JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JÚNIOR

Girafas e bonsais:
editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia

Orientador: Sergio Miceli Pessoa de Barros

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M963g Muniz Jr., José de Souza
Girafas e bonsais: editores "independentes" na
Argentina e no Brasil (1991-2015) / José de Souza
Muniz Jr. ; orientador Sergio Miceli Pessôa de
Barros. - São Paulo, 2016.
335 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. EDITORAS. 2. EDITORAÇÃO. 3. INTELLECTUAIS. 4.
ECONOMIA DA CULTURA. 5. DIVERSIDADE CULTURAL. I.
Miceli Pessôa de Barros, Sergio, orient. II. Título.

JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JÚNIOR

Girafas e bonsais:
editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovado em: _____ de _____ de _____

Banca examinadora:

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição _____

Assinatura _____

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição _____

Assinatura _____

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição _____

Assinatura _____

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição _____

Assinatura _____

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição _____

Assinatura _____

Agradecimentos

Tendo feito o mestrado sem bolsa, conciliando o trabalho no mercado editorial e a pesquisa, meu primeiro agradecimento não poderia ser outro que não à CAPES e à FAPESP, cujos financiamentos me permitiram cursar todo o doutorado em regime de dedicação integral. Admiro os servidores dessas agências que trabalham por sua valorização e melhoria, muitas vezes à revelia das políticas de ciência e tecnologia vigentes. Pelas mesmas razões, agradeço aos funcionários da FFLCH (em especial do Departamento de Sociologia, do Serviço de Pós-Graduação e da Biblioteca Florestan Fernandes), que dispuseram de seu tempo e paciência para responder às minhas demandas. Sou grato também a todo o pessoal de limpeza, segurança, assistência técnica e assistência social da USP, cujo trabalho é essencial às atividades que alunos, pesquisadores e professores realizamos diariamente.

Foram muitos os editores, professores, servidores públicos e profissionais que aceitaram dedicar tempo, disposição e interesse à minha escuta e disponibilizaram materiais preciosos à pesquisa. Agradeço imensamente a cada um deles pela colaboração, bem como aos vários amigos e colegas que me ajudaram a contactar esses protagonistas da vida editorial. Não podendo citar nominalmente a todos, menciono com especial apreço os editores da Liga Brasileira de Editoras (LIBRE), em particular Haroldo Ceravolo e Guilherme Kroll, pela enorme generosidade com que me ajudaram a ingressar num universo ao mesmo tempo familiar e estranho.

Numa fase da vida acadêmica que tem esse quê de solitária, tive a sorte de contar com interlocutores incríveis. Camila Rosatti, Elisa Klüger e Lidiane Rodrigues foram presenças constantes e especiais, e suas contribuições reverberaram diretamente nesta tese. Também me beneficiei muito dos diálogos de sala, corredor e bar com Benno Alves, Bruno Zorek, Guilherme Arduini, João Ivo Guimarães, Lorena Avellar, Maria Carolina Oliveira e Mariana Toledo, colegas talentosos com quem dividi leituras de textos e de mundo. Com Bruna Gisi, Carmen Villarino, Lucas Oliveira, Daniela Szpilbarg, Ezequiel Saferstein, Mariana Müller e Sara Tufano, para além dessas trocas, tive o privilégio de manter coautorias e parcerias em projetos.

Agradeço, ainda, aos muitos colegas do PPGS que estiveram por perto; aos pesquisadores de outras instituições com quem pude dialogar sobre a pesquisa em seminários e congressos; e aos colegas de Editoração da ECA-USP, por compartilhar comigo as inquietações de sua prática profissional. Faço, ainda, menção especial aos professores Ana Elisa Ribeiro, Edson Farias e Luciana Salazar Salgado, pelo estímulo, e aos colegas do NP Produção Editorial, com quem tive a satisfação de debater todos estes anos nos congressos da Intercom.

Ao meu orientador, Sergio Miceli, agradeço pela autonomia e confiança. Serei sempre devedor da acolhida e das provocações que ofereceu a um intruso pouco familiarizado com os ritos, mitos e atritos da Sociologia uspiana. A ele agradeço, também, por sua ação articuladora com colegas dedicados a temas da vida intelectual latino-americana. Dentre os vários nós que compõem essa rede, sou muitíssimo grato ao professor Alejandro Blanco, coordenador de meu estágio de pesquisa na Argentina – pelo *aguante* e pelos diálogos sempre perspicazes: ¡gracias!

Aos professores Sandra Reimão e Luiz Carlos Jackson, sou muito grato pelas contribuições no exame de qualificação e pelos diálogos posteriores. Aos professores Ana Clarisa Agüero, Bernard Lahire, Diego García, Fernando Degiovanni, Fernando Pinheiro, Gustavo Sorá, José Luis de Diego, Leopoldo Waizbort, Rodrigo Valverde e Roger Chartier, bem como ao próprio Sergio, agradeço as oportunidades preciosas de aprendizado nas disciplinas, seminários e cursos que frequentei durante o doutorado.

Tanto no plano pessoal como no acadêmico, muitas pessoas contribuíram para tornar agradáveis e proveitosas minhas idas e vindas entre Brasil e Argentina. Além dos professores e colegas já mencionados, saúdo com carinho a Ana Julia Miari, Ezequiel Bassa, Gabriel Caldirola, Gastón Llopart, Guido Herzovich, Guillermo Saavedra, Jamila Venturini, Lia Espinosa, Mariana Palomino, Priscilla Pereira, Sergio Molina e Sergio Placeres, parceiros no escambo de mate e café, *bromas* e causos.

Outras pessoas queridas, do convívio paulistano, estiveram por perto nesses quatro anos e me ajudaram a “segurar esse forninho”. A Alyne Azuma, Ana Severiano, Ângela Adriana, Caroline Carrion, Daniela Manzano, Divino Amaral, Julio Macedo, Lilian Ronchi, Lúcia Nascimento, Marina Atoji, Miguel Said, Naira Gomes, Pedro Malafaia, Rafael Grohmann, Renata Amaral, Suria Scapin e Thais Rimkus, agradeço pela amizade, pela disposição ao diálogo e, sobretudo, por terem suportado minhas fases monotemáticas (“qualificação”, “sanduíche”, “defesa” etc.).

Às famílias que tenho por decreto, escolha e sorte: obrigado pelo carinho e pelo apoio; obrigado por me receberem sempre de braços abertos; e obrigado por terem me perguntado, vez ou outra, “Como vai a tese?” e “Vai pra Argentina de novo?!”.

Finalmente, agradeço ao André Albert, interlocutor intelectual constante, que leu pacientemente vários rascunhos deste trabalho e me deu todo o suporte emocional e material possível nestes últimos anos. Dedico este trabalho a ele, cuja companhia diária me torna alguém melhor. E também ao Matheus e à Tati, duas pessoinhas que têm me inspirado a viver com alegria.

[...] É preciso criar de novo, Luís Maurício. Reinventar nagôs e latinos,
e as mais severas inscrições, e quantos ensinamentos e os modelos mais finos,
de tal maneira a vida nos excede e temos de enfrentá-la com poderosos recursos.
Mas seja humilde tua valentia. Repara que há veludo nos ursos.

Inconformados e prisioneiros, em Palermo, eles procuram o outro lado,
e na sua faminta inquietação algo se liberta da jaula e seu quadrado. [...]

(Carlos Drummond de Andrade, “A Luís Maurício, infante”)

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

Resumo: Nas últimas décadas, produtores simbólicos ditos “independentes” têm ampliado sua presença no espaço público. Esse adjetivo passou a funcionar como critério distintivo, condensando modos de intervenção intelectual e política que descrevem e prescrevem estilos de presença na produção cultural. Esta tese tem por objetos o desenvolvimento de um debate sobre editores, editoras, livros e publicações “independentes” em escala transnacional e seu enraizamento no Brasil e na Argentina. Estudam-se os materiais intelectuais, os agenciamentos coletivos e as políticas setoriais e públicas referentes a esse universo. Discute-se a (re)emergência da noção de editor(a) “independente” e a inscrição sócio-institucional dos agentes engajados em defini-la, difundi-la, adotá-la ou recusá-la. O objetivo foi compreender que sentidos essa categoria classificatória assume; a que posturas ideológicas, estéticas e políticas ela remete em cada caso; e a que condicionantes sociais podem ser atribuídas as diferenças e semelhanças entre os casos estudados.

Palavras-chave: Editoras. Editoração. Intelectuais. Economia da cultura. Diversidade cultural.

MUNIZ JR., José de Souza. (2016) **Giraffes and bonsais: “independent” publishers in Argentina and Brazil (1991-2015)**. Unpublished thesis. University of São Paulo, Brazil.

Abstract: In recent decades, the so-called "independent" symbolic producers have increased their presence in the public space. This adjective began to function as a criterion of distinction, summarizing ways of intellectual and political intervention that describe and prescribe certain styles of cultural production. This thesis addresses the development of a debate on "independent" publishers, publishing houses, books and publications on a transnational scale, as well as its specificities in Brazil and Argentina. The intellectual materials, collective bodies and sectoral and public policies on this universe were studied. The public appearance of the notion of "independent" publishing is discussed, as well as the social and institutional position of the agents engaged in its definition, diffusion, adoption or rejection. The purpose was to understand which meanings this classification category assumes, to which ideological, aesthetic and political positions it refers in each case, and to which social conditions the differences and similarities among the cases studied can be attributed.

Key words: Publishers. Publishing. Intellectuals. Cultural economy. Cultural diversity.

Lista de siglas e abreviações

ABDL	Associação Brasileira de Difusão do Livro
ABEU	Associação Brasileira de Editoras Universitárias
ABL	Academia Brasileira de Letras
ABMI	Associação Brasileira de Música Independente
ABRALE	Associação Brasileira dos Autores de Livros Educativos
ABRELIVROS	Associação Brasileira de Editoras de Livros Escolares
AEILIJ	Associação de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil (Brasil)
AEMI	Asociación de Editoriales Mexicanas Independientes
AFI	Asociación de Fotógrafos Independientes (Chile)
AIEI	Aliança Internacional de Editores Independentes
ANL	Associação Nacional de Livrarias (Brasil)
AQÉI	Alliance Québécoise des Éditeurs Indépendants
ARSS	<i>Actes de la Recherche en Sciences Sociales</i>
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (Brasil)
CABA	Ciudad Autónoma de Buenos Aires
CAL	Cámara Argentina del Libro
CAP	Cámara Argentina de Publicaciones
CBL	Câmara Brasileira do Livro
CERLALC	Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe
CMD	Centro Metropolitano de Diseño (Buenos Aires)
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
EDINAR	Alianza de Editores Independientes de la Argentina por la Biodiversidad
EHESS	École des Hautes Études en Sciences Sociales (França)
EIP	Editores Independientes de Perú
FCE	Fondo de Cultura Económica
FIARI	Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente
FIDARE	Federazione Italiana degli Editori Indipendenti
FLIA	Feria del Libro Independiente y)A(
FPH	Fondation Charles Léopold Mayer pour le Progrès de l'Homme
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes (Brasil)
GBA	Gran Buenos Aires (região metropolitana de Buenos Aires, Argentina)
KWS	Kurt Wolff Stiftung (Alemanha)
LIBRE	Liga Brasileira de Editores
OEA	Organização dos Estados Americanos
OEI	Organização dos Estados Iberoamericanos
OMC	Organização Mundial do Comércio
PJ	Partido Justicialista (Argentina)
PRO	Propuesta Republicana (Argentina)
PT	Partido dos Trabalhadores (Brasil)
PyMEs	Pequeñas y Medianas Empresas
REIC	Red de Editoriales Independientes Colombianas
REUN	Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (Argentina)
REUP	Red de Editoriales de Universidades Privadas (Argentina)
SNEL	Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Brasil)

SPN	Small Press Network (Austrália/Nova Zelândia)
UBA	Universidad de Buenos Aires
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNTREF	Universidad Nacional Tres de Febrero (Argentina)
USP	Universidade de São Paulo
WIN	Worldwide Independent Network

Sumário

Preâmbulo	15
1. Geografias da edição	23
1.1 As grandes cidades e a vida do livro	31
2. Sociogêneses da independência	49
2.1 Aparições do independente: esboço de cartografia	58
2.2 Aparições do independente: esboço de demografia	74
3. As girafas (e o leão à espreita)	83
3.1 A independência e seus <i>derroteros</i>	118
3.2 A sagração da Primavera	148
3.3 Girafas cosmopolíglotas	178
4. Os bonsais (e um lugar à sombra)	187
4.1 Os recém-chegados vão à feira	193
4.2 Os recém-chegados fazem a feira	234
4.3 Bonsais de sol e bonsais de sombra	252
5. Girafas, bonsais e o que mais?	267
Referências bibliográficas	281
Anexo de imagens	293

Preâmbulo

Procuramos independência
Acreditamos na distância entre nós
(Capital Inicial, “Independência”, 1987)

Muitos dos que nos tornamos alunos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo nas duas últimas décadas tivemos de enfrentar a seguinte questão: vou ou não à palestra sobre cinema independente?

Funciona assim: logo que põe os pés na faculdade para matricular-se, o ingressante é recebido por veteranos que lhe apresentam a vida universitária, o centro acadêmico, os departamentos... Eles tentam convencer o novato a participar na semana de recepção aos calouros, e de uma atividade em especial: a palestra sobre cinema independente.

“Imperdível”, diz o veterano. “Imperdível”, pensa o calouro.

Depois de encontrar uma poltrona vazia no auditório Lupe Cotrim, o novo ecano vê entrarem os protagonistas da manhã: atores, atrizes, diretores... gente do *métier*. Um a um, eles falam de sua trajetória profissional, do cotidiano de trabalho, das dores e delícias de fazer... cinema independente. O ator diz se tratar de um trabalho duro. A atriz, em tom de chacota, discorda: diz que, às vezes, não é tão duro assim. Conforme a conversa avança, as falas tornam-se cada vez mais dúbias, cheias de não ditos. Então, um dos convidados decide mostrar à garotada um trecho de uma de suas obras recentes. De chofre, aparece no telão uma cena em *close* de sexo explícito. Ouvem-se risos e gritinhos; garotas tapam os olhos; garotos entreolham-se, aturdidos.

Começa o espetáculo. Infiltrados na plateia, veteranos lançam críticas ferrenhas e perguntas provocadoras aos profissionais. Acusam-nos de apelação, de pouca vergonha, de desonrar o cinema nacional. Do púlpito, estes rebatem à altura. Em poucos minutos, o que era um debate acalorado se torna uma algazarra, e esta logo se converte em pancadaria. No momento em que os calouros já se encontram em estado de perplexidade – uns assistem a tudo boquiabertos, outros tentam sair do auditório, em vão –, os protagonistas da farsa se juntam num abraço coletivo e cantam em *loop* e uníssono: “Bixo paga breja!”, sinal de que tudo não passou de um trote.

Para além dos arroubos de moralidade artística e sexual da juventude ecana, as expectativas e as reações geradas nesse episódio mostram, de maneira cabal, que o “independente” *faz sentido*, inclusive para os recém-chegados àquela faculdade que, pretensamente, os tornará protagonistas da cena cultural brasileira. Que sentidos são aí produzidos, caberia explorar.

Por ora, interessa destacar que, quando chama o cinema pornô de “cinema independente” em chave irônica – quebrando as expectativas de quem ali esperava ver um legítimo representante da nova safra de cineastas brasileiros –, o ecano está, mais que tudo, negando ao cinema pornô o direito de ser chamado assim. A chave dessa operação é a paródia, o pastiche, a pegadinha, que, classificando, desclassifica. Mas acontece que, quando (des)classificamos o outro, classificamos a nós mesmos. Nossas pulsões de esquadrinhar e hierarquizar um espaço de práticas, cavando nele nossa forma específica de habitá-lo, revelam muito mais sobre nosso desejo de distinção do que sobre a natureza das práticas com relação às quais queremos marcar nossa diferença.

Foi declarando-se “independentes” que as jovens nações americanas forjaram sua distância com relação às metrópoles europeias – mas não *qualquer* distância. E quanto ao produtor “independente” de cultura: que distância é essa que ele quer instituir? Longe de quem, diferente de quem, ele quer se ver e ser visto?

* * *

Nas três últimas décadas, têm ampliado sua presença na cena pública certos produtores simbólicos qualificados, por si próprios e por outros, como “independentes”. Esse adjetivo começou a frequentar os debates sobre a arte e a cultura, passando a definir produtores, instituições, práticas e produtos em áreas tão diversas quanto a música, o cinema, as artes visuais, o teatro e a edição de livros.

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

Na produção cultural e midiática, a independência é definida, às vezes, como possibilidade de (e/ou disposição a) não se subordinar a procedimentos e formas instaurados pelas ortodoxias estéticas, institucionalizadas ou não; em outros casos, como possibilidade de (e/ou disposição a) não curvar-se aos intentos de controle, censura, pressão ou cooptação por parte do Estado, da Igreja ou do mercado; em

outros casos, ainda, como possibilidade de (e/ou disposição a) construir um percurso de atuação fora do âmbito das empresas ou das instituições. Essa noção ecoa, assim, várias oposições: entre rentabilidade e risco; entre rotinização e experimentação; entre a manutenção de cabrestos (políticos, econômicos, religiosos) e a autonomia absoluta; entre interesses privados e interesse público; entre a gestão da cultura por intelectuais e por agentes do mundo corporativo.

Essa enorme deriva nas concepções de produção “independente”, e desse outro a quem o “independente” irremediavelmente se opõe para definir-se como tal, produz uma pluralidade de pontos de vista – plasmados, porém, por uma forma comum de autoidentificação, tornada possível por uma espécie de mal-entendido constitutivo. Tais são as bases sobre as quais a categoria passa progressivamente a condensar modos individuais e coletivos de intervenção intelectual e política, com o objetivo de descrever e prescrever certos estilos de presença no campo da cultura.

Este trabalho discute o surgimento e desenvolvimento de um universo povoado por editoras, editores e publicações “independentes”. Analiso comparativamente certas práticas e representações relacionadas a esse universo no Brasil e na Argentina, dois dos países latino-americanos onde a edição apresenta-se como espaço social mais desenvolvido, diferenciado e institucionalizado. Não apenas o número de editoras, as tiragens e os volumes de negócios permitem situar esses dois mercados editoriais dentre os mais pujantes da região: também a existência de câmaras, sindicatos, associações, feiras, ofertas formativas especializadas, instâncias de consagração etc. indica que o ingresso do “independente” como critério distintivo encontra, nesses países, um terreno sedimentado de oposições, hierarquias e formas de autorreflexão que ele próprio, o “independente”, tratará de buscar romper ou transformar.

Tanto na Argentina como no Brasil, nos últimos 15 anos o universo dos editores e publicadores “independentes” se adensa e complexifica, por força das tomadas de posição engendradas por editores e por outros agentes da vida intelectual, como escritores e jornalistas. Se, por um lado, tal universo se constrói a partir de esforços individuais e coletivos levados a cabo, principalmente, nas capitais editoriais dos dois países, por outro lado se beneficiará dos debates já vigentes nos países centrais. Tais debates dizem respeito ao papel das editoras na preservação da diversidade de ofertas de informação e cultura, e também ao papel do Estado na promoção e proteção dessa diversidade. Alguns editores “independentes” latino-americanos não só travarão contato direto com esses debates, mas também se tornarão fundamentais para seu desenvolvimento e sua difusão.

O objetivo da tese foi, então, entender as condições nas quais o “independente” (re)emerge como critério de hierarquização do espaço editorial brasileiro e argentino,

critério que *faz sentido* para os agentes e *dá sentido* a suas práticas. Considero-a, portanto, como categoria nativa¹ que organiza e institui a experiência daqueles que – de maneira ora ocasional, ora sistemática – envolvem-se nas operações de classificação e desclassificação dos produtores e de seus produtos. Ou seja, em vez de delimitar um conjunto de editores independentes com base em critérios analíticos específicos, interessa discutir os modos pelos quais os próprios agentes do mundo social envolvem-se em relações de cooperação e competição para definir os modos legítimos de ser “independente”.

O ponto a partir do qual se observa tal universo é o conjunto de suas *densidades intelectuais e políticas*. A escolha dessa expressão para definir o foco da pesquisa busca dar conta de uma pluralidade de inscrições na vida social que certas noções já consolidadas, como “militância”, “ativismo” e “engajamento”, não dão conta de caracterizar adequadamente neste caso. Refiro-me, por um lado, aos materiais discursivos que buscam descrever e explicar o lugar do “independente” na produção editorial; e, por outro, aos agenciamentos coletivos engendrados em nome da categoria ou nos quais ela circula de maneira regular. A ênfase recai, portanto, não sobre as práticas editoriais em si, mas sobre a conformação de certos âmbitos de troca (comercial, política, intelectual, ritual etc.) dos “independentes” entre si e deles com seus públicos – âmbitos de troca que são, da perspectiva aqui adotada, formas menos ou mais deliberadas de “fabricação de grupos”.

Com o termo *densidades* quero destacar, também, que proponho estudar a edição “independente” como espaço relativamente circunscritível de representações e práticas, ou seja, como “lugar da *energia social acumulada*, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores”². Interessa, afinal, compreender como a “independência” se converte em valor e se torna um móvel de disputas para uma fração dos produtores, duplamente como *ethos* e como conceito (porque, supostamente, define um modo específico de ser editor). Nesse sentido, tais densidades são pontos privilegiados de observação porque, ao pretender estabelecer-se como espaços de interlocução sobre a “independência” no seio da sociedade civil e/ou do Estado, acabam por instaurar uma “economia política de produção de identificações”³.

¹ Uso aqui, a ideia de *categoria nativa* para pensar o “independente” não como noção originária do espaço editorial, mas como noção que se torna corrente e ganha, nesse espaço, algum tipo de eficácia.

² Pierre Bourdieu, *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2006. p. 25. Grifo meu.

³ Alejandro Grimson, “Introducción”. In: _____ (Comp.). *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007, p. 32.

Para estabelecer o recorte final da pesquisa, foi necessário abrir o escopo que havia sido definido no início: de um universo organizado em torno do *livro*, passou-se a um universo ampliado de *publicações*⁴. Isso porque um conjunto heterogêneo de microempreendimentos editoriais surgidos na última década começou a cobrar atenção à medida que trazia elementos relevantes para esclarecer as questões elaboradas previamente. Tais iniciativas, que raramente se constituem formalmente como editoras e nem sempre se dedicam exclusivamente à produção de livros, começaram a ocupar espaços de visibilidade na cena pública, trazendo à tona outras formas de conceber não apenas a “independência”, mas também a própria prática editorial. Além disso, a existência de circulações de agentes, práticas e sentidos entre ambos os universos – que correspondem, *grosso modo*, a faixas geracionais distintas – permitiu pensá-los em conjunto, ou seja, como parte do mesmo problema.

O título do trabalho expressa, com duas categorias (dentre as muitas que circulam nesse universo), um aspecto particular desse fracionamento do espaço da edição “independente”. De um lado, estão os editores “girafa”, empresários culturais que “mantêm a cabeça no alto e os pés no chão”, denotando sua pretensão dupla de intervenção cultural/intelectual e êxito empresarial/comercial. Do outro lado, estão os editores “bonsai”, expressão com a qual alguns se referem pejorativamente àqueles microempreendimentos editoriais que “requerem muitos cuidados e estão fadados a não crescer nunca”. Os dois grupos, que possuem também nuances internas, diferenciam-se entre si tanto por seus estilos de presença no espaço editorial como por suas características morfológicas. Essa complexificação do espaço, somada ao desafio da comparação, terminou produzindo quatro retratos de grupo que jogam luz uns sobre os outros: girafas e bonsais, brasileiros e argentinos.

Ainda que boa parte dos acontecimentos de interesse tenham ocorrido nos últimos 15 anos, tomei o início dos anos 1990 como marco inicial da pesquisa por sua significância simbólica: trata-se do momento em que o editor André Schiffrin é demitido da Pantheon Books, nos Estados Unidos, e cria sua própria editora, a The New Press⁵. Tais eventos funcionaram como elemento disparador de uma série de debates sobre o papel do editor “independente”. A escolha desse marco ajudou, também, a situar Argentina e Brasil como dois pontos de ancoragem, dentre muitos outros, de um debate que se instaura em escala internacional (ou, talvez, global). Os anos 1990

⁴ Refiro-me principalmente a publicações não periódicas, como zines, múltiplos e livros de artista, bem como outros produtos gráficos genericamente rotulados como “arte impressa”.

⁵ A demissão de Schiffrin ocorre em março de 1990, e o livro de estreia da The New Press sai em 1992. A decisão de tomar 1991 como marco inicial da pesquisa, para além da questão meramente formal de ser o início da década, deve-se à precaução de não sublinhar como efeméride nem o evento simbólico da perda, nem o da (re)conquista. A escolha do ano intermediário entre uma coisa e outra teve justamente por objetivo ressaltar o momento de transição entre dois acontecimentos que, juntos, convertem a trajetória de Schiffrin na epopeia por excelência do editor “independente”.

caracterizam-se, ademais, por importantes mudanças políticas, econômicas e tecnológicas que afetam em cheio o setor editorial, espalhando para os países da América Latina certos fenômenos e debates que haviam se iniciado nos países centrais em décadas anteriores. Tais transformações são fundamentais para compreender as intervenções intelectuais e políticas dos editores “independentes” em vários países nos anos subsequentes. Já a escolha de 2015 como marco final teve como baliza a plena vigência desses debates – e outros, deles derivados – no momento em que a pesquisa estava sendo concluída. Tal delimitação dá ao estudo um caráter inevitavelmente aberto, já que os processos estudados seguem tendo seus desdobramentos e as conclusões a que o estudo chegou restam provisórias, sujeitas a discussões e retificações.

O confronto de dois casos nacionais (documentados com diferentes graus de profundidade e portadores de lacunas específicas), o caráter heterogêneo das coletividades estudadas e as questões que a pesquisa perseguiu tornaram necessário recorrer a vários tipos de fonte: textos da imprensa; estudos acadêmicos, setoriais e governamentais; documentos oficiais (relatórios, manifestos, catálogos); *blogs* e *sites* ativos ou abandonados; textos, imagens e interações nas redes sociais; registros audiovisuais de eventos etc. Também realizei entrevistas com cerca de 50 pessoas envolvidas de algum modo com a edição “independente” nos dois países e fiz observações *in loco* de uma série de eventos relacionados a esse universo (feiras, palestras, cursos, reuniões e lançamentos). Tais materiais foram submetidos a um tratamento tanto qualitativo como quantitativo, à medida em que ambas as abordagens se mostraram elucidativas das perguntas que a pesquisa buscou responder.

* * *

A tese está organizada em cinco capítulos.

O **Capítulo 1** traz uma breve reflexão sobre a abordagem comparativa e explora algumas de suas possibilidades. Em vez de fazer uma comparação exaustiva entre os dois contextos, optei por enfatizar alguns aspectos relevantes para as questões que busquei responder, sobretudo no que se refere às escalas de análise que se mostraram pertinentes à pesquisa. Detenho-me, por fim, na constituição de nossas capitais editoriais (Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro), metrópoles nas quais se concentram os agrupamentos que me interessaram estudar mais a fundo.

No **Capítulo 2**, discuto as maneiras pelas quais o adjetivo “independente” passa a frequentar as representações e práticas no campo da cultura tomado de maneira genérica, rearticulando sentidos dados e ganhando novas apropriações. Explicito

questões teóricas e analíticas úteis ao estudo do “independente” como conceito nativo, objeto de disputas no seio da produção simbólica. Com base na análise de materiais variados, busco explorar a grande diversidade de sentidos e usos dados à noção de “independente” nos universos da arte, do jornalismo, do cinema e da música. Tento mostrar de que modo tais apropriações do termo – que reverberam de maneira singular no caso da edição – configuram um conjunto heterogêneo e movediço de posicionamentos sobre o papel do mercado, do Estado e dos indivíduos na promoção e na proteção das práticas assim denominadas. Por fim, busco estabelecer uma tipologia que ajude a compreender o envolvimento específico dos agentes nas densidades intelectuais e políticas da publicação “independente”.

Os dois capítulos seguintes discutem as trajetórias de incorporação da noção de “independente” no universo editorial em suas duas frações: os girafas e os bonsais.

No **Capítulo 3**, analiso primeiramente o surgimento de um debate em escala transnacional sobre o editor “independente” e sobre seu papel na promoção e proteção da diversidade cultural. Em seguida, exploro de que maneira tal debate se incorpora à ação coletiva dos editores “independentes” no Brasil e na Argentina. Interessou-me verificar como tais discursos são apropriados nas discussões sobre (e na elaboração de) políticas setoriais e públicas em nível nacional e regional. Dito de outro modo, busquei compreender de que modo os repertórios gerados nesse amplo debate expressam-se institucionalmente nos dois contextos e produzem mudanças nas relações de força que organizam esses espaços. Enfocam-se, aqui, os seguintes organismos: a Aliança Internacional de Editores Independentes (com sede em Paris), a Liga Brasileira de Editores (LIBRE), a Alianza de Editores Independientes de la Argentina por la Biodiversidad (EDINAR) e o *Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad de Buenos Aires*, publicado por um organismo público portenho.

Já no **Capítulo 4**, examino as feiras de produtores editoriais “independentes” que passam a perfilar nos dois países em meados dos anos 2000. Após assinalar a relevância do universo das feiras do livro para a constituição dos espaços editoriais, detenho-me nos eventos onde o “independente” circula como forma de identificação coletiva. Interessam-me, sobretudo, os casos de Buenos Aires e São Paulo, dado que é nessas capitais onde tais feiras se tornam mais numerosas e diferenciadas, e porque a partir dessas metrópoles tais agenciamentos coletivos se espriam para outros centros urbanos latino-americanos. Para São Paulo, abordo comparativamente uma dezena de diferentes feiras; para Buenos Aires, detenho-me no caso emblemático da FLIA – Feria del Libro Independiente y)A(.

Longe de configurar uma divisão estanque e definitiva, a diferenciação tipológica entre os agenciamentos estudados nos **Capítulos 3 e 4** teve por objetivo organizar a

explicação e evidenciar a heterogeneidade do universo estudado. O fracionamento desse espaço é interpretado à luz dos condicionamentos mais amplos das realidades sócio-históricas em que se inscrevem. Este é, enfim, o escopo do **Capítulo 5**, onde busco fazer uma síntese comparativa dos quadros esboçados e evidenciar algumas limitações da pesquisa.

* * *

Três decisões formais precisam ser explicitadas. Primeiro, a opção por traduzir ao português os excertos citados de língua estrangeira teve por finalidade facilitar a vida do leitor. Segundo, por praticidade, agrupei todas as imagens num anexo ao final do volume, à exceção das figuras, tabelas e gráficos de elaboração própria. Por fim, e deliberadamente contrariando certas normas vigentes na pós-graduação, decidi usar um sistema de citações com referências nas notas de rodapé, à semelhança do que se adota em várias editoras brasileiras de ciências humanas.

Como editor e revisor de profissão, sigo ciente e cioso de que “o Diabo mora nos detalhes”. Mas um outro ditado diz que na casa do ferreiro o espeto é de pau. Por isso, como pesquisador em formação, torço para que o leitor saiba relevar lacunas, equívocos e incorreções, frutos de um *modus operandi* indisciplinado, dos atropelos que a vida acadêmica traz e do humano demasiado humano que, felizmente, ainda conseguimos ser.

1. Geografias da edição

Nosso entendimento e essa terra eram uma e mesma coisa;
era impossível imaginar um sem o outro, e vice-versa.
(Juan José Saer, *O enteado*¹)

Cena 1: 1º de agosto de 1938. Instituto de Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro. Em sua conferência sobre “O problema do livro nacional”, Levi Carneiro fala de bibliotecas: “o território argentino abrange 1.500 bibliotecas populares. Esse é um confronto que nos deve envergonhar e que estimula a fazer alguma coisa.”²

Cena 2: Lugar e tempo indefinidos. A personagem brada: “Existem mais livrarias em Buenos Aires do que no Brasil inteiro!”.

Cena 3: Tarde de outubro de 2013. Feira do Livro de Frankfurt. Estande do Brasil, país convidado de honra do evento naquele ano. Um representante da Câmara Brasileira do Livro comenta com uma profissional do mercado editorial brasileiro: “Todo o nosso parâmetro foi ver o quanto a Argentina fez, e fazer maior”³.

As cenas acima mostram um esforço enraizado no senso comum do intelectual brasileiro: contrastar o mundo das práticas letradas do Brasil e da Argentina.

Na primeira, um intelectual dos anos 1930 demonstra com frustração o atraso do projeto civilizatório brasileiro em contraste com o do país vizinho. Depois de mencionar os casos italiano e mexicano, o jurista – quarto ocupante da cadeira de Alcântara Machado na Academia Brasileira de Letras – decreta que não há, “nesta matéria, melhor exemplo a citar que o da Argentina”⁴. Naquele momento, esse país já possuía uma expressiva classe média urbana e altos índices de escolarização e alfabetização, comparados aos índices dos países vizinhos⁵. Por meio de políticas públicas e editoriais diversas, as práticas letradas haviam logrado consolidar-se na Argentina num momento em que a escola e a leitura eram as agências hegemônicas de socialização e inculcação dos discursos nacionais – inclusive, ou principalmente, para

¹ Tradução de José Feres Sabino (São Paulo: Iluminuras, 2002).

² Levi Carneiro, “O problema do livro nacional”, *Estudos Brasileiros*, ano 1, n. 1, jul.-ago. 1938, p. 89.

³ Conforme relatado por uma informante da pesquisa.

⁴ Levi Carneiro, op. cit., p. 88.

⁵ “Para a segunda década do século XX, as exitosas campanhas de alfabetização organizadas pelo Estado desde o último terço do século XIX haviam ampliado substancialmente a plataforma leitora. De 1886 a 1915, o índice de analfabetismo no país havia passado de 78% (1869) a 35% (1914); porém, considerando-se os setores urbanos, e em especial as capitais das províncias do litoral argentino, essa proporção caía para os 27%. Junto com a expansão do público, a sustentada mobilidade social que se havia produzido durante estes mesmos anos desempenhava também um papel importante na emergência desse tipo de produtos culturais. O notório crescimento da classe média entre 1870 e 1914 – que passou dos 12-15% aos 35-40% da população – não seria um fator menor na expansão do mercado de bens simbólicos.” (Fernando Degiovanni, *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, p. 11-2)

os amplos contingentes da imigração que era preciso “argentinizar”. No Brasil, o processo de massificação da educação pública e a ampliação dos públicos leitores foram intentos posteriores e menos bem-sucedidos.

A segunda cena traz um chavão repetido *ad nauseam* no Brasil durante décadas para enfatizar, tal como fez Carneiro, a precariedade ou o fracasso de nosso projeto de país leitor. Essa fórmula que contrasta Brasil e Buenos Aires – com base em dados que, se um dia foram corretos, há décadas deixaram de sê-lo⁶ – tem uma recorrência surpreendente. Para tornar mais espantoso o contraste, omite-se convenientemente o dado de que Buenos Aires é uma das cidades com maior número de livrarias *per capita* do mundo⁷. O olhar invejoso que o brasileiro esclarecido lança à capital argentina tem contrapartida no *ethos* que a própria intelectualidade portenha tratou de forjar para si – cidade dos livros, metrópole culta, Paris dos trópicos –, em oposição tanto aos rincões do interior argentino como aos países vizinhos, reduzidos à condição de uma latinoamericanidade menos letrada e, no limite, menos civilizada.

No terceiro trecho, por fim, o Brasil se vê novamente desejoso de alcançar e superar a Argentina. A cena, agora, se passa num *locus* transnacional onde editores e autores de diferentes países e mercados linguísticos disputam espaços de visibilidade, com o objetivo de estabelecer contratos de edição e tradução. Nas tramas que envolvem poder público, entidades setoriais e agentes privados, a ocupação desse “território de exceção” dentro de um evento de grande magnitude significa projetar o país como marca para o mundo, em busca de trunfos que são ao mesmo tempo econômicos (de fomento à indústria editorial) e simbólicos (de inserção da literatura nacional na república mundial das letras)⁸.

Essas três cenas permitem depreender, entre outras coisas, a recorrência de uma fórmula brasileira que tende a considerar a vida intelectual argentina em chave positiva, como espécie de “espelho mágico”⁹: o brasileiro mirando a história das

⁶ Uma matéria da série “Mitos e verdades do mercado editorial”, do jornal *O Globo*, de 13 de fevereiro de 2006, busca desfazer esse mito com a análise de Douglas McMillan e Felipe Lindoso. Os dois autores destacam que, embora tal informação esteja equivocada em números absolutos, a proporção entre livrarias e números de habitantes é bem mais favorável no caso argentino que no caso brasileiro. Ver reprodução do texto em: <<http://www.abrelivros.org.br/home/index.php/noticias/1556-mitos-e-verdades-do-mercado-editorial>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

⁷ Segundo dados do World Cities Culture Forum, Buenos Aires era, em 2014, a cidade do mundo com maior número de livrarias para cada 100 mil habitantes (25), à frente de Hong Kong (22) e Madri (16). Os índices do Rio de Janeiro e de São Paulo eram, respectivamente, de 5 e 3,5 livrarias para cada 100 mil habitantes. Ver: Observatorio de Industrias Creativas, “Industria Editorial”, s.d. Disponível em: <<http://www.buenosaires.gob.ar/oic/estadisticas>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

⁸ José de Souza Muniz Jr. e Daniela Szpilbarg, Edição e tradução, entre a cultura e a política: Argentina e Brasil na Feira do Livro de Frankfurt. *Sociedade e Estado* [no prelo].

⁹ “Tudo acontece como se o comparatismo intercultural tivesse, em nossa época, de modo cada vez mais eficaz, um papel de ‘espelho mágico’ no qual toda sociedade pudesse encontrar sua verdade profunda e como se esse dispositivo – tanto heurístico como político – provocasse a passagem da era do ‘homem médio’ à da ‘sociedade média’.” (Franz Schultheis, “Comme par raison – comparaison n’est pas toujours

práticas letradas do país vizinho com um misto de admiração, inveja e respeito; as políticas argentinas de alfabetização e leitura tomadas reiteradamente como modelos ou exemplos a serem considerados, seguidos, superados. Tais posicionamentos podem ser tomados como uma expressão circunscrita do interesse que os intelectuais brasileiros e argentinos têm alimentado pelo país vizinho: “admitidas as rivalidades e confrontos abertos, ambos os países (ou pelo menos suas elites) se perceberam como muito diferentes ao longo de quase toda sua história. Por outro lado”, advertem Boris Fausto e Fernando Devoto, “a história de cada um dos dois países esteve muito mais ligada aos centros políticos e econômicos do Ocidente que entre si”¹⁰. Para não entrar a fundo nesse debate – cujo argumento basilar, pelo menos do lado de cá da fronteira, é o isolamento do Brasil com relação aos países vizinhos¹¹ –, bastaria lembrar que, embora tenham eventualmente observado uns aos outros como modelos ou contramodelos, intelectuais brasileiros e argentinos tinham como paradigmas, via de regra, os países europeus e os Estados Unidos. A régua do Norte, que usaram (e ainda usam) para medir o avanço ou o atraso de seus próprios países, também serviu para avaliar o que a eles parece ou pareceu ser o país vizinho¹².

Para além dessa dimensão específica do problema, tais representações mútuas têm, como enquadramento mais amplo, a imagem que tais países têm nutrido um do outro em dimensões tão diversas quanto política e esporte, economia e cultura, tipos humanos e paisagens¹³. A emergência desses relatos recíprocos vai a par dos contatos que os cidadãos dos dois países estabelecem nas relações internacionais; nos fluxos relacionados aos exílios políticos, ao vaivém das cidades fronteiriças e às oportunidades de trabalho ou estudo no país vizinho; nos contatos entre turistas e locais em espaços tão distintos quanto Florianópolis e Buenos Aires, Rio de Janeiro e Mendoza, Búzios e Bariloche; nos deslocamentos temporários ou permanentes de ícones tão diversos quanto Xuxa e Tévez, o *Abaporu* e Leon Ferrari, Drummond e

raison. Pour une critique sociologique de l’usage social de la comparaison interculturelle”, *Droit et société*, n. 11-12, 1989, p. 220.)

¹⁰ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo, Ed. 34, 2004, p. 20.

¹¹ Sobre a recorrência da ideia de que as relações intelectuais entre Argentina e Brasil são exíguas (ideia sintetizada como “fórmula Mérou” e “fórmula Broca”), Sorá comenta a “velada competição entre dois Estados nacionais que, em busca de hegemonias regionais e continentais, parecem negar suas relações culturais em virtude do privilégio de seu reconhecimento nos países ‘centrais’, especialmente na Europa ocidental” (Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil: Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p. 23-4).

¹² Como caso emblemático dessa tendência, ver: Oliveira Lima, *Na Argentina (Impressões 1918-19)*. São Paulo: Weiszflog, 1920.

¹³ Para um bom inventário e análise dessas representações mútuas, ver: Silvina Merenson, “Integración, estereotipos y Mercosur”; e Alejandro Grimson, “Visiones nacionales sobre la Argentina, Brasil y el Mercosur: entre los intereses y los sentimientos”. In: Alejandro Grimson (Comp.), *Pasiones nacionales*, op. cit., p. 555-612. Não é de impressionar que, na pesquisa com entrevistas e grupos focais de que resultou o referido volume, o estereótipo do argentino culto, letrado e leitor tenha aparecido com frequência entre os mediadores culturais brasileiros e que a imagem do brasileiro ignorante ou pouco cultivado tenha surgido diversas vezes na amostra argentina.

Perlongher; nas imagens do país vizinho veiculadas na internet, na televisão e no cinema. As múltiplas variações de espanhol, português e portunhol que nascem desses encontros e desencontros moldam uma infinidade de estereótipos, relatos de amizade e rivalidade, piadas e brincadeiras, *bromas* e *jodas* que vão configurando uma constelação de representações sobre si e sobre o outro.

Este trabalho ganha corpo, portanto, no seio de uma ampla série de discursos que confrontam as características dos dois países e, mais especificamente, as configurações que o mundo do livro, da edição e da leitura assume em cada território. Descartar de antemão tais representações, por sua débil precisão analítica, seria uma opção confortável, porém artificial, se o que se pretende é comparar problemas ou fenômenos específicos em sociedades próximas no tempo e no espaço e que exercem influência mútua. A reflexividade obriga a lembrar, dentre outras coisas, que o universo que aqui se estuda está povoado por pessoas de formação cosmopolita, que tiveram várias oportunidades de viajar ao país vizinho e que sempre têm algo a dizer sobre ele. Apresentado ao pesquisador que diz fazer esse contraste, o editor brasileiro quase sempre vai falar de seu périplo pelas livrarias da avenida Corrientes, dos cafés portenhos e seus leitores de jornal; o editor argentino, além de contar a experiência de ir a Florianópolis, também falará do arrojo de editoras como Companhia das Letras e CosacNaify. De um lado e de outro, aparecem os relatos que envolvem experiências de tradução, coedição, negociação; os conhecimentos sobre a cultura, a literatura, as ciências sociais e a arquitetura do país vizinho; e, como não poderia deixar de ser, a complexa situação política e econômica dos dois países nos últimos anos¹⁴.

Em vez de aderir à lógica prescritiva que orienta muitos desses discursos (que criam dicotomias do tipo maior/menor, melhor/pior etc.), nos quais um dos contextos aparece na comparação como “caso modelar”, o que se propõe é que as diferenças e semelhanças entre os dois espaços ajudem a explicar os condicionantes que, num estudo de caso único, poderiam passar despercebidos. Olhados em contraluz, os casos estudados lançam uns aos outros respostas novas e, sobretudo, questões impertinentes, porque dão “as bases heurísticas primárias de um distanciamento metodológico e de um retorno reflexivo às evidências da relação espontânea com o mundo social familiar”¹⁵. Tal contraste permite formular “generalizações modestas”,

¹⁴ O retrato anedótico pintado por Fausto e Devoto é curiosamente semelhante ao que encontrei em campo: “Em tempos mais recentes, as classes médias instruídas preferiram, em ambos os países, o modelo do intelectual Fernando Henrique Cardoso ao do pitoresco Menem. Por outro lado, intelectuais brasileiros evocavam com saudade o refinamento da vida intelectual e cultural portenha, ao passo que os argentinos invejavam a criatividade e originalidade da cultura brasileira, que, comparada à sua própria, teria sido menos imitadora do europeu” (*Brasil e Argentina*, op. cit., p. 27).

¹⁵ Franz Schultheis, “Comme par raison – comparaison n’est pas toujours raison. Pour une critique sociologique de l’usage social de la comparaison interculturelle”, op. cit., p. 221.

historicamente embasadas, válidas para contextos claramente delimitados”¹⁶, desde que sejam tomadas as devidas precauções contra todas as formas de nacionalismo, etnocentrismo e reducionismo.

Nesse sentido, a pesquisa é tributária dos esforços de diversos pesquisadores que têm estudado certas relações entre cultura, vida intelectual e política no Brasil e na Argentina. Apenas para mencionar trabalhos publicados em livro, destacaria o estudo de Florencia Garramuño sobre o tango e o samba; o trabalho de Sergio Miceli sobre as vanguardas literárias e artísticas; a pesquisa de Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco sobre a institucionalização da sociologia e da crítica literária nos dois países; o enorme trabalho coletivo de entrevistas e grupos focais conduzido por Alejandro Grimson para contrastar as culturas políticas dos dois países; o estudo de Gabriela Pellegrino Soares sobre a constituição da literatura infantil em relação às políticas de alfabetização e leitura de cada país; e o livro de Jens Andermann sobre o papel do Estado na formação de acervos imagéticos sobre a Nação¹⁷. Em que pese a diversidade de aportes teóricos e analíticos, o que tais estudos têm em comum é romper minimamente com certa perspectiva segundo a qual a relação entre os termos contrastados deve ser prescritiva. Não se trata de abdicar do esforço de compreender comparativamente o relativo êxito ou fracasso dos projetos intelectuais, políticos e societários, mas de localizar tais fenômenos em suas condições próprias de possibilidade, sem projetar utopicamente ou nostalgicamente os contrafactuais que inevitavelmente surgem do contraste.

Complementarmente, convém mencionar estudos como o de Gustavo Sorá, sobre a tradução da literatura brasileira na Argentina, e o de Cecilia Palmeiro, centrado na trajetória e nas redes intelectuais do poeta e ativista Néstor Perlongher¹⁸. Tais trabalhos têm atentado para os fluxos e circuitos gerados pelas traduções, pelos exílios e por outras formas de deslocamento (do) intelectual. Exploram a possibilidade de cruzamentos entre duas realidades que, próximas no tempo e no espaço, exigem ser comparadas não como um par estático, mas como realidades cujos limites se borram mutuamente. A menção a esse aspecto se faz oportuna porque, aos desafios de uma sociologia *comparada* dos espaços editoriais brasileiro e argentino, a pesquisa

¹⁶ Renato Perissinotto, “Comparação, história e interpretação: por uma ciência política histórico-interpretativa”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 83, out. 2013, 155-6.

¹⁷ Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009; Sergio Miceli, *Vanguardas em retrocesso: Ensaio de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco, *Sociologia no espelho: Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Ed. 34, 2014; Alejandro Grimson (Comp.), *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007; Gabriela P. Soares, *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007; Jens Andermann, *A óptica do Estado: visibilidade e poder na Argentina e no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

¹⁸ Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil*, op. cit.; Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010.

trouxe questões que concernem a uma sociologia *conectada*, pois o confronto entre tais realidades trouxe à tona a circulação de pessoas, discursos e projetos entre ambos os espaços, bem como o envolvimento de outros espaços nacionais nesse debate, numa dinâmica que respeita pouco as fronteiras¹⁹. Também por essa razão, este trabalho é tributário de esforços recentes de descentramento do “nacional” nos estudos de sociologia da cultura e história intelectual. Ainda que tal escala de análise siga tendo relevância, tem se mostrado frutífera a atenção às escalas macro da circulação transnacional de pessoas, produtos, textos, saberes, capitais²⁰ e das relações desiguais estabelecidas entre distintos centros e entre centros e periferias da produção simbólica²¹, bem como a certas relações e disputas que operam em escalas locais, particularmente das capitais culturais²².

Tal complexidade demanda flunar por três escalas de observação. Em primeiro lugar, a escala nacional, de onde emergem identidades e modos de regulação das práticas editoriais e da circulação dos textos e das obras. Afinal, o Estado-nação é o lugar primordial que torna possível pensar em espaços editoriais estruturados no tempo presente. É uma categoria que modela as identidades dos leitores e editores, e é a instância básica por meio das quais se produz e se disputa o poder de definir o rumo das práticas letradas. O Estado nacional articula, organiza, regula os mercados editoriais, elaborando e operando as políticas que condicionam as atividades dos editores; estes, no interior da sociedade civil, irão se organizar e se articular em câmaras, associações e grupos de pressão para negociar e fazer frente às decisões do Estado, buscando tornar possível a conciliação de interesses. Também é a partir do Estado e da Nação – bem-sucedida ilusão de ótica que é, ao mesmo tempo, sua causa e efeito²³ – que os mercados editoriais vão buscar se tornar inteligíveis: tanto na esfera governamental como na esfera associativa, serão produzidas estatísticas *nacionais* da produção e do consumo de livros. É também sob o signo da identidade

¹⁹ Remeto, aqui, às distinções analíticas trabalhadas por Maria Ligia Coelho Prado, “América Latina: historias comparadas, historias conectas, historia transnacional”, *Revista Digital – Facultad de Humanidades y Artes (UNR)*, n. 3, 2011-2012.

²⁰ Anna Boschetti (Dir.), *L'Espace culturel transnational*. Paris: Nouveau Monde Editions, 2010; Franco Moretti, *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003; Gisèle Sapiro (Dir.). *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde, 2009; Renato Ortiz, *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000; Gustavo Lins Ribeiro, *Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

²¹ Pascale Casanova, *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002; Erico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”. In: Giovanni Previtali (Org.), *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, 1. Questioni e metodi*. Turim: Einaudi, 1979; Joseph Jurt, *Naciones literarias: una sociología histórica del campo literario*. Villa María: Euvim, 2014.

²² Ver, por exemplo: Heloisa Pontes, *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; Christophe Charle, *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; Beatriz Sarlo, *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; Maria Arminda do N. Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

²³ Pierre Bourdieu, *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

nacional que os intelectuais e editores de cada país buscarão projetar suas produções em territórios situados para além de seus lugares de origem e/ou de atuação.

Em segundo lugar, devem-se considerar os fluxos de livros, ideias, pessoas e capitais (produtivos e especulativos) entre países e comunidades linguísticas. Tal aspecto se impõe como objeto – ou, ao menos, como um problema a ser considerado na construção dos contextos pertinentes – neste momento em que a atividade editorial se vê condicionada pelas decisões de companhias transnacionais como Random House, Bertelsmann e Planeta; pelos diagnósticos e recomendações de órgãos supranacionais como a UNESCO e a CERLALC, eles próprios agentes indutores de comparação intercultural; e pelas negociações feitas em “aduanas” como Frankfurt, Londres, Bolonha e Guadalajara, que funcionam como nós dessa grande rede que conecta mercados de produção e de consumo territorialmente situados. As circulações transnacionais constituem, portanto, um desafio epistemológico a nossas histórias do livro e da edição, tradicionalmente construídas sobre bases nacionais²⁴.

Em terceiro lugar, por fim, a escala das “capitais editoriais”, metrópoles que condensam, qualitativa e quantitativamente, as energias sociais empregadas pelos agentes associados às práticas editoriais e, em especial, da edição “independente”. A incorporação ativa desse aspecto, para os casos aqui analisados, é importante porque permite lançar um olhar mais atento para uma ardilosa ilusão de óptica: o que se denomina “mercado editorial argentino” se refere, sobretudo, à realidade portenha, e o que chamamos de “mercado editorial brasileiro” é basicamente o que se faz no eixo Rio de Janeiro–São Paulo. Assumir esse efeito de metonímia que as capitais exercem sobre periferias, interiores, províncias e hinterlândias é requisito primordial para “romper com as circunscrições ‘nacionais’ que organizam a análise do espaço social da cultura repetindo na análise o mesmo esquema de dominação que o configura”²⁵.

Nesse sentido, concordo que “a questão fundamental passa pela existência de quadros historiográficos desbalanceados que, eles mesmos resultado de um largo processo de concentração, devolvem a imagem de uma historiografia mais cosmopolita, profissionalizada e sofisticada na metrópole do que na periferia”²⁶. Portanto, não se trata de negar a centralidade das capitais editoriais nem de abdicar

²⁴ “Certamente o marco nacional desses estudos constitui, sem dúvidas, um espaço cômodo e útil para seu desenvolvimento, mas não deve ocultar as porosidades, as circulações de um território a outro, os múltiplos e multiformes intercâmbios que puderam produzir-se, as adaptações, traduções, cópias ou mutilações e censuras dos textos. É nesses aspectos onde uma perspectiva transnacional dos fenômenos se torna, sem dúvidas, o melhor resguardo frente aos riscos de fechamento ou de cegueira.” (Jean-Yves Mollier, “Historias nacionales e historia internacional del libro y la edición”. In: *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: UNLP, 2012, p. 271.)

²⁵ Ana Teresa Martínez, “Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico”, *Prismas: Revista de historia intelectual*, n. 17, 2013, p. 170.

²⁶ Ana Clarisa Agüero e Diego García, “Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales: Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir”, *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, n. 17, 2013, p. 181.

de seus processos e agentes como objetos de estudo, mas de considerar que tal protagonismo – que não está “dado”, mas historicamente produzido –, quando não assumido pelo pesquisador, tende a atuar como fator distorcivo. Ou, o que é pior, serve como estratégia para ocultar outras realidades ou para considerar tais realidades como intrinsecamente periféricas, como se tudo não fosse um dado relacional – de relação com os centros – e variável no tempo.

Vale lembrar a esse respeito que, tanto no Brasil como na Argentina, os estados/províncias com menor participação na produção total de livros correspondem, *grosso modo*, àquelas mais pobres, menos urbanizadas ou com menos cidades de médio e grande porte. São regiões que, espacial e socialmente, apresentam as maiores distâncias com relação aos grandes centros. Importam livros, revistas, jornais, ondas televisivas e radiofônicas, e sua produção própria dificilmente se descola das etiquetas de “regional” ou “local”. Correspondem ao *interior*, curiosa definição que os “centros” aplicam às “periferias” ou às “margens” como se eles próprios não estivessem no *interior* no próprio território nacional²⁷ e configurassem um espaço de exceção. Tais metrópoles cosmopolitas se concebem como fronteiras heterotópicas que regulam os intercâmbios entre interior e exterior, nacional e estrangeiro – autorrepresentações que possuem efeitos tanto simbólicos como práticos, contribuindo para perpetuar a acumulação desproporcional de capitais nas capitais.

Para o período em que o “independente” se impõe como uma categoria corrente de classificação do espaço editorial, o interesse por essas metrópoles se baseia em dois princípios, para além dessas pretensões simbólicas. Primeiro, são os centros urbanos nos quais estão sediados vários dos agentes (instituições e empresas hegemônicas) contra os quais o “independente” busca se contrapor para instaurar os sentidos de sua prática. Segundo, funcionarão como “capitais da independência” em três aspectos: (a) convertem-se em receptáculos dos repertórios de ação política e intelectual gerados alhures e mobilizados por essa fração de produtores; (b) são lugares de convergência dos editores “independentes” das áreas não centrais em busca da aquisição de trunfos simbólicos, políticos e econômicos; (c) tornam-se os pontos a partir dos quais as formas e conteúdos internacionais da edição “independente” se espalharão para o restante de cada território nacional e, em alguns casos, para além de suas fronteiras.

²⁷ Devo tal *insight* à escritora e editora cubana Aida Bahr, em sua participação no XXXIII Congresso da Associação de Estudos Latino-Americanos, no dia 27 de maio de 2015, em San Juan (Porto Rico).

1.1 As grandes cidades e a vida do livro

Uma nova editora está entrando firme no mercado, com um catálogo de primeira. É a 34 Letras, uma bem-humorada resposta carioca ao império das editoras paulistas nos meios universitários [...]

[...] a Editora 34 é o desdobramento lógico e pragmático do trabalho inovador de um dos melhores grupos de agitação cultural em atividade no Rio.²⁸

Foi nesse tom de celebração que, em 18 de maio de 1992, a redatora do *Jornal do Brasil* começou e encerrou o texto em que anuncia o surgimento de uma nova editora no Rio de Janeiro. Esse texto acompanhava uma nota²⁹ publicada por ocasião de um evento promovido pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) com palestras de Félix Guattari, Pierre Lévy e Paul Virilio. Outro evento, naquela mesma semana, reunia na Casa de Rui Barbosa nomes como Gianni Vattimo, Jean Baudrillard, Edgar Morin e novamente Guattari. Ambos os eventos tinham como tema central a relação entre homem e natureza, no contexto dos debates que precediam a realização da Eco-92, que seria realizada em junho e marcaria definitivamente os debates globais sobre meio ambiente e sustentabilidade, atraindo olhares do mundo todo para a “Cidade Maravilhosa”.

Os livros de estreia da 34 eram justamente *O que é filosofia?*, de Deleuze e Guattari, e *Caosmose*, deste último, que aproveitaria sua passagem pela cidade para figurar nos lançamentos. É digna de atenção a recepção entusiástica que essa estreia carioca merece da jornalista Marília Martins – também professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), instituição onde nasceu a revista *34 Letras*, embrião da nova casa editorial. De fato, embora o Rio de Janeiro contasse ainda com casas consagradas, como Nova Fronteira, Zahar, Civilização Brasileira e José Olympio, vinham principalmente de São Paulo os ares de renovação em literatura, ensaio e humanidades, por meio de projetos recentes mas já consolidados, como Companhia das Letras (1986-), Iluminuras (1987-) e Edusp (1962/1988-)³⁰. O fato curioso é que a Editora 34 já nasceu com um pé em cada lado da ponte aérea. Por sinal, a tal “bem-humorada resposta carioca ao império das editoras paulistas” não tardaria muitos anos para trasladar-se definitivamente a São Paulo, cidade natal de Beatriz Bracher – uma das criadoras do novo empreendimento – e dos sócios que, posteriormente, se encarregariam de dar continuidade ao negócio.

²⁸ Marília Martins, “Uma nova editora entra no circuito”, *Jornal do Brasil*, 18 maio 1992a.

²⁹ Idem, “A filosofia se espalha pela cidade”, *Jornal do Brasil*, 18 maio 1992b.

³⁰ Embora a Edusp tenha sido criada no início da década de 1960, foi apenas em 1988 (sob a gestão do professor Alexandre Barbosa) que se criou seu departamento editorial, momento a partir do qual a editora constitui de fato um catálogo próprio.

Esse exemplo de “migração editorial” e a leitura que ele torna possível de certas discursividades fornecem um caso bom para se pensar a dinâmica espacial dos mercados simbólicos. Em particular, ele dá algumas chaves interpretativas para o caso brasileiro, onde, em linhas gerais, a hegemonia editorial do Rio de Janeiro, antiga capital do Império e da República, vai sendo gradativamente desafiada por uma metrópole ascendente, São Paulo, sem, contudo, que esta se torne um polo inquestionável de concentração dos capitais desse setor produtivo. Por isso, mostra-se frutífero o confronto com o caso da Argentina, país cuja capital, Buenos Aires, tem historicamente concentrado as energias sociais do espaço editorial. Ainda que, recentemente, o mercado de livros nesse país tenha apresentado sinais consistentes de desconcentração geográfica, a urbe portenha segue portando uma centralidade que nenhuma das outras grandes cidades argentinas tem se mostrado capaz de confrontar isoladamente.

De antemão, vale lembrar que poucas atividades econômicas e simbólicas são tão constitutivamente urbanas quanto a produção editorial. Embora a gênese histórica do livro tal como o conhecemos hoje esteja associada a outras figurações, como o mosteiro medieval e a corte da nobreza, é na cidade moderna que ele viria a encontrar suas condições mais favoráveis de produção e de consumo. É dos contingentes letrados urbanos que as sociedades da Europa ocidental irão extrair tanto aqueles que viriam a tornar-se os primeiros profissionais do livro, como aqueles que formarão seus públicos leitores³¹. É nesse *locus*, também, que floresce a atividade editorial tal como a conhecemos hoje, centrada no “editor duplo” – meio intelectual, meio empresário –, mas já desvinculado das funções de filólogo, impressor ou livreiro³². Tardamente, na América Latina, também as grandes cidades vão emular o papel das metrópoles do Velho Mundo e desempenhar o papel de articulação da vida intelectual local e, não menos importante, de conexão com os debates intelectuais ocorridos alhures: elas

³¹ “É nas cidades (Paris e Londres ocupam o centro) onde surgem e se expandem os fatos e os cenários considerados típicos da Ilustração europeia: a emergência de um mercado do livro e de seu agente, o livreiro-editor; a ampliação do círculo dos consumidores de bens culturais, em particular dos leitores; o florescimento dos salões e dos cafés como âmbitos de sociabilidade intelectual, onde os plebeus de talento se cruzam com os aristocratas ilustrados e a conversa se mistura com a discussão (Habermas [1981], 1996); a aparição dos periódicos como órgãos de comunicação das verdades e valores do pensamento iluminista.” (Carlos Altamirano, “Intelectuales”. In: _____ (Dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 149.)

³² “Do século XVI datam as primeiras casas publicadoras ou editoras, dirigidas por pessoas sem qualquer vínculo com a ‘famosa arte de impressão’. A partir da segunda metade do século XVIII sua posição consolidou-se; nos centros urbanos mais desenvolvidos, com efeito, separaram-se nitidamente as funções do publicador das do impressor ou tipógrafo e da do livreiro, o que se tornaria definitivo com a especialização imposta pela Revolução Industrial” (Emanuel Araújo, *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986. p. 49). Essa separação funcional deve ser tomada como tendência hegemônica mas não total, dada a persistência (e, em alguns casos, o ressurgimento) de formas artesanais de produção editorial, onde a atividade de impressão não se dissocia completamente da edição propriamente dita.

abrigarão os primeiros impressores, livreiros e editores europeus, e suas elites serão as responsáveis pela constituição embrionária de um espaço editorial local.

Em todo o mundo ocidental, é nas cidades – e, particularmente, em algumas grandes metrópoles – que irá se concentrar a maior parte das editoras, de seus organismos, associações formais e coletividades informais, dos órgãos responsáveis por sua consagração e visibilidade (livrarias, distribuidoras, prêmios, feiras, bienais, lançamentos etc.), das ofertas de formação de profissionais para o mercado editorial etc. Dito de outro modo, é ali onde se concentram os capitais (sociais, simbólicos, políticos, econômicos) que os agentes do universo editorial tratam de obter, empregar, apostar e converter³³ para instituir certas modalidades de presença nesse espaço social. A análise desse conjunto de variáveis é que permite identificar a existência de uma “capital editorial” como modalidade específica de “capital cultural”, tal como a define Charle: “um espaço urbano em que suficientes indícios convergentes permitem afirmar que ele é, numa dada época, um lugar de atração e de poder estruturante de um ou outro campo de produção simbólica (ou mesmo da maioria desses campos, para os centros mais importantes, como Paris, Londres, talvez Roma)”³⁴.

A pergunta central que se coloca aqui é a seguinte: que fatores moldaram historicamente o acúmulo de energias sociais do universo editorial nas cidades de Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo? Há que se considerar, para responder essa questão, as características demográficas de cada país, os condicionantes da produção intelectual e o desenvolvimento das indústrias culturais nessas “capitais editoriais” em viés comparado, tomando concentração, dispersão e circulação (de agentes, de instituições, de capitais etc.) como categorias de análise.

Metrópoles do livro em formação e disputa

Junto com a Cidade do México, as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires configuram as maiores metrópoles da América Latina, tanto em termos de população como em raio de influência econômica e cultural. Nota-se, nesse aspecto, uma diferença fundamental entre Brasil e Argentina: se no primeiro o protagonismo urbano é dividido entre as capitais paulista e fluminense – sendo que nenhuma delas é atualmente a capital política –, além de incluir importantes centros secundários, no segundo há uma concentração bastante forte em Buenos Aires, “cuja hegemonia inviabiliza até hoje quaisquer pretensões de reconhecimento da atividade intelectual

³³ James F. English, *The economy of prestige*. Cambridge/Londres: Harvard U.P., 2005.

³⁴ Christophe Charle, “Paris capitale culturelle nationale, internationale, transnationale?”, s.d. Disponível em: <https://www.academia.edu/8402322/Paris_capitale_culturelle_nationale_internationale_transnationale>. Acesso em: 26 maio 2015.

nas províncias”³⁵. No Brasil, em contraste, a “predominância do eixo Rio de Janeiro-São Paulo em todos os domínios da atividade cultural nunca breiou os surtos regionais de criatividade intelectual, em especial nos casos de Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul”³⁶.

Em termos populacionais, o peso relativo dessas metrópoles é bastante dispar atualmente. Juntas, as populações das regiões metropolitanas de São Paulo (cerca de 20 milhões de habitantes) e do Rio de Janeiro (quase 12 milhões) correspondem a menos de 17% da população brasileira total, ao passo que, sozinha, a população da Grande Buenos Aires, de aproximadamente 13 milhões, equivale a cerca de um terço do contingente total argentino. Tal concentração, que é tanto demográfica como econômica, se relaciona à constituição histórica dos dois países. Fausto e Devoto chamam a atenção para a

racionalidade do vice-reinado, que organizara todos os seus territórios ligando-os a um único porto de saída natural (para a época), o de Buenos Aires (ou melhor, o eixo Buenos Aires-Montevideú), enquanto o Brasil possuía um sistema com diversos portos ligados alternativamente com suas respectivas hinterlândias (Belém, Recife, Salvador, Rio de Janeiro), numa lógica que poderia ter representado um elemento de desagregação.³⁷

No que se refere às indústrias culturais, tanto na Argentina como no Brasil parece existir uma tensão fundamental: de um lado, o ponto em torno do qual orbita a atividade do país todo – Buenos Aires e o eixo Rio de Janeiro-São Paulo –, que concentra as empresas e instituições culturais, bem como as instâncias de difusão e de consagração; de outro, o restante do país, regiões cada uma das quais com seus centros, que no entanto permanecem secundários em nível nacional. Para o caso argentino, Alejandro Grimson argumenta que o imaginário nacional que tende a associar a dicotomia capital/interior a contraposições do tipo modernidade/atraso, civilização/barbárie e geral/particular tem como efeitos a invisibilização da produção cultural do restante do país e a inviabilização de seu reconhecimento pleno:

As questões de Buenos Aires se convertem, por um subterfúgio, em temas nacionais: a maior parte dos meios de todo o país difundem desde a temperatura até o estado do metrô portenhos, salvo o caso dos meios públicos nos últimos anos. Em contrapartida, o clima e os problemas de Mendoza ou Catamarca são questões locais e particulares. Os artistas triunfam em Buenos Aires e aqueles que falam da Capital falam sobre o país, enquanto que a literatura, a música e os intelectuais de outras regiões são considerados expressões provinciais que se referem a questões regionais. Trata-se de uma desigualdade que persiste. É parte de nosso imaginário, e nosso imaginário tem consequências muito reais.³⁸

³⁵ Sergio Miceli, “Prólogo”. In: Beatriz Sarlo, *Modernidades periféricas: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: CosacNaify, 2010, p. 15.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina*, op. cit., p. 30.

³⁸ Alejandro Grimson, *Mitomanías argentinas: cómo hablamos de nosotros mismos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012, p. 121. Para além da atividade cultural e intelectual, tal dicotomia se encontra enraizada,

No caso brasileiro, a relativa invisibilização da produção dos centros urbanos secundários e de seus interiores está também presente, mas soma-se a ela a tensão entre dois polos, Rio de Janeiro e São Paulo, que dividem esse protagonismo a pender mais para um lado ou para o outro conforme se considerem distintos planos da vida cultural (as ciências humanas, as artes plásticas, o teatro, a televisão, o cinema etc.). Com isso não se pretende sublinhar uma rivalidade explícita entre as duas grandes metrópoles brasileiras, derivada de identidades regionais que se instituem em oposição uma à outra, mas uma tensão de fundo que, de muitas maneiras, organiza a vida cultural do país. Em distintos momentos da história do país e em diferentes domínios da atividade simbólica, vão desempenhar o papel de polos hegemônicos, concentrando instituições de produção e instâncias de consagração, atraindo produtores do restante do país, regulando os regimes de visibilidade e de representatividade em campos específicos e funcionando como porta-voz, antena ou catalisador de teorias sociais, registros estéticos, movimentos artísticos etc.

No caso argentino, trata-se de compreender de que maneira as energias e as disputas confluem historicamente para um mesmo espaço, todas elas de algum modo plasmadas por uma identidade compartilhada, mas guardando relações específicas com outras identidades (regionais, ideológicas, estéticas etc.). Tanto aqui como lá, interessam fatores outros que vão sedimentando a constituição das distintas posições e tomadas de posição. O que marca a singularidade do caso brasileiro com relação ao argentino é que tais disputas se dão em dois grandes centros urbanos, cada qual atravessado tanto por questões internas como pelas relações dúbias, contraditórias, culturalmente sedimentadas, com sua contraparte.

A existência dessas capitais culturais e, em particular, das capitais editoriais supõe uma espécie de hierarquia urbana que não necessariamente coincide com a hierarquia dos contingentes populacionais, nem com os raios de influência política e econômica. Contudo, mantém com esses aspectos uma ligação orgânica que não pode ser negligenciada. O caso do mercado editorial brasileiro fornece um exemplo interessante para entender esses nexos, dado que experimentou diversos processos de ascensão e decadência de seus centros urbanos. Se no período colonial o florescimento da atividade intelectual nos distintos rincões da América Portuguesa se mostrou propenso às sortes de sucesso e declínio das atividades econômicas empreendidas, a consolidação do Rio de Janeiro como sede do Império Português em

segundo o autor, no próprio vocabulário da cultura política argentina: “[...] até a atualidade um parâmetro taxonômico básico entre os argentinos divide os da ‘capital’ e os do ‘interior’”. Essa foi a estrutura dicotômica histórica sobre a qual se constituiu o grande eixo da segunda metade do século XX. O peronismo e o antiperonismo atualizaram e ressignificaram as dicotomias históricas do país” (Idem, p. 40).

1763, e sobretudo a transferência da família real em 1808, inauguram um longo período de protagonismo carioca na cena intelectual brasileira.

Em seu estudo sociobiográfico de escritores brasileiros atuantes entre o fim do Segundo Reinado e a Primeira República, Machado Neto afirma: “Se Paris era a grande atração exterior dos brasileiros cultos e apatacados, o Rio de Janeiro era o fascínio de todos os provincianos cujas condições de pecúnia ou de talento pudessem fundamentar a justa ambição de ver o seu nome luzir nas altas rodas mundanas ou nas *cottéries* literárias da Capital”³⁹. De acordo com o levantamento feito pelo autor, com base na trajetória de 60 intelectuais de proeminência naquele período, embora apenas 8 desses autores tivessem nascido na Corte, 40 deles viveram na capital do país e 30 deles nela morreram, o que mostra percursos de vida orientados ao deslocamento das periferias ao centro. Nesse mesmo estudo, não obstante, os números referentes ao local de publicação das obras já mostram o papel crescente de São Paulo como polo intelectual do país: embora quase a totalidade desses escritores tenham sido publicados por editoras do Rio de Janeiro, 23 deles foram publicados por órgãos paulistas, mesmo número dos que foram editados nas províncias de origem (excluídos desse total os próprios paulistas).

O protagonismo carioca naquele momento não poderia ser automaticamente atribuído ao peso demográfico da capital na população total do país: a concentração de contingentes letrados e das instituições oficiais da intelectualidade brasileira, na esteira dos apoios oficiais do Estado, parece ser bem mais explicativa desse destaque. Por isso é que, em muitos aspectos, essa hegemonia carioca dura até a década de 1960, quando a capital transfere-se para Brasília. Acontece que o crescimento vertiginoso de São Paulo, tributário de migrações internas e imigrações impulsionadas pela economia do café e logo pela industrialização, faz aumentar suas pretensões a centro catalisador da cultura brasileira, estimulado por um poderoso mecenato privado de origem agrária ou industrial:

Na primeira metade do século XX, São Paulo, diferentemente do Rio de Janeiro, era destituída de um sistema cultural baseado em instituições públicas e a sua incipiente vida artística e literária foi durante muito tempo privilégio de pequenos círculos de notáveis, animados por expoentes da elite paulistana. Esse cenário foi alterado na medida em que a cidade deixava seus ares provincianos para tornar-se uma metrópole moderna, processo para o qual foi decisiva a emergência de uma burguesia industrial, que contribuiu para o desenvolvimento de um campo cultural na cidade, em iniciativas que se ampliaram para toda a sociedade.⁴⁰

³⁹ Antônio Luís Machado Neto, *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Grijalbo/Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

⁴⁰ Juliana Neves, “São Paulo no segundo pós-guerra: imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 26, n. 75, fev. 2011, p. 119. Sobre os primórdios da atividade editorial em São Paulo, nos períodos anteriores a esse, sugiro a leitura de Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2005, p. 331-344; Teresinha Aparecida del Fiorentino, *Prosa de*

A autora identifica o período entre as décadas de 1920 e 1950 como momento-chave para compreender o novo papel da capital paulista no cenário nacional. Num primeiro momento, o símbolo máximo de tais pretensões é a Semana de Arte Moderna de 1922, que logrou alçar-se de regionalismo paulista a metonímia daquilo que se fazia de mais avançado na arte brasileira daquele momento. Nos anos subsequentes, a industrialização e a emergência de uma abastada burguesia urbana foram essenciais à implantação de instituições que viriam a transformar definitivamente a cidade: a Universidade de São Paulo; o Departamento de Cultura (com Mário de Andrade à frente); o Museu de Arte Moderna, o Teatro Brasileiro de Comédia e a I Bienal de Artes, iniciativas auspiciadas pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho; o Museu de Artes de São Paulo e a TV Tupi, fundados por Assis Chateaubriand. A todos esses projetos irão se somar o crescimento e a diversificação da imprensa diária e da edição de livros. Novas editoras surgem em São Paulo nesse período, ainda que o Rio de Janeiro siga mantendo seu protagonismo, definido tanto pela consolidação de casas editoriais já existentes como pela criação de novos empreendimentos.

Em meados do século, a capital paulista se firma como principal centro comercial e industrial do país, e também principal porta entrada do capital estrangeiro. No âmbito da produção simbólica, os anos 1950 e 1960 teriam significado uma inflexão: para além de sua transformação definitiva em metrópole, esse é o momento em que São Paulo se vê portadora das promessas de desenvolvimento científico e técnico do país e se converte em “epicentro das mudanças que continham, no seu movimento, transformações de vulto no tecido na forma de organização da cultura”⁴¹.

Para o caso da edição de livros, algumas estatísticas (apesar de dispersas, pouco sistemáticas e divididas por estado e não por cidade) dão conta de mostrar essa lenta evolução em um lapso de aproximadamente 75 anos. Com base no *Anuário Brasileiro de Literatura*, Sergio Miceli registra, para 1929, que cerca de 60% dos livros editados no Brasil vinham da então capital federal⁴², ao passo que os estados de São Paulo e Rio Grande do Sul respondiam por 20% e 10% dos títulos, respectivamente. Essas três unidades eram responsáveis por 94% dos exemplares impressos no país naquele ano⁴³. Já para 1975, Hallewell mostra que o Estado do Rio de Janeiro respondia por 48,7% dos exemplares publicados no país e São Paulo, por 26,5%

ficção em São Paulo: produção e consumo, 1900-1922. São Paulo: Hucitec, 1982; e Marisa Midori Deaecto, *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

⁴¹ Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001, p. 52.

⁴² Vale notar que, naquele momento, a cidade do Rio de Janeiro constituía um Distrito Federal, portanto, uma unidade da federação autônoma com relação ao Estado do Rio de Janeiro, ao qual foi incorporado em 1975, depois de ter passado pela condição de Estado da Guanabara (1960-1975).

⁴³ Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 151.

deles⁴⁴. Por fim, para 2010, os números da base ISBN mostram um equilíbrio de forças distinto entre RJ e SP: 17,4% e 30,5% dos agentes que registraram títulos na base, respectivamente. Essa evolução parece mostrar dois movimentos concomitantes: (1) a suplantação da produção fluminense pela paulista; e (2) a diminuição do peso do eixo Rio de Janeiro-São Paulo na produção editorial brasileira – pelo menos no que se refere à quantidade de títulos publicados.

Três ressalvas devem ser feitas. A primeira delas diz respeito aos distintos resultados gerados com cada variável analisada (número de títulos para 1937, número de exemplares para 1975, número de agentes com registro no ISBN para 2010). Conclusões mais precisas exigiriam mobilizar as mesmas variáveis para épocas distintas e, sempre que possível, relacionar distintas variáveis para o mesmo período (títulos, exemplares, agentes ISBN, faturamento etc.). A segunda ressalva é que tais recenseamentos de produção editorial (presença em anuários, registro em órgãos oficiais etc.) tendem a sobrerrepresentar os centros onde a edição de livros se encontra mais profissionalizada. Logo, tais resultados devem ser pensados não como retratos fiéis da realidade editorial do país num dado momento, mas duplamente como consequência e causa das relações desiguais estabelecidas entre distintos polos de produção cultural. A terceira ressalva é que tais estatísticas, recortadas por unidade da federação, não dão conta de mostrar as relações entre as distintas cidades do país. De toda maneira, é possível inferir que o destaque dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro esteja relacionado ao protagonismo de suas respectivas capitais (tomadas tanto isoladamente como em seu conjunto metropolitano).

Na Argentina, o protagonismo portenho tem longa data e se expressa de muitas maneiras. Desde, pelo menos, a passagem do século XIX ao XX, a capital tem concentrado as energias do espaço editorial argentino, conectando-o às tendências europeias e ao ampliado mercado de língua espanhola. Tal como ocorreu em São Paulo, porém em maior proporção, os fluxos migratórios para Buenos Aires foram responsáveis pelo crescimento abrupto da cidade. Esse aumento vertiginoso da população acaba por aprofundar a centralidade da “cabeça de Golias” – tal como Ezequiel Martínez Estrada definiu a capital argentina em seu ensaio publicado em 1940⁴⁵, denunciando uma desproporcionalidade entre a capital e o restante do país, contraste profundo que segue existindo.

⁴⁴ Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2005.

⁴⁵ “Buenos Aires é uma grande máquina, que [] absorve brutal e cegamente a riqueza do interior, devora pressupostos fantásticos, e come, como todo gigante, pela boca de sua cabeça cortada. Alimenta-se da miséria e do atraso, da ignorância e da solidão. Buenos Aires é um muro no horizonte urbano, impedindo que se olhe o interior.” (Do livro *La cabeza de Goliat: microscopía de Buenos Aires*, citado em Adrián Gorelik, “A Buenos Aires de Ezequiel Martínez Estrada”, *Tempo Social*, v. 21, n. 2, 2009, p. 40.) Na mesma linha de “ensaio de indagação sobre a metrópole” (gênero em que Gorelik enquadra o livro de

Ainda que se devam considerar certos problemas no que concerne à produção e à análise de dados quantitativos, a regularidade das séries temporais disponíveis e o recorte por cidades permite fazer inferências mais precisas sobre a territorialização do espaço editorial do país vizinho. Os primeiros números oficiais, após a criação do Registro Nacional de Propiedad Intelectual, dão mostras contundentes de uma concentração geográfica pronunciada: em 1936 e 1937, respectivamente, 90,6% e 88,8% dos títulos registrados vinham da cidade de Buenos Aires. As cidades de Santa Fé, Rosário, Córdoba e La Plata, que apresentaram nesses anos os maiores números depois da capital, somaram juntas menos de uma centena de registros em ambas as medições, ao passo que os registros portenhos somam quase 1500⁴⁶. Na primeira série disponível, que vai destes primeiros anos até 1963⁴⁷, a proporção de títulos publicados em Buenos Aires variou entre 80,8% e 95,9%. Na segunda série, que vai de 1975 a 1984, variou entre 85,5% e 90,8%⁴⁸.

Ainda que siga sendo o grande central editorial do país, essa hegemonia parece vir diminuindo. Em 2010, vieram da capital argentina 49% dos títulos e 75% dos exemplares produzidos no país – disparidade que indica a predominância de menores tiragens no interior, se comparadas às da capital. Naquele mesmo ano, o número de instituições que editaram mais de 10 títulos era de 215 na cidade, contra 212 em todo o restante do país. O paulatino declínio do protagonismo portenho se faz notar principalmente no quadriênio final da década de 2000: entre 2007 e 2010, Buenos Aires passou de 39% a 29% do total de agentes que editaram livros na Argentina. Quedas proporcionais semelhantes podem ser verificadas com relação ao número de títulos editados e de exemplares produzidos. Considerando-se os números absolutos, é possível inferir que esse fenômeno se deve bem mais a um crescimento da atividade editorial no interior (de 40,8% entre 2006 e 2010, considerando-se o número de títulos) do que ao pequeno decréscimo da produção na capital no mesmo período⁴⁹.

Apesar disso, até este momento nenhuma das outras grandes cidades do país tem sido capaz de confrontar a produção portenha quando tomada isoladamente. Ainda que no conjunto elas possam representar uma parcela significativa da produção editorial argentina em termos quantitativos, a capital federal ainda representa um polo

Martínez Estrada) e apontando para questões semelhantes, ver também o livro de Felix Luna, *Buenos Aires y el país*. 4. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

⁴⁶ Cf. Eustasio A. García, "Historia de la empresa editorial en Argentina – Siglo XX". In: Juan Gustavo Cobo Borda (Ed.), *Historia de las empresas editoriales de América Latina*. Bogotá: CERLALC, 2000. p 36-7.

⁴⁷ No período entre 1964 e 1974, os dados do Registro Nacional de Propiedad Intelectual não discriminam a origem geográfica dos títulos. Apenas recentemente esses dados voltaram a ser contabilizados e passaram a incluir no cálculo o número de exemplares e o número de instituições publicadoras.

⁴⁸ Eustasio A. García, op. cit., p. 94-5.

⁴⁹ Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, *Anuario 2010 – Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: OIC, 2010. Disponível em: <<http://www.camaradellibro.com.ar/informes/PDF/AnuarioOIC2010.pdf>>. Acesso em 8 jun. 2015.

fortemente centralizador, especialmente considerando-se outras variáveis (instituições de divulgação e consagração, eventos, associações, ofertas formativas etc.). Essa característica fica mais evidente quando contrastamos Argentina e Brasil: estados como Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul parecem representar polos editoriais de maior peso que as províncias de Córdoba ou Santa Fé, por exemplo, ainda que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo siga predominante, à semelhança de Buenos Aires.

Outra maneira de observar esses dados de produção editorial é relacioná-los à dinâmica populacional nesse período⁵⁰. No Brasil, onde a concentração demográfica é pronunciada, mas bem menor que na Argentina, os estados de São Paulo e Rio de Janeiro abrigavam, juntos, 26,21% dos brasileiros em 1940 e 29,65% em 2010. Em contrapartida, a concentração editorial desse eixo diminui de 80% em 1929 para 47,96% em 2010 (considerando, no entanto, que os índices usados para cada ano diferem, o que pode produzir distorções). O ponto que merece destaque é o do declínio fluminense: se no primeiro ano considerado na série – momento em que São Paulo ainda consolidava sua indústria editorial – a produção carioca apresenta uma sobre-representação altíssima, em 2010 essa proporção cai para praticamente um terço. Já a sobre-representação de São Paulo no âmbito editorial nacional aumenta em ritmo menos intenso, indicando que a desconcentração editorial brasileira se deve, sobretudo, ao crescimento da produção editorial nos outros estados, em especial Paraná, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Na Argentina, os dados mostram que o crescimento da população da Grande Buenos Aires, pelo menos desde a década de 1970, acompanhou uma tendência de crescimento da população do país como um todo. Já os dados de produção editorial evidenciam uma forte desconcentração territorial nos últimos 30 anos. Por isso, a sobre-representação da produção editorial da metrópole portenha diminui drasticamente sobre o total nacional. Nesse sentido, os panoramas brasileiro e argentino acabam por se aproximar: tanto o eixo RJ-SP (considerados os estados como um todo) quanto a Grande Buenos Aires respondem, atualmente, por aproximadamente metade da produção editorial nacional e por um terço da população de seus respectivos países. Ainda assim, o fraco bicentralismo brasileiro permanece contrastando com o forte monocentrismo argentino, produzidos

⁵⁰ Apresento, aqui, apenas algumas das conclusões de um estudo quantitativo que realizei e cuja análise detalhada se encontra em: José de Souza Muniz Júnior, “Densidades da edição: a concentração espacial da produção de livros no Brasil e na Argentina”, In: *Anais do V Colóquio Brasil-Argentina de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_COL.htm>. Acesso em: 12 fev. 2016. O instrumento analítico que concebi para compreender essa relação entre edição e população foi denominado RPP (relação produção-população, um quociente entre a “proporção da produção editorial local sobre a nacional” e a “proporção da população local sobre a nacional”). Ou seja, numa hipotética situação em que cada parte do país tivesse uma produção editorial condizente com sua expressão demográfica, esses números seriam iguais a 1. Números maiores que 1 indicam que a produção local de livros está, nesse sentido, sobre-representada; números menores que 1 mostram sub-representação.

em função das diferenças nos respectivos processos históricos de concentração e dispersão do poder político e do poder econômico entre as distintas cidades e regiões de cada país. Tais processos reverberaram de modo singular na constituição do campo literário e intelectual e, portanto, da edição (tomada, aqui, como espaço “intercampos”, condicionado tanto pelas injunções históricas mais gerais como pelas relações e lutas dos campos limítrofes que por meio dele adquirem expressão).

Regimes de representação e visibilidade

O termo “capitais editoriais” vem em boa hora para designar esses centros se o objetivo é compreender o funcionamento de nossos espaços editoriais – que são, como quaisquer outros, espaços de poder. Tais metrópoles se constituem não apenas como lugares onde se concentram os capitais em jogo – econômicos, simbólicos, sociais etc. –, mas também como lugares onde esses capitais são disputados, convertidos, negociados.

Uma evidência qualitativa do supramencionado bicentralismo brasileiro é a polarização entre a Câmara Brasileira do Livro (CBL), criada em São Paulo em 1946, e o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), germinado seis anos antes no Rio de Janeiro. Tal polarização da política setorial se mostra como duplo provincianismo, pois a CBL e o SNEL, embora sejam entidades de pretensa representatividade nacional, estão fortemente marcadas por seus locais de origem. Considere-se, por exemplo, a composição das diretorias de ambas as entidades no curso de suas respectivas histórias, com nítida concentração de editores cariocas na diretoria do sindicato e de paulistanos na diretoria da câmara. Mas essa polarização tem outro aspecto: apesar de serem entidades com funções e estatutos distintos (a CBL é uma câmara comercial e é composta por editores, livreiros e distribuidores, enquanto o SNEL é um sindicato patronal que reúne apenas editores), acabam por ocupar funções semelhantes no panorama editorial de suas respectivas cidades-sede. A CBL se torna o SNEL de São Paulo, e vice-versa.

Não é de impressionar que, ao contrário do que acontece na Argentina, onde a Feira Internacional do Livro, máximo evento do setor, acontece todos os anos em Buenos Aires, no Brasil a Bienal Internacional do Livro seja realizada de modo intercalado em São Paulo (com a organização da CBL) e no Rio de Janeiro (sob a batuta do SNEL). Algo semelhante acontece com os principais eventos literários de cada país: de um lado, o Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA); de outro, a Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP). Enquanto na Argentina a

capital federal segue sendo a localidade para onde convergem tais eventos⁵¹, no Brasil a solução encontrada foi situar esse “retiro intelectual” numa espécie de território neutro, uma pequena cidade colonial a meio caminho das duas capitais.

Como mencionei antes, o protagonismo carioca de longa data está diretamente relacionado ao seu antigo estatuto de capital política (primeiro do Império, depois da República). Mesmo com a transferência da capital para Brasília, em 1960, o Rio de Janeiro ainda representa uma espécie de sede secundária da política editorial no país: a despeito da alocação das pastas de Cultura e de Educação na Esplanada dos Ministérios, permaneceu na antiga capital a Biblioteca Nacional, sediada no portentoso edifício da Avenida Rio Branco, inaugurado em 1910⁵². Em contrapartida, é São Paulo que tem concentrado as energias da política setorial do mercado editorial brasileiro. Além da CBL (organizadora tanto da Bienal paulistana como do Prêmio Jabuti, que tem alcance nacional mas cuja cerimônia tem sido realizada sempre em São Paulo), a cidade sedia a Associação Brasileira de Difusão do Livro (ABDL), nascida em 1987 para representar o segmento porta a porta; a Associação Brasileira de Editoras Universitárias (ABEU), do mesmo ano; e a Associação Brasileira dos Editores de Livros Escolares (ABRELIVROS), que surge em 1991 para defender os interesses dessas empresas e representá-las junto ao governo (por exemplo, na negociação dos prazos e das condições dos editais de compra de livros para as escolas públicas).

Tais fatores, transpostos para a Argentina, conformam uma territorialidade muito distinta. A capital do país é sede dos principais organismos públicos relacionados com o livro e a leitura: o Ministério da Cultura, o Ministério da Educação e a Biblioteca Nacional. Também estão ali as instituições representativas do setor: a Cámara Argentina del Libro (que reúne sobretudo as pequenas e médias editoras de capital nacional), a Cámara Argentina de Publicaciones (que concentra as editoras de maior porte, incluindo as de capital estrangeiro) e a Fundación El Libro (que organiza a Feria Internacional del Libro de Buenos Aires e várias outras iniciativas de projeção nacional)⁵³. Também é de se destacar o fato de que, ao contrário do Brasil, onde

⁵¹ Recentemente, além do festival internacional, a entidade que promove tal evento tem realizado edições nacionais, cuja sede é sempre uma cidade do interior da Argentina. Além disso, a última edição do FILBA Internacional foi realizada concomitantemente em Buenos Aires e em Santiago, capital do Chile, numa tentativa de promover de forma mais efetiva o diálogo entre as literaturas latino-americanas.

⁵² A partir de 1990, quando o governo de Fernando Collor de Mello extingue o Instituto Nacional do Livro (INL), a Biblioteca Nacional (vinculada ao MinC) passa a concentrar a execução de políticas públicas para o setor. Além do enorme acervo – tributário da antiga Real Biblioteca da Ajuda, trazida pela Corte portuguesa a partir de 1808, e atualizado pela via do depósito legal –, a instituição carioca é responsável pelo Escritório de Direitos Autorais e pela Agência Brasileira do ISBN. Outras atribuições que ela possuía, como o controle do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP), foram transferidas recentemente para a Diretoria de Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas (DLLLLB), diretamente vinculada ao MinC.

⁵³ A Fundación El Libro é um consórcio que nasce em 1974 e, dez anos depois, toma a forma jurídica de fundação. Agrupa a CAL, a CAP, a Sociedad Argentina de Escritores (SADE), o setor de livros e revistas da Cámara Española de Comercio de la República Argentina (CECRA), a Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines (FAIGA) e a Cámara Argentina de Librerías, Papelerías y Afines (CALPA).

editores de estados semicentrais lograram formar suas próprias instâncias de representação (por exemplo, a Câmara Mineira do Livro, a Câmara Rio-Grandense do Livro e o Clube dos Editores do Rio Grande do Sul), na Argentina o menor adensamento da atividade editorial nas províncias não permitiu que se criassem entidades homólogas em nível local.

Uma certa exceção acaba por configurar-se com as entidades de representação das editoras universitárias, a Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN) e a Red de Editoriales de Universidades Privadas (REUP). Ainda que possuam sede em Buenos Aires, ostentam uma estrutura associativa geograficamente menos concentrada – que, tal como no caso brasileiro, reflete a estrutura territorial desse subsetor, bem mais disperso que os outros, em função da própria distribuição geográfica das universidades.

Aliás, no caso brasileiro, a concentração territorial menos acentuada da edição de livros e a divisão entre São Paulo e Rio de Janeiro expressam uma espécie de diferenciação interna do mercado, permitindo vislumbrar uma geografia dos nichos. São Paulo é o centro hegemônico no mercado de livros didáticos, que corresponde a aproximadamente um terço do faturamento do setor⁵⁴. Embora conte com algumas editoras relevantes em cidades como Curitiba, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, é em São Paulo onde esse subsetor se desenvolve de modo mais consistente há várias décadas, mas sobretudo nos anos 1990, quando as compras governamentais de livros escolares se tornam mais regulares e frequentes. É em São Paulo, inclusive, que se estabelecem as principais editoras estrangeiras que aportam no mercado brasileiro nesse momento, em busca de uma fatia desse nicho promissor. Na edição 2012 do Plano Nacional do Livro Didático (PNLD), por exemplo, as seis maiores clientes do governo estão sediadas em São Paulo: Ática, Scipione (ambas pertencentes, naquele momento, ao Grupo Abril), FTD (administrada pelos Irmãos Maristas), Saraiva (parte de um grupo que abrangia diversos selos editoriais e a maior rede de livrarias do país em número de lojas), Moderna e SM (pertencentes, respectivamente, aos grupos Prisa-Santillana e SM, de origem espanhola). Juntas, elas responderam por 87,7% da

Todas essas entidades estão sediadas na capital federal. O correspondente à Fundación El Libro no Brasil, o Instituto Pró-Livro, foi fundado em 2006 por CBL, SNEL e ABRELIVROS, e está sediado em São Paulo; suas ações têm um raio bem menor de alcance do que sua homóloga argentina.

⁵⁴ Na pesquisa “O comportamento do setor editorial brasileiro em 2010”, encomendada pela CBL e pelo SNEL à FIPE (Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas), consta que o subsetor de livros didáticos correspondeu naquele ano a 26,73% dos títulos editados (14.637 de um total de 54.754) e a 46,73% dos exemplares produzidos (230 milhões, de um total de 492 milhões). Considerando-se apenas as compras do governo via PNLD (ensino fundamental, ensino médio e educação de jovens e adultos), ou seja, excluindo-se as compras do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) e de outros órgãos do governo, o setor editorial faturou cerca de 909 milhões de reais. Mesmo quando se excluem da conta as compras governamentais, o peso relativo do mercado de livros didáticos é significativo e corresponde a 33% do faturamento total do setor (1,1 bilhão de reais, de um total de 3,3 bilhões) ou a 22,52% dos exemplares vendidos.

tiragem total e 85% dos valores totais negociados. Das 24 editoras que venderam livros para o governo naquela edição do PNLD, apenas seis não estão sediadas na cidade de São Paulo ou em sua região metropolitana.

Já o Rio de Janeiro segue fazendo frente à hegemonia paulistana quando se trata do subsetor de obras gerais⁵⁵, que em 2010 respondeu por 100 milhões de exemplares vendidos (39% do mercado, excluindo-se as compras governamentais) e um faturamento de pouco mais de 1 bilhão de reais (30% do faturamento desse mesmo total). Considerando os dados de vendas em livrarias de 2011⁵⁶, as empresas com maior número de títulos na lista dos mais vendidos foram as cariocas Sextante, Record, Ediouro e Intrínseca, seguida pela espanhola Santillana, com sedes nas duas capitais. Na sequência do ranking vêm Saraiva, Companhia das Letras, LeYa⁵⁷ e Planeta, sediadas em São Paulo.

Na Argentina, qualquer que seja o subsetor considerado, Buenos Aires figura como principal centro produtor da Argentina. Ali se concentram as sedes da maior parte dos grandes grupos estrangeiros atuantes no país; a maioria das pequenas e médias editoras de capital nacional, principalmente aquelas com maior projeção nacional e internacional, maior longevidade e maior acúmulo de signos de prestígio; as mais conhecidas casas editoriais tanto do polo autônomo como do polo heterônomo.

O surgimento de ofertas universitárias de formação especializada também é um ponto de observação que revela a importância desses grandes centros. No Brasil, o curso de Editoração da Universidade de São Paulo (USP) e os cursos de Produção Editorial da Universidade Anhembi Morumbi, também sediada na capital paulista, e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) foram os primeiros e mais significativos experimentos para a formação de jovens trabalhadores para as editoras, que até então contavam apenas com os egressos de outros tipos de formação. Tais ofertas surgem no início da década de 1970 – portanto, na fase que Emanuel Araújo denomina terceiro período da editoração brasileira, cuja principal característica seria a profissionalização⁵⁸. No caso argentino, o curso de Edición da Universidad de Buenos

⁵⁵ Esta categoria guarda-chuva é uma das quatro utilizadas na pesquisa da FIPE: didáticos, obras gerais, religiosos e CTP (científicos, tecnológicos e profissionais).

⁵⁶ Primeiro ano para o qual a agência *PublishNews* dispõe de dados completos, tabulados não segundo o volume de vendas, mas segundo o número de títulos na lista dos vinte mais vendidos em uma amostra de livrarias distribuídas pelo país. Ou seja, embora este não constitua um dado tão fiel em termos de volume total de negócios, serve como indicio da visibilidade das editoras de acordo com o número de *best-sellers* emplacados anualmente. O ranking considera os títulos por empresa, incluindo os diversos selos (Agir, Nova Fronteira, Ediouro etc. no caso da Ediouro; Objetiva, Salamandra, Alfaguara etc. no caso da Santillana, e assim por diante). Extraído de: <<http://publishnews.com.br/telas/mas-vendidos/ranking-anual.aspx?data=2011&tipo=anual>>. Acesso em 14 nov. 2013.

⁵⁷ Só recentemente a LeYa, quando se torna sócia majoritária da Casa da Palavra, passou a ter de fato uma sucursal no Rio de Janeiro. De todo modo, na lista de mais vendidos de 2011 constam apenas livros produzidos pelos selos sediados em São Paulo.

⁵⁸ Emanuel Araújo, *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*, op. cit., p. 29. Para o autor, o primeiro período começa em 1808, com a instalação da Imprensa Régia portuguesa, e se estende até a

Aires (UBA), em parte inspirado no uspiano, só surgiria em 1992 – na transição, portanto, entre os períodos que José Luis de Diego classifica como de crise (que inclui a última ditadura e o período de redemocratização) e de concentração e polarização da indústria editorial argentina (a década menemista)⁵⁹.

Ao contrário do que ocorreu na Argentina, onde o curso de Edición da UBA segue sem similares, no Brasil tal tipo de oferta se multiplicou, se descentralizou e se diversificou significativamente. Hoje há cursos semelhantes em São Paulo, Belo Horizonte e na gaúcha Santa Maria⁶⁰. Considerem-se, igualmente, os cursos de Letras que ofereceram ou oferecem formação específica em edição, como os da paulistana Mackenzie e os das belo-horizontinas UFMG e CEFET-MG (neste último caso, um curso criado especificamente com este foco). Aqui, a diferença entre Brasil e Argentina está claramente relacionada à distribuição espacial da produção editorial nos dois países: no Brasil, o relativo protagonismo de cenas editoriais locais (tais como as de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul), para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, de algum modo permitiu a multiplicação e a descentralização dessas ofertas; o mesmo não ocorreu na Argentina, onde há poucas oportunidades de atuação profissional na edição de livros fora da cidade de Buenos Aires⁶¹.

Arenas da edição

Buenos Aires é uma metrópole para onde historicamente convergiram e convergem as energias do espaço editorial argentino. Apesar do recente processo de desconcentração geográfica, a capital federal ainda representa um polo fortemente centralizador, sobretudo quando se consideram as instituições de divulgação e consagração, os eventos, as ofertas formativas, a conexão com o capital transnacional etc. Essa característica fica mais evidente quando se comparam Argentina e Brasil: mineiros e gaúchos lograram formar polos editoriais de maior peso que os dos cordobeses e santafecinos, por exemplo, ainda que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo siga sendo hegemônico, à semelhança da capital argentina.

primeira metade do século XX; caracteriza-se pelo amadorismo e pela dependência com relação à produção editorial europeia. O segundo período, cujo ícone é Monteiro Lobato, começaria com a Primeira Guerra Mundial e se caracterizaria pela substituição das importações e por ousados empreendimentos editoriais, como as diversas brasileiras.

⁵⁹ José Luis de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁶⁰ Propostas semelhantes de formação ocorreram em estados com menor tradição editorial, tais como Bahia e Amazonas, mas foram descontinuadas após alguns anos de funcionamento.

⁶¹ O surgimento e o desenvolvimento dessas ofertas formativas, bem como de catálogos editoriais especializados em edição, livro e leitura, e de eventos acadêmicos especializados, são analisados em detalhes em: José de Souza Muniz Júnior, "Intelectuais do livro: instâncias de formação e autorreflexão do espaço editorial no Brasil e na Argentina", XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu (PR), 2014. In: *Anais do...* São Paulo: Intercom, 2014. [no prelo].

Guardadas as particularidades nacionais acima descritas, o que aproxima as experiências argentina e brasileira é, em síntese, a concentração da vida editorial em suas grandes metrópoles. Evidentemente, isso não as singulariza no contexto internacional: mesmo entre os países centrais, há muitos onde as indústrias culturais e a edição de livros se concentram em algumas cidades ou regiões específicas.

Na Espanha, os números da Base ISBN mostram que a Comunidade de Madri e a Catalunha responderam, respectivamente, por 35,6% e 30,8% dos títulos publicados no país entre 2000 e 2014, o que indica o protagonismo compartilhado de Madri e Barcelona nesse mercado⁶². Já um estudo sobre a concentração geográfica da edição norte-americana mostra que o protagonismo do estado de Nova York diminuiu, de 1963 a 1987, no que se refere à proporção da mão de obra empregada (de 38% a 29,9%) e do número de editoras (de 37,36% a 17,3%), mas manteve-se praticamente inalterado (em 46%) no que tange ao valor agregado produzido⁶³. Num documento produzido pela Câmara de Comércio de Milão, na Itália, com dados de 2011, evidencia-se que aquela cidade, embora possuísse apenas 13,8% das editoras do país, concentrava 31,7% do mercado em número de títulos publicados e quase 41% do número de exemplares produzidos, o que corresponde praticamente à soma dos quatro centros secundários (Roma, Turim, Bolonha e Florença)⁶⁴.

Sem pretender fazer um levantamento exaustivo, tais exemplos permitem destacar duas questões. A primeira é que os estudos realizados em cada país variam muito no que se refere às variáveis usadas, de modo que tais comparações já colocam, de antemão, alguns desafios metodológicos. Segundo, a concentração geográfica da produção editorial está condicionada, em cada país, por fatores demográficos, políticos, econômicos e, sobretudo, pelo estado das relações de força da produção simbólica num dado momento. Tampouco se podem compreender esses dados quantitativos sem considerar variáveis qualitativas como as que exploramos antes: as entidades representativas do setor, as ofertas de formação especializada, as instâncias de consagração, a dinâmica específica de cada subsetor etc.

De todo modo, o que interessa demarcar aqui é que o caso argentino aproxima-se ao de países como França, Itália e a maioria dos países latino-americanos, onde uma grande metrópole (na maior parte das vezes, a capital política) concentra as energias do espaço editorial nacional. Em contrapartida, o Brasil assemelha-se à Espanha, onde duas metrópoles mantêm uma relação que é, ao mesmo tempo, de

⁶² Extraído de: <<http://www.mcu.es/culturabase/cgi/axi>>. Acesso em 23 fev. 2016.

⁶³ Mark Monmonier e George A. Schnell, "Geographic concentration and regional trends in the book publishing industry, 1963-1987", *Publishing Research Quarterly*, vol. 8, n. 3, 1992, p. 62-71.

⁶⁴ Ivan Izzo, *L'editoria in Italia e a Milano: struttura e tendenze*. Milão: Camara di Commercio Milano, 2013. Disponível em: <http://www.mi.camcom.it/c/document_library/get_file?uuid=eb1e7aa8-094b-447b-a308-43fac890dfbf&groupId=10157>. Acesso em: 21 fev. 2015.

complementaridade e de disputa pela hegemonia da edição em nível nacional. Pascale Casanova observa, referindo-se especificamente à literatura:

Em certos espaços literários nacionais, a autonomia relativa das instâncias literárias pode ser percebida pela presença (e pela luta) de duas capitais, uma – em geral a mais antiga – concentrando os poderes, a função e os recursos políticos, onde se escreve uma literatura conservadora, tradicional, ligada ao modelo e à dependência política e nacional, a outra, às vezes bem mais recente, em geral cidade portuária, aberta para o exterior, ou cidade universitária – reivindicando uma modernidade literária, a contribuição de modelos estrangeiros e pontificando, pelo abandono dos modelos literários caducos no meridiano de Greenwich, a entrada na concorrência literária mundial. É a estrutura geral que pode tornar compreensíveis as relações entre Varsóvia e Cracóvia, Atenas e Tessalônica, Pequim e Xangai, Madri e Barcelona, Rio de Janeiro e São Paulo.⁶⁵

Ainda que a edição de livros não funcione à imagem e semelhança do campo literário, estabelece com ele uma relação de interdependência que, no caso brasileiro, pode talvez indicar o sentido de certas oposições. Mesmo assim, a multiplicidade de campos simbólicos que se entrecruza para constituir o espaço editorial torna mais complexa essa oposição entre as duas metrópoles, de modo que se faz necessário investigá-la considerando os diferentes nichos e grupos de editoras. Assim se lograria explicar, por exemplo, de que modo São Paulo acabou por constituir-se como centro hegemônico da produção de livros escolares no Brasil, ao passo que o Rio de Janeiro segue como centro importante do segmento de ficção e não ficção *best-seller*.

Há, além disso, um aspecto que distancia o caso brasileiro do espanhol e aproxima nossas “modernidades periféricas”. Na Espanha, a oposição entre Madri e Barcelona como metrópoles culturais está fortemente marcada por identidades regionais que são, em parte, também identidades nacionais e linguísticas muito pronunciadas. Embora no Brasil o protagonismo se divida entre Rio de Janeiro e São Paulo, conforme assinalamos, nunca é demais destacar que ambas estão no Sudeste do país e mantêm entre si somente a distância de uma ponte aérea, num país de dimensões continentais. Persiste, nos casos brasileiro e argentino, a oposição entre o que se faz nas capitais culturais, aglutinadoras de capitais econômicos, políticos e simbólicos, e o que se faz nos rincões mais distantes de nossos extensos territórios – da Amazônia aos campos gaúchos, do Chaco à Patagônia.

São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires se converteram, enfim, não apenas em cidades-polo da produção simbólica, mas centros para onde os esforços dos produtores locais e forâneos devem convergir para alcançar fruição, reconhecimento, distribuição, prestígio – enfim, para gozar das benesses simbólicas e econômicas menos ou mais necessárias à continuidade de seus empreendimentos. Tudo o que fica fora desses polos, de maneira deliberada ou não, mantém a condição de cultura

⁶⁵ Pascale Casanova, *A República Mundial das Letras*, op. cit, p. 301.

periférica ou regional – pecha da qual alguns produtores culturais conseguem livrar-se transladando-se às capitais culturais. Não obstante a existência de cenas culturais locais representativas, com especificidades muito marcadas, e de certas políticas públicas orientadas à desconcentração territorial da produção simbólica, ainda não se puderam criar as condições propícias para que tais cenas sejam plenamente reconhecidas sem precisar se reportar às metrópoles onde tudo acontece.

Ao fim e ao cabo, o que parece válido é concentrar esforços na análise dessas metrópoles, porque é nelas onde se condensa uma parte fundamental dos capitais acumulados, negociados e disputados diuturnamente em nossos espaços editoriais. Todavia, não se pode jamais negligenciar que tais centralidades se dão em detrimento de outras, possíveis, reais ou imaginadas, dentro desses países ou fora deles. O intuito, aqui, foi somente indicar algumas balizas para problematizar a dinâmica de centralidade e concentração exercida por nossas capitais editoriais, objetos privilegiados por condensar muitas das problemáticas pertinentes à compreensão do conjunto de intervenções intelectuais e políticas que interessam explorar neste trabalho. O universo da edição “independente” no Brasil e na Argentina terá nessas três cidades suas principais expressões, principalmente no que se refere à coletivização e à institucionalização das afinidades e das inquietações dos editores assim denominados; à interação desses editores com o poder público; e ao espraiamento de suas práticas e representações para outros meridianos, dentro e fora de seus respectivos países.

2. Sociogêneses da independência

— Valem muito os bens da fortuna, dizia Estácio; eles dão a maior felicidade da terra, que é a independência absoluta. Nunca experimentei a necessidade; mas imagino que o pior que há nela não é a privação de alguns apetites ou desejos, de sua natureza transitórios, mas sim essa escravidão moral que submete o homem aos outros homens. A riqueza compra até o tempo, que é o mais precioso e fugitivo bem que nos coube. Vê aquele preto que ali está? Para fazer o mesmo trajeto que nós, terá de gastar, a pé, mais uma hora ou quase. (Machado de Assis, *Helena*)

O país *independente* é aquele que foi capaz de libertar-se do jugo metropolitano e tomar as rédeas de seu próprio destino político. *Independente* é, também, o jovem que logrou sair das asas da proteção afetiva e/ou financeira dos pais, passo importante para aquilo que se convencionou chamar de idade adulta. O juiz *independente* é aquele cuja decisão não se deixa influenciar ou corromper por possibilidades de benefício ou privilégio, garantindo a imparcialidade de seus juízos.

A independência pode ser uma condição garantida de antemão, ou algo a ser conquistado ou recuperado. Em todo caso, independência é sinônimo de autonomia, liberdade, soberania – valores que o homem moderno aprendeu a ter em alta conta. Ser soberano é não ser colônia; ser liberto é não ser escravo; ser autônomo é poder decidir *como* e *quando* fazer. É não estar sujeito aos imperativos de outrem; é não dever submissão ou obediência; é ver-se livre de opressões ou constrições. Essas situações, ainda que tomadas em chave positiva, implicam responsabilidades: não depender das vontades e arbítrios alheios significa, em contraponto, depender de vontades e arbítrios próprios; significa ter de assumir todos os riscos inerentes às decisões tomadas; significa incumbir-se dos compromissos decorrentes das consequências que tais decisões possam vir a acarretar.

Mas essas observações não podem ser feitas senão de forma muito genérica, porque o “independente” é semanticamente incompleto, transitivo, relacional: ele define-se com relação a algo – uma coisa (in)depende ou não *de* outra(s). Além de transitivo, ele é impreciso, porque a independência é uma qualidade que pode definir-se em termos econômicos, políticos, intelectuais, afetivos, morais... Um sujeito individual ou coletivo não só (in)depende *de* outro(s): essa relação de (in)dependência se dá de um modo preciso, circunscrito. Dizer que o Brasil é um país independente ou que o *Clarín* é um veículo independente supõe “não ditos” os termos dessa independência. Mas: independente de quê ou quem? E independente em que sentido?

Essa transitividade e essa imprecisão fazem do “independente” um termo volátil e polissêmico – nem sempre as determinações da (in)dependência estão claramente enunciadas, ou sequer implícitas. Esse aspecto tem relevantes efeitos políticos, porque a indefinição do “independente” se mostra um componente central das lutas classificatórias nos campos culturais onde ele passa a circular como critério distintivo. Nas últimas décadas, esse adjetivo começa a ser sistematicamente atribuído a agentes, práticas, produtos, circuitos etc., tornando-se parte do léxico dos agentes culturais, da imprensa dedicada a cobrir suas iniciativas e de frações de seus públicos. Ao mesmo tempo que se converte em objeto de usos diversos e assume sentidos heterogêneos, ou até mesmo contraditórios, ele acaba por plasmar novas formações identitárias, que, em alguns casos, dão origem a formas de intervenção intelectual e política com vistas a discutir o presente e o futuro da produção cultural.

A intensa circulação do termo no campo da cultura instaura um terreno comum de inter(in)compreensão que dá certas bases para a cooperação e o confronto, o consenso e o dissenso¹: afiliações, afinidades, repulsas e distâncias serão explicitadas através de operações de classificação e desclassificação que são, fundamentalmente, discursivas. Tais operações resultam não apenas dos esforços bem-sucedidos de circunscrição intelectual e política do termo, mas também dos mal-entendidos gerados por sua indefinição constitutiva. Ele se torna moeda corrente na definição mútua dos modos de ser e de fazer na produção simbólica, mas o valor que se atribui a ele (e, portanto, aos projetos assim designados) mostra-se variável.

Não se trata apenas de não se poder “purificar o dialeto da tribo” [...]. O que ocorre é que as variações e confusões de significado não são meras falhas do sistema, erros de retroalimentação ou deficiências de educação. [...] A bem da verdade, com frequência é preciso insistir nelas como variações, simplesmente porque corporificam diferentes experiências e leituras da experiência, e isso continuará valendo, nas relações e nos conflitos vigentes, para além dos exercícios de esclarecimento dos estudiosos ou dos comitês.²

Essa espécie de vazio semântico do termo – que acaba, então, por ser preenchido por memórias sócio-discursivas muito diferentes – é certamente um dos fatores que contribuem para uma tão expressiva multiplicação de seus usos, que

¹ Pode-se dizer, por essas razões, que o “independente” se converte numa espécie de fórmula discursiva: “Em um momento do debate público, uma sequência verbal, formalmente demarcável e relativamente estável do ponto de vista da descrição linguística que se pode fazer dela, põe-se a funcionar nos discursos produzidos no espaço público como uma sequência tão partilhada quanto problemática. Empregada em usos públicos que a investem de questões sociopolíticas por vezes contraditórias, essa sequência conhece, então, um regime discursivo que faz dela uma fórmula: um objeto descritível nas categorias da língua e cujo destino – ao mesmo tempo invasivo e continuamente questionado – no interior dos discursos é determinado pelas práticas languageiras e pelo estado das relações de opinião e de poder em um momento dado no seio do espaço público” (Alice Krieg-Planque, “Fórmulas’ e ‘lugares discursivos’: propostas para a análise do discurso político”, In: Ana Raquel Motta e Luciana Salazar Salgado (Orgs.). *Fórmulas discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 12).

² Raymond Williams, *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 42.

passam a se prestar a investimentos estéticos e políticos diversificados. Não por acaso, ele será apropriado até mesmo em sentidos antagônicos aos mais correntes, sendo captados por iniciativas do Estado ou de instituições e empresas consideradas estabelecidas ou dominantes em seus nichos. Esses usos também são, em grande parte, tributários de certos direcionamentos recentes das políticas culturais que atribuem mormente ao poder público, mas também à iniciativa privada, a função (ora estatutária, ora moral) de proteger, fomentar, financiar e promover expressões culturais de alcance reduzido (porque vanguardistas, ou pouco capitalizadas, ou provindas de grupos socialmente vulneráveis).

O “independente” figura dentro de uma constelação de qualificativos que, em linhas gerais, portam sentidos de contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, ou a formas de controle e enquadramento institucional da produção de arte e da cultura:

Termos como independente, alternativo, marginal, nanico, *underground* têm sido empregados, já há algum tempo, para identificar posturas semelhantes na literatura e na poesia, no cinema e no vídeo, na imprensa, no teatro. Apesar de conter sempre certa ambiguidade, cada um desses termos acaba cumprindo com algum êxito o papel de identificar um determinado tipo de atividade artística. [...] Além do mais, o que importa não é tanto encontrar o termo adequado, e sim compreender o significado do fenômeno a que ele se refere.³

Na impossibilidade de analisar em profundidade as aparições e os sentidos de cada uma dessas unidades lexicais, a opção de dar centralidade ao “independente” funciona, na melhor das hipóteses, como forma de acesso às cadeias parafrásticas das quais ele participa e das disputas que os agentes da produção simbólica travarão em torno das (in)definições desses termos. Uma questão relevante diz respeito, também, a como a categoria “independente” interage com essas outras – às quais podem-se acrescentar “experimental”, “emergente”, “autoral” etc. Conforme circulam nos distintos domínios da vida cultural, artística e midiática, vão ganhando novos sentidos e configurando um mapa movediço de representações individuais e coletivas. Não obstante, confrontado com esses termos aparentados, às vezes tomados como seus equivalentes ou sinônimos, o “independente” parece ser o mais bem-sucedido em condensar tais sentidos. Ele é, também, aquele que circula com mais desenvoltura *entre* os distintos setores da cultura, criando uma espécie de vocabulário comum, mesmo quando os agentes o rejeitam como vínculo identitário ou questionam seu poder explicativo. É plausível supôr, também, que a relativa estabilidade da forma lexical em várias línguas ocidentais (*independiente*, *indépendante*, *independent*, *indipendente*, independente...) tenha favorecido a ampla circulação internacional do

³ Gil Nuno Vaz, *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 11.

termo e, duplamente como efeito e causa disso, a gênese dos engajamentos político-intelectuais de corte transnacional em que o “independente” se põe a operar como critério distintivo.

Dessas observações, derivam três preocupações que se impõem a este estudo. Primeiro, a infiltração da noção de “independente” nos diversos domínios da atividade cultural e intelectual torna-o ainda mais propenso à polissemia. Afinal, ele será objeto de apropriações condicionadas pela história interna de tais domínios e se converte, assim, no móvel de lutas singulares, ainda que aparentadas. Segundo, os sentidos gerados nas diferentes vertentes da produção simbólica – e na fricção entre elas – serão incorporados também pelos editores, ainda que de forma tardia. Terceiro, a multiplicação dos contextos nacionais nos quais ele se põe a operar, além de favorecer a diversificação dos sentidos (e também dos mal-entendidos), exige colocar em primeiro plano sua aparição em diferentes países e línguas, bem como os fluxos de importação e exportação de ideias sobre o “independente”⁴.

Seria impossível explorar todos os sentidos e apropriações de que o “independente” é objeto nessa imensa teia. Interessará, aqui, destacar alguns casos paradigmáticos que ajudem a explorar a heterogeneidade de sentidos que o “independente” assume no espaço editorial brasileiro e argentino. Convém, para tanto, explicitar alguns marcos analíticos dessa empreitada. Afinal, que consequências práticas pode-se esperar de uma perspectiva segundo a qual o “independente” não significa *nada* mais do que *tudo* aquilo que ele quer dizer para aqueles que o enunciam, de forma regular ou esporádica, em suas tomadas de posição? Que tipo de acesso uma simples palavra pode dar a um conjunto de práticas e representações que certamente não se reduzem a ela? Que estatuto se pode dar aos materiais da vida social que essa “perseguição ao ‘independente’” dá a ver?

Há que se concordar com Maingueneau, para quem “a palavra em si mesma não constitui uma unidade de análise pertinente”, mas pode ser, em certos casos, um “ponto de cristalização semântica” de um discurso⁵. Expressões tais como “desenvolvimento nacional”, “democracia racial” e “politicamente incorreto” são exemplos evidentes disso: ainda que não sejam inerentemente explicativas de certas mentalidades, relações, processos, ações, elas condensam debates de inegável interesse sociológico e social. O mesmo se pode dizer daqueles termos definidores de

⁴ Convém, aqui, lembrar o princípio segundo o qual as ideias viajam sem seus contextos, o que converte textos carregados de sentidos conjunturais em textos puros (Pierre Bourdieu, “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 5, n. 145, 2002). Não obstante, penso também no princípio da *interincompreensão regulada*, segundo o qual não existe o sentido de um lado e o mal-entendido de outro: o próprio sentido é, constitutivamente, um mal-entendido (Dominique Maingueneau, *Gênese dos discursos*, São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 21-2).

⁵ Dominique Maingueneau, *Gênese dos discursos*, op. cit., p. 80.

identidades nacionais, regionais, ideológicas, étnicas, sexuais etc. (principalmente adjetivos substantivados, tais como “negro”, “indígena”, “homossexual”, “comunista”, “feminista” etc.): os modos como tais palavras são empregadas pelos distintos agentes – especialmente nos discursos prescritivos do tipo “ser ou não ser” e nas entidades políticas geradas em seu nome – podem servir como atalhos para as questões de fundo que interessa compreender. Nessa perspectiva, trata-se não de estudar uma palavra ou expressão, mas aspectos da vida social que sua circulação permite apreender, e particularmente os mal-entendidos produtivos que ela é capaz de gerar⁶.

Naturalmente, nem todas as questões poderam ser entendidas mediante a simples análise das palavras. Ao contrário, a maioria das questões sociais e intelectuais, incluindo tanto os desenvolvimentos graduais como as controvérsias e os conflitos mais explícitos, persistiam no interior e para além da análise linguística. Contudo, descobri que não se poderia refletir exaustivamente sobre muitas dessas questões, e algumas, creio, não podem ser abordadas a menos que tenhamos consciência das palavras como parte dos problemas.⁷

Uma parte dos trabalhos dedicados à produção cultural “independente” em suas diversas vertentes tratam essa noção como um conceito analítico, cuja definição e abrangência está marcada por critérios de cariz econômico, social, estético etc. Tais critérios determinam certo recorte da realidade, que pode estar menos ou mais afinado com as representações que os próprios agentes estudados fazem de si próprios e de sua atividade. Em que pesem as contribuições de tais trabalhos, sobretudo por discutir os liames sociais, políticos e econômicos das iniciativas identificadas como “independentes”, alguns deles estão profundamente marcados por aqueles hábitos redutores a partir dos quais, “diante de um texto ou um conjunto de textos que parecem heterogêneos, as rotinas interpretativas que as instituições universitárias valorizam incitam a procurar um princípio unificador, uma coerência oculta”⁸. Trabalhando pelo fechamento do conceito, tais perspectivas analíticas deixam em segundo plano a irreduzível polissemia do termo e a multiplicidade de posicionamentos que ele encarna. Em certos casos, tais materiais acabam inclusive por rivalizar os discursos dos “independentes” no trabalho de definição e classificação de suas práticas, contribuindo, em última análise, para legitimá-las ou deslegitimá-las.

⁶ Paula Montero dá pistas de como isso acontece para o conceito de “desenvolvimento sustentável”, que, segundo ela, “realizou a façanha de reunir sob si visões completamente antagônicas: a agenda ambientalista que considera que é preciso frear o desenvolvimento porque os recursos da natureza são finitos, e as pautas desenvolvimentistas que defendem a necessidade do combate à pobreza via o crescimento econômico e o avanço tecnológico da sociedade. Ao tomar como categoria mediadora para a organização de alguns pleitos identitários a questão ambiental, o Estado foi capaz de produzir, nestes casos, um novo consenso: as formas de distribuição do território nacional devem garantir, ao mesmo tempo, a defesa das diferenças (embora fortemente amarradas ao marco legal da nação) e a aceitação dos parâmetros internacionais de modalidades não-predatórias de desenvolvimento econômico” (Paula Montero, “Multiculturalismo, identidades discursivas e espaço público”, *Sociologia & Antropologia*, v. 2, n. 4, 2012, p. 93).

⁷ Raymond Williams, *Palavras-chave*, op. cit., p. 32-3.

⁸ Dominique Maingueneau, *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008(b), p. 23.

Outra parcela dos trabalhos dedicados a modalidades de prática cultural, artística ou midiática identificadas como “independentes” toma essa terminologia de maneira assistemática, sem problematizar sua natureza polissêmica⁹. Em algumas das análises, o uso do termo permanece em caráter irrefletido, incorporando sentidos produzidos alhures e pouco controlados pelo pesquisador. O risco, aqui, é aderir involuntariamente a uma categoria de baixa precisão analítica. Em outras, o que se faz é ocultar sentidos conhecidos e operantes na análise, mas que não estão devidamente explicitados para o leitor. Tais trabalhos correm o risco – menos ou mais deliberado, a depender do caso – de converter-se em estatutos, manifestos, libelos ou textos de justificação fortemente aderidos às pautas defendidas por certos grupos ou setores da produção cultural “independente”. Para Bourdieu,

a ciência que pretende propor os critérios mais bem fundados na realidade deve procurar não esquecer que ela apenas registra um *estado* da luta entre classificações, ou seja, um estado da relação das forças materiais ou simbólicas entre aqueles envolvidos com um ou outro modo de classificação, os quais freqüentemente invocam, à maneira do que faz a ciência, a autoridade científica para fundar na realidade e na razão o recorte *arbitrário* que pretendem impor.¹⁰

Esse apagamento das contradições do “independente” como representação polissêmica pode levar a que uma categoria emprestada do mundo social faça as vezes de categoria de análise teórico-empírica do social, sem contudo cumprir os requisitos que dela se esperariam. Contrabandeando-se uma noção corrente – neste caso, o “independente” – e fazendo-a operar na análise como se fosse uma noção construída *na e pela* pesquisa, deixa-se de submeter ao devido escrutínio “as categorias, problemas e esquemas, retirados da língua comum pela língua erudita, que ameaçam sempre se reintroduzir na linguagem sob os disfarces eruditos da língua mais formal possível”¹¹.

Nesse sentido, estou de acordo com Rüdiger, para quem “o estudo dos materiais empíricos, sejam ações ou textos, pressupõe o emprego de um marco teórico capaz de, em tese, conectar esse trabalho com a experiência vivida pelos sujeitos sociais e, ao mesmo tempo, *pensar reflexivamente essa autocompreensão*”¹². Ora, quando o

⁹ Apenas como exemplos dentre muitos outros, mencionaria: Leonardo de Marchi. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 3, n. 7, jul. 2006, p. 167-182; Tatyana de Alencar Jacques. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007; Humberto Carneiro Neiva. *Muito além de uma realização cinematográfica*. Dissertação de mestrado (Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008, p. 110.

¹¹ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 17.

¹² Francisco Rüdiger, *Ciência social crítica e pesquisa em comunicação*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002, p. 31. Grifo meu.

pesquisador abdica desse exercício reflexivo como procedimento de vigilância epistemológica, torna-se grande a probabilidade de que faça corresponder seus esquemas interpretativos às pré-noções de ampla circulação no mundo social e ceda aos perigos da “sociologia espontânea” e à “tentação de profetismo”¹³, ajustando seu discurso às expectativas de públicos aos quais interessa menos a construção de saberes pertinentes à prática e à reflexão sobre a prática, e mais justificações para a simples chancela ou recusa da prática tal como ela se dá.

O que se propõe, aqui, é que o estudo da produção “independente” esteja atento às “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real” – ou seja, aos “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”¹⁴. Ora, nenhum sentido do “independente” está dado *de antemão*. Ele se constrói nas práticas e nas representações dos agentes e, não raro, à revelia de seus esforços de sistematização; ele se produz sócio-historicamente, condicionado tanto pelas conjunturas mais amplas como pelas situações imediatas nas quais ele emerge na superfície discursiva; “o sentido não é pré-dado, mas uma articulação provisória de contradições, choques de sentimentos e de consciências”¹⁵.

Nessa perspectiva o “independente” se torna, como já dito, uma via de acesso a um conjunto complexo, heterogêneo e relativamente mutante de conhecimentos socialmente construídos e partilhados, por meio dos quais os sujeitos buscam compreender sua experiência no fazer cultural e, ao mesmo tempo, construir tal experiência. Além disso, tais conhecimentos podem ser uma preciosa chave de entrada para as práticas mesmas, à medida em que delimitam regiões do mundo social que os próprios sujeitos tendem a considerar pertinentes. Portanto, o “independente” ganha inteligibilidade não como ideia ou abstração na mente dos indivíduos, mas como categoria que circula e se transforma, que *faz sentido* para os sujeitos e *dá sentido* às suas práticas, e que se enraíza nessas práticas, ou seja, nos usos que lhes são dados – considerando-se, sempre, que “as classificações práticas estão sempre subordinadas a funções práticas e orientadas para a produção de *efeitos sociais*”¹⁶.

O conjunto de representações que se articula em torno do “independente” como critério de divisão social gera formações identitárias, agenciamentos coletivos e

¹³ Pierre Bourdieu et al., *A profissão de sociólogo*, op. cit., p. 32-8.

¹⁴ Roger Chartier, *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

¹⁵ Maria Elisa Cevalco, “Prefácio”, In: Raymond Williams, *Palavras-chave*, op. cit., p. 20.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *A economia das trocas linguísticas*, op. cit., p. 107.

entidades políticas que tendem a produzir descontinuidades no espaço editorial. Tais representações funcionam, neste como em outros casos, como “matrizes de discursos e de práticas diferenciadas, cujo objetivo é construir o mundo social e a definição contraditória das identidades (a dos outros e a sua)”¹⁷. Aplicado a produtores (músicos, artistas, jornalistas etc.) e a seus respectivos campos de atuação (“o circuito do cinema independente”, “os veículos da mídia independente” etc.), o adjetivo define o pertencimento de uns e não de outros – ou, pelo menos, de uns mais que outros.

Mais do que trabalhar para aprimorar ou desacreditar essas classificações que emergem do mundo social, tomando parte na desigual distribuição das identidades, interessa compreender as “lutas entre classificações, lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por essa via, *de fazer e desfazer os grupos*”¹⁸. Faz-se necessário, para isso, recusar o caráter de pretensa transparência que um termo como “independente” pode querer assumir no discurso dos agentes, que tenderão sempre a produzir não só coerência e consistência para os critérios que formulam, como também incoerência e inconsistência para os critérios contra os quais se posicionam. Em vez disso, é justamente na opacidade desses discursos que o analista pode buscar os móveis das relações de disputa, cooperação, confronto e interdependência nas quais empregam suas energias.

A tal perspectiva não podem estar imunes os materiais intelectuais que se forjam na universidade, em áreas como a sociologia, a história e a comunicação. Em vez de incorporar tais produções teóricas como definidoras do “independente”, considerei produtivo pensar a incidência desse adjetivo – inclusive em suas formulações mais elaboradas, sociologicamente controladas e analiticamente úteis à pesquisa – como parte da construção de um debate político e intelectual. Essa perspectiva requer duas precauções básicas: primeiro, evitar a *atitude bibliográfica* no estudo de materiais da vida intelectual, que tenderia a produzir um “estado da arte” sobre o tema; segundo, considerar a patente permeabilidade entre o universo das práticas simbólicas e os âmbitos de reflexão intelectual, na medida em que tanto os agentes como os discursos circulam entre ambas as esferas. Portanto, tomo os conteúdos desse universo não como subsídios teóricos para discutir a edição “independente”, mas como geradores de um debate onde o “independente” se forja como tema da realidade e como categoria de compreensão dessa realidade.

Sobre esses desafios existentes na tarefa de analisar as posições teóricas e quasi-teóricas dos agentes do mundo social, Williams adverte que a sociologia da

¹⁷ Roger Chartier, *A história cultural*, op. cit., p. 18.

¹⁸ Pierre Bourdieu, *A economia das trocas linguísticas*, op. cit., p. 108.

cultura “deve estar preparada para retrabalhar e reconsiderar todos os materiais e conceitos recebidos, e apresentar suas próprias contribuições dentro de uma interação aberta entre evidência e interpretação, que é a verdadeira condição de sua adequação/eficácia”¹⁹. Então, é fundamental que tal perspectiva “desbibliografizante” não se converta em uma atitude neopositivista, na qual o olhar do pesquisador sobrevoa todos os outros, cobrando para si mais legitimidade ou valor de verdade que seus objetos. Ao contrário, o pesquisador deve assumir que faz parte, ele próprio, da teia discursiva que analisa, porque se envolve nesse debate a partir de um posicionamento epistêmico específico.

Dois questionamentos principais derivam dessa perspectiva analítica. O primeiro diz respeito aos modos específicos pelos quais o “independente” se incorpora às discussões nos distintos espaços de produção simbólica, gerando sentidos diversos. O segundo interrogante tem a ver com os posicionamentos particulares dos agentes em suas apropriações do termo, ou seja, seu dispêndio de energia nesse debate e nos agenciamentos coletivos que a ele dizem respeito. São essas as perguntas que me levaram a interrogar os distintos espaços onde ele passa a vigorar e as tomadas de posição baseadas nas definições operacionais que ele vai ganhando. São tais aspectos que desenvolvo a seguir.

¹⁹ Raymond Williams, *The sociology of culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, p. 35.

2.1 Aparições do independente: esboço de cartografia

Argumenta Williams: “É sempre difícil datar uma experiência datando-se um conceito, mas quando uma palavra aparece – seja uma nova palavra, seja um novo sentido de uma palavra –, é porque se alcançou um momento particular, que é o mais próximo que podemos chegar de uma consciência de mudança”²⁰. Ora, ainda que não se tenha a pretensão de fazer uma história do “independente” na produção simbólica, interessa perseguir as aparições do termo para ver que sentidos vai ganhando. Tais usos têm uma história densa e relativamente extensa, e foge aos objetivos do trabalho fazer uma análise exaustiva desse material. De todo modo, vale a pena identificar algumas de suas aparições paradigmáticas, para circunscrever minimamente o universo de práticas e representações que constitui o objeto desta reflexão.

O rastreamento do “independente” nos veículos de grande circulação permite identificar de que modo ele foi se incorporando ao vocabulário da imprensa. Tal estratégia serve, também, como modo de prescrutar indiretamente a circulação mais ampla desses discursos – isto, evidentemente, se não se fizer uma leitura ingênua desses materiais, já que é preciso levar em consideração os mecanismos de seleção e edição de conteúdos, que nem sempre correspondem à circulação dos enunciados em outros âmbitos da vida social. Da perspectiva aqui adotada, as densidades lexicais de um fenômeno – auferidas pela simples medição de sua frequência num *corpus* textual específico – são uma via de acesso para compreender suas densidades intelectuais e políticas, ou seja, as maneiras pelas quais certos agentes conseguem impôr seus temas, agendas e interesses no espaço público.

Recorreu-se a um levantamento em veículos com arquivos digitalizados de longa duração, que permitissem fazer buscas sistemáticas e apontar tendências de aparição do termo no tempo. Para o Brasil, usei o acervo da *Folha de S.Paulo*, que cobre o período de 1921 até hoje. Dado que não foi encontrado nenhum jornal argentino de grande porte que contasse com esse recurso no momento da pesquisa, recorreu-se ao jornal espanhol *ABC* (com várias edições pelo país), cuja hemeroteca digital alcança o ano de 1891²¹. Ainda que não seja, como a *Folha*, um veículo tão influente em seu país, a disponibilidade dos acervos digitais de longa duração, as altas tiragens e a regularidade da cobertura cultural nesse veículo permitiram inferir, com razoável precisão, os movimentos do “independente” na imprensa de língua espanhola²².

²⁰ Raymond Williams, *The Long Revolution*. Harmondsworth/Victoria: Penguin Books, 1965, p. 90.

²¹ Fez-se uma busca nos respectivos arquivos digitais (acervo.folha.com.br e hemeroteca.abc.es), incluindo-se as edições regionais e segmentadas.

²² Não se trata de generalizar tais resultados para o caso argentino, mas de considerar que os discursos da (e sobre a) produção simbólica em espanhol circulam entre os países dessa comunidade linguística.

As tabelas a seguir indicam, a cada quinquênio, o número de páginas nas quais aparecem expressões do tipo “X(s) independente(s)”, sendo X uma área da produção simbólica ou a designação de seus produtores ou produtos.

	1920s		1930s		1940s		1950s		1960s		1970s		1980s		1990s		2000s		2011-15
cultura independente	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0	2	4	2	2	0	3	3	10	53
arte independente	0	1	1	4	1	1	3	0	0	0	1	4	28	8	13	2	3	1	3
artista independente	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	4	9	2	2	7	6	1	5
artistas independentes	1	3	1	0	0	1	3	13	1	0	3	9	17	1	3	4	20	10	37
cena independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	6	15	38	31	47
música independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	31	3	11	13	94	63	34
músico independente	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	10	6	2	0	1	1	1
músicos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	3	1	5	4	6	3
selo independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12	34	56	85	47	48	15	8
selos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	17	28	20	27	9	8
teatro independente	0	0	0	0	0	0	7	1	1	0	3	18	11	4	12	5	0	7	18
teatros independentes	0	0	0	0	0	0	2	6	0	0	1	2	1	1	0	0	0	0	7
cinema independente	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5	3	36	35	36	62	76	66	101	80
cineasta independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	5	4	8	4	4	6	8
cineastas independentes	0	0	0	0	0	0	0	2	1	3	2	3	4	5	5	9	3	4	3
filme independente	0	1	0	0	0	0	2	3	0	0	1	2	7	4	9	29	31	18	19
filmes independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	7	8	12	30	32	35	41
literatura independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1	0	0	0
escritor independente	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	1	3	1	0	2	1	1	0
escritores independentes	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2	5	4	4	0	2	0	1
autor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	1	1	0	0	1
autores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	10	3	5	6	3	5	3
imprensa independente	7	24	13	5	2	4	16	12	8	2	5	39	13	17	14	19	13	25	18
jornalismo independente	0	1	0	0	0	2	3	0	0	0	1	9	4	4	24	7	4	17	9
jornalista independente	0	2	2	1	1	1	1	0	0	0	3	4	7	2	0	2	4	36	7
jornalistas independentes	0	3	2	3	1	0	2	0	0	0	0	5	7	2	0	4	7	5	5
edição independente	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	5	5	2	1	6	4	6
editor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2
editores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	2	5
editora independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	7	4	6	6	15
editoras independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0	1	7	24
publicação independente	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	3	2	2	4	3	6
publicações independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	6	1	1	2	0	1	30
TOTAL	8	43	29	19	8	17	43	49	20	11	33	186	334	265	388	367	523	531	582

Aparições do “independente” no jornal brasileiro *Folha de S.Paulo* (1921-2015)

	1890s	1900s	1910s	1920s	1930s	1940s	1950s	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s	2011-15
cultura independiente	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
arte independiente	0	0	0	1	0	1	3	7	4	1	3	0	0
artista independiente	0	0	0	0	0	0	1	2	3	0	0	0	2
artistas independientes	0	0	0	1	1	0	1	11	6	0	1	1	2
escena independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
música independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
músico independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2
músicos independientes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3
sello independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	5	38
sellos independientes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	5	21
teatro independiente	0	0	1	0	0	0	0	3	0	0	2	0	0
teatros independientes	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0
cine independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	1	9	16	53	63
cinasta independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	6	14
cinastas independientes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	14
película independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
películas independientes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3	4
literatura independiente	0	0	0	0	2	0	0	0	1	2	0	1	0
escritor independiente	0	1	0	0	2	1	1	4	3	0	0	1	0
escritores independientes	0	0	0	0	1	1	1	0	4	0	0	0	2
autor independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2
autores independientes	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	4	3	0
prensa independiente	0	1	1	5	6	19	23	9	13	3	1	3	9
periodismo independiente	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
periodista independiente	0	0	0	1	0	1	0	1	0	1	0	2	6
periodistas independientes	0	1	0	0	1	0	2	0	0	0	0	1	6
edición independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0
editor independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2
editores independientes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	2
editorial independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3	3	7
editoriales independientes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6
publicación independiente	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	6	3	4
publicaciones independientes	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	6	5	1
TOTAL	0	3	2	8	13	25	33	39	36	7	8	6	15

Aparições do “independente” no jornal espanhol *ABC* (1891-2015)

Não se podem ignorar as variações ligadas a mudanças nas políticas editoriais do veículo ou a eventos que afetam seu conteúdo de modo excepcional, ocasionando “surtos” de ocorrências. Para o caso da *Folha*, destaca-se, por exemplo, a frequência anômala de “cultura independente” nos últimos anos, em função da criação do Mês da Cultura Independente pela Prefeitura de São Paulo. No caso do *ABC* espanhol, salta aos olhos a explosão nos números da expressão “*periodismo independiente*” na década de 1980: trata-se do momento em que o jornal passa sistematicamente a veicular um calhau onde a empresa diz praticar “um jornalismo independente e firme”. Em vez de considerar esses fenômenos isolados como produtores de uma frequência viciada, parece mais produtivo pensar que tais ocorrências são, como qualquer outra, tanto causa como efeito da circulação que o “independente” adquire como qualificador das práticas, produtores e produtos simbólicos.

E, ainda que se considere a excepcionalidade de tais eventos, bem como as eventuais falhas algorítmicas dos acervos digitais²³ e os vaivéns na orientação editorial dos veículos, pode-se notar uma tendência geral muito elucidativa: enquanto que no universo do jornalismo e das artes o uso do qualificativo “independente” tem uma história de mais longa duração, a aparição dessa expressão relacionada ao cinema e à música somente se consolida no fim dos anos 1970 e no início dos anos 1980. Pelos números das duas tabelas pode-se dizer que, a partir desse período, o adjetivo entra numa fase de grande *produtividade lexicológica*: “as palavras, no longo tempo de seus usos, atravessam zonas de turbulência que podemos circunscrever, entram em fases críticas de sua existência que podemos delinear”²⁴.

A precedência temporal do “independente” no jornalismo e nas artes e a relativa coincidência temporal de sua (re)aparição no cinema e na música permitiria traçar algumas hipóteses sobre a existência de condicionantes econômicos, sociais, políticos e tecnológicos comuns incidindo sobre a (re)emergência do “independente” como categoria nessas áreas, e também sobre o empréstimo de vocabulários entre elas. Não obstante, é prudente considerar que o termo “independente” torna-se objeto de investimentos singulares na história interna de cada setor da produção simbólica e nos distintos contextos em que surge. Não se trata, portanto, de compreender as apropriações do “independente” como parte de um imaginário homogêneo, do qual se possa abstrair princípios gerais. Em vez disso, faz-se necessário orientar a análise

²³ Os números das tabelas podem não corresponder à quantidade exata de aparições das expressões porque, em alguns casos, a busca automatizada retorna resultados falsos (por exemplo: “ele diz gostar de ser músico, independentemente do sucesso obtido”). No entanto, a partir da checagem de uma amostra do universo total, concluiu-se que a quantidade de falsos resultados é proporcionalmente desprezível para o objetivo desse levantamento, que é tão somente o de apontar tendências mais gerais.

²⁴ Alice Krieg-Planque, *A noção de fórmula em Análise do Discurso: quadro teórico e metodológico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 24.

para o caráter instável e polissêmico do “independente”, dotado de sentidos que são objeto tanto de consensos como de disputas. Longe de esgotar o tema, o que busco a seguir é rastrear, tanto nesses dois veículos como em outras fontes, alguns debates pertinentes à compreensão das ênfases que tal debate irá assumir no caso das práticas “independentes” de publicação. Coloquei em primeiro plano as ocorrências em que o termo se torna objeto de circunscrição intelectual e política, em particular os debates em torno de seu significado e o surgimento de entes coletivos que trabalham para impôr sentidos específicos – isto é, momentos nos quais o “independente” ingressa no “campo da produção e agenciamento das categorias sociais como manifestações das disputas classificatórias na produção e atribuição de sentidos”²⁵.

* * *

Em função do uso tanto específico como genérico das palavras “arte” e “artista”, a perseguição ao “independente” dá a ver, neste caso, posicionamentos relacionados tanto às artes visuais como a outras modalidades de produção artística. Por exemplo, em 1923, numa resenha da peça *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, o redator do *ABC* madrileno argumenta – como ocorreu várias outras vezes em referência às vanguardas do início do século XX – que nessa peça, “como em nenhuma outra de seu autor, está presente a ética de sua arte independente e pessoal”²⁶. Pulando quase um século e atravessando o Atlântico, o *rapper* paulistano Criolo canta, associando independência e resistência: “E se fosse pra ter medo dessa estrada / Eu não estaria há tanto tempo nessa caminhada / Artista independente leva no peito a responsa, tiozão / E não vem dizer que não”²⁷.

No âmbito mais geral das línguas neolatinas, o uso do adjetivo “independente” para qualificar as práticas artísticas data, pelo menos, do último quartil do século XIX. Episódio emblemático é o surgimento, em 1884, do Salon des Artistes Indépendants, também conhecido como Salon des Refusées. Concebido como contraposição aos critérios de seleção do salão oficial da Academia francesa, ele culmina, anos depois, na criação da Société des Artistes Indépendants, que existe até hoje. Nas décadas subsequentes, essa iniciativa inspiraria também a criação de sociedades e exposições de artistas “independentes” em várias cidades da França e em outros países.

Em seu estudo sobre a crítica de arte dos escritores simbolistas franceses, Françoise Lucbert nota que, “em suas memórias sobre o período, vários simbolistas falam do prestígio que representava, para eles, a palavra ‘independente’. Servindo

²⁵ José Maurício Arruti. *Mocambo. Antropologia e história do processo de formação quilombola*. Bauru: Edusc, 2006. p. 46.

²⁶ “Informaciones y noticias teatrales”, *ABC (Madrid)*, 23 dez. 1923, p. 34.

²⁷ Criolo, “Lion Man”. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011.

para designar os bons artistas que se recusam a ser subservientes a uma escola, o termo corresponde, na verdade, a um ideal”²⁸. A autora recorda, também, que várias das revistas especializadas em arte e literatura nesse período usam o termo em seu título ou subtítulo, e que não raro ele aparece nos textos críticos evocando a liberdade artística ou em associação com os adjetivos “intransigente”, “impressionista”, “maldito”, “inovador”. O artista que recusa subsumir-se às instituições – ou é rejeitado por elas – e luta para difundir sua obra por outros meios torna-se, nesse momento, o paradigma do artista por excelência. Aqui, o termo parece corresponder, sobretudo, a uma postura estética – mas também política – de recusa dos cânones, das convenções vigentes e das instituições que zelam por preservação, reprodução e difusão.

Décadas após o surgimento do Salon des Indépendants na França, outro episódio importante da aparição do “independente” nas artes foi a publicação do manifesto *Por uma arte revolucionária e independente*, elaborado em 1938 por André Breton, Leon Trotsky e Diego Rivera²⁹. Escrito durante o exílio de Trotski no México e originado a partir de um texto-proposta de Breton, o manifesto anuncia a criação da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), projeto “bruscamente interrompido com a irrupção da II Guerra, o brutal assassinato do primeiro, a dispersão política e geográfica das figuras principais e pelas divergências políticas que apareceram”³⁰. Nesse documento, o princípio de liberdade absoluta do artista se traduz na complementaridade entre um regime comunista na política e de um regime anarquista nas artes. É certo que componentes importantes desse postulado vêm emprestados das ideias defendidas no *Manifesto Surrealista* que Breton faz lançar 14 anos antes, onde ele enuncia as bases teóricas de “uma guerra de independência da qual tenho o orgulho de participar”³¹. Não obstante, e embora apresente diretivas no terreno da estética, o argumento central no manifesto de lançamento da FIARI é de contraposição à censura e à cooptação dos artistas pelos governos autoritários vigentes naquele momento: “Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos stalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência”³².

²⁸ Françoise Lucbert, “La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français”, *RACAR: revue d'art canadienne*, v. 26, n. 1/2, 1999, p. 59-60.

²⁹ A participação efetiva de Rivera na elaboração do texto é objeto de controvérsia: há versões segundo as quais o artista mexicano assinou o manifesto por questões políticas.

³⁰ Valentim Facioli, “Apresentação”, In: André Breton e Leon Trotsky, *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra/CEMAP, 1985, p. 9. Para maiores detalhes sobre os meandros dessa colaboração, que envolveram os preparativos para a IV Internacional, os surrealistas, o Partido Comunista Francês e outras instâncias da militância comunista em escala internacional, ver a introdução de Gérard Roche ao mesmo volume (p. 13-33).

³¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966, p. 64.

³² André Breton e Leon Trotsky, *Por uma arte revolucionária independente*, op. cit., p. 45.

Esse tipo de posicionamento pode até ter perdido força na medida em que os países ocidentais submetidos a regimes autoritários foram passando por processos de redemocratização, mas o certo é que, vez ou outra, discursos dessa natureza ressurgem na cena pública. Por um lado, são muitos os episódios de (contra)levante artístico que ocorrem quando o Estado, a Igreja ou a sociedade civil tentam cometer algum tipo de ingerência sobre as formas e conteúdos da arte³³. Por outro lado, agenciamentos coletivos surgirão como resultado do balanço de uma situação de heteronomia – avaliada ora como estrutural, ora como conjuntural –³⁴, sobretudo com relação ao mercado e às instituições que o representam de alguma maneira.

Dentre estes últimos, destacam-se hoje os chamados espaços independentes de arte, instituições criadas por artistas e curadores que buscam “uma atuação autônoma, definida a partir de claras diferenças em relação a um circuito que se realiza somente no mercado e cuja ideia de valor está relacionada apenas a maior liquidez de um trabalho de arte”; com “uma programação menos engessada ou mesmo autoritária”, “não subordinada a uma agenda política nem a interesses exclusivamente mercadológicos”, e um “*modus operandi* diferente, mais experimental, baseado na troca, na conversa no trabalho conjunto”, que tornaria possível “uma condição reflexiva que atua como medida para um contraponto a burocratização”³⁵. As palavras são do Ateliê 397, espaço paulistano que tem fomentado iniciativas entre seus pares, como o livro *Espaços independentes* e a exposição *Espaços independentes: A alma é o segredo do negócio*³⁶, ambos com apoio da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes).

Essas posturas do “independente” – que poderíamos chamar genericamente de anti-institucionais – variam muito em suas pretensões, reivindicações e estratégias. Mesmo com tamanha heterogeneidade, é possível notar um paralelo revelante entre elas e certas iniciativas no cenário editorial. Refiro-me à concepção segundo a qual os editores e as editoras são instâncias de controle e engessamento, e contra as quais os escritores e artistas precisam se posicionar com vistas a obter seu lugar ao sol. Tal

³³ O episódio da exposição retrospectiva de Leon Ferrari, em 2004, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, é emblemático nesse sentido. A decisão daquela instituição municipal recebeu ofensivas de setores ligados à Igreja Católica (inclusive do então arcebispo Jorge Bergoglio), com tentativas de cancelar a mostra, ameaças de bomba e a efetiva destruição de algumas das obras “heréticas” do artista. Em meio a essas manifestações hostis, vários intelectuais, tanto na Argentina como em outros países, se manifestaram em defesa de Ferrari, clamando pelo respeito à liberdade artística no período democrático.

³⁴ Novamente o exemplo é argentino: um documento elaborado por um coletivo de artistas ligado ao Partido Obrero e assumidamente inspirado no manifesto de 1938: Tinta Roja, “Manifiesto socialista por un arte independiente”, *Revista El Otro*, 12 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaelotro.com/2016/04/12/manifiesto-socialista-por-un-arte-independiente/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

³⁵ Ateliê 397, *Espaços independentes*. São Paulo: Edições 397, 2010, p. 13-4.

³⁶ O catálogo da exposição configura, ele próprio, um esforço interessante de definição desses espaços, de busca de seus traços identificadores, de abertura e fechamento do conceito. Disponível em: <<https://ateli397.com/migracoes/>>. Acesso em: 15 abr. 2016. A inversão do dito popular – “O segredo é a alma do negócio” – é emblemática de uma (re)valorização dos afetos na produção artística, ainda que ela continue sendo, no fim das contas, concebida como “negócio”.

concepção irá redundar em pelo menos três caminhos distintos, menos ou mais identificados com a ideia de “independência” de acordo com o caso.

O primeiro caminho é o da chamada “edição de autor”, na qual o escritor “independente” abdica da chancela de uma editora, seja como marca de prestígio materializada num catálogo, seja simplesmente como instância especializada na produção e difusão das obras. Crítico do que considera serem vícios das editoras brasileiras no período pós-democratização – autocensura, dirigismo político-partidário, desinteresse por obras pouco convencionais, submissão dos textos a procedimentos higienizadores, –, o poeta Glauco Mattoso assim justifica sua decisão de autoeditar-se: “coloco-me como livre-pensador e franco-atirador. [...] Para o poeta, nada mais tirânico e ditatorial do que um editor, ainda quando o editor é ele mesmo. Disso tiro a seguinte conclusão: quando o autor se submete às restrições e conveniências do editor, equipara-se a um cidadão governado por um ditador”³⁷. Essa recusa pode se tornar objeto de percepções tão variáveis quanto sejam as disposições dos agentes que a avaliam e a posição relativa do artista no espaço simbólico em que atua: por um lado, a “edição de autor” pode ser considerada signo de insubmissão e bravura intelectual, sobretudo quando se faz acompanhar por marcas distintivas que permitam à obra e ao autor acumular boas credenciais perante os pares e a crítica. Por outro lado, tende a ser percebida como fuga ou negação do real, desprezo às possibilidades de difusão proporcionadas pelas editoras comerciais ou, o que é pior, medo ou aversão à possibilidade de recusa pelos cânones editoriais vigentes.

O segundo caminho possível – em parte derivado do primeiro – corresponde à multiplicação dos pequenos empreendimentos editoriais fundados por escritores e artistas para publicar a si próprios e a seus grupos de afinidade, criando miniválvulas de escape aos critérios das editoras dominantes. Em grande medida, tais iniciativas podem ser consideradas homólogas aos “espaços independentes de arte” acima mencionados (e também às gravadoras “independentes”, que exploro adiante), porque propõem uma relação mais humana, horizontal ou afetiva entre autor e editor, pautada menos pela valorização econômica das obras e mais pelas possibilidades de experimentação. É comum que justifiquem a informalidade dessas relações – a não adoção de contratos e de prazos, por exemplo – como forma de contraposição aos modelos burocráticos dominantes, atrelados às regras do mercado. Porém, não raro, à medida que o catálogo cresce e a editora se consolida comercial e simbolicamente, o *modus operandi* sofre transformações rumo a um perfil mais profissional.

³⁷ Glauco Mattoso, “Editadura: exclusão versus opressão editorial”. In: Jonathan Busato, Laura Moreira e Milton Nakanishi (Org.). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte, 2004. p. 60-1.

O terceiro caminho, por fim, é o das “editoras sem catálogo” – tipologia que encontra na brasileira Scortecci e na argentina Dunken exemplos bem conhecidos. Nessas empresas, a atividade de publicação está condicionada prioritariamente não pela aprovação dos originais, mas pelo pagamento do autor pela edição, convertida aqui em prestação de serviços³⁸. Também chamada de “edição paga”, “edição sob encomenda” ou “edição sob demanda”, tal estratégia é, dentre as três, aquela que gera maior desconfiança dos altos círculos intelectuais. Por um lado, os escritores que assim decidem publicar suas obras, tal como ocorre no caso da “edição de autor”, correm todos os riscos de descrédito inerentes à escolha de uma relação mercenária em detrimento de uma relação desinteressada. As editoras, por sua vez, tendem a ser percebidas, mais para o mal do que para o bem, como espécies de *maisons des refusées*. Essas formas menos prestigiadas de publicação costumam ser adotadas por autores periféricos em duplo sentido – tanto aqueles situados em regiões pouco capitalizadas de seu respectivo campo como aqueles que vivem fora dos centros urbanos hegemônicos da produção cultural e intelectual:

A dureza das regras da indústria editorial capitalista, somada à dificuldade de contactar empresas editoriais comerciais, confina ainda hoje, com frequência, aos produtores de província e de vila a publicar em edições universitárias de circulação ínfima ou nula fora da localidade, e inclusive às publicações “de autor”, financiadas com recursos próprios ou com a obtenção de subvenções, sem a mediação de uma editora reconhecida. A publicação “de autor” se converte também numa eleição quando se escolhe a província como lugar único de circulação, já que a contrapartida que se obtém é o papel reduzido ou inexistente dos sistemas de avaliação, que habilita a circulação num mesmo plano de obras heterogêneas em qualidade e permite conservar a baixo custo o lugar social do “produtor cultural” e ocasionalmente o de “intelectual”.³⁹

Embora as três vertentes sejam designadas comumente como “autoedição” ou “edição independente”, diferenciam-se em alguns aspectos: a manutenção ou não de um selo como signo distintivo; a separação ou não entre as funções de editor e de autor; a valorização ou não da função *seletiva* do editor. Com exceção das “editoras sem catálogo”, que tendem a ocupar um lugar de *outsider* no espaço editorial, tais empreendimentos conformam uma parte importante dos editores envolvidos nas densidades intelectuais e políticas identificadas com a publicação “independente”, que explorarei nos capítulos seguintes.

* * *

³⁸ Não me refiro, aqui, aos inúmeros casos – bastante comuns no âmbito da poesia, por exemplo – em que o autor, tendo seu original aprovado para publicação, arca com uma parte ou com a totalidade dos custos de publicação e impressão da obra. Nesses casos, o filtro meritocrático/curatorial permanece como função primordial do editor, embora a viabilidade econômica possa vir a influenciar sua decisão.

³⁹ Ana Teresa Martínez, “Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico”, *Prismas: Revista de historia intelectual*, n. 17, 2013, p. 176.

No jornalismo, tal como nas artes, a noção de “independência” tem uma longa trajetória. Como se podem depreender das tabelas, nos jornais da Espanha e do Brasil a aparição da expressão “imprensa independente” data das duas primeiras décadas do século XX, enquanto a expressão “jornalismo independente” se rotiniza um pouco mais tarde. Em 1923, numa carta assinada por “Um velho paulista”, lê-se: “Sabemos, com segurança, que o sindicato que explora diversos negócios municipais vai iniciar, pela imprensa ‘independente’, e por todos os meios, uma campanha tremenda contra o íntegro prefeito de São Paulo”⁴⁰. O uso das aspas, marcador de ironia, indica que a palavra, já em circulação no espaço público, torna-se objeto polêmico, moeda corrente nas operações de classificação e desclassificação.

Apesar dessa antiguidade, os usos do termo para qualificar a imprensa indicam funcionamentos bastante diversos daqueles vigentes na arte: entre os jornalistas, ele se consolidou menos como posicionamento (político, ideológico, estético etc.) de uma fração dos agentes e mais como uma espécie de imperativo categórico que se impõe à atividade em si, como condição de sua legitimidade – traduzida na credibilidade do jornalista e do veículo perante o público: “a independência editorial é o requisito prático para que a liberdade de imprensa ganhe corpo e vida própria”⁴¹. Trata-se de um valor enraizado, que figura nos códigos de ética, na cultura interna do campo e até mesmo no título e no *slogan* dos veículos (*The Independent*, *Isto é – Independente* etc.), de tal modo que “ninguém que abre mão de sua independência pode fazê-lo pública e explicitamente; precisa agir de forma indigna, precisa acobertar o desvio, escondê-lo ou, no mínimo, revesti-lo de justificativas nobres”⁴².

A “independência” do jornalista e do veículo informativo se aproximaria, nesse sentido, à dos auditores, juízes e árbitros, porque é garantia de equilíbrio, isenção, isonomia, imparcialidade. Significa, no caso da imprensa, “manter a autonomia para apurar, investigar, editar e difundir toda informação que seja de interesse público, o interesse do cidadão, e não permitir que nenhum outro interesse prejudique essa missão”⁴³. É nesses termos que Bucci concebe a diferença entre jornalistas e artistas:

Um ficcionista, um pintor, um cineasta têm o direito de criar e difundir obras que combatam e mesmo que destruam os padrões morais da sociedade em que vivem. A liberdade absoluta faz parte de sua ética. O mesmo não se pode dizer do jornalista; enquanto os artistas criam mundos irreais, às vezes conseguindo com isso descortinar verdades profundas, o jornalista lida com o mundo dos fatos e está atado à verdade imediata. Sua matéria-prima é aquela substância informativa que interessa à cidadania.⁴⁴

⁴⁰ “Ao povo de S. Paulo”, *Folha da Noite*, 5 abr. 1923, p. 7.

⁴¹ Eugênio Bucci, *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 57.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ Idem, p. 56.

⁴⁴ Idem, p. 153.

O compromisso com o leitor configuraria, nesse sentido, uma espécie de autonomia relativa, já que a independência do jornalista estaria regulada pelo dever de informar e pelo direito do cidadão de ser informado. Tal concepção de “independência” não deixa de ter ressonâncias no mundo do livro, especialmente quando o editor concebe sua atividade como livre das ingerências dos grupos de pressão interessados na difusão de certos títulos, áreas ou ênfases em detrimento de outros:

[...] era uma editora com uma linha de esquerda, não exclusivamente, ortodoxamente de esquerda, mas sobretudo e ortodoxamente numa linha não partidária. Porque eu não queria de maneira nenhuma ser submetido a limitações e restrições partidárias que me poderiam tolher todo este desejo de contribuir para o arejamento dos espíritos no Brasil.⁴⁵

Uma editora, portanto, deve ser independente. Ela não se rende às vaidades de uns, nem aos preconceitos de outros; ela não adere cegamente aos modismos; ela não existe para preencher interesses políticos de nenhuma natureza. Seu compromisso é com a qualidade. Seu compromisso é com o leitor.⁴⁶

Na imprensa, essa noção ganha matizes específicos de acordo com o contexto. Durante os anos 1960 e 70, por exemplo, várias das aparições do termo na *Folha de S. Paulo* diziam respeito aos veículos dissidentes ou contrários a regimes ditatoriais. Em 1962, o jornal reproduziu uma advertência da Sociedade Interamericana de Imprensa “contra a infiltração comunista”, denunciando “os métodos de engano jornalístico, praticados em Cuba, que culminaram com a eliminação das publicações independentes”⁴⁷. Em 1977, uma notícia relata que “o governo peruano instaurou a censura prévia para as revistas independentes”, definidas como as publicações “que não se encontram controladas pelo governo”⁴⁸.

À semelhança do que ocorreu com posicionamentos como o de Breton, Trotsky e Rivera, esse sentido da “independência” relacionado à contraposição à censura estatal torna-se menos eficaz (ou inoperante) com os processos de redemocratização, exceto quando se acusa os jornais de abdicar da crítica ao governo de ocasião, acusação quase sempre elaborada por setores da oposição. Em contrapartida, vai se tornando comum a concepção segundo a qual os próprios veículos de comunicação podem funcionar como fontes de heteronomia e dependência para o trabalho jornalístico. Nas últimas três décadas, o surgimento de gigantescas estruturas empresariais – a fusão da Time com a Warner, em 1989, foi talvez o mais emblemático momento desse

⁴⁵ O editor da Civilização Brasileira refere-se especificamente às investidas que seus companheiros do Partido Comunista, sobretudo os mais ortodoxos, faziam contra a publicação de obras que destoassem da linha ideológica dominante do partido. Ênio Silveira, “A editora de uma nota só”. In: Jerusa Pires Ferreira (Org.). *Ênio Silveira*. São Paulo: Edusp/Com-Arte, 2003, p. 62. (Editando o Editor, v. 3.)

⁴⁶ Plínio Martins Filho, “Edusp – A herança de uma geração” (carta). Mensagem recebida por jmunizjr@gmail.com em 4 mar. 2016.

⁴⁷ AFP, “Clara advertência contra a infiltração comunista”, *Folha de S. Paulo*, 12 mar. 1962, p. 2.

⁴⁸ “Bermudez responde à greve geral impondo censura à imprensa”, *Folha de S. Paulo*, 21 jul. 1977, p. 8.

fenômeno em escala internacional – suscita o problema das influências escusas do poder político e do poder econômico sobre a atividade do jornalista:

Como pode a imprensa fiscalizar o poder – um de seus deveres supremos – se ela se converteu num negócio transnacional, oligopolizado em conglomerados da mídia que trafica influência junto aos governos para conseguir mais concessões de canais e mais facilidades de financiamentos públicos? Onde está a independência do jornalismo?⁴⁹

A concentração de propriedade por esses grandes conglomerados, assim como seus interesses nem sempre explicitados, passam a ser considerados uma ameaça à pluralidade de opiniões e, portanto, ao debate democrático. É a partir de questionamentos dessa natureza que, mais recentemente, o jornalismo incorporará outros sentidos à noção de “independência”, que passa a ser reivindicada por iniciativas paralelas e contrapostas à atuação dos grandes meios. Representativo disso é o surgimento, no final dos anos 1990, do Indymedia, rede internacional de jornalistas que vai redundar, nos anos seguintes, no surgimento de vários “centros de mídia independente” (CMLs) ao redor do mundo. A contrapelo do sentido clássico de “independência” jornalística, que tais iniciativas acusam de inócua, advoga-se como princípio a defesa explícita de causas e bandeiras (a crítica à globalização e ao neoliberalismo, a defesa dos direitos humanos etc.).

Esses novos sentidos não só colocam em xeque as concepções anteriores de “independência”, mas também sua relação com o tema da “diversidade”, que justo neste momento ingressa no vocabulário de ativismos de corte transnacional com teor *anti* ou *alter*globalização. Tais movimentos, principalmente aqueles que advogam pela visibilização de “outras vozes”, vão questionar a capacidade dos meios hegemônicos de representar a diversidade de pontos de vista, de expressões culturais etc. A “diversidade”, que está “relacionada a uma longa discussão sobre pluralismo, debate central no liberalismo”⁵⁰, cimenta sua presença no debate público como “‘termo ubíquo’ que abarca posições políticas contraditórias”⁵¹. Tal como no jornalismo, esse debate terá um papel central nos agenciamentos dos editores “independentes”, seja de forma direta (por exemplo, com a incorporação de diretivas geradas no âmbito da UNESCO) ou indireta (com a apologia da diferença e da dissonância, com tons de luta antineocolonial ou vanguardista).

* * *

⁴⁹ Eugênio Bucci, *Sobre ética e imprensa*, op. cit., p. 11-2.

⁵⁰ Gustavo Lins Ribeiro, *Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2014, p. 177.

⁵¹ Idem, p. 176.

Tal como no jornalismo e na edição, certas mudanças na estrutura econômica das empresas de mídia e entretenimento terão efeitos diretos sobre as tomadas de posição dos produtores menos capitalizados da música e do cinema. Nesses setores, é plausível supor que a explosão quantitativa da circulação do termo, tanto entre os produtores como na imprensa especializada, tenha tido como elemento disparador a percepção de uma crescente e ameaçadora polarização entre as *majors* (as grandes empresas que dominam tais mercados) e as *indies*. Nos jornais pesquisados, o final dos anos 1970 é o momento em que tal explosão tem lugar, ainda que haja registros de usos anteriores.

Segundo Geoff King, o termo “independente” já era usado na passagem do século XIX para o XX para referir-se à produção cinematográfica que se realizava à margem das três grandes produtoras (Edison, Biograph e Vitagraph) que dominavam o mercado norte-americano. Segundo o autor, naquela época o adjetivo “ganhou uma conotação romântica, referindo-se aos bravos esforços de rebeldes que lutavam contra um poderoso truste”⁵². Os pequenos produtores começaram a formar alianças para fazer frente aos intentos monopolistas das empresas do *mainstream*, o que deu origem a dois blocos rivais. A oposição continuaria operando com a consolidação de Hollywood como polo dominante e com a crescente polarização entre pequenos produtores e grandes estúdios nos anos 1940. Não obstante, passa a ganhar outros sentidos nas décadas subsequentes, tendendo a designar ora aquela produção mais próxima do *underground* e do experimentalismo, ora expressões surgidas na zona cinzenta de “Indiewood” (as parcerias entre grandes estúdios e pequenas produtoras). Essa volubilidade mostra provas de sua vigência atual nas categorias de classificação adotadas pelo Netflix, um provedor de cinema via *streaming*: dentre as etiquetas empregadas, que incluem cortes de gênero e nacionalidade, encontra-se a etiqueta “independente”, que agrupa principalmente filmes norte-americanos de inequívoca vocação comercial, mas produzidos fora dos grandes estúdios de Hollywood.

Se para alguns a definição do cinema “independente” diz respeito sobretudo à sua realização fora dos estúdios⁵³, o que colocaria critérios de forma e conteúdo em segundo plano, para outros, em contrapartida, “os fatores industriais são importantes, mas não fornecem os únicos parâmetros de definição para as variedades singulares de produção fílmica às quais o rótulo independente têm sido eminentemente atribuído em décadas recentes”⁵⁴. Na formulação de Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, que estudou o chamado “novíssimo” cinema brasileiro, a “independência” deve ser tomada

⁵² Geoff King, *American Independent Cinema*. Londres: I.B.Tauris, 2005, p. 4.

⁵³ Ver, por exemplo: Greg Merritt, *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*. Boston: Da Capo Press, 1999.

⁵⁴ Geoff King, op. cit., p. 9.

necessariamente como uma categoria relacional, porque diz respeito às distâncias com relação ao *mainstream*, e multidimensional (pois envolve aspectos institucionais, sociais, econômicos, estéticos etc.). A pesquisadora reconhece em tais projetos “um posicionamento de oposição em relação ao cinema organizado de maneira mais industrial”, mas que não se reduz ao discurso, refletindo-se também no baixo orçamento dos filmes e “na adoção de estruturas menos racionalizadas de trabalho”⁵⁵, ou seja, na organização social dessa produção.

Vale notar, ademais, que o paradigma industrial contra o qual tais produtores se posicionam se reflete, no caso brasileiro, nas concepções adotadas pelas políticas públicas de fomento ao cinema, que se tornaram essenciais à sua consolidação. É preciso considerar o papel que o Estado desempenha na consolidação das indústrias culturais nos países latino-americanos. A definição do “independente” pode se tornar problemática quando as práticas assim identificadas se tornam objeto de políticas de fomento, colocando novos parâmetros de autonomia/heteronomia para além daqueles já postos nas relações com o mercado. A pergunta mais genérica que se coloca é: até que ponto a sobrevivência econômica dos “independentes” torna-se *dependente* ou não das cotas para a exibição nas salas de cinema e na programação televisiva, ou ainda de eventos como o Mês da Cultura Independente (São Paulo) e o BAFICI (Buenos Aires)? Não serão poucos os “verdadeiros independentes” a acusar o Estado de tentar cooptar a produção cultural, ou a atribuir aos produtores beneficiados por tais políticas uma relação de oportunismo com o poder público.

Questões muito semelhantes a essa se colocam para outros campos artísticos, à medida que as práticas “independentes” passam a ser reconhecidas como passíveis de proteção, promoção e fomento. Um exemplo relevante vem da Argentina: a Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual – também conhecida como Ley de Medios –, promulgada em 2009, estabeleceu que as empresas de radiodifusão deveriam incluir, em sua programação musical, no mínimo 30% de produção de origem nacional, e desta, 50% deveria ser “música produzida de forma independente, onde o autor e/ou intérprete exerça os direitos de comercialização de seus próprios fonogramas mediante a transcrição dos mesmos por qualquer sistema de suporte, tendo a liberdade absoluta para explorar e comercializar sua obra”⁵⁶. Outro exemplo, nesse caso brasileiro, vem do teatro: em junho de 2015, um estudo encomendado pelo governo do Estado de São Paulo classificava os teatros da capital paulista em

⁵⁵ Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, “O lugar dos independentes: práticas e representações de independência a partir da observação do ‘novíssimo’ cinema brasileiro”, 39º Encontro Anual da ANPOCS (Caxambu), *Anais...* São Paulo: ANPOCS, 2015, p. 2.

⁵⁶ Argentina, Ley 25.622, de 10 out. 2009. Regúlanse los Servicios de Comunicación Audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina. Art. 65.

patrocinados (“ligados a empresas ou marcas”), *públicos* (“ligados a instituições públicas e ao governo”) e *independentes* (“aqueles que não possuem vínculo com empresas privadas ou com qualquer instância de governo”)⁵⁷. Mais do que discutir os conteúdos desses documentos, heterogêneos em suas pretensões, importa pensar essas discursividades como instituidoras de novas discontinuidades no interior do espaço dos produtores, à medida em que funcionam baseadas em critérios de inclusão/exclusão que podem ou não estar em conformidade com as discontinuidades já vigentes (por força, por exemplo, dos critérios estabelecidos pela Federación Argentina de Músicos Independientes e pelo Movimento dos Teatros Independentes). Nos casos já citados e em vários outros, as fronteiras da “independência” dependem das relações que se estabelecem entre o poder público e os movimentos organizados da sociedade civil que buscam impactar a produção das políticas públicas de fomento à cultura e às artes.

No terreno musical, tal como no do cinema, a definição em torno do que é a produção “independente” está longe de ganhar consenso, principalmente se pensada a partir de critérios de análise interna. Na mesma linha de Oliveira, para quem “é difícil encontrar uma tendência estética e temática nas produções do ‘novíssimo’ cinema”⁵⁸, Gil Nuno Vaz argumenta que “a música independente não se apresentou [...] com características de ‘movimento’, como a bossa-nova ou o tropicalismo”⁵⁹. Em seu pequeno livro sobre a música independente paulistana, Gil Nuno Vaz localiza no início da década de 1980 o momento em que “a imprensa geral e especializada vinha abrindo crescentes espaços à divulgação e crítica das produções independentes”⁶⁰. O diagnóstico de Vaz, confirmado pelos dados da tabela referente ao jornal paulista, vem acompanhado de uma observação importante: é também nessa época que diversos autores atribuem, para um ou outro disco ou artista, o título de precursor da música “independente” no Brasil. Tais manifestações, “reivindicando condições de pioneirismo da produção musical independente, oferecem uma noção bastante oportuna da importância de que a música independente começava a desfrutar. Passava a ser fator de destaque e de prestígio ostentar o rótulo de independente”⁶¹.

Essa proliferação repentina do rótulo e a atribuição de sentidos positivos a ele chegam a incomodar um jornalista do caderno *Ilustrada*, tal como se lê numa matéria de 1980, sobre o show *Na Corda Bamba ou O Artista Independente no Brasil*, do músico Tato Fischer: “Pelo número de discos e shows ‘independentes’ que estão

⁵⁷ Governo do Estado de São Paulo, *Cartografia dos teatros de São Paulo: estudo quantitativo*, jun. 2015. Disponível em: <<http://motin.org.br/Files/cartografia.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2015.

⁵⁸ Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, op. cit., p. 6.

⁵⁹ Gil Nuno Vaz, *História da música independente*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 12.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Idem, p. 18.

aparecendo nos últimos tempos, e sobretudo pela divulgação que vêm tendo, muita gente já anda invejando essa tal independência que faz as pessoas tão famosas”⁶². Pelo uso das aspas e pelo tom irônico empregado, o que parece aborrecer o autor do texto é o uso de tal qualificativo em chave positiva, como estratégia para simular uma qualidade musical nem sempre presente e/ou para obter visibilidade na cena musical. Na fala do músico, em contrapartida, o rótulo indica um *ethos* artístico marcado por condições desfavoráveis, tal como ele sugere com o título do *show* e quando explica o formato da apresentação: “apenas eu no piano cantando, aqui no saguão, e contando ao público as dificuldades de ser músico independente no Brasil”⁶³.

Dos setores de produção cultural considerados nesse levantamento, é na música onde o adjetivo “independente” se converte em categoria mais corrente, em particular se são consideradas também as milhares de aparições de termos como “rock indie” e “bandas indies”, cujos primeiros usos na *Folha de S.Paulo* datam do início dos anos 1990. Essa frequência, tributária do inglês *indie* (redução de *independent*), deixa de fazer referência somente às formas de produção e divulgação relacionadas ao circuito *underground* e passa a designar um subgênero, numa complexa e pouco consensual constelação de termos que serve para classificar as bandas, as canções e os públicos. Não obstante, em que pese o ingresso do *indie rock* na cena *mainstream*, expressões como “gravadora independente” e “selo independente” se tornam mais recorrentes à medida que se consolida a polarização entre pequenas e grandes empresas na indústria fonográfica, em nível nacional e internacional. Sobrepõem-se e chocam-se, assim, os sentidos estéticos, políticos, econômicos e morais do termo.

* * *

A cartografia proposta acima foi feita menos como esquadrinhamento global do espaço e mais como a incursão de um *flâneur* que passa e se detém sobre alguns pontos de interesse. Em vez de esgotar o tema da (re)emergência do “independente” nos diversos campos culturais, o objetivo foi tão somente ressaltar alguns momentos nos quais a categoria se instaura no espaço público, cobrando dos agentes (privados, setoriais e públicos) a atribuição de sentidos e posicionamentos. Seria apressado tirar conclusões genéricas sobre um universo tão amplo; entretanto, três considerações essenciais podem ser depreendidas dessa leitura em sobrevoo.

A primeira delas é que cada campo de produção simbólica, por possuir uma história própria de enfrentamento das ingerências externas sobre suas formas e conteúdos, apresenta modos singulares de uso da noção de “independência”. Isso,

⁶² “Fischer, o preço da independência”. *Folha de S.Paulo*, 1 ago. 1980, Ilustrada, p. 31.

⁶³ Idem, *ibidem*.

todavia, não quer dizer que os sentidos não se transfiram de um domínio a outro, à mercê da circulação dos discursos e dos próprios agentes entre esses domínios e entre realidades geográficas diferentes. Além disso, a incidência de fenômenos similares (censura estatal, concentração de propriedade etc.) sobre campos diferentes contribui para criar pontos de contato entre os “independentes”.

O segundo ponto é que a imposição de certos sentidos do “independente” em detrimento de outros varia segundo o estado das relações de força num contexto espaçotemporal dado – embora, às vezes, disputas vigentes em outras realidades venham a tirá-lo. Por exemplo, a deriva entre sentidos positivos do termo (ousadia, liberdade, inovação) e sentidos negativos (pretensão, oportunismo, imaturidade) só se torna inteligível se consideramos **(1)** a distância entre quem (des)qualifica e o objeto (des)qualificado e **(2)** as dimensões da vida social (política, ideológica, econômica, geracional, geográfica etc.) que essa distância expressa.

Por fim, é possível dizer que os posicionamentos dos “independentes” dizem respeito, sobretudo, à distância ou proximidade, à afinidade ou oposição, estabelecida com relação a três instâncias de poder: as convenções estéticas ou morais vigentes (que podem ou não estar encarnadas em instituições como a Igreja, museus, premiações, festivais); o mercado (tomado ora como lugar excludente que os rechaça e que se deve rechaçar, ora como arena onde se pode e se deseja granjear espaços); e o Estado (tomado ora como fonte de heteronomia, ora como apoiador estatutário da causa). Novamente, essas tomadas de posição só são compreendidas quando se leva em conta o estado das relações de força no espaço da produção simbólica e o modo como cada agente, ocupando um lugar específico nesse espaço, interpreta essas relações e busca transformá-las ou conservá-las.

A sobreposição dessas diferentes histórias do “independente” interessa porque os agentes do espaço editorial tomarão de empréstimo muitos desses sentidos para instaurar suas próprias concepções de “independência”. Tal como ressaltai antes, o confronto entre dois casos próximos no tempo e no espaço, mas tributários de histórias distintas, será proveitoso no sentido de mostrar relações entre o modo de apropriação dessas várias tradições do “independente” no seio da cultura e os condicionamentos de ordem social, política e econômica a que estão expostos os agentes das duas realidades.

2.2 Aparições do independente: esboço de demografia

Tamanha miríade de sentidos novos e antigos, que se convertem em objeto de luta em domínios tão diversificados, torna particularmente complexa a tarefa de compreender os processos por meio dos quais o “independente” ingressa e se move nas operações de (des)classificação vigentes na produção cultural e midiática. Seria necessário, para isso, identificar uma série de matizes nas operações propriamente discursivas do debate, o que exigiria considerar, pelo menos, as quatro seguintes distinções: **(1)** Entre os casos em que a (des)classificação é praticada por aqueles que se definem como “independentes” ou por agentes que atribuem tal rótulo a outros; **(2)** Entre os elementos que o “independente” qualifica: as *práticas*, os *indivíduos produtores*, as *instituições produtoras* e os *produtos*; **(3)** Entre usos *individuais* do termo (quando um editor ou um músico se define desse modo, por exemplo) e usos *coletivos* (manifestos, agrupamentos, entidades, feiras etc.); **(4)** Entre os usos *ordinários* do termo (quando ele opera como critério classificatório mas seus sentidos ficam implícitos) e os usos *reflexivos* (em que o conceito é debatido, definido, problematizado).

Longe de cumprir os requisitos para estabelecer uma gramática desses usos, o fato é que caracterizar tais processos de atribuição de sentidos exige pensar as práticas e representações associadas ao “independente” como tomadas de posição socialmente circunscritas, objetivamente relacionadas às posições dos praticantes. Evita-se, assim, reduzir as relações de força (objetividade de primeira ordem) às relações de sentido (objetividade de segunda ordem): “As operações de classificação referem-se não apenas aos índices do julgamento coletivo, mas às posições nas distribuições que esse juízo coletivo já leva em conta. As classificações tendem a esposar as distribuições, contribuindo assim para reproduzi-las”⁶⁴. Não se pode, portanto, pensar as aparições do “independente” nos espaços de produção simbólica sem remetê-las ao lastro social dessas encenações, ou seja, à desigual distribuição de recursos entre os agentes que se movem nesses espaços. Tomar o “independente” dessa maneira significa considerar que, como qualquer representação, ele pressupõe

três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.⁶⁵

⁶⁴ Pierre Bourdieu, “Capital simbólico e classes sociais”, *Novos Estudos*, n. 96, jul. 2013, p. 110.

⁶⁵ Roger Chartier, *A história cultural: entre práticas e representações*. Difel: Lisboa; Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1990, p. 23.

As três modalidades de que fala Chartier podem nos servir de pontapé inicial para esboçar uma espécie de divisão do trabalho coletivo de fabricação do “independente”. Convém, então, explicitar algumas categorias analíticas que ajudam a caracterizar o envolvimento dos agentes nessa empreitada. Um esboço mínimo das relações de força vigentes nos espaços da produção simbólica, bem como o estudo que fizemos da edição “independente” (relatado nos capítulos a seguir), permitiram distinguir quatro categorias ideal-típicas⁶⁶ de agentes relacionados à (neo)gênese do “independente”: *intelectuais*, *líderes*, *partidários* e *incluídos*.

O primeiro grupo, o dos *intelectuais*, é composto por agentes que trabalham para impôr as classificações e definir seus limites e sua abrangência. Via de regra, eles enxergam a si próprios como “independentes” e buscam formular os critérios de pertencimento ao grupo, prescrever rituais, descrever as formas legítimas de ação etc. Estabelecem agendas de debate, prioridades para a ação coletiva, demandas societárias e políticas. Publicam livros, artigos e manifestos, e expressam-se por meio da imprensa e de outros canais que eles mesmos e seus pares tratam de pôr à sua disposição. Vez ou outra, conectam suas ideias a formulações teóricas consagradas no campo acadêmico, dando legitimidade científica a suas propostas analíticas. Formulam o “independente” como conceito e elaboram suas condições de existência.

Alguns desses intelectuais ocupam lugares de fala – no meio universitário ou nas políticas públicas, por exemplo – que os permite expressar em outras esferas e para outros públicos sua *expertise* sobre o tema, demonstrando também suas afinidades com o grupo e instituindo ou justificando sua existência. Não raro, essa dupla inscrição produz interações e circulações de agentes e de repertórios entre distintos âmbitos da vida social, dando maior difusão às ideias que defendem. Ademais, a ocupação desses espaços, fruto do acúmulo de capitais específicos, ajuda a dar legitimidade a suas proposições. Os intelectuais acadêmicos da independência investem no ingresso em formas específicas de presença autorizada nesse universo: citações e referências, participação em eventos e coletâneas de área etc. Para o caso dos agentes estatais, é sobretudo a produção de textos normativos (leis, decretos, planos etc.) que os permite instaurar regimes de verdade sobre a produção “independente”, gerando efeitos diretos e indiretos sobre suas formas de existência, por meio das políticas que regulam e fomentam tais atividades. Há, ainda, aqueles intelectuais que vão prescrever sobre o tema a partir de uma posição externa a esse espaço, ora aderindo às classificações dos próprios “independentes”, ora rejeitando-as ou aperfeiçoando-as⁶⁷.

⁶⁶ Refiro-me à proposta heurística weberiana de construção de tipos ideais. Ver: Max Weber, *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Ed. UnB, 1994, p. 12-3.

⁶⁷ O imperativo da reflexividade obriga a destacar que o pesquisador dedicado a compreender a produção cultural “independente” possui, potencialmente, uma dupla função. Por um lado, suas formulações sobre o

Os *líderes*, por sua vez, são os criadores, promotores e fomentadores das coletividades e das entidades políticas que agrupam e/ou representam os produtores “independentes”. Podem ser considerados uma categoria intermediária entre os *intelectuais* e os *partidários* – não apenas porque costumam situar-se nessa posição dupla ou desempenhando tais funções concomitantemente, mas porque podem atuar, de fato, como mediadores entre a produção epistêmica daqueles e a produção de esquemas de ação e representação destes. São articuladores, buscam a adesão de novos membros e promovem encontros entre os agentes, dando algo de coesão a tais agrupamentos. São frequentemente convocados a falar em cursos, palestras e mesas redondas para compartilhar seus conhecimentos e opiniões sobre o universo de que fazem parte. Em vários casos, representam seus pares nas instâncias de diálogo e negociação com entes da vida setorial, política, militante etc., funcionando (de maneira ora duradoura, ora ocasional) como delegados ou despachantes dessas coletividades.

Tais funções costumam ser atribuídas aos (ou reivindicadas pelos) fundadores, diretores, presidentes, curadores etc. das instâncias coletivas de representação e consagração da produção “independente”: associações, eventos, premiações, grupos de trabalho ou de discussão, entidades promotoras de políticas setoriais e públicas etc. Esses papéis, que geralmente envolvem a formulação de discursos de explicação e justificação, não implicam necessariamente o engendramento de um discurso próprio sobre o tema, ainda que isso possa acontecer em alguns casos. Não necessariamente elaboram materiais de referência, como os *intelectuais*, mas são chamados a falar em nome do grupo, encarnando seus interesses e demandas em situações específicas. Em vez de voz, porta-voz.

Por essas e outras é que, tal como no caso dos *intelectuais*, faz-se prudente não tomar os *líderes* como fontes absolutas das práticas e representações em torno da produção “independente”, mesmo nos casos em que eles tendem a ser reconhecidos, dentro e fora desse universo, como figuras precursoras ou modelares. Em vez disso, os posicionamentos que tais agentes forjam em torno da “independência” poderiam ser mais bem tidos como uma espécie de precipitado que torna mais denso e mais evidente uma estrutura de sentimentos que já se formava, embora não formulada de maneira tão clara ou visível. Isso faz com que tanto os agenciamentos coletivos de produtores “independentes” como a produção das teorias nativas de que se investem

tema podem levá-lo a operar como intelectual orgânico do grupo, mesmo que de maneira involuntária, na medida em que suas proposições teóricas e analíticas mostrem-se coerentes com as ideias defendidas pelos “independentes” e possam ser instrumentalizadas de algum modo por eles. Por outro lado, quem o pesquisador escolhe escutar, quais representações e práticas ele decide analisar, também são parte da construção de intelectualidades a respeito desses produtores culturais. Assim, ainda que sustente a pretensão de manter-se neutro com relação ao universo que estuda, é comum que a apropriação posterior de seu trabalho intelectual o coloque na posição de mediador entre saberes teóricos e práticos.

ou que os justificam tornem-se lugares privilegiados para observar os contornos que esse universo vai tomando. Pode-se situar os *intelectuais* e *líderes* da produção cultural “independente” na categoria de agentes a que Wacquant chama de *especialistas da representação*, porque “competem por dirigir as ‘operações sociais de nomeação e os ritos das instituições’ mediante os quais se produz a descontinuidade social a partir da continuidade, e se fazem surgir como entidades ativas categorias enraizadas nas divisões objetivas do espaço social”⁶⁸. Trata-se, portanto, de lugares sociais que tendem a (ou pretendem) estabilizar ou cristalizar certos sentidos do “independente” em detrimento de outros. O que diferencia uns e outros é, sobretudo, o fato de que os segundos se especializam na configuração de práticas, ao passo que os primeiros se dedicam à produção do aparato discursivos.

O terceiro grupo, o dos *partidários*, é formado por aqueles que aderem a pelo menos uma das classificações correntes do “independente”, em especial às suas formas institucionalizadas. Definem-se dessa maneira em seus discursos públicos ou privados, ainda que em graus bastante variados de frequência, convicção e emoção. Participam das coletividades e/ou das entidades políticas geradas em nome do “independente”, também com graus diversos de adesão às representações e práticas ali engendradas. Participam, de todo modo, do trabalho coletivo de fabricação do grupo – trabalho capitaneado pelos *intelectuais* e pelos *líderes*, mas que sem a presença de atores coadjuvantes resultaria inócuo ou pouco efetivo.

Essa categoria inclui uma quantidade bastante heterogênea de agentes e de envolvimento: num extremo, poderíamos situar os próprios *líderes*, ou seja, aqueles que se engajam, em algum momento, na condução das coletividades identificadas com tal rubrica; no outro extremo, aqueles que participam dessas instâncias de maneira pouco aguerrida, simplesmente subscrevendo os ideais aí defendidos e/ou buscando extrair benefícios (simbólicos, sociais, econômicos etc.) dessa inserção. A inclusão nesse segundo grupo implica, também, graus diversos de adesão aos relatos formulados pelos *intelectuais* do grupo, ou até mesmo graus de domínio ou de ignorância desses relatos. Vale notar, também, que as formas de inserção de um agente nesse subgrupo se transformam com o tempo: podem variar da participação entusiástica e frequente às formas mais esporádicas e menos engajadas, ou mesmo à indiferença total, e vice-versa.

Por fim, os *incluídos* são aqueles que, mesmo sem aderir expressamente a tal classificação, acabam por tangenciar esse universo em função de suas características. Ainda que ignorem ou desdenhem das circunscrições intelectuais e políticas do

⁶⁸ Loïc Wacquant, Poder simbólico y fabricación de grupos: cómo reformula Bourdieu la cuestión de las clases. *Herramienta: debate y crítica marxista*, n. 52, mar. 2013.

“independente”, podem passar a ser definidos dessa maneira por tabela, em função da circulação do conceito na imprensa e nos discursos cotidianos, e das acepções a ele atribuídas. Abrangem, sobretudo, os produtores que os agenciamentos coletivos não foram capazes de incluir em sua esfera de ação direta. Embora não estejam envolvidos nas coletividades identificadas com o “independente”, os *incluídos* são afetados objetivamente pelas práticas e representações formuladas no interior dessas instâncias. Podem, por exemplo, ser beneficiados por ações levadas a cabo pelas entidades representativas dos “independentes”: uma política pública ou setorial implementada em decorrência de reivindicações de tais agrupamentos podem eventualmente, por seu escopo, contemplá-los de maneira involuntária.

Nesse sentido, os agenciamentos coletivos dos “independentes”, em especial aqueles explicitamente vinculados a esse rótulo por força das representações que se geram interna ou externamente a eles, tendem a funcionar como metonímias de um universo mais amplo do qual fazem parte, também, aqueles que não participam desses grupos ou entidades por algum motivo (exclusão ativa ou passiva, indiferença, ignorância etc.). Não obstante, é preciso fugir da confortável linha analítica segundo a qual a relação objetiva entre *incluídos* e *partidários* pudesse expressar a diferença entre *população* e *amostra*, ainda que em alguns casos esse seja o efeito político produzido. Não se trata apenas de que a morfologia do grupo maior não possa ser deduzida do menor: é preciso, mais que tudo, interrogar sobre as razões (econômicas, sociais, políticas) pelas quais certos produtores aderem a tais agenciamentos e outros não, formando zonas de densidade no interior de um espaço supostamente unificado por características morfológicas comuns.

Aqui também se coloca, inevitavelmente, o problema da autoidentificação: ainda que os intelectuais e os líderes da produção cultural “independente” estabeleçam critérios claros e críveis de inclusão e modos legítimos de pertencimento, e que tais parâmetros ganhem ampla difusão e adesão, trata-se sobretudo de que um sujeito individual ou coletivo veja-se ou não como parte de um grupo ou de uma categoria de produtores. Tal como em outras coletividades contemporâneas de corte político-ideológico, étnico-racial ou sexual, o fenômeno da identificação depende menos da observância dos manuais de “porte e postura” e mais de afinidades singulares, nem sempre redutíveis às programáticas estéticas, éticas e políticas dos grupos.

Ao contrário daqueles casos de interesse sociológico e antropológico onde o pertencimento se encontra fortemente regulado (médicos, advogados, engenheiros), institucionalizado (funcionários públicos, acadêmicos, políticos) ou territorializado (nacionalismos, indigenismos), em casos como o que aqui se estuda o “fazer parte” resulta de uma combinatória de representações individuais e coletivas que costuma

variar mais no tempo, permitindo que se adotem posicionamentos distintos de acordo com as circunstâncias, os interlocutores e os interesses em jogo. A isso se soma o problema de que, em casos assim, o pertencimento ao grupo nem sempre se coloca como uma questão binária (de “ser” ou “não ser”, ou de estar “dentro” ou “fora”), justamente porque sua indefinição e a concorrência de critérios classificatórios distintos admitem gradações no interior do universo. Um determinado produtor cultural pode ser considerado menos ou mais independente conforme preencha certos requisitos e não outros. Nesse sentido, torna-se inequívoca a importância dos materiais intelectuais e das entidades políticas engendradas pelos e para os “independentes”: nesses lugares, são formulados os critérios que tendem a diminuir a deriva desse pertencimento, porque estabelecem cortes classificatórios precisos pela via da regulação (caso da produção de políticas públicas de fomento à produção “independente”), da institucionalização (requisitos de participação nas associações e eventos) e da territorialização (quando, por exemplo, se associa a “independência” à origem nacional dos capitais de uma empresa).

Por fim, não se pode ignorar o papel de uma quinta categoria de agentes, que poderíamos chamar de *detratores*. Ainda que possuam certa lateralidade com relação aos grupos que interessa aqui analisar, eles jogam um papel importante nas lutas classificatórias, porque tendem a desestabilizar definições do “independente” tomadas como prontas e consensuais. Podem estar inscritos tanto no universo dos *incluídos* – no sentido de que tendem a ser percebidos por outros como “independentes”, ainda que não se definam como tal – ou fora deles, situados em regiões da produção simbólica com pouca probabilidade de ser assim identificadas. Sobretudo quando se opõem a formas consolidadas de definição e circunscrição do “independente”, podem funcionar como *intelectuais*, *líderes* ou *partidários* de formações ou instituições concorrentes na disputa pela definição legítima do “independente” e pelos possíveis trunfos (sociais, econômicos, simbólicos, políticos) que possam derivar dessa luta. Tomemos, a título de exemplo, uma declaração do músico brasileiro Tiago Araripe:

Independente é um termo incorreto, equivocando, uma atitude de quem quer suprimir o real, reinventando o mundo e imaginando-se viver numa dimensão à parte, alheio e imune ao sistema. Alternativo, termo que eu prefiro, é antes de tudo o zelo pelo lugar que ocupamos, repondo sem ilusões o novo espaço. Alternativo não por estar à margem das grandes gravadoras, como o termo independente sugere, mas estendendo essa ação à estética, à ética e à ideologia dos projetos. Ao invés de reinventar o mundo, reutilizá-lo. Reaproveitar todos os materiais, seguindo o exemplo da própria natureza, que tudo transforma. Revalorizando uma dimensão do trabalho, esquecida pela sociedade capitalista, onde a gente necessita estar continuamente despertando da inconsciência que ela insiste em fabricar.⁶⁹

⁶⁹ Apud: Gil Nuno Vaz, *História da música independente*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 10.

Araripe teria todas as credenciais para considerar-se um artista “independente”, pois fez parte do grupo reunido em torno da Lira Paulistana, amplamente considerada pela crítica como representativa do movimento “independente” na música no final dos anos 1970, em São Paulo⁷⁰. Contudo, contrapõe-se ao rótulo, explicando suas razões e tomando partido de outro critério de classificação. Sua fala é emblemática porque condensa várias das frentes de ação discursiva de que os *detratores* se valerão para tomar posição. Podem-se listar quatro delas: (1) a desacreditação do “independente” como categoria legítima de circunscrição da produção simbólica; (2) a deslegitimação de certos sujeitos individuais e coletivos que falam em nome dessa categoria; (3) a imposição de outras definições para o “independente” que não aquelas adotadas em outras regiões do espaço dado; (4) a imposição de outras formas de classificação, consideradas superiores ou mais adequadas. Para o caso da edição de livros, assim manifestou-se Nélson de Matos no 1º Congresso de Editores de Portugal, em 2001, sobre o crescente poder dos grandes conglomerados:

Em algumas intervenções recentes, tenho ouvido classificar esta situação – repetidamente – como de uma “grave ameaça” para o nosso mercado. É evidente que esta é uma forma barroca (e bacoca?) de considerar o problema. [...] Os Grupos não são necessariamente “inimigos”, nem são irremediavelmente “maus”, antes, em alguns casos, poderão ser parceiros interessantes para o contraste e alargamento das nossas próprias experiências, para o desenvolvimento da nossa criatividade e capacidade de reacção. [...] A par desta actuação, coexistem evidentemente com o seu imprescindível e meritório trabalho muitas editoras designadas por “independentes” – embora esta designação mereça hoje, também, alguma clarificação. Dado que para se manterem ‘independentes’ muitas destas empresas tiveram também de criar as ‘dependências’ específicas que melhor lhes permitam resistir, persistir e actuar. [...] Os verdadeiros editores são, como se sabe, por princípio e definição, ‘independentes’... quer exerçam a sua actividade no interior de um Grupo, quer isoladamente.⁷¹

Neste caso em particular, a desacreditação da categoria “independente” anda de mãos dadas com a deslegitimação dos posicionamentos ideológicos a ela associados, particularmente quando se trata de responsabilizar os grandes grupos por problemas que, a seu ver, devem ser atribuídos a outros fatores. Além disso, ao uso da categoria “independente” como marcador de diferença dentro do espaço editorial, Matos a contrapõe como traço unificador ou definidor desse espaço. Não parece casual que, anos depois dessa intervenção na Fundação Calouste Gulbenkian e tendo criado seu próprio selo, o editor tenha definido-o como “uma muito pequena editora ‘artesanal’”⁷².

⁷⁰ Segundo Gil Nuno Vaz, “foi com o surgimento do Lira Paulistana, em outubro de 1979, que a música independente passou a contar com um local de convergência, um ponto de encontro” (idem, p. 8). Ver também: Eduardo Vicente, “A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país”, *E-Compós*, v. 2, n. 19, dez. 2006.

⁷¹ Nélson de Matos, “Grupos editoriais e editores ‘independentes’”, 31 out. 2007 [abr. 2001]. Extraído de: <<http://blogtailors.com/3207408.html>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

⁷² Extraído de: <<http://www.edicoes-nelsondematos.com/>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

Densidades intelectuais e políticas da produção cultural “independente”: morfologia genérica.

Tais posicionamentos ideal-típicos não podem ser apreendidos senão em referência aos sentidos específicos que o “independente” assume em cada contexto sócio-temporal, em cada espaço de produção simbólica e em cada região desse espaço, com formações e instituições particulares. Além disso, eles só se tornam inteligíveis em chave relacional, uma vez que se projetam na cena pública como respostas à percepção de uma dada estruturação do espaço em questão. Por isso, tampouco se pode ignorar seu caráter extremamente movediço: o processo de (re)emergência da produção cultural “independente” não é unidirecional e pacífico, mas propenso a intempéries, reavaliações, desistências. As adesões e os apoios, assim como as críticas e contestações, são tão voláteis quanto possam ser as relações de afinidade, cooperação e competição entre os agentes. A consolidação da categoria “independente” e dos agenciamentos nela apoiados está sujeita, assim, a discordâncias internas a respeito dos protocolos mínimos de pertencimento, ao surgimento e à vigência de formas alternativas de classificação do espaço, bem como aos cálculos de custo-benefício dos agentes. Como dito anteriormente, parte dessa instabilidade tem a ver com o fato de que os agentes podem transitar entre um e outro posicionamento, e esses trânsitos determinam, em parte, o sucesso ou fracasso dos agenciamentos dos “independentes” em impôr seus critérios, pautas e demandas.

Em suma, a compreensão das densidades intelectuais e políticas da produção cultural/artística/midiática “independente” supõe considerar: os agentes dedicados a formular a existência do grupo (*intelectuais*) e as condições de partilha dessa existência (*líderes*); os agentes que aderem a tais formulações e participam em menor ou maior grau das formas de ação e representação coletiva organizadas em torno do qualificativo em questão (*partidários*); aqueles agentes considerados parte do grupo, ainda que nem sempre eles próprios se considerem como tais (*incluídos*); e, por fim, os que, sendo ou não considerados parte do grupo, trabalham contra as diretivas ali vigentes (*detratores*).

É nessa perspectiva que se inscreve o estudo aqui proposto para o universo dos editores “independentes”: sua presença em espaços editoriais definidos é regida por trabalhos de classificação – ou seja, por representações e práticas que visam a produzir identidades e diferenças –, por formas específicas de envolvimento nesse universo e pelo engendramento de instituições que marcam descontinuidades no interior desses espaços e denotam a existência dos grupos. Algumas perguntas emergem dessa perspectiva analítica: De que modo esse debate se enraíza no Brasil e na Argentina? Que agentes e instituições, que práticas e representações irão caracterizar o espaço formado pelos editores e publicadores “independentes” nos dois países? Que relações irão estabelecer com as formas e conteúdos que tal discussão assume em âmbito internacional? Que repertórios, agendas, prioridades e ênfases irão estabelecer em suas formas de ação e representação coletiva, e nas interlocuções que travam com o campo do poder?

3. As girafas (e o leão à espreita)

Houve um tempo em que os responsáveis pela edição realizavam seu trabalho imbuídos de um inescusável sentido de dever para com o leitor e o autor, consagrados a seu papel de paladinos da cultura. Caminhavam por sua particular Mancha – a do texto impresso –, guarnecidos por uma hoste de fiéis escudeiros e abastecidos de um saber ancestral que lhes permitia sair airosos de qualquer percalço.

Mas chegou um dia em que exércitos de bárbaros mercenários assolaram essa terra rica e fértil, onde se moíam os cereais da cultura, e trocaram os moinhos por gigantes, e os que resistiram ao seu agressivo avanço se tornaram dizimados baluartes de uma missão quixotesca: preservar a arte de difundir o conhecimento e seguir celebrando o culto à beleza e às formas sublimes de representação da palavra...¹

Tal como mencionei no **Capítulo 2**, a noção de editor/edição “independente” tem ampliado sua presença nos relatos da vida cultural nos últimos vinte anos. Tais representações vão ocupando espaços no jornalismo especializado em cultura e literatura, nos discursos cotidianos e institucionais dos editores identificados com esse rótulo, nos materiais teóricos e quasi-teóricos produzidos por alguns desses editores e nas instâncias de ação e representação coletiva que têm sido criadas desde o fim dos anos 1990. Também o campo acadêmico apresenta certos interrogantes sobre as práticas, os deveres e os devires dos projetos editoriais assim identificados.

Em linhas gerais, esse debate foi suscitado pela formação de grandes grupos editoriais e pela entrada de agentes e instituições que, considerados alheios às práticas e valores do setor, teriam introduzido novas lógicas em seu funcionamento. Nesse debate, essas novas lógicas têm sido descritas, basicamente, nos seguintes termos: orientação à venda massiva, ao baixo risco e à alta rentabilidade, com foco nos títulos de êxito imediato em detrimento dos títulos de fundo de catálogo; introdução das lógicas do marketing e das metas financeiras no trabalho editorial; redução da qualidade dos processos e dos produtos; aquisição de pequenas e médias editoras, com mudanças intensas em seus modos de funcionamento e nas políticas de seleção de títulos. A concentração de propriedade promovida pelos grandes conglomerados – fruto das fusões e *holdings* que proliferam em diversos países e acabam desnacionalizando muitas indústrias editoriais locais – tem sido interpretada como uma ameaça à circulação de ideias, à publicação de bons livros e à diversidade das expressões ideológicas e culturais.

Essas mudanças estruturais pelas quais o mercado editorial passa nas últimas três décadas, em nível global, dão vazão a um conjunto de oposições simbólicas a partir das quais os agentes do espaço editorial passarão a classificar a si próprios e a

¹ Silvia Senz Bueno. “En un lugar de la ‘Mancha’...” Procesos de control de calidad del texto, libros de estilo y políticas editoriales. *Panace@*, v. VI, n. 21-22, set.-dez., 2005. p. 355.

seus pares, definindo para si e para outros uma posição específica no emaranhado de casas editoriais coetâneas. De um lado, as grandes; de outro lado, as pequenas e médias. De um lado, o capital internacional, financeiro e especulativo; de outro, o capital nacional, familiar e artesanal. Ali, a empresa do polo econômico, orientada ao lucro e ao *best-seller*; acolá, a empresa do polo simbólico, dedicada à qualidade e ao risco. Esses critérios de classificação, alguns dos quais já se encontravam vigentes antes dessas mudanças, passam a ganhar eficácia à medida que essas polarizações se aprofundam, se institucionalizam e se sobrepõem. Ainda que não sejam totalmente correspondentes entre si e que nem todas as empresas se enquadrem perfeitamente nessas categorias, tais oposições começam a configurar uma espécie de mapa mental no qual o espaço editorial aparece dividido em duas bandas opostas, inconciliáveis.

Tal conjunto de oposições não esgota as formas possíveis de divisão interna desse espaço, mas o “independente” emerge como palavra-chave que condensa todas elas, aglutinando os editores (auto)identificados com(o) o polo economicamente dominado dessas oposições. A formação desse mapa mental é tributária, portanto, de um entramado complexo de vocabulários dentro do qual o editor “independente” surge e busca ressituar as formas de classificação já dadas, integrando-se a essa espécie de trabalho coletivo por meio do qual os agentes vão construindo imaginários em torno das editoras e dos editores do passado e do presente. Esse marcado caráter contingencial do “independente” encontra-se bem sintetizado na seguinte formulação de Marcelo Uribe, editor da mexicana Era:

A edição tradicional, que agora nos vemos forçados a chamar independente, para contrastá-la com a que realizam os grandes grupos formados por selos dependentes de uma direção corporativa, estava composta por numerosas casas editoriais que atendiam a distintos setores de interesses e conformavam um mosaico vasto e mutante. É certo que uma editora é um negócio, e que, se não consegue funcionar enquanto tal, está condenada à morte. Mas nada no mundo editorial de algumas décadas atrás se propunha grandes faturamentos como primeira meta.²

Dessa perspectiva, pode-se dizer que a forja de um novo modo de identificar-se a si e seus pares no espaço editorial responde a uma necessidade simbólica tática. Tudo se passa como se, acossados por um intruso que pretende apossar-se de seus domínios, os antigos habitantes do espaço editorial tivessem de criar grades simbólicas em torno de suas últimas possessões. Um dos estratagemas discursivos usados para instituir essa distância é, tanto na fala de Uribe como na de Bueno, localizar-se como herdeiro de uma *tradição* que não pode ser vilipendiada e pela qual é necessário zelar. O editor “independente” se engendra como aquele que,

² Marcelo Uribe. “Comentarios”. In: *Actas del Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina*. Paris: BID-Fondation Charles Leopold Mayer, 2000. Grifos meus.

permanecendo fora desses grandes grupos ou à margem deles, mantém total autonomia sobre a formação de seu catálogo e privilegia a qualidade em vez da rentabilidade. O conjunto das editoras assim caracterizadas é tomada, em chave positiva, como território imune ou resiliente a tais transformações estruturais do mercado editorial e, portanto, como necessária salvaguarda à diversidade cultural e ideológica – diversidade de que diversos editores “independentes” se consideram investidos como legítimos guardiões, frente à homogeneização promovida pelos conglomerados.

A fala de Silvia Bueno – epígrafe deste capítulo – é expressiva desse recurso: a introdução de descontinuidades na continuidade, que tais estratégias de fabricação de grupos operam no âmbito da sincronia, anda ali de mãos dadas com a introdução de descontinuidades também no âmbito da diacronia. À conversão simbólica da *diferença* (de projetos, métodos, práticas, concepções de mundo) em *desigualdade* (de condições de atuar e competir no mercado editorial), soma-se a transmutação da *permanência* em *resistência*. Existir tem, simultaneamente, o sentido de persistir e resistir. A remissão a Dom Quixote, no texto da editora espanhola, vem a calhar para a forja de um relato passadista-pessimista que ela constrói em torno dos atuais “paladinos da cultura”, emissários de uma causa perdida perante o poder brutal e avassalador dos “bárbaros mercenários”.

É certo que não é a primeira vez que uma fração de intelectuais se manifesta demonstrando uma sensação de crise generalizada e arrebatadora no mundo do livro. Pode-se dizer que esse clima de decadência é um traço não contingencial, mas estrutural a esse espaço. Nas décadas passadas e ainda hoje, a falta de leitores, a decadência do livro frente a outras tecnologias de comunicação e os arbítrios (ou a omissão) do Estado têm sido temas recorrentes desses discursos, dando lugar a argumentos de teor ora democrático, ora aristocrático. Em muitos casos, as tomadas de posição situam no passado próximo ou distante um modelo a ser recuperado³.

O que me parece relativamente novo no debate em foco, se comparado a outros enfrentados por editores de distintas épocas e lugares, é que aqui se cria uma espécie de *categoria ética* que passa a representar um polo de resistência a esses efeitos. Seu surgimento mostra não apenas a percepção de certas clivagens dentro do espaço editorial, mas também novas formas de identidade e de luta – seja apenas simbólica, seja também prática. Essa vigência do “independente” como critério de classificação

³ Para ler essas manifestações nostálgicas, vale lembrar, com Benjamin, que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”. In: *Obras escolhidas, volume 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987).

redunda em posicionamentos que colocam o próprio sintagma em debate, objeto de explícita recusa ou defesa: “Afirmamos que, neste contexto, edição e independência são noções que não de seguir de mãos dadas e que, por isso, hoje mais que nunca, nos confessamos editores independentes conscientes de que o adjetivo ‘independente’ constitui uma aposta editorial socialmente necessária”⁴.

Esse mapa mental que o “independente” ajuda a configurar é, como qualquer outro mapa, um construto simbólico cheio de distorções. Contudo, tais distorções não podem ser consideradas meros acidentes ou imperfeições: são elas que tornam possível a construção desse mapa e os usos que os agentes farão dele para compreender esse espaço, mover-se nele e instituir distâncias uns em relação aos outros. Assim, o que acontece quando o “independente” ingressa como critério que define certas clivagens nesse espaço não é a redefinição total de suas fronteiras, mas uma reacomodação das cartografias já operantes num contexto dado. Embora essa nova camada de sentidos que o “independente” instaura possa ser verificada em vários contextos, e de modo relativamente coetâneo, o mapa mental daí resultante assumirá configurações particulares em cada país ou comunidade linguística, e também da região do espaço editorial que se decida enfocar:

Editoras de médio porte como Le Seuil, Gallimard e La Martinière têm usado o tema da independência para contrapor Hachette, opondo, de uma maneira um tanto maniqueísta, “a edição independente”, que elas supostamente representam, e os grandes grupos – ou seja, Hachette e Vivendi –, que ameaçariam desestabilizar todo o mercado editorial francês em função de sua posição hegemônica. Trata-se de um símbolo de distinção que permite se posicionar e uma maneira eficaz de marcar um espaço valorizado – o da edição “independente” – e controlar o acesso a ele a partir de critérios estritos, embora relativamente flutuantes.⁵

Os editores jovens entrevistados se classificam a si mesmos como *independentes*. Todos usam esse guarda-chuva buscando diferenciar-se do *establishment editorial*, principalmente dos grandes grupos, orientados, de acordo com o discurso dominante entre os *indi*, ao lucro e não à arte e à qualidade. Não obstante o uso estendido e permanente, não conversamos com ninguém desse setor que o veja como uma classificação precisa. Todos, ao se referir a ela, fizeram uma pausa, que muitas vezes acompanham com um gesto de desagrado, seguido de uma breve reflexão sobre a inadequação do conceito, porque não reconhece quão diverso é o entorno; porque faz referência a um tempo ido, onde era muito importante tomar distância do Estado (priista), e porque agora não fica claro de quem se é independente (praticamente todos os entrevistados, com exceção de Alias, receberam em algum momento de sua trajetória financiamento público, o que em muitos casos fez a diferença entre continuar ou desaparecer); e porque não ajuda a distingui-los de outras editoras estabelecidas, de tamanho considerável (de médio a grande) e que não formam parte de um grupo maior.⁶

⁴ Comisión de Pequeñas Editoriales de la Asociación de Editores de Madrid, “Editores independientes a favor de la bibliodiversidad”, s.d. Disponível em: <<http://www.bibliodiversidad.net/nosotros/>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

⁵ Sophie Noël, *L'édition indépendante critique: engagements politiques et intellectuels*. Villeurbanne: Presses de l'enssib, 2012. p. 85.

⁶ Raúl Marcó del Pont Lalli e Cecilia Vilchis Schöndube. Editores independientes jóvenes. In: Néstor García Canclini e Maritza Urteaga Castro Pozo (Coord.). *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los*

Esses dois exemplos provêm de países alheios – ainda que contíguos – ao escopo desta pesquisa. Em ambos, o “independente” surge como categoria relacional (que serve para instaurar uma distância), mas também imprecisa e volúvel, cujo fechamento semântico encontra barreiras práticas. Apesar desse traço em comum, variam enormemente os sentidos possíveis. No primeiro excerto, Sophie Noël comenta as apropriações do “independente” numa região do espaço editorial francês habitada por casas já consolidadas, como forma de contraposição aos ocupantes de uma região economicamente dominante. No segundo, os pesquisadores analisam os usos do termo por jovens editores mexicanos, com empresas menos estabelecidas, que problematizam sua própria distância com relação ao polo dominante do mercado, mas também com relação ao Estado.

O que ocorre é que a (re)emergência da categoria e sua incarnação nas práticas não ocorre no vazio: ela é produto de condições singulares e das agências individuais e coletivas. Depende, como já dito, do estado das relações de força operantes em cada contexto, estado a que o emprego da categoria tratará de dar algum sentido, mesmo que de maneira provisória, vacilante, cheia de ressalvas, tropeços e indefinições. A partir de um recurso cognitivo precário – a noção de “independente” –, os editores tentarão formular as hierarquias movediças que os distanciam entre si e os estilos de presença que eles encarnam nesse espaço.

Essas hierarquias e esses estilos, quando se projetam de maneira contundente na cena pública, dão origem a determinadas circunscrições intelectuais e políticas – lugares de fala e de ação onde os agentes, individual ou coletivamente, tentam dar estabilidade e coerência aos sentidos do “independente”. Também é nesses lugares que os teores passadistas e nostálgicos vão se infiltrar de maneira mais sistemática, ao mesmo tempo que dão lugar a projetos coletivos para o presente e para o futuro. Refiro-me, como já dito, aos materiais discursivos (livros, artigos, manifestos, cartas públicas, legislações) que descrevem e prescrevem a independência no espaço editorial e aos âmbitos de troca (grupos, associações, consórcios, encontros) que vão funcionar como “precipitados” onde tais conteúdos se instauram politicamente.

A seguir, analiso as densidades intelectuais e políticas forjadas por uma fração específica dos editores identificados, por si e por outros, como “independentes”. Em linhas gerais, trata-se de um conjunto de editores que concebem sua atividade em termos políticos/intelectuais (porque buscam produzir efeitos duradouros na cultura e no debate público) e profissionais (como modo também duradouro e estável de sustento material). Contrapõem-se ao *modus operandi* dos grandes conglomerados e

jóvenes. Madri/Cidade do México: Fundación Carolina/CeALCI, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011. p. 60-1.

se consideram fiadores da diversidade de ideias e expressões. Trata-se de um grupo heterogêneo e com graus distintos de aderência às formas de ação e representação encampadas pelos intelectuais e líderes da edição “independente”, mas que, via de regra, contrapõem-se às modalidades mais comerciais ou mercenárias de presença no espaço editorial, representadas sobretudo (mas não exclusivamente) pelos grandes conglomerados transnacionais.

Em alguns casos, que me interessam em particular, esses editores construirão (e/ou farão parte de) formas duradouras e institucionalizadas de agenciamento coletivo, com as quais tentarão conquistar trunfos simbólicos, econômicos e políticos, em relações menos ou mais próximas com o campo do poder (e inclusive dentro do próprio Estado). Nesses agrupamentos, buscarão impor também os *sentidos* da edição “independente” em dupla acepção: o dos significados legítimos de existência do grupo e o dos destinos individuais e coletivos de suas empresas.

Antes de passar aos casos da Argentina e do Brasil, vejamos como tais debates sobre a edição “independentes” se desenrolam em escala transnacional, envolvendo editores, acadêmicos e gestores públicos de diferentes territórios nacionais e linguísticos, conformando âmbitos de troca intelectual e política com os quais algumas coletividades de editores brasileiros e argentinos irão se envolver.

A capital da independência

Um sobrevoo pelos artefatos intelectuais disponíveis para pensar o tema da edição “independente” logo torna evidente que a França figura como polo de produção discursiva sobre o tema. Esse protagonismo francês no debate está relacionado a, pelo menos, três condicionantes gerais inter-relacionados. Em primeiro lugar, há que se considerar uma tradição já consolidada de intelectualidade crítica aos efeitos do mercado sobre a produção simbólica – uma tradição a que Mattelart se refere como *habitus* nacional de “reticência a cruzar cultura e economia”⁷. Segundo, a ampla difusão de uma concepção segundo a qual a proteção e a promoção da diversidade cultural são elementos-chave da identidade nacional e são papéis centrais do Estado, posição que se encontra sintetizada na ideia de *exceção cultural*, ou seja, de que a cultura não é uma mercadoria como qualquer outra⁸. Por fim, a posição de potência cultural que paulatinamente perde seu domínio faz com que a entrada do cinema, da música e das mídias estrangeiras (e particularmente norte-americanas) na França tendam a ser interpretadas como invasões culturais – e, especificamente, como

⁷ Armand Mattelart, *Diversidad cultural y mundialización*, Barcelona: Paidós, 2006, p. 50.

⁸ Idem, p. 119-137; Mauricio Bustamante Fajardo y Constanza Symmes Coll, “Los editores independientes y la constitución de un *capital simbólico transnacional*: condiciones sociales del ingreso de la *diversidad cultural* en Chile”, *Revista del Museo de Antropología*, n. 6, 2013, p. 91-106.

ingerências de um *American way of life* contundentemente recusado, em particular por sua *intelligentsia* progressista. Sob tal combinatória, os princípios da livre circulação da informação e da cultura, adotados nos primórdios da criação da UNESCO no pós-guerra, com clara hegemonia norte-americana, terminam por cobrar respostas à altura, tanto do Estado como de grupos organizados da sociedade civil. Tais respostas – que não florescerão exclusivamente em território francês, mas terão nesse país um forte ponto de apoio – ajudarão a deslocar as ênfases dos documentos da UNESCO nos anos 2000, momento em que a noção de “diversidade cultural” ganha uma circulação sem precedentes, propondo uma nova inteligibilidade política para o tema da globalização/ mundialização da produção simbólica.

É possível distinguir, à guisa de tipologia, três vertentes dessa produção crítica sobre a edição “independente” na França.

Na primeira vertente, a que poderíamos chamar *militante-individual*, é possível situar uma variedade de artigos de opinião, entrevistas na imprensa, intervenções públicas e ensaios, em geral de editores. Tais documentos são produzidos ora por ocasião de acontecimentos extraordinários da vida editorial (por exemplo, a compra de uma editora “independente” por um conglomerado), ora como balanços resultantes da avaliação de acontecimentos circunscritos. A despeito das divergências pontuais, esses textos se caracterizam pelo posicionamento crítico aos grandes conglomerados, pelo relato muitas vezes nostálgico sobre as dificuldades de sobrevivência das editoras “independentes” no cenário contemporâneo e pela proposição de agendas tanto no nível das políticas editoriais como no das políticas públicas.

Pelo efeito de síntese que operam e por seu caráter reflexivo, destaco nesse conjunto quatro textos publicados na forma de livro no espaço de uma década.

No primeiro deles, *L'édition sous influence*, lançado em 2002, Janine y Greg Brémond definem a chamada “edição sob influência” como aquela marcada pela lógica mercantil, fruto da dominação exercida por grandes grupos como Vivendi e Lagardère. Para os autores, a atividade desses conglomerados representa uma ameaça à democracia, porque gera a uniformização dos conteúdos e põe em risco a justa competição no setor. Mencionam os Estados Unidos como país onde esse processo “levou à quase desaparecimento o livro concebido como uma criação intelectual”⁹.

Jerôme Vidal, por sua vez, no livro *Lire et penser ensemble: Sur l'avenir de l'édition indépendante et la publicité de la pensée critique*, publicado em 2006, subscreve os argumentos dos Brémond sobre as mudanças do mercado editorial. No entanto, argumenta que essa tomada de consciência coletiva focalizada nas políticas editoriais das *majors*, ainda que legítima, não dá conta de certas ambiguidades e

⁹ Janine e Greg Brémond, *L'édition sous influence*. Paris: Liris, 2002. p. 9.

pontos cegos do debate, como a permanência do sexismo e da exploração da mão de obra no seio das editoras ditas “independentes” e críticas. Publicado em regime de Creative Commons, seu livro aborda a dificuldade das editoras “independentes” de fazer circular seus livros para além das fronteiras nacionais, bem como a baixíssima qualidade dos livros didáticos publicados na França – os quais, para ele, deveriam ser menos doutrinários e “permitir aos alunos ter acesso à *diversidade conflituosa* das principais interpretações propostas pelas diferentes escolas históricas”¹⁰.

No ano seguinte surge o livro *Éditeurs indépendants: de l'âge de raison vers l'offensive?*, de Gilles Colleu, que faz eco aos argumentos sobre os efeitos perversos da invasão da lógica mercantil na edição de livros e incorpora as propostas éticas de Vidal. Colleu propõe uma tipologia das empresas editoriais para caracterizar sua dependência com relação aos mercados financeiros e sugere a noção de “editor independente de criação” para dar conta tanto dos aspectos econômicos como dos critérios qualitativos. Atribui a esses editores o papel de contemplar “a diversidade das culturas em vez da sopa morna da edição industrial em poder de alguns grupos no mundo”¹¹. Estes são criticados, dentre outras razões, por sua ligação orgânica com a direita liberal e por atuar de maneira predatória nos países em desenvolvimento.

Por fim, em *La trahison des éditeurs*, publicado em 2011, Thierry Discepolo põe em relevo o caráter problemático da transformação das políticas editoriais em estratégias de comunicação dos grandes grupos – “tirantias privadas que atuam em parceria oficial com os Estados”¹² –, bem como a conversão dos leitores em nada mais que consumidores. O editor critica a autoclassificação das grandes empresas, como Gallimard, como “independentes”, ao mesmo tempo que acusam os pequenos editores de esnobismo e de estímulo à superprodução.

À exceção do livro de Colleu, são as próprias editoras desses intelectuais que publicaram seus manifestos. O primeiro título foi publicado por Éditions Liris, empresa sediada em Paris e criada por Jean Robert Brémont em 1991. O segundo título foi publicado pela autodefinida “democrática” Éditions Amsterdam, empresa também sediada na capital francesa e fundada pelo próprio Jérôme Vidal, em 2003. O terceiro livro foi publicado pela Aliança Internacional dos Editores Independentes (AIEI), da qual faz parte seu autor, Colleu; este fundou, em 1999, ao lado de Jutta Hepke, a editora Vents D'Ailleurs, sediada nas proximidades de Aix-en-Provence. Por fim, *La trahison des éditeurs* foi publicado pela marselhense Agone, fundada por Discepolo em

¹⁰ Jérôme Vidal, *Lire et penser ensemble: sur l'avenir de l'édition indépendante et la publicité de la pensée critique*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006, p. 41.

¹¹ Gilles Colleu, *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva? O editor independente de criação, um ator maior da bibliodiversidade*. Rio de Janeiro: Libre, 2007, p. 17.

¹² Thierry Discepolo, *La trahison des éditeurs*. Marselha: Agone, 2011, p. 10.

1998 a partir da revista homônima, criada em 1990. Essa editora se define como um projeto político autogestionado, dedicado à publicação de livros subversivos, e o livro de Discepolo se encontra na coleção “Contre-feux”, ao lado de autores como Perry Anderson, Pierre Bourdieu, Noam Chomsky e Loïc Wacquant.

Para além das evidentes afinidades temáticas e de posicionamento diante do tema – e apesar de algumas divergências –, uma característica permite agrupar os quatro manifestos como um conjunto relativamente homogêneo: os autores pertencem a famílias ou coletivos que fundaram pequenas e médias editoras nos anos 1990 e 2000. São empreendimentos de fatura intelectual, política e crítica que têm início e se consolidam concomitantemente ao crescimento dos grandes grupos editoriais por processos de fusão e pela aquisição de outras “independentes”, sobretudo as mais antigas. Esses quatro editores fazem parte, assim, de uma fração do campo editorial francês que se assemelha morfológicamente à dos editores que, em vários outros países, se envolverão nesse debate no mesmo momento, como explorarei adiante.

Gilles Colleu é uma figura relativamente singular nesse conjunto, porque seu livro também fará parte da segunda vertente dessa produção crítica francesa, a que denomino *militante-gremial*. Esse conjunto abarca todos aqueles documentos produzidos pelos editores “independentes” de forma coletiva, por meio das entidades e associações que os representam. O livro de Colleu, bem como sua própria figura, fará parte do conjunto de ações levadas a cabo pela Aliança Internacional dos Editores Independentes (AIEI), organismo com sede em Paris que reúne “independentes” de todo o mundo e suas respectivas associações¹³. Dentre os materiais produzidos no seio da Aliança, podem-se mencionar as Declarações de Dacar (2003), Guadalajara (2005), Paris (2007) e Cidade do Cabo (2014)¹⁴, manifestos de consenso resultantes dos congressos internos da entidade; o já mencionado livro de Gilles Colleu, publicado pela associação em 2007 e traduzido para outras línguas; os livros publicados na coleção “État des lieux de l’édition”¹⁵; e os estudos temáticos disponibilizados na página de internet da entidade¹⁶.

Essa vertente de produção gremial francesa inclui também o *Livre Blanc*, o estatuto e outros documentos da associação L’Autre Livre, criada em 2003 para “resistir à mercantilização do livro e defender a exceção cultural, a pluralidade e a

¹³ Ainda que, neste caso, não se trate de produções “locais” e estejam marcadas por um forte senso de cosmopolitismo altermundista, o papel da sede parisiense e o protagonismo dos franceses na direção da entidade tornam possível a inclusão desses discursos no conjunto “francês”. Não obstante, mais adiante exploro o papel da AIEI na articulação dos movimentos de editores “independentes” mundo afora, e especificamente no universo latino-americano.

¹⁴ Disponíveis em: <<http://www.alliance-editeurs.org/-objetivos-y-estrategia->>. Acesso em: 12 abr. 2015.

¹⁵ Disponíveis em: <<http://www.alliance-editeurs.org/-collection-etat-des-lieux-de-l-?lang=es>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

¹⁶ Disponíveis em: <<http://www.alliance-editeurs.org/-etudes-thematiques,044-?lang=es>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

diversidade frente à concentração crescente da edição e da distribuição em grupos industriais e financeiros, e frente à chegada de gigantes mundiais do digital à cadeia do livro”¹⁷. Essa associação aglutina cerca de 160 editores “independentes” franceses e realiza em Paris uma feira que, atualmente, se denomina Salon International de l’Édition Indépendante. Em seus documentos, L’Autre Livre defende a manutenção do preço fixo do livro, a representação dos editores “independentes” nos organismos públicos e a concessão de auxílios oficiais a tais empresas, entre outras políticas. Um de seus slogans é: “Proteger a diversidade é proteger a liberdade”.

Por fim, a terceira vertente – a da *produção acadêmica* – tem orbitado ao redor do Laboratoire des Sciences de l’Information et de la Communication (LabSIC) da Université Paris 13, ainda que também o Centre de Sociologie Européenne da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) exerça um papel importante de formação e diálogo. Marcos importantes dessa produção são os dossiês organizados por Bernard Legendre, coordenador do LabSIC, para a revista *Communication & Langages*: “L’indépendance éditoriale” (n. 156, 2008) e “L’indépendance éditoriale: approches internationales” (n. 170, 2011); os quatro números já publicados da revista *Bibliodiversité* (jan. 2011, jan. 2013, fev. 2014 e fev. 2016), produzida pela AIEI e dirigida por Étienne Galland, um dos criadores da entidade; e o livro da pesquisadora do LabSIC Sophie Noël, *L’édition indépendante critique: engagements politiques et intellectuels*, resultante de sua tese na EHESS. Também pode-se mencionar o dossiê “Industria del libro”, de 2013, organizado por Legendre para a revista chilena *Comunicación y Medios*. O conjunto de textos aí reunidos resulta do Colóquio Chile-França “Edición independiente: Espacio público, repertorios de acción y modelos organizativos”, realizado em 2012, tanto em Santiago como em Paris, por força das redes tecidas pelo editor chileno Paulo Slachevsky, cuja trajetória é analisada adiante.

A análise dessa produção permite situar a França como polo organizador de um campo de reflexões que vai se gerando no próprio país e em outros contextos nacionais, que se conectam basicamente de duas maneiras: de um lado, editores que viveram na França uma parte de suas trajetórias pessoais e profissionais; de outro, pesquisadores que se trasladaram ao país para períodos de formação ou mantêm contato frequente com instituições e pesquisadores franceses. Além disso, não se pode negligenciar a importância da AIEI e da UNESCO, ambas sediadas em Paris, a desempenhar um papel articulador de elites intelectuais cosmopolitas dedicadas a refletir sobre o tema da edição “independente” em conexão com o tema da diversidade cultural e intervir nos rumos das políticas públicas voltadas a essas questões.

¹⁷ Extraído de: <<http://www.lautrelivre.fr/>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

COMMUNICATION & LANGAGES

N. 156, jun. 2008 (tema: “L’indépendance éditoriale”, ed. Bertrand Legendre)

Autores: Bertrand Legendre (França), David Douyère (França), Christian Robin (França), Dominique Cartellier (França), David Douyère e Luc Pinhas (França).

COMMUNICATION & LANGAGES

N. 170, dez. 2011 (tema: “L’indépendance éditoriale: approches internationales”, ed. Bertrand Legendre)

Autores: Bertrand Legendre (França), Luc Pinhas (França), Barbara Bechelloni (Itália), Sophie Noël (França), Tanguy Habrand (Bélgica).

COMUNICACIÓN Y MEDIOS

N. 27, 2013 (tema: “Industria del libro”, ed. Bertrand Legendre)

Autores: Yves Dezalay (França), Manuel Antonio Garretón (Chile), Bertrand Legendre (França), María Eugenia Domínguez (Chile), Sophie Noël (França), Grínor Rojo (Chile), Luc Pinhas (França), Christian Robin (França), Hervé Serry (França), Gustavo Sorá (Argentina), Constanza Symmes (Chile/França), Silvia Aguilera (Chile), Pierre Astier (França), Ricardo Brodsky (Chile), Anne-Marie Métailié (França), Mané Nett (Chile), Regina Rodríguez (Chile), Paulo Slachevsky (Chile).

BIBLIODIVERSITY

Editor: Étienne Galliard

Comité editorial: Eva Hemmungs Wirtén (Suécia), Simone Murray (Austrália), Luc Pinhas (França), Gisèle Sapiro (França), Gustavo Sorá (Argentina), Josée Vincent (Québec – Canadá).

Comité científico: Françoise Benhamou (França), Jacques Michon (Québec – Canadá), Jean-Yves Mollier (França), André Schiffrin (Estados Unidos).

N. 1, jan. 2011 (tema: “Indicadores de bibliodiversidade”)

Autores: Françoise Benhamou e Stéphanie Peltier (França), Luc Pinhas (França), Stella Puente (Argentina), Sylviane Sambor (França), Daniela Allerbon (Argentina), Alejandro Zenker (México), Susan Hawthorne (Austrália), Helge Honning e Tore Slaatta (Noruega).

N. 2, jan. 2013 (tema: “O Sul digital: E-publishing em países em desenvolvimento”)

Autores: Octavio Kulesz (Argentina) [três artigos, sendo um sobre o Brasil e um sobre o mundo árabe], Bako Malam Abdou (Níger), Arthur Attwell (África do Sul), Jean-Claude Naba (Burkina Faso), Liz Castro (Estados Unidos), Natalia Erokhina (Rússia).

N. 3, fev. 2014 (tema: “Tradução e globalização”, ed. Gisèle Sapiro)

Autores: Gisèle Sapiro (França) [com três artigos, um em homenagem ao Schiffrin], Richard Jacquemond (França), Bassam Baraké (Líbano), Alejandro Dujovne, Heber Ostroviesky e Gustavo Sorá (Argentina), Mini Krishnan (Índia).

N. 4, fev. 2016 (tema: “Edição e engajamento: outras maneiras de ser editor?”, ed. Sophie Noël, com a colaboração de Luc Pinhas)

Autores: Sophie Noël (França), Julien Hage (França), Constanza Symmes (Chile/França), Abir Kréfa (França/Tunísia), Bella Ostromoukhova (França/Rússia), Frédéric Le Gouriérec (França).

Para esses e outros trabalhos acadêmicos, e para uma parte considerável dos discursos da militância, a referência ao nome e à obra de Pierre Bourdieu (1930-2002) tem sido constante. A caracterização do editor como agente duplo, que se move entre o econômico e o simbólico, e a descrição do campo editorial como conjunto de agentes distribuídos entre dois polos (autônomo e heterônomo) e detentores de distintas formas de capital têm ajudado pesquisadores e editores a dar inteligibilidade a seus objetos de investigação ou interesse. A publicação do artigo “Une révolution conservatrice dans l’édition” nas *Actes de la Recherche en Sciences Sociales (ARSS)*, em 1999, expressa a vitalidade de uma agenda que ganha força nesse momento e se desenvolve sobretudo após a morte do sociólogo. Algumas das palavras finais do artigo deixam clara a vinculação desse espaço de debates às diretivas de um cosmopolitismo que a intelectualidade progressista francesa almejava contrapor ao internacionalismo das forças neoliberais:

[...] o bastião central da resistência às forças do mercado constitui-se, hoje, por esses pequenos editores que, enraizados numa tradição nacional de vanguardismo inseparavelmente literário e político (manifesto também no domínio do cinema), convertem-se nos defensores dos autores e das literaturas de todos os países política ou literariamente dominados. [...] Sem dúvida, pode-se ver nesse internacionalismo prático, totalmente oposto ao fechamento arrogante das nações convictas de sua dominação comercial [...] a sobrevivência de uma tradição do imperialismo do universal. [...] Pode-se afirmar, sem muitos escrúpulos éticos e inquietações políticas, que defender a tradição francesa, nesse caso, não é ceder ao nacionalismo, mas defender as conquistas, intrinsecamente internacionais e internacionalistas, de toda a história acumulativa da literatura.¹⁸

Outro aspecto importante desse texto é a busca por desmistificar o discurso (dos conglomerados e de suas instâncias diretivas) segundo o qual a compra de uma editora “independente” não altera suas características, e que o editor de cada selo do grupo mantém autonomia total sobre suas decisões. Conclui, dentre outras coisas, que o funcionamento das editoras “independentes”, sejam elas grandes ou pequenas, difere enormemente do funcionamento das editoras que se constituem como filiais de grupos empresariais, onde as principais decisões provêm dos conselhos diretivos, muitas vezes compostos por acionistas ou investidores alheios à lógica do campo.

De maneira indireta, também os trabalhos dos sociólogos Gisèle Sapiro e Johan Heilbron, da EHESS, e do historiador Jean-Yves Mollier, da Université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines, têm contribuído para dar continuidade a essa agenda. Embora nem sempre tenham como foco específico a edição “independente”, seus estudos sobre a globalização editorial e sobre a constituição da edição de livros como negócio

¹⁸ Pierre Bourdieu, “Une révolution conservatrice dans l’édition”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 126-127, mar. 1999, p. 26.

têm dado subsídios à compreensão das relações de força no mercado editorial em escala mundial, onde a polarização entre *majors* e *indies* cumpre um importante papel.

De todo o conjunto de projetos de perfil mais acadêmico dedicados ao tema da edição “independente”, o caso da revista *Bibliodiversité* é o mais emblemático dos limites tênues entre pesquisa e militância: os dossiês temáticos da revista reúnem tanto intelectuais ligados às universidades como agentes ligados ao mundo do livro, atuantes nos setores privado, público e associativo. Um dos criadores da revista, Luc Pinhas, leciona na Université Paris 13, é pesquisador do LabSIC e é atualmente o vice-presidente da AIEI. Tem, ele próprio, uma considerável produção científica sobre a edição “independente”. O conjunto de artigos publicados nessa revista materializa os esforços coletivos de compreensão do presente e de prospecção de futuros possíveis: a busca de categorizações, classificações e diagnósticos é compartilhada por historiadores, sociólogos, comunicólogos e editores.

Assim, uma adequada compreensão do fenômeno da proliferação dos relatos sobre a edição “independente” exige olhar para os cruzamentos, as capilaridades, as indefinições entre as três vertentes mencionadas anteriormente. Embora a distinção entre produção militante-individual, militante-gremial e acadêmica seja útil (sobretudo por indicar regimes autorais específicos e ancoragens institucionais distintas), trata-se de âmbitos com alto grau de interdependência. A intensa circulação dos agentes e de suas produções intelectuais entre as três esferas é constitutiva desse espaço reflexivo, dotado ainda de pouca diferenciação interna, o que evidencia certo clima de urgência no tratamento de um problema contemporâneo da indústria editorial. Os relatos e libelos dos editores militantes, ainda que não cobrem para si cientificidade ou legitimidade acadêmica, são incorporados à produção dos pesquisadores dedicados ao tema, ora como documentos da vida social, ora como evidências empíricas. Alguns dos editores circulam nos ambientes universitários, ora como professores, ora sendo convidados para falar de suas experiências, e também nas entidades do setor, ajudando a construí-las. A análise de tais trânsitos não é suficiente para concluir pela existência de um grupo coeso, mas mostra relações que se baseiam em graus de afinidade articulados por temas comuns e posicionamentos teóricos ou ideológicos, se não convergentes, pelo menos complementares.

Esse protagonismo francês precisa, no entanto, ser contextualizado numa trama de proporções mais amplas, porque é produtor e produto de posicionamentos e interlocuções que vão acontecendo em outros lugares do Ocidente. Duas trajetórias particulares permitem dar inteligibilidade ao lugar que a França conquista nesse debate: a de um editor franco-americano e a de um editor franco-chileno.

L'affaire Schiffrin

O editor novaiorquino André Schiffrin (1935-2013) é uma figura emblemática por ter transitado habilmente entre aquelas três modalidades de produção de conhecimento sobre a edição “independente” na França. Seu livro *The business of books*, que se transformou no mais conhecido libelo contra o domínio do mercado editorial pelos grandes conglomerados, foi na verdade lançado antes em francês (1999) do que em inglês (2000), para depois ser traduzido a dezenas de línguas a partir dessas duas matrizes¹⁹. Na França, o livro ganhou o sugestivo título *L'Édition sans éditeurs*, e não seria um exagero situá-lo como o estopim dos debates sobre a edição “independente” que tomaram corpo nos anos seguintes. Seu nome é mencionado em praticamente todos os materiais produzidos sobre o tema a partir da virada do milênio, e suas obras são citação obrigatória naqueles ensaios de produção militante-individual, figurando ao lado das referências centrais da crítica acadêmica ao neoliberalismo, como Pierre Bourdieu, François Chesnais e Noam Chomsky.

Em *The business of books*, Schiffrin converte sua própria experiência editorial num exemplo cabal das transformações estruturais pelas quais o mercado do livro de língua inglesa passou nas últimas décadas. Mais que isso, seu relato se converte numa espécie de prognóstico das mudanças que, com algum atraso, alcançariam também outras áreas linguísticas. Nos livros que publicou em seguida, ele dá outros detalhes de sua trajetória entre os dois lados do Atlântico e aprofunda suas críticas à mercantilização da cultura, da edição e da indústria jornalística. A saga autobiográfica de Schiffrin, no decorrer de poucos anos, acaba por tornar-se uma das mais bem-acabadas epopeias para a militância dos editores “independentes” no mundo todo, porque narra a trajetória exemplar de um editor consagrado que perde sua independência e trabalha para reconquistá-la.

Sua trajetória familiar e profissional lhe dá credenciais particularmente favoráveis à ampla publicização dessa epopeia e à formação de um carisma transnacional ao redor de sua figura. Schiffrin nasceu em Paris, filho de Simone Heymann e Jacques Schiffrin, um judeu não praticante emigrado da Rússia que criou a famosa Bibliothèque de La Pléiade, que se associou à Gallimard em 1936. Em função das dificuldades impostas pela invasão nazista e pelas políticas antijudaicas do regime de Vichy, Jacques foi forçado a abandonar seu trabalho, e a família Schiffrin – com a ajuda de Varian Fry e André Gide – foge até Casablanca, no Marrocos, passa por Lisboa e, por

¹⁹ André Schiffrin, *L'édition sans éditeurs*. Paris: La Fabrique 1999; idem, *The business of books: How international conglomerates took over publishing and changed the way we read*. Nova York: Verso, 2000. A versão em inglês não reproduz fielmente o original francês e traz, também, parte do conteúdo de outro livro, sequência do primeiro, que ele lançaria em francês alguns anos depois, *Le contrôle de la parole* (Paris, La Fabrique, 2005).

fim, se exila em Nova York²⁰. Um ano depois, seu pai se associa ao alemão Kurt Wolff, um exilado do nazismo que com outros sócios havia criado a Pantheon Books.

Chegado ainda pequeno ao novo país, André cresceu rodeado por parte da intelectualidade do exílio judeu em Nova York, responsável pela publicação de boa parte da literatura e do pensamento progressista europeus entre os anos 1940 e 1970. Estudou em Yale, onde obteve um diploma em História e a distinção *summa cum laude* (maior honraria de mérito no sistema acadêmico estadunidense). Depois, viveu na Inglaterra, onde editou a revista *Gramta*, cursou um mestrado em Cambridge e conheceu sua futura esposa, Maria Elena de la Iglesia, filha de exilados espanhóis da ditadura franquista.

De volta aos Estados Unidos, em 1962, Schiffrin ingressou na Pantheon, mesma editora que seu pai – falecido em 1950 – ajudou a criar. A editora havia sido comprada um ano antes pela Random House, e esta, nos anos 1970, passou a integrar um grande grupo de mídia. André permanece como editor da Pantheon até 1990, quando mudanças na gestão da empresa e desentendimentos com seus superiores forçam sua demissão, junto com vários outros editores. Em mostra de solidariedade, alguns funcionários da empresa também se demitem. Um conjunto de cerca de 350 autores se manifesta contra sua saída da Pantheon Books, e alguns deles retiram seus títulos da casa. Uma série de artigos de intelectuais estadunidenses e europeus na imprensa tornam o caso amplamente conhecido de um e de outro lado do Atlântico.

O *affaire* Schiffrin torna-se a expressão cabal de uma situação do espaço editorial estadunidense que já vinha de alguns anos e transformava antigas editoras de fatura intelectual em filiais de conglomerados com pouca ou nenhuma autonomia. Tal conjuntura não demoraria para espriar demonstrações de assombro em outros países, sobretudo por parte de frações progressistas dos respectivos espaços editoriais e intelectuais. Poucos meses depois da demissão de Schiffrin, mas sem se referir diretamente ao episódio, o editor brasileiro Ênio Silveira (1925-1996) – que nos anos 1950 havia ido estudar editoração na Columbia University e estagiou na Alfred Knopf – disse, em depoimento: “As grandes editoras americanas, hoje, pertencem a cadeias múltiplas de rádio, televisão, imprensa, revistas, como se fossem elos de uma cadeia. Geralmente, pertencem a grandes petrolíferas ou bancárias. Elas não têm mais liberdade. A criatividade editorial sumiu diante das conveniências do mundo capitalista”²¹. Em 1992, Schiffrin lança o primeiro título da nova editora, The New Press, que trouxe para si o prestígio, alguns funcionários e também autores da

²⁰ Essa é a versão que, segundo Schiffrin, a Gallimard recusou-se a reconhecer: segundo a empresa, a família Schiffrin deixou a França antes, em 1940. Segundo a versão contada pelo editor, a família deixou o país em 1941.

²¹ Ênio Silveira, “Livros que movem o mundo”. In: *Ênio Silveira*, op. cit., p. 97-8.

Pantheon. Junto com sua antiga colega da Pantheon Diane Watchell, ele concebe um modelo de empresa editorial sem fins lucrativos cuja sobrevivência baseia-se em doações. Entre as contribuições, constam duas dezenas de instituições, dentre as quais a Ford Foundation e o New York State Council on the Arts. Schiffrin dirige a editora até 2013, ano de sua morte²².

Importa ressaltar que, a partir do final dos anos 1990, o editor encontraria na França um terreno fértil para desenvolver o debate sobre a ação perversa dos grandes conglomerados e a necessidade de preservar e fomentar a edição “independente”. Com a plena vigência dos processos de fusão e concentração, a publicação de seu livro soa como uma profecia do empobrecimento da vida intelectual na Europa e em outros quadrantes do mundo, tal como ocorrera nos Estados Unidos anos antes. O certo, ademais, é que os laços atlânticos de Schiffrin jamais se desfizeram totalmente: tanto ele quanto o pai foram, como editores, constantes difusores do pensamento progressista europeu na América, e sua autobiografia é recheada de afinidades com figuras da intelectualidade francesa e britânica. O reconhecimento público dos laços com a França veio com pompa e circunstância em 2011, quando Schiffrin ganhou do governo daquele país o título de Cavaleiro da Legião da Honra.

Dadas tais condições e considerando-se tais desdobramentos, pode-se dizer que dois âmbitos de diálogo favoreceram sua inserção no mundo intelectual de seu país de origem. O primeiro deles é o grupo da EHESS ligado a Pierre Bourdieu: em 1999, Schiffrin participa de um dossiê temático na *ARRS*, com um artigo sobre a lógica da rentabilidade nas editoras universitárias norte-americanas²³. Dez anos depois, um excerto de sua produção escrita do fim dos anos 1990 figurou em um volume coletivo sobre globalização editorial organizado por Gisèle Sapiro, uma das principais estimuladoras desse debate no campo intelectual francês²⁴. Apesar de não ter se dedicado à pesquisa acadêmica, destacando-se principalmente por sua obra autobiográfica e ensaística sobre o mundo da edição, Schiffrin também foi convidado a participar do comitê científico da revista *Bibliodiversité*, ao lado de Jacques Michon, Françoise Benhamou e Jean-Yves Mollier, pesquisadores do mundo francófono dedicados a temas de mercado editorial e economia da cultura.

²² Detalhes da vida de Schiffrin encontram-se documentados em sua autobiografia, *A Political Education: Coming of Age in Paris and New York* (Nova York: Melville House, 2007), além dos livros citados antes.

²³ André Schiffrin, “Les presses universitaires américaines et la logique de profit”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 130, dez. 1999.

²⁴ André Schiffrin, “L’édition anglo-américaine entre dépolitisation et commercialisation: l’exemple des essais et des presses universitaires”. In: Gisèle Sapiro (Dir.). *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde, 2009. p. 81-92.

ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES

Vol. 126-127, mar. 1999 (tema: “Éditions, éditeurs – 1”)

Autores: Pierre Bourdieu, Jean-Yves Mollier, Patricia Sorel, Diana Cooper-Richet, Paul Dirx, Anne-Marie Thiesse, Natalia Chmatko, Gustavo Sorá, Anne Simonin, Pascal Fouché, Julie Tardieu.

Vol. 130, dez. 2013 (tema: “Éditions, éditeurs – 2”)

Autores: Bénédicte Reynaud, Olivier Godechot, Claudia Schalke, Markus Gerlach, Pascal Durand, Yves Winkin, Victor Karady, André Schiffrin, Martin Chalmers, Joseph Jurt.

LES CONTRADICTIONS DE LA GLOBALISATION ÉDITORIALE

(Paris: Nouveau Monde, 2009)

Direção: Gisèle Sapiro

Autores: Jean-Yves Mollier, Hélène Buzelin, André Schiffrin, Gustavo Sorá, Luc Pinhas, Sophie Noël, Camille Joseph, Fanny Mazzone, Martin Doré, Hervé Serry, Johan Heilbron, Gisèle Sapiro, Jean-Marc Gouanvic, Marta Pragana Dantas, Elzbieta Skibinska, Ioana Popa.

O segundo âmbito de que se vale Schiffrin para difundir suas ideias em solo europeu é a editora parisiense La Fabrique, em cujo catálogo se encontram três de seus livros – *L'édition sans éditeurs* (1999), *Le contrôle de la parole* (2005) e *L'argent et les mots* (2010) –, além do volume coletivo *Le livre: que faire?* (2008), do qual participa. É interessante notar que o diretor-fundador de La Fabrique, Eric Hazan (1936-), contemporâneo de Schiffrin e tradutor de alguns de seus livros, compartilha com ele semelhanças notáveis de trajetória, que remetem à geração anterior. Ambos são filhos de editores judeus que emigraram para a França, cujas atividades editoriais foram perseguidas durante a ocupação alemã e foram posteriormente incorporadas por grandes empresas (a Éditions Hazan foi comprada em 1992 pela Hachette, por iniciativa do próprio Éric, que em 1998 cria seu selo próprio). Além disso, ambos se envolveram com a militância socialista em distintos momentos da vida. Embora não tenha feito sua carreira como editor na França, não seria difícil enquadrar a Schiffrin, assim como a seus contemporâneos Hazan e Bourdieu, no conjunto que Sophie Noël caracterizou como a “edição independente crítica” naquele país²⁵.

A atuação de Schiffrin nos debates sobre a atuação perversa dos interesses do grande capital no mercado editorial permite distinguir dois momentos. O primeiro deles começa com a demissão de Schiffrin, em 1990, episódio que repercute fortemente no mundo intelectual norte-americano e ganha projeção mundial, criando as condições para que os debates sobre o tema ganhassem corpo. Nesse primeiro momento, que

²⁵ Sophie Noël, *L'édition indépendante critique*, op. cit.

vai até o final da década, o mundo editorial e intelectual demonstra seus primeiros sinais de perplexidade diante da “invasão” dos grandes conglomerados e dos agentes financeiros no mundo dos livros. Na segunda metade da década, outros países vão sendo atingidos pela mesma onda de fusões e aquisições, irradiando esse debate pelo mundo. Os cadernos de cultura e literatura dos jornais de grande circulação e as discussões públicas sobre cultura, globalização e mercado editorial pouco a pouco vão povoando-se de interrogantes sobre as consequências desse processo e sobre as ações possíveis. Ao mesmo tempo, o conceito de edição “independente” vai ampliando sua presença nesses relatos. Nesse momento, contudo, pode-se dizer que a noção é empregada principalmente para referir-se às empresas que estão fora do *mainstream* de um determinado nicho, ou seja, ela ainda não está investida dos teores políticos que irão marcá-la definitivamente na década seguinte.

O ano de 1999 pode ser tomado como ponto de inflexão nesse debate. O livro de estreia de Schiffrin e o artigo de Pierre Bourdieu na *ARSS* sobre o mercado editorial francês (num conjunto de dois volumes temáticos sobre edição e editores, publicados pela revista no mesmo ano) inspiram uma série de novas abordagens sobre uma problemática social e econômica que, em ritmo acelerado, vai fazendo sentir sua presença em escala mundial. A partir de então, o debate não somente se adensa – com a proliferação de livros, artigos e intervenções públicas sobre o tema –, mas também se complexifica, se institucionaliza e se transnacionaliza.

Em uma escala de fenômenos mais ampla, vale lembrar que 1999 é também o ano dos enormes protestos em Seattle contra a Organização Mundial do Comércio (OMC), momento a partir do qual, segundo Yves Dezalay, “a ‘mundialização’ se conjuga no plural pelo tema das outras mundializações possíveis ou desejáveis”²⁶. No nível das políticas, por sua vez, vale recordar que, “em 1999, os membros da União [Europeia] substituíram a expressão ‘exceção cultural’ por ‘diversidade cultural’, sob o pretexto de que é mais positiva e a conotação defensiva é menor, apesar do risco de abandonar uma noção com fundamento jurídico por um conceito brando”²⁷. A partir desse momento,

O conceito de diversidade cultural não só se espalha como uma mancha de óleo e segue inspirando políticas públicas sobre as indústrias da cultura, mas também sua crescente audiência desde o começo do novo milênio demonstra que as transborda e que tende a se converter numa referência fundamental para a busca de uma nova ordenação do planeta. Os governos se valem dele. As agências do sistema das Nações Unidas o atualizam. As associações profissionais e o movimento social se mobilizam em seu nome.²⁸

²⁶ Yves Dezalay, “Les courtiers de l’international. Héritiers cosmopolites, mercenaires de l’impérialisme et missionnaires de l’universel”, *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, n. 151-152, 2004, p. 5.

²⁷ Armand Mattelart, *Diversidad cultural y mundialización*, op. cit., p. 135.

²⁸ Idem, p. 139.

Nos debates que começam a se travar nesse momento, a noção de “diversidade cultural” vai sendo investida de teores políticos heterogêneos. Tal como ressalta Michel Nicolau Netto, “a diversidade em si não existe: ela é o discurso formulado a partir de índices de diferenciação escolhidos em uma dada condição social”²⁹. Segundo o autor, se no século XIX “a diferença fora construída a partir da organização do exótico”, no mundo contemporâneo “o mundo perde seu centro e as relações entre externo e interno não mais podem organizar um discurso, sendo esse percebido na diversidade”³⁰. Esse discurso será uma das bandeiras fundamentais dos movimentos alterglobalistas que começam a pipocar nesse momento, mas não demorará muito para que apareçam outras apropriações do conceito. Explica Gustavo Lins Ribeiro:

[...] a atual capacidade que “diversidade cultural” tem de construir um amplo consenso aparece claramente quando agentes sociais que acreditam em diferentes discursos globais e têm diferentes posições políticas, como os executivos do Banco Mundial e os ativistas do movimento antiglobalização, compartilham a percepção de que a diversidade cultural é um patrimônio a ser cultivado e preservado. [...] A luta por diversidade cultural faz parte, cada vez mais, da luta contra as tendências centralizadoras do capital global em setores econômicos tais como as telecomunicações e as indústrias culturais. A defesa da diversidade cultural pode, contudo, também refletir a visão das corporações transnacionais acerca da natureza glocal da atual economia política.³¹

Não caberia, aqui, analisar em detalhes o amplo universo de discussões sobre a diversidade cultural. Importa destacar apenas alguns desdobramentos recentes que culminaram com a *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, adotada por ocasião da 33ª Reunião da Conferência Geral da UNESCO, celebrada em Paris em outubro de 2005. Trata-se de uma norma que, por suas recomendações, ajuda a dar legitimidade às reivindicações dos editores “independentes” e de suas entidades representativas, especialmente no que se refere ao papel do poder público no fomento a suas atividades. No artigo 6º da Convenção, dentre outras recomendações, sugere-se que no plano nacional as partes comprometidas tomem medidas com o objetivo de “proporcionar às *indústrias culturais independentes nacionais* e das atividades do setor não estruturado um acesso efetivo aos meios de produção, difusão e distribuição de bens e serviços culturais”³². Não custa lembrar, inclusive, que o “independente” carece de uma conceituação clara nesse importante documento, o que acaba por favorecer apropriações heterogêneas dessa recomendação nos diversos contextos em que ela passa a vigorar.

²⁹ Michel Nicolau Netto, *O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2012, p. 44.

³⁰ Idem, p. 7.

³¹ Gustavo Lins Ribeiro, *Outras globalizações*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 173-5.

³² UNESCO, *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Paris, 20 out. 2005. Grifo meu. Disponível em: <<http://es.unesco.org/creativity/convencion/> <ques/texto>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Pode-se dizer, nesse sentido, que certas frações dos produtores simbólicos autodenominados “independentes” se apropriam do conceito de diversidade cultural – e de suas variações, como bibliodiversidade e cinediversidade – como aparato conceitual legitimado por um órgão supranacional que goza de suficiente autoridade para prescrever direcionamentos às políticas culturais de seus Estados-membros. Em linhas gerais, os argumentos centrais desses produtores são da seguinte natureza: a concentração econômica dos setores da produção simbólica ameaça a diversidade cultural, porque tem como principal efeito a homogeneização dos conteúdos; ameaça, também, a diversidade étnica, linguística, regional etc., porque o domínio cultural de alguns países, regiões ou idiomas se impõe sobre o restante; a sobrevivência e a sustentabilidade dos produtores “independentes” garantem a promoção e a proteção dessa diversidade; é necessário criar instrumentos para proteger e promover essa diversidade (o que, neste caso, equivale a fomentar, desde políticas estatais, a atividade dos “independentes”).

Vale assinalar, não obstante, que o processo não ocorre de maneira linear, como se aos movimentos da sociedade civil tivesse restado adotar o que se decide nas altas cúpulas da UNESCO. O fato é que essas frações de produtores “independentes”, sobretudo aqueles que acumularam os capitais políticos, sociais e simbólicos necessários para marcar presença nesse circuito transnacional alterglobalista, serão parte ativa da construção desses instrumentos. Farão isso de várias maneiras: engajando-se em agenciamentos coletivos identificados com a causa; marcando presença nos espaços de congregação dessa elite cosmopolita, tais como as coalisões pela diversidade cultural; participando das instâncias consultivas instauradas pela própria UNESCO; e pressionando os representantes de seus respectivos países nesse órgão, para que encampem seus interesses nos colegiados deliberativos.

Santiago, Gijón... Paris

Se o ano de 1999 pode ser considerado esse ponto de viragem na produção dos materiais intelectuais sobre a edição “independente”, é porque eles darão sustança aos agenciamentos coletivos que, nos anos seguintes, marcam o tom desse debate e da ação política que lhe concerne. E, tal como aqueles escritos se levantavam contra um fenômeno de alcance global, engendrado por conglomerados transnacionais de mídia e entretenimento, as respostas coletivas dos editores “independentes” também se espalharão para além das fronteiras de seus países de origem.

A primeira das respostas coletivas de que se tem notícia surge nesse momento, já em caráter translocal. O nome não poderia ser mais literal: Editores Independientes. Em síntese, trata-se de um agrupamento de quatro editoras do mundo hispânico: Era

(México, 1960), Trilce (Uruguai, 1985), Txalaparta (País Basco, Espanha, 1987) e LOM (Chile, 1990)³³. A partir de 1998, os editores dessas empresas começam a travar contatos em distintas ocasiões, como a Feira do Livro de Frankfurt (Alemanha) e o Salón del Libro Iberoamericano de Gijón (Espanha), e decidem forjar uma série de projetos conjuntos para ampliar o alcance geográfico de seus respectivos catálogos, oferecendo “uma alternativa mais diversa, mais rica e mais livre para o leitor, e mais oportunidades reais de publicação para o autor em outros âmbitos da língua”³⁴. No estudo que empreende sobre esse agrupamento, Constanza Symmes³⁵ observa grandes afinidades nas trajetórias dos fundadores das quatro editoras: a experiência do exílio, a luta contra a ditadura e o envolvimento com a militância pelos direitos humanos são elementos que reverberam tanto na formação dos catálogos de cada uma como nos livros que passam a publicar juntos.

Uma das principais estratégias adotadas pelo grupo é justamente a das coedições, que permite publicar em mais de um país ao mesmo tempo e compartilhar os custos da produção (direitos de tradução, impressão, distribuição). O site do grupo contém, atualmente, uma lista de 64 livros publicados dessa forma, seja por duas, por três ou pelas quatro editoras do grupo³⁶. Entre os títulos de não ficção coeditados, consta *La edición sin editores*, de Schiffrin, publicado pelas três casas latino-americanas do grupo em 2001 – a edição espanhola havia saído em 2000, pela editora Destino, de Barcelona. O número de títulos coeditados por cada um dos Editores Independientes (Era = 44; Trilce = 16; Txalaparta = 32; LOM = 51) indica que a editora chilena tem um protagonismo na organicidade do grupo. Mais que isso, esse dado fornece um bom ponto de partida para analisar as maneiras pelas quais um de seus fundadores, Paulo Slachevsky, vai assumindo o papel de figura articuladora nesses debates e na formação de uma elite cosmopolita de editores “independentes”.

Slachevsky nasceu em Santiago em 1964, ano da terceira derrota de Salvador Allende em eleições presidenciais. De mãe advogada e pai engenheiro, sua família tinha uma orientação à esquerda do espectro político e, no curto governo de Allende, eleito em 1970, um de seus tios maternos chegou a ser ministro de Estado. Deflagrado o golpe em 1973, boa parte da família teve de exilar-se. Em 1975, seus pais decidem pelo exílio voluntário, e a família se muda para Paris. Foi lá que Paulo viveu toda a adolescência, até voltar ao Chile, em 1983. No retorno, formou-se em jornalismo e

³³ Os números entre parênteses indicam o ano de fundação de cada editora, segundo o site do grupo.

³⁴ Extraído de: <<http://www.editoresindependientes.com/>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

³⁵ Constanza Symmes, “Quand éditer, c’est agir. Parcours d’éditeurs indépendants ‘engagés’ dans l’espace hispanophone”. *Bibliodiversity*, n. 4, fev. 2016, p. 20. Para a autora, “o conceito de convertibilidade de capitais permite analisar esse saber-fazer associativo que, entre os editores, se atualiza numa contestação coletiva do fenômeno da concentração editorial” (idem, p. 19).

³⁶ “Publicaciones”, s.d. Disponível em: <<http://www.editoresindependientes.com/publicaciones/>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

casou-se com a historiadora Silvia Aguilera. Durante os anos 1980, ela atuou na Agrupación de Familiares de Presos Políticos; ele, fotógrafo, vinculou-se à Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), que nasce em 1981 como dissidência à Unión de Reporteros Gráficos (ligada à imprensa oficialista) com o intuito de “difundir a obra – e também defender a vida – dos fotógrafos que se encontravam desprotegidos frente à repressão da ditadura militar”³⁷. Nota-se, aqui, o vínculo explícito da categoria “independente” à dissidência política e à resistência ao autoritarismo – esquema de percepção que, de várias maneiras, se verá refletido nos discursos que tomam a edição “independente” como forma de resistência à “ditadura do mercado”.

Em 1990, decidem criar a LOM e formam a sociedade com dois irmãos de Silvia que também haviam se exilado na França. Tendo, hoje, um catálogo de cerca de 1200 títulos ativos e mais de 70 funcionários, a editora lança aproximadamente 90 livros por ano e ocupa um lugar já consolidado no espaço intelectual chileno. Além de ter ajudado a criar a Editores Independientes, também no final dos anos 1990 Slachevsky foi um dos idealizadores do segundo agrupamento desse tipo no mundo: a Editores de Chile, que começa com sete editoras e se amplia nos anos seguintes, até reunir, atualmente, mais de 50 editoras independentes, universitárias e autônomas³⁸.

A gênese e a difusão do protoconceito de “bibliodiversidade”, que nas narrativas de origem consta quase sempre como uma criação chilena, sem autoria definida, tem relação direta com os grupos de editores que Slachevsky ajudou a reunir. Envolve, mais especificamente, a RIL Ediciones, que, tal como a LOM, nasce no contexto da reabertura política chilena. Seus fundadores, Eleonora Finkelstein (1960-) e Daniel Calabrese (1962-), são dois poetas argentinos que se radicaram no Chile depois de ter tido experiências editoriais em seu país de origem. Com o fim desses projetos, e considerando as possibilidades abertas pela redemocratização, eles se trasladam a Santiago³⁹. A RIL, que também figura entre as fundadoras da Editores de Chile, se define como “um selo verdadeiramente independente, um reduto para a expressão e a desconstrução de preconceitos a que, de forma natural, vão chegando os pensadores livres”⁴⁰. Assim é contada a história do termo “bibliodiversidade”, com referência direta à narrativa que deu origem ao difundido conceito da voga ecologista:

³⁷ Biblioteca Nacional de Chile, “La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) (1981-1990)”. *Memória Chilena*, s.d. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3499.html>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

³⁸ Segundo Slachevsky, em entrevista, a inclusão dos “autônomos” na associação visava contemplar as editoras ligadas a ONGs, já que estas não poderiam ser consideradas estritamente “independentes”.

³⁹ María Eugenia Domínguez-Saul, *Les éditeurs indépendants au Chili (2000-2005). Un développement contemporain des industries culturelles*. Tese de Doutorado (Ciências da Comunicação). Université de Montréal, Montréal (Canadá), 2010. p. 213-5.

⁴⁰ RIL Editores, “Sobre la bibliodiversidad”, s.d. Disponível em: <<http://www.rileditores.com/#!untitled/c1ppg>>. Acesso em: 12 abr. 2016. Ainda que a palavra “despreconceito” exista em português, optei por

Apesar de estar bastante difundido hoje em dia, esse neologismo surgiu numa reunião interna de nosso comitê editorial nos anos 90, quando um dos membros comparou o que acontecia no ambiente editorial com o chamado “deserto verde”, como se denominam as rentáveis e uniformes plantações que acabam com a riqueza do bosque nativo e sua “biodiversidade”.

Logo, compartilhamos o conceito em nossa Asociación de Editores de Chile, grêmio do qual participamos desde sua etapa fundacional, onde foi acolhido com entusiasmo e levado a um encontro de editores em Gijón, Espanha, de onde se irradiou profusamente e tem sido já um *leit motiv* de seminários no México e em outros países.⁴¹

O encontro a que se referem é o I Encuentro de Editores Independientes de América Latina, que aconteceu em maio de 2000. O evento, organizado pelo grupo dos Editores Independientes, teve lugar dentro da terceira edição do Salón del Libro Iberoamericano de Gijón, promovido desde 1998 por uma associação asturiana sem fins lucrativos chamada Literastur, dedicada às políticas de difusão literária. Estiveram presentes ao encontro duas dezenas de editores de vários países latino-americanos. Dentre os participantes de fora da região, destaca-se sobremaneira a figura de André Schiffrin, que deu uma das conferências. Esse encontro teve os auspícios do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), da Organização dos Estados Americanos (OEA), da Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI), da UNESCO e da Fondation Charles Léopold Mayer pour le Progrès de l’Homme (FPH). Tal conjunto de amparos oficiais parece condizer com a concepção, defendida no documento final do encontro, segundo a qual a diversidade cultural “constitui um vetor fundamental do desenvolvimento econômico e social”⁴². Mais que isso, parte desses apoiadores seria fundamental, nos anos seguintes, para a sobrevivência material da Aliança Internacional dos Editores Independentes.

A julgar pelos registros em ata dos textos preparados para o evento e das intervenções que ali surgiram, o conceito de “bibliodiversidade” ainda não estava em pleno uso na ocasião. Nem mesmo o texto de Slachevsky traz menção ao conceito, como faria supor o relato dos editores da RIL. Dos registros em língua espanhola que foi possível encontrar, o primeiro uso da palavra data de 1999: trata-se do título de uma revista editada a partir daquele ano pela Comisión de Pequeñas Editoriales da Asociación de Editores de Madrid, “um numeroso grupo de editores madrilenhos que nos consideramos independentes, editores pessoais ou, simplesmente, pequenos ou médios editores”⁴³. A revista *Bibliodiversidad*, que no começo era trimestral e hoje

traduzir *desprejuicio* por “desconstrução de preconceitos”, dado que o sentido corrente em espanhol remete bem mais ao processo que ao resultado.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

⁴² “Presentación”, In: Eduardo Valenzuela (Org.). *Actas del 1er Encuentro de Editores Independientes de América Latina*. Paris: Representación Europea del Banco Interamericano de Desarrollo, 2000. Disponível em: <<http://www.oei.es/cultura2/actas00.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

⁴³ Comisión de Pequeñas Editoriales de la Asociación de Editores de Madrid. “Editores independientes a favor de la bibliodiversidad”, s.d. Disponível em: <<http://www.bibliodiversidad.net/nosotros/>>. Acesso em:

possui uma periodicidade menos regular, recebe apoio do governo local e do Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO). O termo também foi usado por esse agrupamento em 2004, como título de um catálogo coletivo que reunia, naquele momento, 56 editoras; e também, pelo menos desde 2002, como nome de um prêmio concedido durante a Feira do Livro de Madri a um jornalista e a um livreiro por seu destaque no apoio à edição “independente”⁴⁴.

Não se trata, aqui, de estabelecer a procedência legítima do termo. Não só as origens chilena ou espanhola são plausíveis, como também é crível a hipótese de que o termo tenha surgido paralelamente nos dois contextos. Afinal, vale lembrar que o termo “biodiversidade”, do qual o neologismo “bibliodiversidade” busca emprestar sonoridade, efeito simbólico e eficácia política, fincara raízes no vocabulário dos ativismos de corte transnacional já com a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, a Rio-92: “Trazer a biodiversidade à baila é um movimento estratégico, pois representa um sinal (verde) para outros agentes globais acerca da importância da diversidade cultural para os seres humanos. O valor simbólico do consenso gerado em torno da importância da biodiversidade é transferido para a diversidade cultural”⁴⁵. Que as aparições da “bibliodiversidade” tenham começado a se multiplicar entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, é indicativo de que a cultura passa a ser concebida como ecossistema cujo equilíbrio é preciso preservar – ideia que terá suas expressões máximas com os debates e instrumentos gerados no seio da UNESCO no decorrer dos anos 2000.

13 abr. 2016. As duas outras comissões existentes na associação são a de livros religiosos e a de livros científicos, técnicos e acadêmicos.

⁴⁴ José María Gutiérrez de la Torre, “Sociedad lectora y ‘bibliodiversidad’”, *Revista de Educación*, núm. extraord., 2005, p. 363-384.

⁴⁵ Gustavo Lins Ribeiro, *Outras globalizações*, op. cit., p. 195.

O que importa destacar, aqui, é que a bibliodiversidade vai se consolidando como conceito central com o qual essa rede transnacional de editores “independentes” busca tornar plausíveis suas reivindicações. Estas se tornam mais convincentes à medida que seu conceito guarda-chuva – diversidade cultural – ganha legitimidade como “discurso global de elites engajadas na cooperação internacional e na governança global”⁴⁶. Nesse tema em particular, Paulo Slachevsky, além de atuar criando agrupamentos e instâncias de encontro de editores identificados com a causa, serviu como importador-exportador de ideias no sentido duplo: entre territórios distintos e entre “comunidades de leitura” de mundo. Em 2001, ele representou seu país em um encontro internacional de organizações profissionais da cultura, em Montréal (Canadá). No retorno ao Chile, ajudou a criar a Coalisão Chilena para a Diversidade Cultural, da qual ele se torna o primeiro presidente, representando vários setores da produção cultural de seu país. É nessa qualidade que ele participará de encontros entre coalisões similares do mundo todo. Tal engajamento, somado à sua atividade como editor em contato direto com a cultura francesa, lhe renderia, em 2005, o título de Cavaleiro das Artes e das Letras, concedido pelo governo francês. Ainda que guardadas as proporções, o protagonismo de Schiffrin e de Slachevsky nesse amplo debate – ambos condecorados pela França, país que configura um importante porto de passagem para suas trajetórias – faz lembrar que

as predisposições ao internacional são prerrogativa dos herdeiros de linhagens familiares cosmopolitas, que podem ser encontradas mesmo entre os críticos da globalização. As questões da internacionalização são, portanto, inseparáveis da reprodução de hierarquias sociais nos espaços nacionais. [...] No espaço de práticas internacionais, os operadores dominantes são aqueles que podem mobilizar recursos adquiridos e

⁴⁶ Gustavo Lins Ribeiro, *Outras globalizações*, op. cit., p. 173.

aprovados em campos nacionais de poder, especialmente títulos e diplomas do Estado. Em troca, a mobilização de competências de capitais internacionais e relacionamentos é um trunfo importante nas estratégias de poder no campo nacional. [...] Ela também pode ser usada para apoiar as frações dominadas que se esforçam para ser reconhecidas como importadoras de uma experiência devidamente certificada através das fronteiras.⁴⁷

A bibliodiversidade vai se convertendo numa espécie de conceito mágico para essa fração de editores cosmopolitas, sobretudo daqueles que se vinculariam, no decorrer dos anos 2000, à Aliança Internacional dos Editores Independentes (AIEI). Para Colleu, no livro que se tornou um misto de cartilha e panfleto da AIEI, “grupos de editores independentes desempenham um papel essencial na luta contra a concentração e contra a predação dos mercados locais, e na promoção da bibliodiversidade”⁴⁸. Em algumas de suas outras circunscrições intelectuais, essa noção será relacionada à diversidade ideológica, linguística, étnica, de gênero etc., conectando sua plausibilidade a uma vasta miríade de lutas da sociedade civil plasmadas no conceito de diversidade cultural, tal como consta nos instrumentos da UNESCO gerados na mesma época.

Em contrapartida – como efeito indireto e indesejado do espraiamento que esses editores conseguiram dar a sua bandeira –, a palavra se torna objeto de apropriações diversas: tal como ocorre com a noção de “independente”, alguns agentes serão acusados de utilizar indevidamente a noção de bibliodiversidade, deturpando seus verdadeiros significados. Em dezembro de 2015, quando Gilles Colleu e Paulo Slachevsky estiveram no Rio de Janeiro, convidados a participar da Primavera Literária – evento promovido pela Liga Brasileira de Editoras (LIBRE), que representa os editores “independentes” brasileiros –, mencionaram o uso equivocado do termo por dirigentes do governo francês.

Não surpreende que o conceito de bibliodiversidade seja objeto de apropriações heterogêneas se considerarmos seu “mal de origem”: tal como discuti antes, a expressão “diversidade cultural” se consolida no espaço público como “uma ampla interpelação, uma gaveta de alfaiate na qual se enquadram realidades e posições contraditórias, disposta a todos os compromissos contextuais”⁴⁹. Por isso, à semelhança do que ocorre com seu conceito-raiz⁵⁰, porém numa escala bem menor, a “bibliodiversidade” passa a ser objeto de dois tipos de investimento político-intelectual paralelos, porém complementares: primeiro, o de circunscrição analítica, o que inclui esforços de definição precisa em moldes acadêmicos e de avaliação de sua validade e

⁴⁷ Yves Dezalay, “Les courtiers de l’international. Héritiers cosmopolites, mercenaires de l’impérialisme et missionnaires de l’universel”, op. cit., p. 6.

⁴⁸ Gilles Colleu, *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?*, op. cit., p. 36.

⁴⁹ Armand Mattelart, *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós, 2006, p. 11.

⁵⁰ Para detalhes sobre os esforços de definição e mensuração da “diversidade cultural”, ver: Nicolau Netto, *O discurso da diversidade*, op. cit., p. 34-62.

eficácia para a formulação das políticas públicas⁵¹; segundo, o trabalho de divulgação, difusão, promoção de um valor da biodiversidade perante públicos mais amplos.

Em entrevista concedida a mim em novembro de 2013, uma das lideranças da LIBRE sintetizou da seguinte maneira o desafio de ser porta-voz do conceito:

O Brasil é o país do discurso, né? Se você dá uma ideia boa, uma coisa que parece legal, todo mundo começa a usar. É o caso da biodiversidade, que é um conceito que aparentemente começou no Chile... agora todo mundo fala nisso. Acho que até o SNEL está falando em biodiversidade. Governo, Biblioteca Nacional... todo mundo já está começando a falar de biodiversidade. Só que, para essas pessoas, biodiversidade é *mui-to li-vro*. Se você botar uma sala com um monte de livro, ele vai dizer “olha a biodiversidade desse lugar”. [...]

Isso a gente tem que tomar cuidado, mas é difícil agir. A gente tem um negócio difícil. [...] A gente está sempre na corda bamba, está sempre na beira do meio-fio para fechar. Está sempre à beira de fechar. [...] Tudo bem, você tem a associação, você consegue, junto com outros, criar uma associação, que bacana, não sei o quê... Mas você, por menos que seja, o tempo que você dedica para ler as mensagens no computador já é um tempinho importante que você está usando. E ainda ter que participar de eventos... o que acontece é que você tem que começar a participar de eventos, interferir nas falas, então você vira um pregador de conceitos, de ideias. Você não consegue, você não tem tempo para isso. E aí você começa a perder essas pequenas batalhas.

Por um lado, essa fração de editores “independentes” terá de lidar com aquela dubiedade fundamental que constitui seu estilo de presença no espaço editorial. Metade empresários, metade intelectuais, eles são os “editores girafa”, com a cabeça nas nuvens e os pés no chão. No entanto, a esse difícil equilíbrio que, por necessidade e convicção, condiciona a vida dupla que eles levam, outra vida dupla se impõe: de um lado, a atuação como editor (ela própria cheia de antinomias); de outro, o envolvimento nas instâncias coletivas por meio das quais eles buscarão se fazer representados e pressionar outros agentes.

Como conciliar a atividade de suas editoras – que, idealmente, crescem e se consolidam – com os diálogos que pretendem travar com seus pares e com entes da política setorial, do Estado e da sociedade civil? Como encontrar pontos de consenso sobre o que define o editor “independente”, forjando formas coletivas de atuação que sejam suficientemente abrangentes sem deixarem de serem coerentes com seus princípios de base? Como garantir, além da reprodução de seus próprios negócios individuais no ramo, a reprodução do grupo, entendido como estratégia coletiva de granjear trunfos, compartilhando esforços para democratizar dividendos? Como certificar-se de que esses discursos, bandeiras, conceitos não sejam sequestrados por agentes alheios às afinidades basilares do grupo? Aliás, que afinidades são essas?

⁵¹ Ver, por exemplo, o número da revista *Biodiversity* (jan. 2011) dedicado ao tema “indicadores de biodiversidade”.

Estes serão alguns dos muitos desafios que os agrupamentos de editores “independentes” ao redor do mundo assumirão para si, entre o início dos anos 2000 e a atualidade, e que seus intelectuais orgânicos tratarão de tentar responder. Antes de analisar como as demandas desses editores se coletivizam na Argentina e no Brasil, passemos olho sobre a institucionalização dessas formas de intervenção política em uma escala mais ampla.

Irradiação e institucionalização

A vida institucional dos editores é, ao mesmo tempo, efeito e causa das hierarquias com as quais o espaço editorial vai se formando, conformando e reformando. Por mais ativa e mutante que seja a existência de uma instituição, ela cristaliza relações de afinidade e de oposição que se constituem dentro e fora delas, tanto por força da própria instituição como à sua revelia. Uma associação, câmara, sindicato, grêmio etc. se institui como sujeito coletivo porque ocupa certa posição no espaço social que lhe diz respeito. Tomadas em seu conjunto, as coletividades que agregam agentes do mesmo espaço social num dado contexto, e os próprios agentes que delas fazem parte, vão formando imagens de si e de seus outros com base nas clivagens políticas que suas práticas e seus discursos vão estruturando e que ajudam a moldar a estrutura desse espaço.

O problema, para o analista, é que tais clivagens não só são variáveis no tempo – o que, de algum modo, cria certos efeitos de retardamento entre presente e passado, embaçando os limites entre o que uma instituição é e o que ela foi –, como possuem graus distintos de opacidade. Em alguns casos, os critérios são mais facilmente objetiváveis (agrupamentos organizados por área geográfica, por nicho de atuação etc.). Em outros, impõe-se o desafio de prescrutar quais outras categorias estão operando nessas cisões e qual é o estado das relações de força que tais cisões expressam. Complementar a esse problema, está o das transferências internacionais que aqui nos interessam: quando os agenciamentos coletivos de editores se agrupam ou federalizam com seus pares de outros territórios, acabam importando temas, discursos, demandas produzidas alhures. Nesses casos, é preciso estar atento aos modos como tais ideias viajam e se impregnam em “uma pluralidade de contextos de produção de significado que são interconectados por meio de iniciativas institucionais ou pelo estabelecimento de redes”⁵².

De modo geral, o surgimento das associações de editores “independentes” em vários lugares do mundo é tributário de dois processos distintos, mas complementares. O primeiro é a agregação de interesses de pequenos e médios editores em nome de

⁵² Gustavo Lins Ribeiro, *Outras globalizações*, op. cit., p. 176.

afinidades político-ideológicas ou de dificuldades comuns – dificuldades que são uma refração ou uma forma recalcada de expressar tais afinidades. O segundo processo é a incorporação dos discursos sobre a edição “independente” gerados em nível transnacional, confrontados com a experiência local. As diferentes dificuldades/afinidades que tais associações expressam e o modo como incorporam esses repertórios produzidos alhures tornam tais grupos muito heterogêneos. Além disso, eles diferem bastante quanto a seus graus de formalização, institucionalização e articulação com o poder público; quanto ao número de editoras associadas e às suas características de catálogo e política editorial; quanto aos objetivos declarados, às estratégias de ação e às formas de aparição no espaço público. O que as torna semelhantes e, logo, convergentes é justamente a identificação com certos princípios de fundo: a necessidade de resistir à concentração do mercado e de fomentar políticas públicas em favor de seus negócios. Essas são as bases do consenso que, funcionando como mínimo denominador comum, elas irão sintetizar em duas palavras-chave – independência (editorial) e (biblio)diversidade.

Tais agrupamentos acabam por funcionar como “precipitados” de experiências e repertórios compartilhados: à medida que o poder dos grandes conglomerados vai se infiltrando em todos os quadrantes do globo, o sentimento de uma ameaça geral se consolida. Ao mesmo tempo, as representações e práticas geradas nesses diálogos cosmopolitas incidem sobre clivagens latentes ou vigentes em cada espaço editorial particular. A respeito da *quadrilla* de Editores Independientes, por exemplo, Constanza Symmes sintetiza: “Para além das assimetrias entre os marcos regulatórios de cada país, a formação em rede fornece um repertório de ferramentas para mobilizar: dados criptografados, diagnósticos, documentos legais, propostas legislativas, mas também a construção de uma linguagem e um aparelho conceitual comum, especialmente em torno do preço único do livro, do IVA diferenciado, e do comércio justo do livro”⁵³.

Como já dito, os documentos da UNESCO constituem um poderoso aparato conceitual a fornecer um léxico comum às associações de editores “independentes” e às agendas de pesquisa sobre o tema. É digno de atenção que alguns documentos da Aliança Internacional dos Editores Independentes (AIEI) incorporem questões presentes nos protocolos da UNESCO sobre diversidade cultural, incluindo tópicos não diretamente relacionados à edição de livros. Vale ressaltar, também, que esse órgão tem patrocinado algumas edições do Congresso Internacional de Edição Independente, evento que a AIEI promove de tempos e tempos e que dá origem às declarações coletivas da entidade. Esse vínculo, para além de seu significado

⁵³ Constanza Symmes, “Quand éditer, c’est agir. Parcours d’éditeurs indépendants ‘engagés’ dans l’espace hispanophone”. *Bibliodiversity*, n. 4, fev. 2016, p. 20.

econômico, provê o movimento transnacional de editores “independentes” de capital militante, embora nem sempre este possa ser transformado em capital político⁵⁴ – conversão que depende da extração social de seus protagonistas e das relações de força vigentes em cada contexto nacional ou regional. Isso requer pensar, também, as relações (estruturais) dos movimentos da sociedade civil com o Estado e os vínculos (provisórios ou conjunturais) entre tais movimentos e o governo de ocasião.

No quadro mais geral desses grupos, pode-se dizer que o mundo hispânico, e particularmente o hispanoamericano, é um dos principais responsáveis pela difusão e atualização desse debate em seus primórdios. Como mencionei antes, três episódios contribuíram para isso: a criação da Editores Independentes (Lom, Era, Trilce e Txalaparta) como primeiro agrupamento desse tipo; o surgimento da Editores de Chile, pouco depois, como primeira associação de “independentes” propondo-se a atuar em nível nacional; e o I Encontro de Editores Independentes Latinoamericanos em Gijón, organizado pela *cuadrilla* em 2000, primeiro evento onde tal debate é promovido em larga escala, sob o auspício de organismos supranacionais.

Além da associação chilena, iniciativa de Slachevsky, os outros editores da *cuadrilla* participarão da formação de agrupamentos semelhantes em seus países de origem: Era forma parte da Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI), criada em 2004, e Txalaparta integra o Contrabandos, que surge na Espanha em 2009. A exceção é a Trilce, do Uruguai, país cuja associação de editores “independentes” tem uma existência apenas virtual e não os inclui⁵⁵. Não obstante, os proprietários dessa casa, Pablo Harari e Anna Danieli, tal como o restante da *cuadrilla*, participam ativamente dos encontros da AIEI. Referindo-se aos desdobramentos nacionais dessa atuação, conta Danieli:

Lom, no Chile, teve participação preponderante para conformar uma corrente de opinião com o objetivo de estabelecer reservas culturais nos tratados de livre comércio com os Estados Unidos e a União Europeia. Era, no México, participou de maneira relevante nos trabalhos para a redação de um projeto para uma nova Lei do Livro, estabelecendo o preço fixo. Lom e Trilce foram pioneiras na conformação das coalisões para a diversidade cultural em seus países, com a finalidade de conseguir o apoio de seus governos para aprovar a *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural das Expressões Artísticas*, finalmente adotada na Conferência Geral da UNESCO em 20 de outubro de 2005.⁵⁶

⁵⁴ Ver: Frédérique Matonti et Franck Poupeau, “Le capital militant: essai de définition”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 155, 2005, p. 4-11.

⁵⁵ A Asociación de Editores Independientes (AEI) nasce em Montevideu em 2012 e tem como fundadores Gustavo Wojciechowski (Yaugurú), Gabriel Sosa (Irrupciones Grupo Editor), Carmen Galusso (Rumbo Editorial), Diego Recoba (La Propia Cartonera) e Luis Pereira (civiles iletrados). A ausência de registros na internet, exceto por uma página que deixou de ser atualizada, indica que a associação não chegou a ter um manifesto redigido e sua existência não foi oficializada juridicamente.

⁵⁶ Anna Danieli, “Edición independiente: estrategias para la diversidad”. In: Carlos Moneta (Ed.), *El jardín de los senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el Mercosur*. UNESCO: Montevideu, 2006.

Já nos anos seguintes à criação da Editores Independientes e da Editores de Chile começam a surgir iniciativas similares em vários países. Na tabela abaixo estão listadas as entidades que hoje fazem parte da Aliança Internacional dos Editores Independentes (AIEI), incluída ela própria:

COLETIVOS DE EDITORES INDEPENDENTES LIGADOS À AIEI

Entidade	Fund.	Área de abrangência	Sede	Nº assocs.
Eds. Independientes	1998	Mercado hispânico	_____	4
Editores de Chile	1999	Chile	Santiago	55
KWS	2001	Alemanha	Leipzig	65
FIDARE	2001	Itália	Turim	116
AIEI	2002	Mundial	Paris	93 ⁵⁷
LIBRE	2002	Brasil	São Paulo	120
AEMI	2004	México	Cid. do México	12
EDINAR	2005	Argentina	Buenos Aires	30
Small Press Network	2006	Austrália/ Nova Zelândia	Melbourne	118
EIP	2007	Peru	Lima	15
REIC	2008	Colômbia	Bogotá	12
Contrabandos	2009	Espanha	Madri	13
AQEI	2010	Québec (Canadá)	Laval	91
Afrilivres	2010	África Subsaariana Francófona, Madagascar e Ilhas Maurício	Cotonou	33

É certo que, além desses, vários outros agrupamentos surgiram atrelados a essa etiqueta. Exemplos disso são a associação francesa L'Autre Livre, que surge em 2003 e hoje agrupa cerca de 180 editoras; o Osservatorio degli Editori Indipendenti (ODEI), criado em 2013 e sediado em Roma, com cerca de 60 editoras afiliadas; a holandesa Vereniging van Zelfstandige Uitgevers, cujo número de associados já passa de 100. Também são dignos de menção o grupo Biodiversidad, ligado ao Grémio de Editores de Madri, bem como o EDITA, festival de editores “independente” promovido pelo poeta e editor Uberto Stabile em Punta Umbria, próximo a Huelva, no sul da Espanha, e que teve também edições em Portugal, Colômbia e México. Também podem contar-se às dezenas as associações de editores “independentes” no mundo anglófono. Nesse conjunto de agrupamentos que não estão ligados à AIEI, tal como os internos a ela, também variam enormemente os sentidos dados à “independência”, as formas de ação e representação coletiva etc.

O escopo estabelecido para a pesquisa não permitiu investigar esses outros agenciamentos. Cabe, porém, registrar duas questões sobre eles, que permanecerão em suspenso. A primeira delas diz respeito aos sentidos da edição “independente” em inglês, que parecem ser muito diferentes dos que foi possível encontrar no âmbito da

⁵⁷ Esse número abrange tanto as editoras afiliadas individualmente como os coletivos de editores “independentes” ligados à entidade.

AIEI e mesmo dentre os editores “bonsai” estudados no **Capítulo 4**. Além disso, a precedência temporal de alguns desses agrupamentos, sobretudo nos Estados Unidos e no Reino Unido, coloca em xeque a temporalidade da (re)emergência do “independente” como critério distintivo. Afinal, que sentidos, demandas e interesses estavam e estão colocados para esses editores dominados de um mercado linguístico dominante? A segunda questão diz respeito aos agrupamentos supracitados que estão sediados em países europeus não anglófonos. Se eles incorporam ativamente os sentidos do “independente” e, em alguns casos, adotam a bibliodiversidade como conceito, por que se mantiveram e se mantêm relativamente alheios à AIEI? É certo que os editores dessas coletividades mantêm relações por meio de outros canais que são externos à Aliança, mas valeria interrogar as razões (políticas, econômicas, linguísticas etc.) pelas quais ela não logra arregimentá-las para sua órbita. Esse é o questionamento que resta, de todo modo, a ser feito no âmbito de cada uma das coletividades, estejam elas ligadas ou não à AIEI: de que modo elas conseguem adquirir um número de afiliados e um repertório de ações coerentes com a representatividade que pretendem ter em seus respectivos territórios de atuação, ou permanecem como microagrupamentos regidos por afinidades muito específicas.

Voltemos às coletividades agrupadas pela AIEI. Em janeiro de 2001, começa a funcionar na Alemanha a Fundação Kurt Wolff, que desde março de 2002 está sediada na Casa do Livro de Leipzig, segundo pólo mais importante do mercado editorial alemão, depois de Frankfurt. Em seu catálogo coletivo, referente ao período 2014/2015, estavam representadas 65 editoras. A fundação leva o nome de Kurt Wolff (1887-1963), editor judeu alemão que em 1941 se exilou em Nova York, onde desenvolveu, junto à esposa e ao pai de André Schiffrin, Jacques Schiffrin, o paradigmático catálogo progressista da Pantheon Books.

Também em 2001, a Federazione Italiana degli Editori Indipendenti (FIDARE) é fundada por iniciativa de cinco associações regionais de editores (Piemonte, Campânia, Sardenha, Sicília e Calábria) – nenhuma delas constitui o polo hegemônico da edição na Itália (Piemonte, Lombardia, Emilia-Romagna, Lácio e Toscana). Segundo o *website* da entidade, que possui sede em Turim, atualmente há pouco mais de 100 editoras afiliadas. Dentre outras ações, promove a participação coletiva em feiras do livro e mantém uma livraria digital exclusiva.

A Liga Brasileira de Editoras (LIBRE), que explorarei adiante, nasce em 2002, como desdobramento da Primavera dos Livros, uma feira que nasce como alternativa à Bienal do Livro carioca. A Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI) surge em 2004. Apesar de possuir apenas 12 associadas, ela promove, junto ao Fondo de Cultura Económica (FCE), a Feria del Libro Independiente na Cidade do

México, que em sua última edição agregou mais de 70 editoras “independentes” mexicanas. Também promove estandes coletivos em outras feiras do livro. No ano seguinte é criada, no outro extremo da América hispanoparlante, a Alianza de Editores Independientes de Argentina por la Biodiversidad (EDINAR), comentada mais à frente. LIBRE, AEMI e EDINAR formam, junto com a EDIN chilena, o principal núcleo de editores latino-americanos ativos na AIEI.

Em 2006 é criada em Melbourne uma associação que hoje agrupa mais de 100 editoras da Austrália e da Nova Zelândia. Estabelecida primeiramente com o nome Small Press Underground Networking Community (SPUNC), posteriormente ganha o nome Small Press Network (SPN). Promove uma conferência de caráter acadêmico sobre a edição “independente”, e também o Most Underrated Book Award (MUBA), que a cada ano premia um livro que tenha recebido menos atenção do que deveria. Dentre as participantes mais ativas da SPN no diálogo internacional está Susan Hawthorne, que em 2014 lança *Bibliodiversity: A Manifesto for Independent Publishing*. Nesse livro – publicado por sua editora, a Spinifex Press –, derivado de sua tese de doutorado, Hawthorne relaciona a bibliodiversidade a temas como biodiversidade, feminismo, pornografia e opressão de grupos minoritários, assumindo e ampliando de maneira significativa o raio de alcance das bandeiras defendidas pelos movimentos coletivos de edição “independente”. A distinção que ela faz entre liberdade de expressão e igualdade de expressão foi incorporada ao último documento coletivo da AIEI, a Declaração da Cidade do Cabo, contribuindo para renovar as diretrizes intelectuais da entidade.

Em 2007 e 2008 surgem, respectivamente, os agrupamentos de editores “independentes” do Peru (Editores Independientes de Peru – EIP) e da Colômbia (Red de Editoriales Independientes de Colombia – REIC). Nos últimos anos, por fim, surgem e agregam-se à AIEI coletividades que não possuem pretensão de representatividade nacional. Em 2010, aparecem no âmbito da francofonia duas associações quase antípodas em termos de escala geográfica e realidade sócio-cultural: a AQEI (Alliance Québécoise des Éditeurs Indépendants), sediada em Laval, ao norte de Montréal, e a Afrilivres (Association des Éditeurs Francophones au Sud du Sahara), sediada em Cotonou, capital do Benin. Última associação a afiliar-se à Aliança, a Contrabandos é um pequeno agrupamento de editores espanhóis que, tal como a Editores Independientes, coletivo inaugural dessa ampla rede, tem como principal fator de coesão as afinidades políticas de esquerda dos editores e de seus catálogos.

Os modos de presença desses agrupamentos na cena pública variam bastante: a realização de feiras próprias ou a participação coletiva (estande compartilhado) em feiras já instituídas; ações conjuntas de visibilidade nos pontos de venda e em feiras

internacionais do livro; os eventos de discussão sobre a edição “independente” e temas conexos; apresentação de cartas públicas, reivindicações da categoria e moções de repúdio a agentes do setor público; interlocução com outros agentes da política setorial; participação direta em instâncias consultivas e decisórias do poder público, como representante setorial ou da sociedade civil; campanhas de incentivo à leitura ou de divulgação do conceito de bibliodiversidade para o público geral etc.

Se em alguns casos tais agrupamentos crescerão, adquirindo um perfil homólogo ao de grêmios, associações e sindicatos (entidade jurídica, sede própria, pessoal contratado etc.), em outros casos permanecerão como pequenos núcleos de editores reunidos por afinidades específicas. Às vezes, tenderão a adquirir um funcionamento menos ou mais hierárquico, com divisão de tarefas, numa organização mais burocrática; em outros casos, preservarão níveis altos de informalidade e horizontalidade. Em alguns casos, irão formular um discurso oficial coeso, por meio de estatutos, manifestos etc.; em outros, a forja de uma identidade programática ficará à mercê dos posicionamentos pessoais dos editores participantes ou da própria AIEI. Em certos casos, marcarão presença sistemática nos encontros da Aliança e nas ações de suas redes linguísticas; em outros, terão uma participação mais irregular e esporádica. Em umas, os editores de perfil mais cosmopolita, que transitam pelas atividades da Aliança, serão os mesmos que se engajam nas ações levadas a cabo localmente; em outras, estabelecerão formas menos ou mais oficiais de divisão desse trabalho (diálogo transnacional X articulação local). Em vários desses aspectos, o confronto entre LIBRE e EDINAR, feito mais à frente, mostra-se produtivo no sentido de evidenciar o modo pelos quais certos repertórios e certas formas de organização coletiva locais se investem de conteúdos gerados nesse debate intelectual de grandes proporções, mas assumindo diferentes características conforme as relações de força vigentes em cada espaço editorial.

Faltaria, aqui, descrever em detalhes o funcionamento da AIEI e os modos pelos quais ela vai, progressivamente, ostentando a pretensão de se converter no núcleo de uma espécie de “Internacional Independente” altermundista da edição de livros. Fica pendente, assim, uma análise mais aprofundada de seu funcionamento burocrático, de suas formas de financiamento, de suas instâncias consultivas e deliberativas, da estrutura de suas redes linguísticas, dos seus encontros e congressos, do conteúdo de seus documentos e dos materiais intelectuais que vão sendo gerados sob sua tutela ou em espaços conexos. Também resta pendente um escrutínio circunstanciado das maneiras pelas quais a AIEI e os diálogos que ela promove incorporam e transformam certas concepções de oposição ou complementaridade entre mercado e cultura, entre

editor-empresário e editor-intelectual, e a relação de tais concepções com certos projetos societários (progressistas, reformistas e revolucionários) de maneira ampla.

Afinal, não me parece um fator menor que boa parte dos editores cosmopolitas engajados no espraiamento desses conteúdos e na formação dos agenciamentos coletivos imbuídos de carregar tais bandeiras sustentem linhas editoriais e catálogos homólogos, dedicados à diversidade e à diferença, ao não hegemônico e ao contra-hegemônico, em suas várias vertentes. Poderíamos pensar, a partir disso, certas homologias entre figuras como Paulo Slachevsky e Cristina Warth (dedicados à expressão e à memória dos povos oprimidos), Gilles Colleu e Angel Bojadsen (dedicados à difusão de literaturas não centrais, mas essenciais à formação cultural de seus respectivos países), Guido Indij e Camila Perlingeiro (dedicados às artes visuais), e, dentre vários deles, a difusão do pensamento progressista e de esquerda em seus variados matizes ideológicos⁵⁸.

Pode-se dizer, à guisa de conclusão, que a Aliança figura como principal articuladora transnacional do debate sobre a edição “independente”, porque conecta o centro nervoso dessa produção – a França e, mais especificamente, Paris, onde ela está situada – aos agentes políticos e intelectuais desse universo distribuídos pelo mundo. Ela parece ser simultaneamente causa e efeito das relações que vão se desenvolvendo entre editores e acadêmicos, e entre editores “independentes” de distintas partes do globo, ao longo dos últimos anos. A América Latina figura como local privilegiado de observação, tanto por seu protagonismo nesse amplo debate como pelas distintas vias com as quais ele será incorporado à ação coletiva dos “independentes” em países como Brasil e Argentina, inseridos em mercados linguísticos tão diversos e portadores de histórias muito diferentes entre si, sobretudo se se trata de pensar as relações entre os editores e o campo do poder.

⁵⁸ A citação de Bourdieu na página 94, embora date de 1999 e se refira especificamente ao caso francês, serve como luva para entender as disposições dessa fração de editores cosmopolitas que passaria a se reunir sob os auspícios da AIEI anos depois.

3.1 A independência e seus derroteros

Martín Gomez: Como é o estado atual da edição independente na Argentina?

Alejandro Katz: Eu não quero ser provocador nem desagradar ninguém, mas... [...] Creio que, normalmente, falar da edição independente significa um recorte arbitrário e não preciso que obedece mais a razões de afinidades subjetivas e interpessoais do que a fundamentos que permitam as ações coletivas. [...] As definições que recorrem a conceitos imprecisos servem para obter prebendas particulares, não para a agendação de políticas coletivas transparentes. [...] Quero dizer, para fazer política é preciso ser capaz de estruturar um discurso que não dependa das valorações subjetivas. [...] Então o editor independente, se não o definimos, é uma categoria que eu não subscrevo [...] há afinidades, mas não há categoria, e eu não posso subscrever um discurso público que aglutine interesses comuns se não sei os interesses de quem, como, por quê, sob que normas estritas.⁵⁹

Mariana Kozodij: Como são selecionadas as editoras que participam da feira? Quais são os requisitos para ser consideradas “independentes”?

Victor Malumián: Não sei se usaria a palavra independente, para mim parece que ela acabou se esvaziando hoje em dia. Acredito que é mais por uma questão de busca, de catálogo, do cuidado com a edição e, claro, de gostos (diria que é quase inevitável). Para a primeira edição, escrevemos para as editoras que nós lemos e cujo trabalho gostamos muito, esperando que, com um pouco de sorte, quisessem vir.⁶⁰

Não existe melhor lugar para observar a volubilidade do “independente” como categoria do que o curto-circuito que se gera em diálogos como esses, onde um dos personagens atribui a seu interlocutor um rótulo com o qual ele não se identifica ou espera dele uma formulação teórica da qual ele não dispõe. Tais episódios são reveladores de um estado do espaço editorial argentino – e, de modo mais amplo, hispanoamericano – em que o “independente” se converte em uma espécie de noção incontornável, porém (ou por isso mesmo) incômoda. Os usos complexos e contraditórios do conceito, no momento em que ele se torna um ponto de passagem quase inevitável no campo da cultura, definem uma “zona de turbulência [que] pode ser delimitada pela existência de operações metadiscursivas que questionam o próprio sintagma, fazem dele um objeto polêmico e [...] põem em causa sua utilização imprópria ou, ao contrário, afirmam a adequação de seu caráter”⁶¹. Nos dois excertos, o entrevistado frustra a expectativa do entrevistador, que toma o “independente” como uma forma consolidada e corrente de classificação do espaço editorial. Expressões como “recorte arbitrário”, “conceito impreciso”, “valoração subjetiva”, “palavra vazia” são indícios objetivos de que os usos legítimos do termo encontram-se em suspenso.

⁵⁹ Conversación con Alejandro Katz (Argentina), 31 dez. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IM5qz5-296E>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

⁶⁰ “Queremos saber de primera mano qué piensan de nuestros libros”, *Diario Registrado*, 11 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.diarioregistrado.com/cultura/99260-queremos-saber-de-primera-mano-que-piensen-de-nuestros-libros.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

⁶¹ Alice Krieg-Planque, “‘Fórmulas’ e ‘lugares discursivos’: propostas para a análise do discurso político”, op. cit., p. 24.

[...] cada grupo fala sua língua nativa, mas seus usos são significativamente diferentes, em especial quando se trata de sentimentos fortes ou de ideias importantes. Não há nenhum critério linguístico que estabeleça que um grupo esteja 'errado', ainda que um grupo temporariamente dominante possa impor seus próprios usos como 'corretos'. O que na realidade ocorre mediante esses encontros críticos, que podem ser muito conscientes ou percebidos apenas com certa estranheza e desconforto, é um processo bastante central no desenvolvimento de uma língua quando, em certas palavras, tons e ritmos, há significados que se propõem, se buscam, se submetem a prova, se confirmam, se afirmam, se qualificam e se modificam.⁶²

Na primeira citação, o entrevistador tem um conceito prévio de “independente” e o toma como pressuposto, terreno comum da conversa. Trata-se do cientista político Martín Gomez, criador do Observatorio Iberoamericano de la Edición Independiente (OBIEI), que teve curta duração. Colombiano radicado em Barcelona, onde atua como gestor cultural e “analista de tendências” do mercado editorial, ele entrevista o editor argentino Alejandro Katz (1960-) durante a 23ª edição da Feria del Libro de Guadalajara, no México, em 2009. Que razão teria Gómez para entrevistar Katz se não o considerasse um bom ponto de observação da edição “independente” que se pratica nos rincões meridionais da Iberoamérica? Provavelmente desinformado sobre as trajetórias da apropriação do termo no seio do espaço editorial argentino, o colombiano dá voz a um editor portenho alheio às coletividades que, naquele momento, reivindicam-se “independentes”.

Professor no curso de Edición da UBA e *habitué* dos programas de TV como analista político antikirchnerista, é provável que – pelo menos naquele momento – Katz compartilhe poucas afinidades pessoais e ideológicas com os editores nucleados em torno de Guido Indij, criador da EDINAR (Editores Independientes Argentinos por la Biodiversidad), ou com os editores da FLIA (Feria del Libro Independiente y A). Evidência cabal dessa desvinculação com os “independentes” é que a Katz Editores é associada não à Cámara Argentina del Libro (CAL), que agrupa sobretudo as pequenas e médias editoras de capital nacional, mas à Cámara Argentina de Publicaciones (CAP), onde estão agrupados os conglomerados transnacionais atuantes no país e as editoras de perfil mais comercial, bem como à Federación de Gremios de Editores de España, já que mantém sucursal em Madri.

Quatro anos após a entrevista com Katz em Guadalajara, Gomez se questiona:

A independência supõe uma declaração de princípios ou é simplesmente uma condição como qualquer outra? É possível afirmar que a independência é um fator de identificação entre os editores independentes? A independência prima como fator de identificação entre os editores independentes em detrimento de outras afinidades de caráter estético ou ideológico? Enfim, os denominados editores independentes se identificam entre si por sua forma de conceber seu ofício, sua missão e sua função ou a partir de outros critérios que nada têm a ver com essas coisas?

⁶² Raymond Williams, *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 28.

[...] Desde algum tempo, tenho a impressão de que, por mais que a proclamem como condição essencial de sua existência, convicção, compromisso ou militância, para certos editores frequentemente a independência não é mais que uma etiqueta ou *slogan* claramente de efeito. É muito sugestivo o fato de que, em alguns discursos sobre a independência que se mostram mais sedutores e eficazes, com frequência se dê maior ênfase ao *status* associado à etiqueta do que ao seu conteúdo.⁶³

As perguntas que Gomez coloca e as respostas provisórias que ele encontra – em consonância com os argumentos de Katz – são pertinentes se concordarmos que “a objetivação científica só está completa quando aplicada também à experiência subjetiva que a obstrui”⁶⁴. Estão em consonância, ademais, com certa percepção de que a categoria tem limitado poder explicativo. Segundo as proprietárias da editora rosarina Beatriz Viterbo, “é o catálogo e não a mera condição de ‘independente’ ou de ‘pequena’ o que define o valor de uma editora, isto é, nem toda editora independente pequena é, por si só, ou necessariamente, boa. Absolutamente”⁶⁵. Porém, em vez de denunciar inconsistências ou incoerências entre aquilo que os agentes são e aquilo que eles *parecem* ou *querem parecer*, parece-me mais produtivo lembrar que “o ‘estilo de vida’ e a ‘estilização da vida’ transfiguram as relações de força em relações de sentido”⁶⁶. Ou seja, quando se pensa o “independente” como um estilo de presença no espaço editorial, não se pode esquecer os estilos contra os quais ele se impõe e os posicionamentos (como o de Katz) que se impõem não contra o “independente” em si, mas contra o que ele *quer querer* dizer. Incorporada à construção do objeto, a inquietação de Gomez indica um daqueles momentos preciosos nos quais os agentes do mundo social, dando-se conta do arbitrário das classificações sociais, recorrem a fórmulas do tipo “essência *versus* aparência”, nas quais ficarão enredados *ad eternum* a não ser que assumam reflexivamente sua própria posição na luta classificatória.

No segundo caso mencionado, a interlocutora, repórter de cultura em um veículo digital, interpela Víctor Malumián, das Ediciones Godot, a que explicita seu próprio conceito. Este, um dos criadores da Feria de Editores (assim, sem adjetivo) promovida na sede da rádio comunitária La Tribu, descarta esse rótulo em detrimento das afinidades subjetivas – ou seja, daqueles critérios pouco precisos que Katz acusa de regular as definições correntes dos agrupamentos de editores “independentes” vigentes no país. Não obstante, as Ediciones Godot se definem como “uma editora independente e oriunda da Argentina”⁶⁷. Novamente, em vez de acusá-lo de

⁶³ Martín Gomez, “La atomización de la edición independiente”, *El Ojo Fisgón*, 27 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.elojofisgon.com/2014/02/la-atomizacion-de-la-edicion-independiente/>>. Acesso em: 10 maio 2016.

⁶⁴ Pierre Bourdieu, “Capital simbólico e classes sociais”, *Novos Estudos*, n. 96, jul. 2013, p. 113.

⁶⁵ Adriana Astutti e Sandra Contreras, “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”, *Revista Iberoamericana*, v. LXVII, n. 197, out.-dez. 2001, p. 769.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, “Capital simbólico e classes sociais”, op. cit., p. 115.

⁶⁷ Extraído de: <<http://www.edicionesgodot.com.ar/content/ediciones-godot#.VifWan4vflU>>. Acesso em: 21 out. 2015.

inconsistência, parece-me que a incompatibilidade de autorrepresentações é uma evidência mais do alto grau de volubilidade do conceito. No terreno movediço das categorias de que os agentes dispõem para explicar o social e definir seu lugar do mundo, tais cristalizações – uma entrevista, um “Quem Somos”, uma declaração de princípios etc. – são apenas vestígios materiais, dentre outros possíveis, de um *ethos* que não é necessariamente constante, imóvel, coerente⁶⁸.

Embora se situem em graus diferentes de envelhecimento e consagração, ambas as editoras se situam numa região do espaço editorial argentino amplamente reconhecida como a dos “independentes”. Isto porque se enquadram numa definição genérica que se tornou bastante corrente naquele país: a de que são independentes as editoras de pequeno ou médio porte de capital nacional. Tendo experimentado um crescimento na produção de livros nos anos 1990, a Argentina presencia, no fim da década, a chegada maciça de capitais espanhóis ao setor:

A Espanha pós-franquista põe em marcha uma política pública de fomento à indústria do livro (através de crédito, auxílio à compra de direitos autorais etc.) que permite às editoras espanholas um desenvolvimento bastante rápido. Essa nova fase de expansão do mercado do livro espanhol se caracteriza pela instalação progressiva de filiais na América Latina, que conseguem capturar a maior parte do mercado, e principalmente os autores mais exitosos. Em um mercado do livro organizado por áreas linguísticas, o livro de língua espanhola permanece, então, dominado pela Espanha, em função de seu poder financeiro. A capacidade das *holdings* de comunicação de comprar os direitos para o conjunto da área hispanófono torna muito difícil a participação dos pequenos editores nesse mercado.⁶⁹

Essa política expansionista das grandes editoras espanholas encontrou um terreno adequado para prosperar na Argentina, não só por ser um dos mercados editoriais mais consolidados do continente, mas também pelas políticas econômicas adotadas pelo governo Menem, altamente favoráveis ao investimento estrangeiro. Junto com os grandes conglomerados editoriais vieram empresas de vários outros setores, que adquiriram empresas argentinas ou se associaram aos capitais locais. Os grandes grupos editoriais espanhóis já eram, por sua vez, o resultado de diversos processos de fusão e aquisição que foram se desenrolando desde a década de 1970 e que, a fins dos anos 1990, haviam transformado aquele mercado – sexta potência editorial do planeta – no mais concentrado do mundo⁷⁰.

⁶⁸ E, a despeito dos efeitos que a acumulação dos discursos tem no seio da opinião pública – sobretudo quando a voragem do mundo virtual produz a sensação de simultaneidade –, também é preciso olhar para tais representações como resultados de negociações e arranjos de poder específicos (no caso da entrevista, os procedimentos de edição que, não raro, traem e subtraem os termos da fala original; no caso do “Quem Somos”, a produção de um consenso menos ou mais pacífico entre sócios).

⁶⁹ Constanza Symmes, “Quand éditer, c’est agir. Parcours d’éditeurs indépendants ‘engagés’ dans l’espace hispanophone”. *Bibliodiversity*, n. 4, fev. 2016, p. 19.

⁷⁰ José Luis de Diego, “Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes: fichas para una investigación”. In: _____. *La otra cara de Jano: una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2015, p. 271-2.

A editora Sudamericana é, talvez, o caso mais emblemático do processo de desnacionalização da indústria argentina do livro. Fundada na década de 1930 por espanhóis e argentinos (dentre os quais Victoria Ocampo e Oliverio Girondo), ela tem 60% de seu capital vendido ao grupo Bertelsmann em 1998, mesmo ano em que o grupo alemão adquire a Random House. Em 2001, a editora argentina passou 100% de seu capital para o conglomerado, mesmo ano em que este opera a fusão com Mondadori. O mesmo grupo também já detinha os capitais de Lumen, Grijalbo, Debate e Plaza & Janés – resultado da “ida às compras” que o conglomerado havia iniciado na Espanha mais de trinta anos antes, logo após a queda do franquismo. Nos últimos anos, com a fusão do grupo Random House Mondadori ao grupo Penguin, e com a incorporação do grupo Santillana (dono de Aguilar, Altea, Taurus e Alfaguara) a essa estrutura, completa-se um ciclo sem precedentes de oligopolização do mercado editorial global, com consequências diretas para o mercado argentino.

O grupo Planeta, que já possuía uma importante fatia do mercado local, cresce consideravelmente ao adquirir as editoras Emecé (2000) e Paidós (2003), duas outras editoras paradigmáticas, fundadas na “época de ouro” do livro argentino. Além disso, a Planeta comprara várias outras casas de origem espanhola já atuantes no país, como Seix Barral, Tusquets, Espasa-Calpe, Crítica, Temas de Hoy, Destino e Martínez Roca, o que contribui para torná-la um dos maiores grupos editoriais atuantes na América Latina. O grupo Zeta, por meio das Ediciones B, comprou a Javier Vergara Editor. O grupo colombiano Norma – que depois deixou de existir – adquiriu as editoras Tesis e Kapelusz. A editora Aique, uma das líderes no setor de livros didáticos, foi comprada pelo grupo espanhol Anaya, que não tardaria muito para associar-se à Larousse. A Estrada, uma das primeiras empresas editoriais estabelecidas em solo argentino, também atuante no setor de livros escolares, passou para o controle de um fundo de investimentos norte-americano e em 2007 foi incorporada ao Grupo MacMillan, que já havia adquirido a Puerto de Palos. No setor de livros jurídicos, o mesmo fenômeno se faz sentir: a Abeledo-Perrot e a Depalma são compradas pelo grupo Reed-Elsevier, e La Ley é incorporada à Thompson⁷¹.

Os conglomerados que chegam ao país na década de 1990 passam a controlar, em meados da década seguinte, cerca de 75% do faturamento do setor. Pode-se dizer, assim, que “é, talvez, este o setor onde melhor se pode constatar o profundo

⁷¹ Para mais dados sobre a concentração do mercado editorial argentino, ver: Malena Botto, “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”. In: José Luis de Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 209-249; Octavio Getino, *El capital de la cultura: las industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: CICCUS, 2008, p. 75-79; Daniela Szpilbarg, *Las tramas de la edición mundializada: transformaciones y horizontes del campo editorial en Argentina (1998-2013)*. Tese de Doutorado (Sociologia). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015, p. 50-9; José Luis de Diego, “Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes: fichas para una investigación”, op. cit., p. 259-292.

processo de concentração e desnacionalização que se deu em geral na esfera cultural, acentuado pelo caráter central que assume, no funcionamento da indústria, o papel das editoras (onde a presença de atores estrangeiros é mais dominante)”⁷². É curioso notar que, para a mesma época, Schiffrin oferece números bem semelhantes para o caso americano: “em 1999, as vinte maiores editoras eram responsáveis por 93% das vendas, e as dez maiores ficavam com 75% dos rendimentos”⁷³.

Vale notar que esse processo de desnacionalização atinge em cheio tanto o núcleo de êxito comercial do mercado argentino como o de consagração literária. Por isso, a compra de editoras consolidadas de longa data teve grande efeito simbólico sobre o espaço intelectual e começou a gerar uma série de novos relatos, ora em tom nostálgico, ora em chave de protesto. Para Malena Botto, os grandes conglomerados competem no mercado editorial “com um critério de competitividade feroz que é tradicionalmente alheio ao âmbito da indústria do livro”, ou seja, “uma lógica quase militar de ocupar espaços”⁷⁴. A compra de locais privilegiados de visibilidade nas livrarias, a desvirtuação no catálogo dos selos tradicionais adquiridos e outras estratégias características das grandes editoras voltadas ao lucro imediato e garantido tornam-se, assim, objeto de manifestações hostis.

Tomados como intrusos, eles passam a ser descritos como empresas de lógica estritamente comercial, cujos representantes “não podem ser considerados agentes da cultura”. Subverteriam, assim, a clássica fórmula bourdiesiana segundo a qual o editor é uma “personagem dupla, que deve saber conciliar a arte e o dinheiro, o amor pela literatura e a busca de lucro”, e cuja competência “é feita de duas partes antagônicas e da aptidão de associá-las harmoniosamente”⁷⁵. José Luis de Diego, lembrando a referência do sociólogo francês a Jano, deus romano da face dupla, argumenta: “depois da brutal concentração dos últimos anos, a analogia já não parece funcionar: uma das caras, a que olhava para a cultura, se deteriorou como esses bustos de pedra cujas feições o tempo foi borrando”⁷⁶.

É nesse íterim que um novo recurso heurístico começa a funcionar como polo de resistência a tais processos de concentração, o “independente”: “Como categoria obrigatória de época, tudo se passa como se todos os agentes do campo se vissem

⁷² M. Becerra, P. Hernandez e G. Postolski, “La concentración de las industrias culturales”. In: _____. *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. CICCUS/Secretaría de Cultura de La Nación: Buenos Aires, 2003. p. 55-84. Segundo o livreiro Leder Kramer, no debate “Circulación del libro en Hispanoamérica”, ocorrido na Feria Internacional del Libro de Buenos Aires em 22 de abril de 2014, os conglomerados Random House e Planeta representariam, juntos, entre 40e 60% do faturamento de uma livraria argentina comum.

⁷³ André Schiffrin, *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006, p. 20.

⁷⁴ Malena Botto, op. cit., p. 213-215.

⁷⁵ Pierre Bourdieu, “Une révolution conservatrice dans l’édition”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 126-127, mar. 1999, p. 16.

⁷⁶ José Luis de Diego, *La otra cara de Jano*, op. cit., p. 11.

levados a definir-se com relação a esse termo”⁷⁷. O relato de Damián Tabarovsky (1967-), que atuou como diretor editorial de Interzona e hoje exerce essa função na Mardulce, torna explícito o caráter arbitrário dessa emergência: “Em uma época se falava de editoras pequenas e editoras grandes. O que aconteceu foi que as primeiras – que eram locais, como Sudamericana ou Emecé – foram compradas por multinacionais. Então, eram pequenas *versus* globalizadas. E passamos a chamar-nos ‘independentes’”⁷⁸. Escritor e sociólogo, Tabarovsky representa uma dentre as várias vertentes em que o “independente” passa a ser adotado como critério de classificação no espaço editorial argentino. A essa polarização vão se somando outras (qualidade/rentabilidade, inovação/rotinização etc.) que acabam por construir oposições sedimentadas no imaginário que os agentes formam com relação a esse espaço.

À medida que se naturaliza como cisão do espaço editorial argentino, o “independente” se torna também objeto de reelaborações, problematizações e relativizações, criando zonas de indefinição nas fronteiras já traçadas. Avaliam as sócias da editora rosarina Beatriz Viterbo:

[...] como toda tomada de posição tende, naturalmente, a levar ao extremo os binarismos (o que não deixa de ser o primeiro passo lógico, e inevitável, da resistência), talvez seja preciso atender aos matizes que complexificam a dicotomia, aos outros vetores que a atravessam: por um lado, problematizar a, em aparência imediata, equação editora independente=editora boa / editora transnacional=má qualidade; por outro, atentar para o fato de que a oposição independente / multinacional não dá conta de explicar todo o campo, que no interior das editoras independentes devem distinguir-se também as editoras, digamos, “pequenas”, cuja proliferação, ao menos desde a década de 1990 na Argentina, constitui um fenômeno cultural singular.⁷⁹

Não parece casual que na Argentina a edição “independente”, a contundência de suas manifestações no campo intelectual local e a enorme deriva das representações e práticas a ela associadas sejam temas que exerçam uma atração quase magnética sobre aqueles que estudam o mundo do livro e da edição, certamente mais que no caso brasileiro. São dois os principais condicionantes dessa proliferação de estudos: a dinâmica complexa entre concentração e pulverização no mercado editorial a partir dos anos 1990; e a multiplicação dos modelos editoriais de perfil contracultural no decorrer dos anos 2000 (dos quais as *cartoneras* e a FLIA, que abordo no **Capítulo 3**, são suas manifestações mais contundentes, sobretudo por serem “invenções portenhas” que logram espalhar-se internacionalmente). Também não impressiona que uma parte considerável dessa reflexão acadêmica seja levada a cabo por jovens

⁷⁷ Daniela Szpilbarg, *Las tramas de la edición mundializada*, op. cit., p. 114.

⁷⁸ Damián Tabarovsky, apud Juan Carlos Ramírez F., “El boom editorial independiente: Entre la guerrilla y la búsqueda de lectores”, *La Segunda Online*, 06 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.lasegunda.com/Noticias/Impreso/2012/11/794753/el-boom-editorial-independiente-entre-la-guerrilla-y-la-busqueda-de-lectores>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

⁷⁹ Adriana Astutti e Sandra Contreras, “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”, *Revista Iberoamericana*, v. LXVII, n. 197, out.-dez. 2001, p. 768.

intelectuais que estão ou estiveram ligados a tais práticas editoriais denominadas “independentes”, e que tais trajetórias de pesquisa se reflitam nos discursos metacríticos que elaboram sobre o *métier*⁸⁰.

Unidos venderemos

Outro fator que certamente contribui para a impressão de que editores como Katz e Malumián sejam considerados “independentes” é o modo como eles têm forjado sua presença no principal evento do mercado editorial argentino, a Feira Internacional do Livro de Buenos Aires. Ambos fazem parte de uma prática que se tornou relativamente comum nesse evento nos últimos anos: estandes coletivos que reúnem pequenas e/ou médias editoras. Confrontadas com os preços altos para a compra de espaços nessa feira, essas empresas decidem se reunir, de modo a compartilhar os custos dessa presença. Ao mesmo tempo, essa participação conjunta permite construir um espaço com maior visibilidade: um estande médio coletivo atrai muito mais atenção do que um “estande *chorizo*”⁸¹, ainda que não tenha as dimensões, a pirotecnia e a localização privilegiada dos estandes das grandes editoras e conglomerados.

Essa modalidade de associativismo ferial é recente na história do evento – pelo menos a julgar pelo relato de Daniel Divinsky, célebre fundador das Ediciones de la Flor, sobre a Feria Internacional del Libro de Buenos Aires 2009:

Um ditado popular afirma que as noivas, no dia de sua boda, tinham que usar algo novo, algo velho, algo azul e algo emprestado. E esta Feira mostrou tudo isso, uma noiva já madurinha, mas não despida por seus galãs como a de Duchamp.

O novo: estandes coletivos de editoras médias e pequenas, profissionais, audazes, sólidas, inteligentes e que não são absolutamente bonsai (que é como qualificou um editor espanhol às microeditoras por serem decorativas, requererem muitos cuidados e estarem destinadas a não crescer nunca). Ao do Consorcio de Editoriales Independientes (Infinito, Maizal, Del Signo e Papers), presente há alguns anos, se juntaram dois mais. O de Bajo La Luna, que albergou, além do selo epônimo, Entropía, Paradiso, Mármol Izquierdo e Cactus (não sei se me esqueço de algum outro) e o da Cámara Argentina do Livro, onde estiveram representados muitos outros selos de qualidade (Lumière, De la Araucaria, Remolino, Pequeño Editor, Gran Aldea etc.). E também a maior presença de dois selos em crescimento que compartilharam um estande maior com seus destacáveis catálogos: Marea e Del Zorzal. [...] ⁸²

⁸⁰ Sem pretender fazer um levantamento exaustivo sobre o tema, destacaria os seguintes trabalhos: a tese de Daniela Szpilbarg, *Las tramas de la edición mundializada*, op. cit., particularmente os capítulos 2, 3 e 4; a tese do escritor e sociólogo Hernan Vanoli, *Por una sociología del espacio editorial. Cuatro modelos de edición literaria en Argentina en el siglo XX. Tese (Mestrado em Ciências Sociais)*. Buenos Aires: UBA, 2010; e o artigo dos *flieros* Marilina Winik e Matías Reck, “Un posible final para un certero inicio: acerca de los desafíos de las editoriales independientes”, Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición. Actas del... La Plata: UNLP, 2012, p. 546-562.

⁸¹ Uso a expressão em referência às *casas chorizo*, também denominadas *PH*, modalidade habitacional bastante comum na região do rio da Prata e que consiste numa construção que abriga várias residências estreitas que dão para um pátio ou um corredor comum, pelo qual é preciso passar para se ter acesso à rua. Nas grandes feiras do livro, correspondem às empresas que compram o “lote mínimo”.

⁸² Daniel Divinsky, “Lo nuevo, lo viejo, lo azul y lo prestado”, *Página 12*, 12 maio 2009. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/13836-4086-2009-05-12.html>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Tais práticas cooperativas tendem a ser reconhecidas como representativas do universo dos “independentes”, por força dos discursos gerados por elas próprias ou por outros. Constituem-se como agenciamentos coletivos com fins específicos – neste caso, viabilizar a participação na feira, ou seja, a aquisição de trunfos comerciais. Não obstante, as relações entre seus editores transcendem o próprio evento e baseiam-se, geralmente, em afinidades pessoais e de catálogo consolidadas com o tempo. Os estandes coletivos de que participam Katz e Malumián (Los Siete Logos e Sólidos Platónicos, respectivamente) podem ser tomados como casos típicos de duas subregiões do espaço formado pelas editoras que passaram a ser denominadas (endógena ou exogenamente) como “independentes”, sobretudo após a crise de 2001.

	<i>Fundação</i>	<i>Catálogo</i> ⁸³	<i>Sede</i>	<i>CAL/CAP</i>
Los Siete Logos				
Beatriz Viterbo	1990	298	Rosario	CAL
Adriana Hidalgo	1999	355	CABA	CAL
Entropía	2004	55	CABA	CAL
Caja Negra	2005	53	CABA	CAL
Katz Editores	2006	180	CABA	CAP
Eterna Cadencia	2008	93	CABA	CAL
Mardulce	2011	51	CABA	CAL
<i>[Média]</i>	2003	155		
Sólidos Platónicos				
Gourmet Musical	2005	31	CABA	-
Librería	2007	25	CABA	CAL
Ediciones Godot	2008	76	CABA	CAL
Aquilina Ediciones	2008	22	CABA	-
Letranómada	2008	29	CABA	-
Wolkowicz Editores	2010	25	CABA	-
Criatura Editora	2011	48	Uruguai	-
Fiordo	2012	14	CABA	CAL
Párika	2014	6	CABA	CAL
<i>[Média]</i>	2009	30,6		

Os nomes dos estandes fazem menção direta a referências da cultura erudita. Los Siete Logos é uma alusão ao romance *Los siete locos*, de Roberto Arlt (1900-1942), lançado em 1929. Quanto aos Sólidos Platónicos, a explicação encontra-se na geometria euclidiana: esse é o nome que se dá aos poliedros em que todas as faces são polígonos congruentes e onde todos os vértices são o encontro do mesmo número de arestas. No primeiro caso, está o tributo a um livro marcante da vanguarda argentina, que narra a fantasia de um grupo que, instaurando uma sociedade secreta, pretende alterar “todas as ordens que governam a vida porca”⁸⁴. No segundo, uma referência clássica a um conjunto de entes geométricos que, embora sejam diferentes entre si, compartilham uma série de propriedades comuns que os tornam distintos de

⁸³ Número de títulos em catálogo conforme pesquisa feita em 01 dez. 2015, nos respectivos *websites*.

⁸⁴ Beatriz Sarlo, *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 113.

todos os outros. Em ambos, marcas propícias à construção de *ethé* editoriais coletivos cujas bases são a paixão pelos assuntos do espírito, a aposta cultural, a singularidade intelectual, o catálogo de risco e a reflexão sobre o contemporâneo.

Essas pretensões vanguardistas se fazem notar também nos textos institucionais de algumas dessas editoras: “Entropia como medida de incerteza, como princípio de instabilidade sistêmica. Este projeto é uma tentativa de reabrir espaços de exploração e descobrimento através da produção cultural”; [Eterna Cadencia] “busca estar na vanguarda da edição, com profissionalismo e paixão”; [Godot] “foi fundada [...] com a clara intenção de publicar textos que o mercado havia esquecido. O senhor Godot entende a cultura como uma aposta ideológica e não está disposto a olhar de fora”; [Fiordo propõe] “itinerários de leitura novedios através dos quais se possam produzir sinapses tão inesperadas como vitais”⁸⁵.

Los Siete Logos possuem uma existência empresarial mais consolidada, com catálogos mais numerosos. Além de participar na feira portenha, também armaram seu estande em feiras de outros países e do interior da Argentina, constituindo vínculos que perduram no tempo. Uma parte desses editores já havia acumulado capitais de distintas ordens antes de abrir seus próprios empreendimentos. A editora Beatriz Viterbo, por exemplo, foi fundada por três professoras da Universidad Nacional de Rosario; Adriana Hidalgo é herdeira da família que fundou a livraria El Ateneo, hoje pertencente a um conglomerado; Katz trabalhou por vários anos no Fondo de Cultura Económica, no México, e dirigiu sua filial argentina; Eterna Cadencia surgiu da parceria entre Pablo Braun (que abriu a livraria homônima em 2004) e Leonora Djament (com trajetória como editora em grandes casas estabelecidas no país). No momento em que instituem a parceria, essas editoras já possuem reconhecíveis marcas de consagração (prêmios, espaços na imprensa, menções de outros editores) e transferem esse prestígio à construção da marca coletiva. Por fim, estão presentes na política setorial (quase todos associados à CAL), com distintos graus de engajamento em suas instâncias diretivas e debates internos.

Os Sólidos Platónicos, por sua vez, têm uma existência mais recente, catálogos ainda pequenos, estruturas empresariais mais enxutas e menor participação nas entidades de classe. Em comparação com Los Siete Locos, que expressam interesses mais generalistas, os Sólidos Platónicos possuem perfis de nicho, mais localizados em temas ou gêneros (design/arte, romance policial, música). Seus editores/fundadores são, em seu conjunto, mais jovens e menos capitalizados que os do primeiro grupo, mas parecem ostentar pretensões semelhantes: construir um catálogo de fatura intelectual, reconhecido pelos pares. Considerando-se a antiguidade e o tamanho dos

⁸⁵ Excertos extraídos dos respectivos *websites* das editoras em 15 de março de 2016.

catálogos em ambos os agrupamentos, cada “louco” publicou em média 12 títulos por ano, enquanto entre os “platônicos” esse número não chega a cinco, o que indica um funcionamento menos regular, mais errante.

Tais diferenças se expressam também no tamanho e na posição dos estandes compartilhados (Fig. 22 e 23), bem como na amplidão de seus espaços de circulação interna – diferença que, determinando a distância entre a livraria de Palermo e o *kiosco* de rua, recalca a relação comercial como situação de fruição e sociabilidade desinteressada. A “vaquinha” que cada conjunto de editoras logra fazer determina, além disso, o acesso às esquinas entre os corredores da feira, trunfo de visibilidade também em jogo na ocupação, por exemplo, de posições no comércio de rua e nos *shopping centers*. O que importa notar é que, com essa estratégia de dividir custos para multiplicar benefícios, muitos desses editores (auto)identificados como “independentes” têm feito uma aposta na interdependência. Mobilizam seus capitais sociais para favorecer-se mutuamente: com seus estandes coletivos, logram destacar-se de suas coetâneas encerradas em estandes *chorizo*, convertendo magicamente o efeito de gueto em efeito de clube⁸⁶.

Para além dessa presença nas feiras de livros, outras estratégias coletivas têm surgido, de modo mais geral, no contexto iberoamericano. Segundo a avaliação de Ezequiel Fanego, um dos sócios de Caja Negra,

Los Siete Logos é um pouco a culminação de um espaço informal com várias instâncias de intercâmbio que foi se formando nos últimos anos entre esse grupo difuso que costuma chamar-se ‘editoras independentes’. [...] Acredito que esse é um clima bastante generalizado entre as editoras pequenas ou de catálogo. Nos últimos anos tive a sorte de viajar a várias feiras internacionais e entrar em contato com outras editoras de escala similar em outros países e notei que esse espírito de coletividade, em geral, se repete.⁸⁷

Um dos objetivos dessas parcerias, regidas quase sempre por afinidades de projeto intelectual, é espraiar a produção dessas editoras para além das fronteiras de seus países. Os já mencionados Editores Independientes (LOM, Era, Trilce, Txalaparta) são um bom exemplo disso: além de dividir os custos da produção dos títulos, sobretudo a compra de direitos de tradução para o espanhol, essas parcerias

⁸⁶ “O efeito de gueto é o inverso exato do efeito de clube: enquanto o bairro chique, funcionando como um clube fundado na exclusão ativa das pessoas indesejáveis, consagra simbolicamente cada um de seus habitantes permitindo-lhe participar do capital acumulado pelo conjunto dos residentes, o gueto degrada simbolicamente seus habitantes, ajuntando em uma espécie de reserva um conjunto de agentes que, estando privados de todos os trunfos necessários para participar dos diferentes jogos sociais, só partilham de sua comum excomunicação. Além do efeito de estigmatização, o ajuntamento, em um mesmo lugar, de uma população homogênea na despossessão tem também por efeito redobrar a despossessão, notadamente em termos de cultura e de prática cultural (assim como, inversamente, ele reforça a prática cultural dos mais abastados).” (Pierre Bourdieu, “Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado”, *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, 2013, p. 140.)

⁸⁷ Ezequiel Fanego apud Luna Neuman, “Caja Negra y el stand Los Siete Logos”, *Revista Chocha*, 3 jan. 2015. Disponível em: <<http://revistachocha.com/2015/01/03/caja-negra-y-el-stand-los-siete-logos/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

permitem que as obras tenham maior raio de alcance nessa área linguística. Na Argentina, em 2001, surgiu um agrupamento de nove empresários do setor denominado Edit.Ar, com o objetivo de reduzir custos para a exportação⁸⁸. Também o Consorcio de Editores Independientes de Argentina, hoje inativo, tinha como meta fomentar a exportação dos livros de suas editoras associadas.

O próprio grupo de Los Siete Logos, além do condomínio ferial, tem como objetivo favorecer a penetração internacional de seus títulos. Para Pablo Braun, suas afinidades com Katz e Hidalgo passam não só pelos catálogos, mas também pela disposição à presença no mercado espanhol (no qual as duas editoras possuem sucursal)⁸⁹. Leonora Djament, parceira de Braun na Eterna Cadencia, argumenta:

Há alguns anos, temos adotado como desafio próprio a reconstrução das velhas rotas que uniam os países americanos entre si, a partir de um trabalho que é basicamente de geração de vínculos, o trabalho em redes, em múltiplas direções. [...] Estou falando de distribuições cruzadas, de intercâmbio de edições ou impressões, traduções compartilhadas, permuta de livros. [...] É um trabalho de alianças, onde é necessário, em primeiro lugar e antes que tudo, a afinidade: um mesmo modo de conceber o livro, a indústria, o catálogo.⁹⁰

Esse alargamento de fronteiras encontra, como justificativa mais concreta, a necessidade que a indústria editorial argentina tem, segundo alguns editores, de chegar a outros países para se sustentar economicamente. Porém, não se pode compreender esse projeto de “reconstrução das velhas rotas” fora da dupla nostalgia e da dupla melancolia que o constituem. Por um lado, está a rememoração daqueles passados convenientemente eleitos nos quais a Argentina figurava como importante exportador de livros para os outros países de sua área linguística. O primeiro desses passados é a “época de ouro” produzida pela Guerra Civil espanhola e que converteu o país austral, por vários anos, no principal provedor de livros para a antiga metrópole. O segundo retém, nos projetos latino-, hispano-, ibero- ou panamericanistas das mexicanas FCE e Siglo XXI (em sua expansão ao sul) e da argentina Sudamericana (em sua expansão ao norte), a promessa de um continente letrado unido pelo idioma e pelo melhor de sua produção literária e intelectual. Anos antes da fala de Djament, suas futuras companheiras rosarinas de Los Siete Logos, Adriana Astutti e Sandra Contreras, fizeram o seguinte vaticínio por ocasião do I Encuentro de Editores Independientes de América Latina, em Gijón (Espanha):

⁸⁸ Gabriela Jati, “La cultura argentina se abre paso en toda Hispanoamérica”, *La Nación*, 22 maio 2001. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/218497-la-cultura-argentina-se-abre-paso-en-toda-hispanoamerica>>. Acesso em: 12 maio 2016.

⁸⁹ Daniela Szpilbarg, *Las tramas de la edición mundializada*, op. cit., p. 212.

⁹⁰ Leonora Djament, “Pienso el catálogo como una intervención sobre los debates locales”, In: Leandro de Sagastizábal e Luis Quevedo. *Optimistas seriales: conversaciones con editores*. Buenos Aires: Eudeba, 2015. p. 125-6.

Tomara que este encontro seja o início de um caminho que nos leve a que nomes como os de César Aira, Marosa Di Giorgio, Sergio Pitol, Diamela Eltit, para nomear apenas alguns poucos latino-americanos novos, sejam tão familiares aos leitores hispanoparlantes da Espanha e da América como aos do país em que cada um escreve. Ou que voltem a produzir-se intercâmbios tão valiosos quanto o encontro da escrita de Borges com a de Alfonso Reyes ou as ficções de Borges com o pensamento de Michel Foucault ou os que surgiram das estadias de Roger Caillois, Pedro Henriquez Ureña ou Witold Gombrowicz na Argentina.⁹¹

Por outro lado, faz-se presente o mal-estar gerado por um presente globalizado que frustrou, até agora, a mínima promessa de que os países hispanoamericanos pudessem fazer circular com maior fluidez sua produção editorial. Primeiro, pela ineficácia dos novos blocos econômicos do continente em atacar as barreiras fiscais e alfandegárias que tornam custosos os périplos do livro argentino pelo continente. Segundo, a jura nunca cumprida pelos conglomerados espanhóis de integrar os mercados editoriais hispanoamericanos: não são poucos os que se queixam de que o livro publicado pelo Grupo Planeta no Chile ou na Colômbia não chega à Argentina, e vice-versa. Integram-se os capitais financeiros e produtivos a partir de um centro econômico, mas não se integram as tradições intelectuais, seus produtos e suas capitais americanas, que permanecem como centros dispersos e isolados entre si.

Em que pese o desejo genuinamente cosmopolita de fazer circular autores, textos e ideias entre os países de língua espanhola, (re)criando uma grande comunidade intelectual de origem e de destino, não se pode ignorar o peso da posição – meio residual, meio atual – da Argentina na produção editorial dessa comunidade linguística. Os intentos de reconstrução das velhas rotas (que, vale lembrar, jamais foram de duas vias) só se tornam inteligíveis quando se considera o “passado perdido” de um país culturalmente (ou, ao menos, editorialmente) hegemônico, que por razões diversas conseguia distribuir mais facilmente seus livros para além de suas fronteiras. Nesse sentido – e guardadas as proporções e particularidades de cada caso –, não seria descabido ver, nessas tomadas de posição, antinomias semelhantes àsquelas que governaram o debate sobre a “exceção cultural” na Europa. Ali, a posição enérgica da França, para além de personificar o ideal de uma cultura europeia compartilhada, só pode ser entendida como aquela de uma potência que vê sua hegemonia cultural ameaçada pelos novos ventos que batem do Atlântico⁹².

⁹¹ Adriana Astutti e Sandra Contreras, “Comentarios”, In: *Actas Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina, Gijón-España, 25 y 26 de mayo de 2000*. Paris: BID-Fondation Charles Leopold Mayer, 2000. Disponível em: <<http://www.oei.es/cultura2/actas05.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

⁹² Para detalhes desse debate, ver: Armand Mattelart, *Diversidad cultural y mundialización*, op. cit., p. 119-137.

PyMEs editoriais na cidade-marca

Após tomar um trem em Constitución rumo à zona sul do conurbano bonaerense e descer na estação Yrigoyen – última antes que a composição cruze o *riachuelo* e chegue a Avellaneda –, o passageiro encontra-se a alguns metros do Centro Metropolitano de Diseño (CMD). O enorme edifício de fachada *art déco* na rua Villarino funcionou durante muitas décadas como um mercado de peixes. Revitalizado em 2001, hoje ele pretende ser o centro nevrálgico do chamado Distrito do Design, um dos quatro *clusters* com os quais o Ministério de Produção da Cidade de Buenos Aires buscou territorializar certas atividades da chamada “nova economia” em áreas com grande disponibilidade de edifícios comerciais e galpões⁹³. No caso de Barracas, essa foi uma das estratégias com as quais Buenos Aires buscou consolidar seu rótulo de “Cidade do Design”, por meio do qual a cidade passa a integrar a Rede de Cidades Criativas da UNESCO – iniciativa que surge em 2004 “para promover a cooperação com e entre cidades que identificaram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável”⁹⁴.

Entre outras entidades, funciona no CMD a Opción Libros, um órgão que nasce em 2006 sob os auspícios de uma repartição vinculada ao Ministério da Cultura da cidade. Posteriormente, essa direção se traslada ao Ministério de Produção (depois rebatizado para Ministério de Desenvolvimento Econômico e, atualmente, denominado Ministério de Modernização, Inovação e Tecnologia). Sua criação “leva em conta certas inquietações do setor editorial argentino: entre os obstáculos que as editoras independentes devem enfrentar se encontram a escassa visibilidade de seus títulos nas livrarias e as dificuldades econômicas para levar a cabo campanhas de difusão massiva que lhes permitam competir com as ofertas dos grandes grupos editoriais”⁹⁵. Enrique Rodríguez, Ministro de Produção à época de criação da entidade, argumenta: “estamos convencidos de que promover a produção e a difusão desses setores é fomentar a diversidade e potencializar o desenvolvimento produtivo local”⁹⁶.

⁹³ Os outros três distritos são: Tecnológico (Parque de los Patricios e Nueva Pompeya), Audiovisual (Chacarita, Villa Ortúzar, Paternal, Palermo e Colegiales) e das Artes (La Boca, San Telmo e Barracas). O bairro de Barracas, escolhido para sediar o Distrito do Design, sofreu a partir dos anos 1980 um forte processo de desindustrialização, e o perfil operário do bairro acabou dando lugar a contingentes populacionais mais empobrecidos. Ainda que este não seja o foco aqui, não se podem perder de vista os modos com que certas políticas de fomento às atividades culturais como estratégias de desenvolvimento local são instrumentalizadas para efeitos de uma “requalificação urbana” que, em última análise, visa a atrair setores das classes médias – e empreendimentos imobiliários dirigidos a elas – para áreas urbanas “ameaçadas” por ocupações irregulares, favelas e cortiços.

⁹⁴ Creative Cities Network, “About us”, Creative Cities Network, s.d. Disponível em: <<http://en.unesco.org/creative-cities/content/about-us>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

⁹⁵ “Programa Opción Libros”. In: Opción Libros. *Editoriales Argentinas – Catálogo 2007*. Buenos Aires: Ministerio de Producción/Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007, p. 6.

⁹⁶ Enrique Rodríguez, “Presentación”. In: Opción Libros. *Editoriales Argentinas – Catálogo 2007*, op. cit., p. 3. (Grifo meu.)

Os meandros dessa retórica tornam inequívoca a vinculação dessas políticas com certos repertórios gerados em anos recentes no âmbito da UNESCO. Tanto os discursos como as práticas levadas a cabo em Opción Libros estão, direta ou indiretamente, informadas pelo amplo espectro de discussões que são levadas a cabo a partir do fim dos anos 1990 e que culminam, em 2005, com a *Convención sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Ainda quando os documentos públicos de Opción Libros não fazem referência à resolução, parece figurar como pressuposto de suas ações a “necessidade de incorporar a cultura como elemento estratégico às políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais”, bem como o princípio de “complementaridade dos aspectos econômicos e culturais”, considerando que “a cultura é um dos principais motores do desenvolvimento”⁹⁷.

Não é casual que Opción Libros figure como estudo de caso exemplar desse tipo de política num relatório da Alianza Global para a Diversidade Cultural, instância que se cria em 2002 na UNESCO para fomentar parcerias público-privado nas indústrias culturais dos países em desenvolvimento. Nesse documento, consta que o orçamento anual da Opción Libros para as ações de internacionalização – à época de 500 mil pesos – é repartido por igual: 50% fica a cargo do Ministério de Desenvolvimento Econômico (por meio das Diretorias de Comércio Exterior e de Indústrias Culturais), 50% a cargo da Câmara Argentina do Livro (por meio de sua Comissão de Comércio Exterior)⁹⁸, que consta como “entidade patrocinadora de projetos” no Programa de Apoio à Competitividade PyME, levada a cabo por essa administração.

Embora tenha vinculação direta com essa “segunda geração” de documentos da UNESCO, onde a diversidade cultural e a relação entre cultura, economia e desenvolvimento prevalecem como noções-chave, as diretrizes de Opción Libros ainda trazem o timbre de um alinhamento mais clássico (para não dizer obsoleto) nos debates sobre as políticas culturais. Isso porque a ideia de “identidade cultural” – que caracteriza a “primeira geração” de convenções da UNESCO⁹⁹ – persiste, aqui, como

⁹⁷ UNESCO, *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Paris, 20 out. 2005. Disponível em: <<http://es.unesco.org/creativity/convencion/que-es/texto>>. Acesso em: 7 abr. 2016.

⁹⁸ Alianza Global para la Diversidad Cultural, “Opción Libros: Plan sectorial de internacionalización. Promoviendo la industria editorial de la Ciudad de Buenos Aires (Argentina)”, s.d. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/cs_opcion_libros_esp.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2016. Embora não figure data nesse relatório, a composição da equipe de Opción Libros indica que os dados foram coletados entre 2008 e 2010. Não obstante, em materiais publicados pela Opción Libros em seu ano fundacional – antes, portanto, da produção do relatório –, consta que o órgão “conta com o aval da Alianza Global para a Diversidade Cultural da UNESCO” (In: Juan Bautista Alberti et al., *Antología de narrativa argentina: Siglo XIX*. Buenos Aires: Subsecretaría de Industrias Culturales/Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2006, primeira orelha). Tal precedência temporal dá evidências de que as diretrizes da UNESCO encontram-se na própria base de concepção do programa.

⁹⁹ Sobre a evolução das convenções da UNESCO e o modo como elas rebatem nas políticas culturais na região, ver: Juan Luis Mejía Arango, “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”. *Pensamiento Iberoamericano*, n. 4, 2009, p. 105-129.

matriz residual da concepção do programa, que põe em relevo a necessidade de (re)apresentar uma “cultura portenha” ao mundo. Diz a subsecretária de Indústrias Culturais, Stella Maris Puente: “os catálogos de nossas pequenas e médias empresas editoriais expressam, definitivamente, a riqueza de autores e gêneros tão característicos de nossa identidade e de nossa outrora marca no imaginário mundial que, pouco a pouco, estamos recuperando”¹⁰⁰. O estratagema de mediação entre esses dois modos de conceber a política cultural é converter a identidade local numa espécie de grife a ser exportada, o que justifica o pressuposto identitário em bases econômicas: “apostamos em posicionar o setor de indústrias culturais dentro de uma estratégia de *desenvolvimento da marca Buenos Aires no mundo*”¹⁰¹. A projeção (ao mesmo tempo nostálgica e utópica) de Buenos Aires como capital intelectual dos trópicos busca justificação nesse discurso que a converte em marca, fundamentado também no novo conceito de “cidade criativa”, que, abraçado pela UNESCO nessa nova fase, transforma a capital argentina em Capital Mundial do Livro, em 2011.

Boa parte dos esforços de Opción Libros tem sido feita justamente no sentido de internacionalizar a produção das editoras “independentes” portenhas. Tais iniciativas inserem-se, num plano mais geral, no programa setorial de internacionalização das empresas locais, levado a cabo pelo Ministério. Um dos braços dessa atuação é a concessão de subsídios para que os editores viajem às feiras internacionais, onde podem integrar a delegação argentina e realizar negociações com editores e agentes estrangeiros. Em outra vertente, complementar a esta, realizam-se missões de editores argentinos ao exterior e, em parceria com embaixadas, missões de estrangeiros à Argentina – incluindo tanto editores, com os quais se podem negociar direitos de tradução e coedição, como distribuidores, livreiros e bibliotecários de outros países da América Latina interessados em levar títulos da produção editorial argentina a seus países. A entidade também tem apoiado os encontros de negócios promovidos pelas fundações TyPa e El Libro no âmbito das Jornadas Profesionales da Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

Assim, é o fomento à edição como setor da economia, e não como expressão cultural, que está em jogo: “A alta participação que as editoras independentes de nosso país têm no mercado total de livros, e sua contribuição à geração de emprego qualificado, *explicam o interesse* do Ministério de Desenvolvimento Econômico em colocar à disposição desse segmento de empresas várias ferramentas de promoção

¹⁰⁰ Stella Maris Puente, “Exportación de bienes culturales: Eje estratégico de nuestra gestión”. In: Opción Libros. *Editoriales Argentinas – Catálogo 2007*. op. cit., p. 4.

¹⁰¹ Enrique Rodríguez, “Presentación”. In: Opción Libros. *Editoriales Argentinas – Catálogo 2007*, op. cit., p. 3.

local e internacional”¹⁰². Uma das primeiras iniciativas implementadas pelo órgão, no momento de sua criação, foi abrir convocatórias às pequenas e médias editoras de capital nacional que quisessem ter títulos com maior visibilidade junto ao público. Após uma seleção levada a cabo por um júri, selecionavam-se alguns títulos que, então, ganhavam espaços de destaque nas vitrines de algumas livrarias portenhas. Após alguns anos essa iniciativa perdeu força e deu lugar a outras, como as ações de estímulo à internacionalização acima mencionadas e algumas outras focadas na capacitação dos atores locais da cadeia do livro.

Para a discussão que interessa aqui, merece destaque uma estratégia da Opción Libros levada a cabo desde o início: a publicação de um catálogo para divulgar a produção das editoras “independentes” portenhas. Embora seja distribuído a livrarias e bibliotecas de todo o país, esse material está destinado principalmente a viajar às grandes feiras internacionais, servindo como cartão de visita da produção local. Coerentemente a esses objetivos de exportação, os catálogos são bilíngues (espanhol e inglês). Anualmente, são lançadas convocatórias públicas para que as editoras interessadas em figurar no material enviem suas propostas. A participação, que é gratuita, exige apenas que a editora cumpra os requisitos básicos – ou seja, ser uma pequena ou média empresa de capital nacional, sediada na capital federal, e manter uma regularidade mínima de publicação no ano anterior.

Esse corte relativamente amplo de definição do “independente” permite que participem do catálogo editoras vinculadas a movimentos sociais, organizações não governamentais e entidades religiosas. Também têm marcado presença na publicação casas editoriais de inequívoca vocação comercial, com títulos de alta vendagem e catálogos de alta rotatividade. É o caso, por exemplo, da V&R, editora presidida por Trini Vergara que possui sucursais no Brasil e no México e se dedica à produção de “livros-presente”, o que inclui agendas, livros de pensamento positivo, ficção *best-seller*, livros de piadas etc., bem como licenças de grandes marcas estrangeiras, como a Disney. Assim, ainda que o programa se proponha a fomentar a produção cultural local e difundir a “identidade portenha” no exterior, não existe qualquer privilégio do título de autor nacional. Tampouco parecem cobrar relevância os critérios de independência ideológica que regem outros agenciamentos identificados com o rótulo.

¹⁰² Francisco Cabrera, “Prólogos”. In: Opción Libros, *Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad, 2012, p. 4. (Grifo meu.)

EDITORAS NO CATÁLOGO OPCIÓN LIBROS 2007

Abran Cancha	Del Puerto	Laffont
Adriana Hidalgo	Del Signo	Lugar Editorial
Argonauta	Del Sol	Madres de Plaza de Mayo
Asunto Impreso	Del Zorzal	Marea
Bajo La Luna	Dosmildos	Papers
Barry	Ediciones Turísticas	Paradiso
Biblos	El Cuenco de Plata	Patricia Rizzo
Caja Negra	En Danza	Pequeño Editor
CICCUS	Entropía	Quipu
Ciudad de Lectores	Gran Aldea	Retina
Colihue	GZ Editores	Santiago Arcos
CommTOOLS	Iamiqué	Simurg
Comunicarte	Imaginador	Tantalia
Corregidor	Infinito	Tres en Línea
De Dios Editores	Interzona	Vázquez Mazzini
De La Flor	Jorge Baudino	Voy a salir y si me hiere un rayo
Del Dock	Katz	Werther
Del Eclipse	La Crujía	
Del Naranjo	La Marca	

O interesse das editoras em marcar presença no catálogo aumentou bastante no decorrer dos anos: das 55 editoras presentes na edição de 2007, chegou-se a 134 em sua versão de 2015. As mudanças do título do catálogo (Fig. 24 a 32) merecem ser marcadas. De sua primeira edição, em 2007, como um apanhado de “editoras argentinas”, ele passa a ser em 2008 um catálogo de “pequenas e médias editoras da cidade de Buenos Aires”. Pode-se supor que tal mudança na escala de pretensões é reflexo direto da mudança de gestão da cidade: no final de 2007 sai Jorge Alberto Telerman²⁴⁵, do PJ dos Kirchner, e entra o opositor Mauricio Macri, do PRO. Com isso, muda toda a cúpula da gestão dos ministérios, e mudam também os rótulos. Por um decreto assinado em 2006, a Dirección Geral de Design e Industrias Culturais sai da órbita do Ministério da Cultura e passa a estar subordinada à Subsecretaria de Industrias Culturais do Ministério de Produção, depois renomeado. Ali, o ministro Enrique Rodríguez é substituído por Francisco Cabrera. A Subsecretaría de Industrias Culturais, Stella Maris Puente, e a Diretora Geral de Promoção e Exportación de Bens Culturais, Agustina Peretti, vinculadas à Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF), dão lugar a Enrique Avogadro, que passa a acumular as pastas de Industrias Criativas e de Comércio Exterior. À frente de Opción Libros, sai a crítica literária e consultora editorial Gabriela García Cedro, entra o professor de literatura Sebastián Noejovich.

²⁴⁵ Telerman, que era vice-prefeito, assumiu o cargo quando Aníbal Ibarra foi destituído após um julgamento político em função da tragédia da discoteca República Cromañón, um incêndio que matou 194 pessoas. Antes, havia sido embaixador em Cuba no governo Menem, e secretário de cultura da administração portenha de Ibarra. Desde dezembro de 2015, é diretor do complexo teatral da cidade de Buenos Aires, na gestão de Horacio Larreta, ligado ao agora presidente argentino Mauricio Macri.

EDITORAS NO CATÁLOGO OPCIÓN LIBROS 2015

Ábaco	Didot	Libros El Zorzal
Abran Cancha	Distal	Longseller
Adriana Hidalgo	Edhasa	Lúdico
Agua Negra	Ediciones del CCC	Lugar Editorial
Akadia	Ediciones Nicher 2.0	Macma
Albatros	Edicon	Mallea
Alto Pogo	El fin de la noche	Manantial
Amauta Argentina	En Danza	Manoescrita
Ampersand	Entropía	Marea
Aquilina	Estudio Erizo	Melos Ediciones
Arte a Babor	Eterna Cadencia	Musicales
Asunto Impreso	Excursiones	Miluno
Autoría	Fiordo	Moebius
Ayesha	Flanbé	Nazhira
A-Z	Galerna	Noveduc
Balletin Dance	Gárgola	Ojoreja
Biblos	Garrincha Club	Olmo
Biebel	Gerbera	Páprika
Bonum	Godot	Parábola
Botella al Mar	Gourmet Musical	Paratexto
Cabiria	Gradifco	Pequeño Editor
Caja Negra	Grupo Editorial HS	Periplo Ediciones
CalibroscoPIO	Historieteca	Pictus
Capital Intelectual	HUB	Producciones Mawis
Catapulta	Huaca	Quadrata
Certeza Argentina	Hydra	Quipu
CICCUS	Iamiqué	Riderchail
Club House Publisher	Imaginador	Sagepe
Colihue	Interzona	Salim
Colisión	Kier	Sammartino
Comiks Debris	Kirikoketa	San Benito
Continente	La Bestia Equilátera	SB
Corregidor	La Bohemia	Siglo XXI
Creceer Creando	La Brujita de Papel	Sigmar
Cuatro Islas	La Editorial Común	Signo Vital
De la Flor	La marca	Stadium
De la Luz	La Pinta	Suimanga
De la Palabra de Dios	Las Eme	Tenemos las Máquinas
Del Camino	Laffont	Teseo
Del Eclipse	Larivière	Tren en Movimiento
Deldragón	Lea	Un amor cayó del cielo
Del Naranja	Letras Al Sur	Váz quez Mazzini
Del Nuevo Extremo	Librería	Visca & Visca
Del Signo	Librería técnica CP67	V&R
Del Sol	Libros de la Araucaria	Zona de Tackle

De 2008 para 2009, a publicação assume definitivamente o título *Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad de Buenos Aires*, que se mantém até hoje. A categoria “independiente” ingresa como sinônimo de PyME ou MiPyME²⁴⁶ de capital nacional, sem qualquer juízo a respeito dos vínculos institucionais e da ênfase comercial ou não dos respectivos catálogos. Isso denota o ingresso de uma categoria

²⁴⁶ Siglas usadas, respectivamente, para referir-se ao conjunto de pequenas e médias empresas e ao conjunto de micro, pequenas e médias empresas.

concisa de distinção simbólica num âmbito onde a cultura é tão somente uma estratégia de desenvolvimento local – sob a insígnia da “economia criativa”. Os próprios catálogos são um bom ponto de observação dessa deriva entre o econômico e o simbólico como justificação para o apoio às editoras “independentes” como política de Estado. Escreve o ministro de Produção, Enrique Rodríguez:

[...] a indústria editorial é atravessada pelas dinâmicas empresariais de concentração, fusão e absorção, produto da globalização e da internacionalização da própria indústria, o que requer um Estado moderador que acompanhe o desenvolvimento e o crescimento de empresas locais, tanto no mercado interno como nos mercados internacionais, num contexto de diversidade de atores e conteúdos.²⁴⁷

Em vários dos catálogos no decorrer destes anos, os gestores públicos assinalam a importância que as “indústrias criativas” em geral – e a indústria editorial em particular – possuem para o Produto Interno Bruto da cidade, na proporção de mão de obra empregada e para a criação de oportunidades de emprego entre os jovens. Para o então ministro de Cultura Hernán Lombardi, as editoras independentes “abastecem um setor minoritário, especializado e constitutivo da cultura portenha”, conformando, assim, “um selo de identidade que queremos preservar e enriquecer”²⁴⁸; além disso, elas “enriquecem o intercâmbio ideológico”, “fortalecem a convivência de ideias, e os princípios democráticos de nossa Cidade se projetam ao mundo inteiro”²⁴⁹.

Os textos de apresentação de cada editora no catálogo permitem prescrutar os diferentes sentidos dados a esse pertencimento. Primeiramente, vale destacar que o número de editoras que se identifica de alguma maneira como “independente” nas várias versões do catálogo não variou proporcionalmente ao crescimento da publicação: o ponto culminante foi 2008, quando quase um terço delas se identificou como “independente”; em seguida, destacam-se os anos de 2011 e 2012, quando cerca de 20% editoras se identificavam como “independentes” ou traziam a “independência” como signo distintivo. Nas edições 2014 e 2015, essa proporção cai para cerca de 15%, decrescendo também em números absolutos. Se, por um lado, essa queda pode indicar uma perda da eficácia do adjetivo como marcador de diferença no espaço editorial, por outro lado o próprio crescimento da adesão das editoras portenhas ao *Catálogo de Editoriales Independientes* poderia ser interpretado como indício de uma tendência diametralmente oposta. Dito de outro modo, no caso específico deste catálogo, direcionado a um universo já restrito de editoras, a *ausência* do qualificativo não necessariamente indica uma *distância* com relação a ele.

²⁴⁷ Enrique Rodríguez, “Presentación”. In: *Editoriales Argentinas – Catálogo 2007*. op. cit., p. 3.

²⁴⁸ Hernán Lombardi. In: Opción Libros. *Catálogo 2009 – Editoriales independientes de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2009. p. 4.

²⁴⁹ Hernán Lombardi. In: Opción Libros. *Editoriales independientes de la ciudad de Buenos Aires – Catálogo 2010*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010. p. 5.

Ano	Nº de editoras	“Independentes”
2007	55	9 (16,4%)
2008	35	11 (31,4%)
2009	75	17 (22,7%)
2010	97	24 (24,7%)
2011	127	25 (19,7%)
2012	127	26 (20,5%)
2013	124	_____ ²⁵⁰
2014	116	17 (14,7%)
2015	134	21 (15,7%)

Catálogo da Opción Libros: número de editoras participantes e número das que se identificam como “independentes”.

Nesses textos de apresentação das editoras, o “independente” via de regra qualifica palavras como “editora”, “selo”, “projeto editorial” e “empreendimento”, muitas vezes acompanhando a denominação de origem (“argentino/a” ou “portenho/a”, ou suas variações) – formando, assim, um conjunto a funcionar como *atestado de procedência* que permite estar naquele catálogo. Em outros, o adjetivo também se faz acompanhar das marcações de antiguidade ou juventude (denotando certas relações com a tradição ou com a inovação), das especificações de nichos, gêneros ou áreas abrangidas por seus catálogos, ou ainda do nome próprio de seus criadores/proprietários. A essa apresentação protocolar, fazem seguir detalhes de sua atuação, títulos destacados, trunfos simbólicos, econômicos e morais.

Algumas editoras, em vez de apresentar uma variação dessa ficha convencional, incorporam o “independente” à construção de uma fachada singular, recorrendo a artimanhas conceituais em chave poética ou fortemente cifradas, escancarando assim as pretensões de projeto dissonante que fala a um público que idealmente já domina os códigos ali mobilizados: “Entropía: projeto independente, causa editorial, e fundamento da segunda lei da termodinâmica”²⁵¹; “Editorial Paradoxia: estação literária que funciona de forma independente dos processos fisiológicos dos órgãos gerativos. A soma de todos os desejos desemboca numa leitura, em uma fotografia ou no devir do caos”²⁵². No extremo oposto, a enunciação do “independente” nomeia o antagonista de maneira explícita e, não acidentalmente, pedagógica. É o caso das Ediciones de la Flor – selo criado em 1966 e dirigido até recentemente por seus fundadores, Kuki Miler y Daniel Divinsky²⁵³ –, que se define como “uma das poucas editoras argentinas que

²⁵⁰ Até o fechamento do trabalho, não foi possível encontrar o catálogo do ano de 2006, que foi o primeiro a ser publicado mas não consta no *website* da entidade.

²⁵¹ “Entropía”. In: Opción Libros. *Editoriales independientes de la ciudad de Buenos Aires – Catálogo 2010*. op. cit. p. 44.

²⁵² “Paradoxia”. In: Opción Libros. *Catálogo 2009 – Editoriales independientes de la ciudad de Buenos Aires*. op. cit. p. 66.

²⁵³ Em 2015, Divinsky deixou o selo, cedendo sua parte à ex-sócia e ex-esposa, “Kuki”. Um dos motivos para isso foi que “Kuki” se recusou à proposta de Daniel de ir vendendo as ações da empresa para outra editora, tal como havia feito, na Espanha, a Anagrama de Jorge Herralde com a italiana Feltrinelli. Ver: Silvina Frieria, “Cambio de firma para um sello mítico”, *Página 12*, 20 set. 2015. Disponível em:

subsiste como independente, ou seja, que não foi absorvida por nenhum grupo editor”²⁵⁴. Também é o caso da Patria Grande, fundada em 1973:

Constituímos um pequeno grupo de comunicação independente associado em cooperativa. Desde a independência dos processos de concentração econômica que tiveram lugar na Argentina finissecular, concebemos a atividade editorial como canal entre as distintas expressões de nossos povos hoje, com ênfase na cultura popular de nosso país e da América Latina, em suas variantes clássicas, contemporâneas, populares e universais.²⁵⁵

Em outros casos, ainda, a identificação se dá pela autolocalização num espaço de semelhantes, construído discursivamente de três formas básicas. A primeira, de pertencimento a coletividades concretas, refere-se sobretudo àqueles projetos que manifestam sua inclusão presente ou pretérita em agrupamentos específicos, como o Consorcio ou a EDINAR, ou a agenciamentos menos precisos – caso da Madreselva, que diz “traçar laços com editoras independentes colegas”²⁵⁶. A segunda consiste na construção de um lugar próprio num espaço de concorrência comercial e/ou simbólica: “Com mais de 70 anos no mercado hispanoparlante, sua trajetória a posiciona como uma das editoras independentes mais importantes da América Latina”²⁵⁷. A terceira, por fim, consiste na filiação a um conjunto canônico: “Adriana Hidalgo editora é uma das editoras de maior prestígio da Argentina e goza de um crescente reconhecimento no resto da América Latina e na Espanha. Fundada em 1999 e seguindo a tradição das pequenas editoras independentes argentinas, nos especializamos em literatura, ensaio, filosofia, teatro, música, artes visuais e livros infantis”²⁵⁸.

A sobreposição de projetos tão diferentes quanto os loucos, sólidos e platônicos com “catálogos de risco” e os tradicionais selos de livros religiosos e práticos exige, de parte dos primeiros, mobilizar critérios distintivos fundamentados na raridade dos capitais que eles lograram ou pretendem acumular. Apenas um olhar demasiado condescendente permitiria deduzir da participação no catálogo de Opción Libros uma forma de compartilhar um espaço entre semelhantes. Tal produto não se configura como instância estável de identificação coletiva por proximidades de catálogos ou de projetos (estéticos, ideológicos etc.), mas sim como simples copresença com a finalidade de garantir uma visibilidade especial às editoras “independentes” (ou seja,

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-36709-2015-09-20.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

²⁵⁴ “De la Flor”. In: Opción Libros. *Editoriales Argentinas – Catálogo 2007*. op. cit. p. 23.

²⁵⁵ “Patria Grande”. In: Opción Libros. *Editoriales independientes de la ciudad de Buenos Aires – Catálogo 2010*. op. cit. p. 88.

²⁵⁶ “Madreselva”, In: Opción Libros. *Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad de Buenos Aires, 2012*, op. cit., p. 100.

²⁵⁷ “Sigmar”. In: Opción Libros. *Catálogo de las Editoriales Independientes de la Ciudad 2015*. Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad, 2015, p. 157.

²⁵⁸ “Adriana Hidalgo”. In: Opción Libros, *Catálogo de editoriales independientes de la Ciudad de Buenos Aires 2011*. Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Económico, p. 15.

nacionais de pequeno e médio porte). Tal definição operacional do “independente”, que não faz mais do sobrepôr interesses sem aglutinar afinidades, é condizente com o discurso das “indústrias criativas”, que vê tais editoras como agentes econômicos responsáveis pela dinamização de um mercado local, pela geração de empregos e pela construção de uma marca Buenos Aires a ser exportada para o mundo.

Unidos não nos venderemos

Aqueles repertórios sobre diversidade cultural que vão sendo gerados no decorrer dos anos 2000 no âmbito da UNESCO, ou em estreita relação com esse organismo supracional, têm outra porta de entrada na realidade editorial argentina. Trata-se da Alianza de Editores Independientes de la Argentina por la Biodiversidad (EDINAR), uma coletividade sem entidade jurídica que nasce em 2005. O editor Guido Indij (1967-), artífice-mor desse agrupamento, é o principal (im)portador e fiador dos conceitos de editor “independente” e biodiversidade no país.

Indij formou-se em Design de Imagem e Som pela Faculdade de Arquitetura, Design e Urbanismo da UBA. Atuou como fotógrafo e curador de exposições de arte. Em 1992 ele publica os primeiros títulos do selo La Marca, dedicado a livros de arte e fotografia. Três anos depois, funda a Asunto Impreso, distribuidora, importadora e livraria especializada nesse ramo e que também dá nome a outro de seus selos. Indij chegou a ter três livrarias na cidade de Buenos Aires, e hoje possui duas – uma em Puerto Madero, que é uma loja de presentes, e a Librería de la Imagen na Pasaje Rivarola, a apenas algumas quadras do Obelisco, travessa onde também funcionam sua distribuidora e suas editoras. Em 2010, por fim, Indij compra a editora InterZona – que havia sido fundada em 2002 pelo escritor Damián Ríos (1969-), que depois passa a se dedicar ao selo Blatt&Ríos, em parceria com Mariano Blatt. A direção editorial de InterZona esteve a cargo de Damián Tabarovsky (1967-), hoje em Mardulce.

Na primeira metade dos anos 2000 Indij começa a se envolver em projetos coletivos com outros editores “independentes”. Sua primeira experiência de agregação setorial foi o Consorcio de Editores Independientes, criado no âmbito da CAL – naquele momento já divorciada da CAP – para fomentar a exportação conjunta. O Consorcio continuou funcionando, mas Indij retirou-se do acordo, embora tenha continuado a participar ativamente da câmara. Segundo o próprio editor, a criação do Consorcio foi a primeira oportunidade na qual ele usou o termo “independente”.

Em 2005, Indij cria a EDINAR, que chegou a ter 33 editoras afiliadas e hoje conta com cerca de 30. Pode-se dizer que este é, na Argentina, o experimento mais significativo de agregação dos editores “independentes” para além do âmbito ferial e expressamente vinculado ao rótulo da “independência”. Tal como vários outros

agrupamentos ligados à AIEI, ela ostenta o papel de representar os editores “independentes” de seu país e travar diálogos produtivos com entidades semelhantes de outras partes do mundo, incorporando tais debates a suas realidades nacionais. Não obstante, ao contrário de boa parte delas, que se estabeleceram formalmente, tornando-se organismos gremiais, a EDINAR permanece com uma existência errática, sem uma entidade jurídica e sem um funcionamento regular.

EDITORAS INTEGRANTES DA EDINAR

	Fund.	Catálogo²⁵⁹	Sede
Asunto Impreso Ediciones	1995	30	CABA
Bajo la Luna	1991	195?	Rosário → CABA
Beatriz Viterbo	1990	298	Rosário
Caja Negra	2005?	57	CABA
Clase turista	2005?	17	CABA
Corregidor	1970	+1000	CABA
Cuenca de Plata	2003	260	CABA
De la Flor	1966	+1000	CABA
Ediciones del Dock	1989	410?	CABA
Ediciones del Naranja	2004?	121	CABA
Ediciones del Signo	1997	120	CABA
Editorial Biblos	1980	+800	CABA
Editorial Mate	1966	14?	Luján (GBA)
Entropía	2004	55	CABA
Gourmet Musical	2005	31	CABA
Interzona	2002	203	CABA
La Crujía	1999	251?	CABA
la marca editora	1992	237	CABA
Leviatán	1983	+300	CABA
Libros de la Araucaria	2004	47	CABA
Maizal	1999	68	Martínez (GBA)
Mansalva	2008	148	CABA
Marea Editorial	2003	93	CABA
Paradiso	1992	182	CABA
Pato en la cara	2005	7	CABA
Santiago Arcos	2002	105	CABA
Siesta	1997	54?	CABA
Tantalia	1993	35	CABA
Vox	1993	+120?	Bahía Blanca
Voy a salir y si me hiere un rayo...	2004	?	?

A análise da lista de editoras que subscrevem²⁶⁰ a EDINAR permite distinguir três grupos em termos de envelhecimento social. O primeiro (e menor) deles é formado por Corregidor, De La Flor e Biblos, editoras de larga trajetória – nascidas antes da redemocratização – que possuem extensos catálogos, reconhecimento dos pares e uma posição consolidada no mercado local. Num setor intermediário, podem-

²⁵⁹ Número de títulos em catálogo conforme pesquisa feita em várias datas. As datas e os números seguidos de sinal de interrogação (?) contém imprecisões em função da divergência entre as fontes.

²⁶⁰ O termo “subscrever” me parece mais adequado do que “pertencer”, já que não se trata de uma associação que possui um estatuto jurídico e não possui uma rotina institucional regular. Ao que parece, as adesões se dão por convite e afinidade, e não demandam qualquer contrapartida, como o pagamento de mensalidades ou anuidades.

se situar editoras como Bajo La Luna, Beatriz Viterbo, os selos de Guido Indij (Interzona, Asunto Impreso e La Marca), Cuenco de Plata e algumas outras empresas que surgem no decorrer dos anos 1990 e 2000 e se consolidam com catálogos que, atualmente, possuem algumas centenas de títulos (metade delas passou da barreira dos 100 títulos, e a outra metade já superou os 200). Por fim, pode-se identificar um setor mais jovem e/ou menos estabelecido, que inclui, além das editoras criadas nos últimos 15 anos, aquelas que surgiram antes mas possuem uma existência pouco substancial, sem terem logrado ainda a construção de um catálogo numericamente expressivo. Nos dois últimos grupos, há uma série de projetos editoriais fortemente identificados com o que se convencionou chamar de “poesia argentina dos anos 1990”: as portenhas Siesta (de Santiago Llach e Marina Mariasch), Tantalia (uma cooperativa de escritores, dentre os quais Aníbal Jarkowski, Rúben Mira e Martín Kohan), e a bahiense Vox (de Gustavo López). Nesse grupo também pode-se enquadrar Mansalva, de Francisco Garamona, dono da livraria La Internacional e casado com Fernanda Laguna, uma das fundadoras de Belleza y Felicidad.

O perfil majoritário do grupo é o de frações intelectualizadas do espaço editorial “independente”, com propostas voltadas ao ensaio e à literatura de consumo restrito – incluindo algumas editoras dos coletivos Los Siete Logos e Sólidos Platónicos. Alguns dos editores são também escritores, livreiros, distribuidores, professores universitários ou dedicam-se a atividades correlatas àquelas abrangidas por seus catálogos. Tal composição do grupo torna-se mais inteligível (mas também discutível) com a seguinte declaração de Indij:

Quando você diz editor independente *eu acredito que já a esta altura todos sabemos o que estamos dizendo*. Não estamos falando nem desses miniempreendimentos, também certamente não estamos falando dos grandes grupos, mas tampouco estamos falando das empresas editoriais que são independentes financeiramente, independentes de grupos políticos, independentes de corporações, mas que os livros que publicam não são de criação, que não são de uma base cultural, cujo objetivo não é a difusão de vozes diversas, necessárias [...]. Ou seja, você se dá conta de que há editoras que cumprem vários requisitos [...] ninguém a financia, o editor está dedicado full time... mas se o que você edita são [álbuns de] figurinhas, ou almanaques, ou livros da Disney, franquias, licenças, bom... não é a mesma coisa. *Não é a mesma coisa*. Então, os que querem entender entendem, os que não querem entender não entendem. Eu, quando vou me sentar para pensar a sociedade, a cultura, qual é nosso lugar de intervenção, *não é com esses que eu quero me sentar*.²⁶¹

Estabelecendo um espaço imaginário de consenso sobre a definição legítima de “independente”, o editor mobiliza, para além das características econômicas de uma empresa, os desejos de diálogo e cooperação. Essa categoria operacional – que claramente incorpora a noção de “editor independente de qualidade” de Gilles

²⁶¹ Guido Indij, em entrevista concedida ao autor em 10 jul. 2015. Grifos meus.

Colleu²⁶² – faz caber um grupo contíguo, com os quais se nutrem similaridades de projeto editorial e de catálogo que refratam, em maior ou menor medida, afinidades estéticas, políticas, ideológicas. A classificação mobilizada por Indij se efetua por exclusões, mais do que pela inclusão. Por um lado, exclui os grandes grupos, que encarnariam a heteronomia total. Por outro, descarta as editoras “bonsai” de que falava Divinsky – por exemplo, os projetos de microedição reunidos em torno da FLIA, que será abordada no próximo capítulo. Por fim, e mais importante, rejeita um certo conjunto de editores que, embora atuem em PyMEs de capital nacional, dedicam-se a nichos de venda massiva – e cuja caracterização remete diretamente a empresas como a V&R de Trini Vergara, dedicada aos “livros-presente”. Na definição de Indij, o “independente” praticamente se sobrepõe ao “autônomo” da sociologia da arte em seu sentido mais preciso: o produtor que não está atrelado ou subsumido a agentes do campo do poder (o Estado, os sindicatos, as corporações etc.) e que não dobra suas práticas às exigências da demanda garantida.

Não obstante, a presença de alguns projetos na lista de afiliadas à EDINAR pode suscitar questões. Pato en la Cara, por exemplo, é uma iniciativa que, por sua despreensão de estabelecer-se como editora tradicional, destoa do resto do conjunto e daquilo que o próprio Indij definiria como editoras “independentes”. Dirigida pela poeta e tradutora Teresa Arijón (1960-), define-se como um “selo editorial efêmero”, que “opera como um circuito fechado de poesia, ensaio, teatro; dentro de um limite de tempo: 2006-2017. Não recebe originais, mostra o jogo e aspira a gerar o efeito de uma obra contínua: pedra sobre pedra sobre pedra”²⁶³. O programa editorial tem 14 títulos apenas. Editoras como Clase Turista e “Voy a salir y si me hiere un rayo...” também deixam dúvidas sobre os intentos de crescimento e profissionalização, à medida que ostentam pretensões de experimentalismo a princípio incompatíveis com essa consolidação empresarial que se espera do “independente” no sentido preciso que propõe o criador do grupo.

O que interessa destacar é que, nas palavras do próprio Indij, a EDINAR surge com o objetivo de se tornar um espaço de diálogo diferente da CAL, que é uma grande câmara empresarial marcada por interesses, perfis e realidades muito diferentes entre si. Esta, para ele, constituiu-se como instância de discussões e deliberações setoriais, relativas à indústria editorial como um todo, mas inadequada para fomentar as discussões que lhe interessavam sobre o presente e o futuro da edição “independente” e sobre seu papel cultural e político. Para isso, seria necessário criar outro espaço,

²⁶² Gilles Colleu, *Editores independientes: da idade da razão à ofensiva? O editor independente de criação, um ator maior da bibliodiversidade*. Rio de Janeiro: Libre – Liga Brasileira de Editoras, 2007.

²⁶³ Extraído de: <<http://patoenlacara.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 maio 2016.

regulado por afinidades mais precisas de projeto cultural. Tudo isso embora uma parte significativa dos editores vinculados à EDINAR estejam também afiliados à CAL, e que alguns deles (inclusive o próprio Indij) participem ativamente como sócios e membros da diretoria. Outros objetivos, outros (isto é, menos) interlocutores: paralelamente à câmara geral, funda-se uma espécie de aristocracia cultural das pequenas e médias editoras “independentes” argentinas.

O encampamento entusiasta de certas ideias pela EDINAR coloca no centro dos questionamentos analíticos o baixo grau de institucionalização e de regularidade das suas formas de atuação. Afinal, num país onde o domínio dos conglomerados transnacionais se tornou um assunto inescapável, o que explica que uma entidade investida do contundente discurso da “independência” e da bibliodiversidade tenha permanecido tão somente como um agregado de editores afins que não elabora de modo assertivo um conjunto de representações e práticas coletivas? Parte da explicação pode estar no fato de que, no contexto posterior à crise de 2001, os interesses das pequenas e médias editoras argentinas passaram a estar amplamente contemplados pela CAL e por suas interlocuções com o poder público. Essa conformação institucional não se torna inteligível se não se considera a cisão que, no início dos anos 2000, colocou “independentes” e não “independentes” em lados opostos do ringue. Ao contrário do que ocorreu em outros países, como Chile e Brasil, onde os “independentes” formaram coletivos de dissidência por não se sentirem representados nas câmaras e associações historicamente constituídas, na Argentina pode-se dizer que acontece quase o oposto: são as pequenas e médias empresas nacionais do polo heterônomo e os grandes grupos transnacionais que abandonarão o barco da CAL, agrupando-se na CAP. Não obstante, essa separação não impediu que ambos os agrupamentos continuassem mantendo contatos e contratos. Assinale-se, como exemplo mais expressivo disso, a realização da Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, que é de responsabilidade da Fundación El Libro, da qual fazem CAL, CAP e outras agremiações.

Se a EDINAR é o âmbito que expressa as afinidades intelectuais e políticas dos editores “independentes” na Argentina, no âmbito internacional o coletivo encontrará seus pares dentre as fileiras da Aliança Internacional de Editores Independentes. Os antecedentes desse contato são o I Encuentro de Editores Independientes de América Latina, celebrado em 2000, em Gijón (Espanha). Estiveram presentes a esse evento Adolfo Colombres, da editora Colihue, e Adriana Astutti e Sandra Contreras, de Beatriz Viterbo. Ali, as editoras da casa rosarina expressavam algumas das preocupações que se mostrariam frequentes nas práticas e representações da EDINAR e de outros coletivos de sua área linguística:

[...] é indispensável o desenvolvimento de políticas nacionais de apoio ao livro que promovam não apenas a edição (como pode contribuir um subsídio), mas também o desenvolvimento de mecanismos que favoreçam o fluxo de textos no mercado de língua espanhola. Políticas que reconheçam que o livro nasce da condição paradoxal de ser ao mesmo tempo objeto cultural e mercadoria, e que seu destino final como objeto cultural não é a concretização da obra em livro, mas o encontro com o leitor. [...] Acreditamos que onde o aporte dos organismos internacionais seria mais proveitoso é na criação e no fortalecimento de redes de distribuição, difusão, coedição. [...] os organismos poderiam nos ajudar a intervir perante os governos para o fortalecimento de uma rede de bibliotecas públicas e a compra por parte do Estado de uma quantidade de exemplares para sua distribuição nessa rede.²⁶⁴

Em que pese essa presença em Gijón e o inegável protagonismo dos editores hispanoparlantes na consolidação da AIEI, criada oficialmente em 2002, os argentinos entrarão tardiamente em seus debates. Ao encontro de Dacar, em 2003, estiveram presentes os editores da *quadrilla* e outros da Venezuela, Espanha, México e Bolívia. Na declaração resultante do encontro de editores do mundo latino em Guadalajara (2005), agregam-se às assinaturas países como Colômbia, Costa Rica, Equador, Guatemala e Peru – e ainda nenhum argentino. É na Declaração de Paris, de 2007, que o país finalmente se faz representar pela primeira vez, com as assinaturas de Héctor Dinsmann (Libros de la Araucaria), Guido Indij (representando sua editora, La Marca, e a EDINAR) e Octavio Kulesz (Libros del Zorzal). Por fim, na declaração que resultou do congresso na Cidade do Cabo, em 2014, aos três firmantes argentinos de Paris juntam-se Alejo Ávila (Del Naranjo) e Constanza Brunet (Marea) – esposa de Indij, que ele conheceu nessa vida associativa. Durante alguns anos, após o congresso de Paris, Indij atuou como coordenador da rede hispanoparlante da AIEI, a qual ele ajudou a aumentar, e recentemente voltou a coordená-la, depois de passar o bastão para o chileno Juan Carlos Sáez.

Outra inserção dos editores argentinos em diálogos internacionais merece ser destacada. Em 2011, Octavio Kulesz publicou um estudo chamado *La edición digital en los países en desarrollo*, encomendado pela AIEI e pela Fondation Prince Claus. Formado em filosofia, Kulesz fundou com o irmão, em 2000, a Libros del Zorzal. Em 2007, criou a Teseo, editora de perfil acadêmico que trabalha com o formato digital e o método de impressão sob demanda. Entusiasta dessas novas formas de publicação, amplamente discutidas em todos os quadrantes do espaço editorial nos últimos quinze anos, Kulesz traça um diagnóstico da situação das novas tecnologias na América Latina, África Subsaariana, Oriente Médio, Rússia, Índia e China.

Além de participar dos congressos gerais da AIEI, os representantes da EDINAR também têm marcado presença nos encontros da rede linguística. Via de regra, aproveitam-se eventos já existentes para realizar tais encontros, de modo a

²⁶⁴ Adriana Astutti e Sandra Contreras, “Comentarios”, In: *Actas Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina, Gijón-España, 25 y 26 de mayo de 2000*, op. cit.

economizar recursos de viagens (em 2012, por exemplo, a rede hispanoparlante se reuniu por ocasião da Feria Internacional del Libro de Guadalajara). O último deles aconteceu em setembro de 2015, em Buenos Aires, durante o MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas), evento anual promovido pelo Ministério de Cultura argentino, com debates, conferências e sessões de negociação para empreendedores de diversos setores da produção cultural. Com o patrocínio da AIEI e do próprio MICA (cujas coordenadora do Setor Editorial era Verónica Riera, da editora Biblos, também pertencente à EDINAR), tornou-se possível trazer ao encontro Laurence Hugues, diretora da AIEI em Paris, bem como editores de vários países da área linguística do espanhol, que integraram a programação do evento²⁶⁵.

Durante a realização desse encontro em Buenos Aires, os convidados gravaram um vídeo sobre edição “independente” e bibliodiversidade, que seria lançado semanas depois, por ocasião do Dia B (Dia da Bibliodiversidade), celebrado em 21 de setembro. Um a um, falam trechos do texto os editores Pablo Harari e Anna Danieli (Uruguai), José Antonio Quiroga (Bolívia), Ángeles Alonso (Ilhas Canárias), Laurence Hugues (AIEI, França), Luis Daniel Rocca Lynn (Colômbia), Constanza Brunet e Guido Indij (Argentina), Juan Carlos Sáez (Chile) e Déborah Holtz (Trilce Ediciones, México):

[Escrito: O que é a Bibliodiversidade?] A bibliodiversidade é a diversidade cultural aplicada ao mundo do livro. Tal como a biodiversidade, refere-se à multiplicidade das produções editoriais que devem conformar a oferta a que os leitores terão acesso. A liberdade de expressão dos editores independentes os converte nos fiadores da pluralidade e da difusão das ideias. Está acontecendo uma uniformização dos conteúdos. A lógica puramente financeira empurra o mundo editorial a uma mercantilização incompatível com a criação e a difusão de bens culturais. O livro deveria ser um bem público. Os editores independentes convidamos as comunidades a se transformarem nos atores e defensores dessa diversidade cultural. [Escrito: Aliança Internacional de Editores Independentes. O dia B. O Dia da Bibliodiversidade.]

O vídeo explica, assim, o conjunto de conceitos mágicos que anima o grupo, dando inteligibilidade às relações de sentido e às relações de força que eles querem tornar visíveis: bibliodiversidade–diversidade cultural–biodiversidade formam uma cadeia semântica de amplos consensos sociais; liberdade e pluralidade aparecem como valores régios; mercantilização e lógica financeira entram na cena como ameaças a tais valores; a uniformização como resultado iminente dessas ameaças, em oposição direta àquele primeiro trio. O Dia da Bibliodiversidade, que festeja esse novo valor de consenso, é uma das principais iniciativas no âmbito mais geral dos coletivos hispanoamericanos ligados à AIEI. Celebra-se em 21 de setembro, início da primavera, em geral com o que eles denominam *suelta de libros*: deixam-se exemplares usados em lugares públicos da cidade, para que outras pessoas leiam.

²⁶⁵ Disponível em: <https://issuu.com/gindij/docs/programa_encuentro_redh_y_mica_2015>. Acesso em: 20 abr. 2016.

Além de adotar essa celebração, a EDINAR criou também a Hotlist, uma lista de livros de editoras “independentes” escolhidos para ganhar destaque em livrarias portenhas parceiras. Já descontinuada, a lista incluía obras de outras editoras que não as ligadas à EDINAR, denotando um desejo de representatividade que transborda as fronteiras do pequeno grupo. Tratava-se de um modelo semelhante àquele que Opción Libros adotara em seus primeiros anos e, tal como naquele caso, não seria descabido pensar essa estratégia como uma apropriação da ideia de *exceção cultural*. À semelhança do que ocorre nas políticas de cota para a produção audiovisual local ou nacional nos sistemas de radiodifusão ou nas salas de cinema, implementadas em vários países mas sobretudo na Europa, trata-se aqui de criar “espaços de exceção” que permitam aos pequenos produtores locais cavar lugares visíveis que, de outro modo, estariam monopolizados pelas empresas de grande porte, especialmente as de capital transnacional. Por ocasião do lançamento do programa pela EDINAR, em 2010, o livreiro Leder Kremer refletiu:

[...] conviria esclarecer que ser pequeno, bibliodiverso e independente não significa necessariamente a mesma coisa, e que nenhuma dessas qualidades é, por si mesma, virtuosa. [...] É muito importante para um país contar com um grupo de editores comprometidos e imersos no local. Porque têm, desde sua realidade artesanal e profissional, e sua relação de proximidade, outra escuta para detectar os latidos muitas vezes tênues da escrita que nasce e merece dar-se a conhecer. Trata-se da antítese do conceito industrialista que caracteriza a desmesurada produção de livros nos grandes grupos, de onde ainda assim provém uma boa parte dos títulos que caberiam confortavelmente em qualquer catálogo de qualidade que mereça ser conservado e mantido no tempo.²⁶⁶

As piruetas anticlassificadoras que Kremer faz para fugir às dicotomias que, naquele momento, já haviam conquistado uso corrente no espaço editorial argentino são desse tipo de expediente que, tal como as falas de abertura de Victor Malumián e Alejandro Katz, configuram tentativas de bagunçar os esquemas cognitivos com que os editores vão sendo etiquetados por outros editores e também por livreiros, leitores e acadêmicos. Se, por um lado, esses argumentos do tipo “nem tanto ao céu, nem tanto à terra” tornam evidente o fracasso do “independente” como categoria estável ou estabilizável, por outro lado aquela fala convicta de Guido Indij dá a ver a vigência de um mapa mental cujas fronteiras é difícil borrar. Não há, aqui, dois lados da trincheira, mas tão somente vários modos diferentes de habitar e enxergar a mesma trincheira e os mesmos adversários. No meio-tempo, e a despeito das tentativas em contrário, o “independente” continua sendo uma moeda de troca válida, particularmente quando seus portadores conseguem convencer o mercado comprador de sua escassez).

²⁶⁶ Leder Kremer apud Silvina Frieri, “Abrirse paso en la jungla”, *Página 12*, 29 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-18758-2010-07-29.html>>. Acesso em 12 abr. 2016.

3.2 A sagração da Primavera

Nossa intenção ao publicar este livro no Brasil não é hastear bandeiras. Não publicamos manifestos. Queremos apenas que, através do testemunho do editor André Schiffrin, o leitor tenha cada vez mais consciência de que *ele*, e não o dinheiro, é a razão e o fim de cada livro editado. E que aja, através das suas escolhas de leitura, a favor da bibliodiversidade.²⁶⁷

O ano é 2006. A Casa da Palavra, capitaneada por Martha Ribas e Julio Silveira, completa 10 anos de existência e publica a obra mais conhecida de André Schiffrin, *O negócio dos livros*, com o sugestivo subtítulo *Como as grandes corporações decidem o que você lê*²⁶⁸. Este seria mais um dentre os vários “livros sobre livros” que a editora carioca incluía em seu catálogo, depois de publicar estudos históricos como *A palavra impressa*, de Martyn Lyons (1999), *Travessia das letras*, de Kátia de Carvalho (1999), e *Do palco à página*, de Roger Chartier (2002); documentos de época como *Carta sobre o comércio do livro*, de Denis Diderot (2002), *Dos livros*, de Edouard Rouveyre (2003), e *Livro e liberdade*, de Luciano Canfora (2003); e também textos literários com essa temática, como *Bibliomania. Seguido do Crime do livreiro catalão*, de Gustave Flaubert (2001), e uma coletânea de ficção chamada *A paixão pelos livros*, organizada pelos próprios editores (2004)²⁶⁹. Tal ênfase permite situar a Casa da Palavra como a única editora carioca num conjunto – Edusp, Unesp, Com-Arte/USP, Ateliê, Companhia das Letras – que, a partir dos anos 1990, começa a contribuir de modo sistemático para a formação de uma bibliografia nacional sobre o tema²⁷⁰.

No texto de apresentação à estreia de Schiffrin no Brasil, os editores traçam uma avaliação do mercado editorial contemporâneo:

Um movimento longo e constante vem alterando o panorama das editoras nas últimas décadas. Sucessivamente, as pequenas e médias editoras foram compradas pelas maiores; as maiores uniram-se e tornaram-se gigantes; as gigantes foram devoradas por grandes conglomerados que pouco ou nada têm a ver com o livro. [...] O Brasil, também por conta do isolamento da língua portuguesa, está conhecendo os primeiros passos de um movimento já consolidado no exterior. As editoras brasileiras – a maioria – ainda resistem ao assédio destes grupos.²⁷¹

²⁶⁷ [Martha Ribas e Julio Silveira], “Apresentação à edição brasileira”. In: André Schiffrin. *O negócio dos livros. Como as grandes corporações decidem o que você lê*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 9.

²⁶⁸ No título original em inglês, *The Business of Books*, o subtítulo é ligeiramente diferente: *How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. Não custa lembrar, também, que para a edição francesa Schiffrin escolheu o título *L'édition sans éditeurs*.

²⁶⁹ Outros títulos da editora com essas temáticas incluíam: *O bibliófilo aprendiz*, de Rubens Borba de Moraes (1998), em coedição com a Briquet de Lemos; *A cultura do papel*, organizado por Marcio Doctors (1999); os infantojuvenis *Como nascem os livros?*, de Angelina Bulcão Nascimento (2000), e *Esses livros dentro da gente*, de Stela Maris Rezende (2002); e títulos publicados posteriormente aos de Schiffrin: *A arte de ler*, de Émile Faguet (2009); *O prazer de ler*, de Heloisa Seixas (2011); e *O guardião de livros*, de Cristina Norton (2011).

²⁷⁰ José de Souza Muniz Júnior, “Intelectuais do livro: instâncias de formação e autorreflexão do espaço editorial no Brasil e na Argentina” [no prelo].

²⁷¹ [Martha Ribas e Julio Silveira], “Apresentação à edição brasileira”. In: André Schiffrin, op. cit., p. 9.

Avancemos 10 anos: estamos em 2016, e o grupo português LeYa anuncia que pretende vender suas operações no Brasil²⁷². A *holding* havia chegado ao Brasil em 2009, depois de já ter comprado várias editoras em Portugal, Angola e Moçambique e de ter se tornado o maior grupo editorial lusitano, comandado por Miguel Paes do Amaral, proveniente do mercado financeiro²⁷³. Em 2011, o conglomerado adquirira 51% das ações da supramencionada Casa da Palavra e, em 2014, já era dono de 95% do negócio, ficando Ribas com 5% mais o cargo de editora-executiva²⁷⁴.

Naquele 2006 do lançamento de Schiffrin, a editora Objetiva, de Roberto Feith, que em 2005 havia vendido 75% de seu capital para o grupo espanhol Prisa-Santillana, trazia seu célebre selo Alfaguara para o Brasil. O próprio marido de Martha Ribas, o jornalista Marcelo Ferroni, deixou seu cargo de editor na Globo Livros naquela ocasião para assumir o selo. Também em 2006, a Ediouro – que incorporara Agir e Relume-Dumará – absorvia agora a Nova Fronteira e se associava à gigante norte-americana Thomas Nelson. O presidente da Ediouro, Jorge Rodrigues Carneiro, argumentou, à época, que a entrada das estrangeiras “é uma competição saudável que pode beneficiar a todos”²⁷⁵. Algum tempo depois, Julio Silveira, tendo deixado a Casa da Palavra, assumia uma função executiva nesse grupo. Chegaram a integrar a Ediouro selos como Geração Editorial e Nova Aguilar, mas a negociação foi cancelada tempos depois. Esta última foi recentemente adquirida pelo Grupo Editorial Global.

Nos últimos anos, novas transações dentro e fora do país acabariam por tornar ainda mais intrincados os liames entre o mercado editorial brasileiro e os grandes *players* transnacionais. Em 2011, a Penguin adquiriu 45% dos capitais da Companhia das Letras e, no ano seguinte, a própria Penguin fundiu-se à Random House. Em 2014, o conglomerado resultante dessa fusão, agora o maior do mundo, toma o controle dos selos de interesse geral da Santillana – o que inclui, no Brasil, a Objetiva, cujo capital passa a ser dividido entre Companhia das Letras (55%) e Penguin Random House (45%). Naquele mesmo 2006, lançamento de Schiffrin no Brasil, Luiz Schwarcz havia respondido com um simples “Não” à pergunta de um jornal: “O avanço das editoras estrangeiras sobre o mercado brasileiro ameaça o espaço das nacionais?”²⁷⁶. Perguntas e respostas se repetiam, viajando no tempo e no espaço.

O mercado de livros didáticos, que de décadas passadas já tinha experimentado suas primeiras experiências de passa-repassa, também sofreu enormes mudanças em

²⁷² Mauricio Meireles, “Cheirinho de alecrim”, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 2 abr. 2016. p. C4.

²⁷³ Marcos Strecker, “Projeto de editora global lusófona está em cheque”, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 20 jun. 2009, p. E5.

²⁷⁴ Raquel Cozer, “Casa reformulada”, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 22 fev. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/153300-painel-das-letras.shtml>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

²⁷⁵ Marcos Strecker, “Alfaguara aposta em livros de grife” e “Ediouro foi responsável por maiores movimentações”, *Folha de S.Paulo*, 20 set. 2006, p. E4.

²⁷⁶ Folha de S.Paulo, “Os donos do livro”, *Folha de S.Paulo*, Mais!, p. 4.

anos recentes, graças a novas operações de fusão e aquisição, e à incorporação dos chamados sistemas de ensino aos negócios das editoras do setor. A Saraiva – que já no início da década de 1970 havia se transformado numa empresa de capital aberto – fagocitou entre os anos de 1998 e 2003 três empresas: a paulista Atual, a paranaense Renascer e a mineira Formato. Em 2008, adquiriu o controle acionário do Grupo Siciliano e incorporou os selos Arx e Caramelo. Recentemente, a divisão de livros escolares do Grupo Saraiva foi incorporada ao Grupo Somos, nova versão da Abril Educação, passada da mão dos Civita para um fundo de investidores, inclusive estrangeiros. Esse grupo, além das editoras Ática e Scipione²⁷⁷, possui vários colégios, sistemas de ensino e escolas de idiomas em sua “carteira de negócios”.

Por sua vez, a já mencionada Santillana, braço editorial do grupo espanhol Prisa, havia chegado ao Brasil em 2001, com a aquisição da Moderna e da Salamandra, fortemente posicionadas nos setores de didáticos e infantojuvenis. Esta última havia sido fundada em 1976 por Geraldo Jordão Pereira, filho de José Olympio, que um ano após essa venda criou com os dois filhos a Sextante, editora de livros de grande vendagem hoje gerida por seu filho, Marcos Pereira. Esta, por sua vez, compra em 2007 50% da Intrínseca, selo de *best-sellers* de Jorge Oakim, e em 2014 adquire metade do capital da gaúcha L&PM, líder do mercado de livros de bolso, fundada em 1974 por Paulo Lima e Ivan Pinheiro Machado.

Duas outras empresas nacionais contribuíram para aumentar a concentração de propriedade do mercado editorial pela aquisição de outras editoras. No âmbito dos livros de interesse geral, a Record tornou-se o maior conglomerado editorial da América Latina depois de ir adquirindo, a partir do final dos anos 1990, vários selos históricos: Civilização Brasileira, José Olympio, Difel, Bertrand Brasil, Paz e Terra, Best-Seller, Nova Era, entre outros. Já no chamado segmento CTP (livros científicos, técnicos e profissionais), a empresa líder é o Grupo GEN, formado em 2007. Presidido por Mauro Koogan Lorch, herdeiro da histórica Guanabara Koogan, o conglomerado formou-se pela compra das editoras Roca, Santos, Forense, Método, LTC, E.P.U., Forense Universitária e Atlas.

Outras operações recentes de aquisição total ou parcial de capitais incluem a compra da Conrad pelo Grupo IBEP, que anteriormente comprara a antiga Companhia Editora Nacional, fundada por Monteiro Lobato; e a aquisição da mineira Quinteto pela FTD, que pertence à Congregação Marista. De parte dos estrangeiros, além das diversas *joint ventures* com empresas brasileiras, destacam-se a incorporação da Editora Revista dos Tribunais à Thomson Reuters, a aquisição da Escala pela

²⁷⁷ A Scipione havia sido comprada pela Ática já em 1983, e a compra de ambas pelo Grupo Abril incluiu, no início das negociações, a francesa Havas-Vivendi, que se retirou da transação.

francesa Larousse, e a compra da Academia de Inteligência (do *best-selling* Augusto Cury) pela Planeta, que junto com a SM e a Santillana conformou uma espécie de “nova invasão espanhola” dos mercados editoriais latino-americanos.

Mas vale lembrar que não é de hoje que editoras compram umas às outras no Brasil. A título de exemplo paradigmático, já em 1972 a José Olympio comprava a Sabiá de Fernando Sabino e Rubem Braga (nascida como Editora do Autor em 1960, tendo também Manuel Bandeira como sócio); e em 1986 a Globo da família Marinho adquiriu a antiga Globo da família Bertaso, de Porto Alegre. Tampouco é recente o desembarque de empresas estrangeiras no mercado editorial brasileiro: além dos primeiros livreiros-editores franceses e portugueses que se estabeleceram no eixo Rio-São Paulo desde o século XIX, a partir dos anos 1950 várias empresas de fora estabeleceram suas sucursais brasileiras: Encyclopaedia Britannica, Difusão Europeia do Livro, Hachette, Herder, Grijalbo e Gustavo Gilli foram algumas das que chegaram por aqui até meados dos anos 1960. No período da ditadura civil-militar, outras empresas, como Elsevier, Harper & Row, Longman e Prentice-Hall, chegaram ao país ou aumentaram suas operações nacionais²⁷⁸.

O que torna este momento qualitativa e quantitativamente distinto das décadas anteriores é a agilidade com que tais negociações são feitas, o clima de rumor com que elas são divulgadas e noticiadas (tanto pelas colunas de cultura e literatura como pelas de mercado financeiro), e a velocidade com a qual os contratos se tornam obsoletos. É como se nossos “Minotauros da arte”²⁷⁹ se vissem repentinamente presos num labirinto cujas formas, passagens e obstáculos não parassem de mudar, desorientando o olhar e impossibilitando diagnósticos precisos. Esse amplo conjunto de operações envolveu pequenas, médias e grandes editoras nacionais, situadas em diferentes posições do espaço editorial brasileiro tanto por sua antiguidade como por suas linhas editoriais; conglomerados de edição, mídia e entretenimento estrangeiros, provenientes sobretudo dos países do Norte; assim como agentes financeiros de capital transnacional alheios ao *métier*. Tal cenário deu (e tem dado) munições para que um relato como o de Schiffrin passasse a soar, sobretudo entre pequenos e médios editores, como uma assustadora carta premonitória. Assim, ainda que não tenham tido a pretensão de “hastear uma bandeira”, a decisão de Martha Ribas e Julio Silveira de publicar Schiffrin cai como luva para um momento em que, paralelamente à

²⁷⁸ Ver Lawrence Hallewell, *O livro no Brasil: sua história*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012. p. 754-9.

²⁷⁹ Uso, aqui, a expressão com a qual o escritor Adolfo Caminha (1867-1897) se referiu aos editores num artigo originalmente publicado em 1894 e no qual responsabiliza os editores tanto pela miséria literária do país, “editando economicamente baboseiras a dez tostões o volume”, como pela miséria econômica dos mal-remunerados escritores, obrigados a andar maltrapilhos e a morrer na miséria (Adolpho Caminha, *Cartas litterarias*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1895, p. 147-56). Ver também o estudo de Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra, *Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX (1885-1897)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

aguda concentração de propriedade do setor, a mobilização dos “independentes” começa a ganhar força, com a organização coletiva dos editores assim identificados.

“Entre os churros e o banheiro”

A trajetória de Martha Ribas mostra-se um ponto privilegiado de observação não só porque o destino da Casa da Palavra é emblemático das recentes reconfigurações econômicas do espaço editorial brasileiro, fenômenos que ela própria publicou como profecia alguns anos antes. Acontece que Ribas foi, ademais, uma das protagonistas da criação da Liga Brasileira de Editoras (LIBRE), entidade que hoje se propõe a representar as editoras “independentes” do país. Não deixa de ser irônico, portanto, que a própria Casa da Palavra tenha contribuído para engrossar o contingente de “independentes” perdidos para o grande capital global.

A história é bastante conhecida entre os editores da entidade: a semente da LIBRE é, na verdade, a proposta de Ribas para um evento alternativo à Bienal do Livro do Rio de Janeiro. Insatisfeita com os altos preços cobrados para participar do evento em 2001 e pela péssima localização de seu estande, começa a travar diálogos com outros profissionais do setor:

Contrariada, resolveu chamar uma colega expositora para compartilhar suas ideias e insatisfações sobre o que fazer para alterar aquela situação, ou seja, encontrar-se em um megaevento, com uma microestrutura, incompatível com o montante de investimento feito para tal. Rabiscou alguns nomes de editoras em seu bloquinho. Trocou algumas vezes de título para a então nova iniciativa – uma feira que poderia chamar-se Primavera dos Livros.²⁸⁰

O posicionamento do estande da Casa da Palavra na Bienal – “entre o churros e o banheiro” – é uma constante nos relatos dos editores da LIBRE. O simbolismo da cena, com as cores e odores que a imagem mental faz produzir, é representativo não apenas do lugar desfavorável que a Bienal permite a Ribas, mas também do lugar que Ribas constrói para si e do modo como sua agência *coletiviza* esse lugar. Nesse sentido, parece-me oportuno indagar “como e em quê a localização em um ponto (inseparável de um ponto de vista) do espaço físico (e a presença no referido ponto) pode afetar a representação que os agentes têm de sua posição no espaço social e, portanto, de sua própria prática”²⁸¹. É nesse terreno que Ribas forja sua *tomada de posição*, em dupla acepção: a construção simbólica e política desse lugar – no qual incidem oposições do tipo dentro/fora, limpo/sujo, perto/longe – lhe ajuda a desconstruí-lo, instituindo a enorme distância entre o local que o editor (este, de perfil

²⁸⁰ Marília de Araujo Barcellos, *O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006. p. 107.

²⁸¹ Pierre Bourdieu, “Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado”, op. cit., p. 135-6.

profissional e fatura intelectual) *quer* ocupar e aquele que ele efetivamente *pode* ocupar nesse território cindido.

Nas etnografias que realizou na Feira do Livro de Frankfurt, Sorá analisa o modo como a distribuição espacial dos estandes, países e línguas no megaevento alemão expressa as hierarquias que constituem o mercado editorial internacional no período contemporâneo²⁸². Guardadas as proporções, tal questão pode ser colocada para eventos de menor alcance como as Bienais de São Paulo e do Rio. A preponderância do fator *dinheiro* na definição do tamanho e da posição dos estandes, lida à luz das diferenças no acúmulo de capital econômico entre as empresas do setor editorial, sugere, uma vez mais, que “o lugar e o local ocupados por um agente no espaço físico apropriado constituem excelentes indicadores de sua posição no espaço social”²⁸³.

Não deixa de ser revelador, ademais, que a controversa cartografia das Bienais reflita, em certo grau, a cartografia das livrarias, sobretudo das grandes redes: livros *best-sellers* das grandes editoras nos espaços privilegiados (entrada da loja, vitrines, *displays*), expostos ao olhar distraído do *flâneur*, livros *long-sellers* das pequenas e médias nas estantes e no fundo da loja, à espera do leitor metucioso. Também nesse caso, é a capacidade econômica das editoras (de comprar direta ou indiretamente tais espaços) que instaura os regimes de visibilidade dos produtos e dos produtores. Assim, para compreender a insatisfação de Ribas, não se pode ignorar o componente de metonímia da Bienal: é o efeito (simbólico e político) *permanente* dessa presença *circunstancial* que torna inteligível a resposta coletiva que nasce nesse momento e dá origem à Primavera. A escolha do nome e da data é significativa da oposição que o grupo pretende instituir com relação à Bienal do SNEL, realizada em pleno outono.

Ainda com Bourdieu, e tomando em conta a solução encontrada por Ribas e suas colegas, lembremos que “uma parte da *inércia* das estruturas constitutivas do espaço social resulta do fato de que elas estão inscritas no espaço físico, e só podem ser modificadas à custa de um *trabalho de transplantação*, de uma mudança das coisas, e de um desenraizamento ou de uma deportação das pessoas – operações necessariamente custosas”²⁸⁴. Ora, a iniciativa não passou despercebida pelo mercado editorial brasileiro e configurou, para alguns, uma atitude de enfrentamento a suas instituições dominantes. Em entrevista, uma das editoras ativas nesses primeiros momentos da Primavera dos Livros (e, logo, também da LIBRE) relata as múltiplas resistências encontradas:

²⁸² Ver, por exemplo: Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p. 189-213.

²⁸³ Pierre Bourdieu, “Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado”, op. cit., p. 134.

²⁸⁴ Idem, ibidem.

Então a gente fez a primeira Primavera no Rio, debaixo dessas críticas todas do mercado, porque o Sindicato achava que eles é que tinham que representar a gente, mas não representavam; as livrarias achavam que a gente não podia vender direto, que a gente tinha que vender através das livrarias, mas eles não vendiam nossos livros, eles não estavam lá; e a Bienal achava que a gente tinha que participar da Bienal, mas não dava nenhuma condição financeira e de visibilidade, nem nada que favorecesse a gente. Então foi assim, uma fincada de pé, sabe? E foi muita briga, foi muito desgastante.

Feitas as primeiras interlocuções, a organização do novo evento ficou a cargo de um pequeno grupo de profissionais do mercado editorial, formado sobretudo por mulheres, a maior parte delas nascida na primeira metade dos anos 1970 (portanto, na faixa dos 30-35 anos à época). Nos relatos dos editores presentes ao evento, as duas articuladoras mais citadas são do Rio: Ribas, formada em Produção Editorial pela UFRJ em 1996, mesmo ano em que abre a Casa da Palavra; e Camila Perlingeiro, formada em Marketing, que acabava de voltar de um mestrado em Museologia em Nova York e assumia o braço editorial da empresa da família, a Pinakothke, dedicada ao planejamento e à produção de exposições de arte. Também formaram parte da comissão organizadora Daniela Duarte, sócia da editora e livraria Folha Seca, que surgiu em 1999; Isabel Bisker, psicóloga, ligada à editora carioca Nau, fundada em 1993 pelo professor do Departamento de Psicologia da UFRJ Francisco Portugal; e a representante paulista do grupo, Isabela Marcatti, que à época trabalhava na assessoria de imprensa da Editora 34.

Uma das primeiras providências foi angariar apoio institucional à empreitada. Na Prefeitura do Rio de Janeiro, o grupo encontrou um dileto apoiador: Ricardo Macieira, à época diretor do Instituto Municipal de Arte e Cultura (RioArte), e que um mês após a realização da Primavera foi empossado Secretário Municipal das Culturas²⁸⁵. Esse patrocínio redundou na entrada da Primavera dos Livros no calendário oficial de eventos da cidade, o que ajudou a garantir sua longevidade e sua regularidade anual – jamais conquistada para as edições paulistanas do evento, cuja possibilidade de realização permanece ao sabor dos apoios logrados ano a ano, ora junto à gestão estadual, ora junto à Prefeitura. Os apoiadores privados dessa primeira edição do evento foram a Bradesco Seguros, a gráfica Donnelley Cochrane, a distribuidora de papel Rilisa e o Jockey Club Brasileiro, em cujas dependências a feira foi realizada.

A realização do evento no famoso clube do Jardim Botânico também respondia ao desejo desses editores de fincar raízes num lugar mais central da cidade, pelo menos se comparado à Bienal, realizada no Riocentro, em Jacarepaguá. Com entradas a R\$ 2 (a da Bienal foi de R\$ 6 naquele ano), a presença do público superou a expectativa da organização. “Nunca vi tanto paulista rindo”, brincou um dos editores

²⁸⁵ Agência Estado, “Rio tem novo secretário de cultura”, *O Estado de S.Paulo*, 26 set. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,rio-tem-novo-secretario-de-cultura,20010926p8609>>. Acesso em: 19 abr. 2016. À época, a Secretaria de Cultura se chamava Secretaria das Culturas.

cariocas presentes, tendo observado que, para as editoras de São Paulo que tinham dificuldade de emplacar seus títulos nas livrarias da cidade, as compras do público do Rio valeram a viagem. O sucesso de público também teve um empurrão de divulgação involuntária dos livreiros: dias antes do evento, a Associação Estadual de Livrarias do Rio de Janeiro lançou uma carta pública queixando-se dos descontos (de 20% a 40%) que as editoras dariam na Primavera, como contrapartida do apoio da Prefeitura. Para os livreiros, tratava-se de “concorrência desleal”, além de configurar “uso de recursos públicos para fins privados”²⁸⁶. Em resposta, os editores e a Prefeitura afirmavam que o objetivo do evento era formar leitores, o que reverteria positivamente na cadeia do livro como um todo. No catálogo coletivo dos participantes, publicado para a ocasião, o grupo paga um pequeno tributo conciliador, referindo-se ao livreiro como agente “fundamental neste imenso universo da produção cultural. Sem estes parceiros que atuam nos lugares mais distantes, seria impossível fazer chegar o livro nas mãos do leitor”. Afirmam, ainda, ter com a Primavera o objetivo de alimentar “no público o prazer de frequentar uma livraria e encontrar neste espaço um lugar de lazer”²⁸⁷.

Das flores de papel-crepom distribuídas ao público – confeccionadas por Maria Antonia Pavan de Santa Cruz, proprietária da histórica editora e livraria Duas Cidades – ao livro-borboleta no material de divulgação do evento (Fig. 33), a simbologia da primavera voltaria em distintas roupagens nas edições seguintes do evento, até chegar, mais recentemente, à formulação geométrica de livros abertos, coloridos e borboleteantes (Fig. 40), em clara referência à bibliodiversidade. Não deixa de ser curioso que o agrupamento chileno homólogo, idealizado por Paulo Slachevsky, promova, há algum tempo, um evento similar denominado Primavera del Libro. Recordemos, também, que no âmbito hispano-americano decidiu-se celebrar o Dia da Bibliodiversidade em 21 de setembro, início da primavera no Hemisfério Sul. Consta nos relatos que a precedência da Primavera carioca é uma feliz coincidência; verdade ou não, a simbologia vem a calhar para uma fração de produtores que se propõem portadores da renovação.

Nos dois anos que se seguiram à sua edição inaugural, a Primavera carioca foi realizada no Armazém, na região do Cais do Porto. Em seguida, voltou por dois anos ao Jockey Club, para, finalmente, se estabelecer em 2007 nos jardins do Museu da República (o Palácio do Catete), onde a feira permanece até hoje, com periodicidade anual. Em São Paulo, em contrapartida, o evento teve realização descontínua e peregrinou por vários locais, a depender do apoio conquistado na ocasião. O Centro Cultural São Paulo, instituição cultural da alçada municipal, abrigou o evento cinco

²⁸⁶ Rachel Bertol, “Livrarias criticam os descontos da Primavera”, *O Globo*, 20 out. 2001, Rio p. 22.

²⁸⁷ Os Editores, “Ao leitor”. In: *Primavera dos Livros: Catálogo*. Rio de Janeiro: s.e., 2001.

vezes. Em 2005, foi a vez da Oca, no Ibirapuera, também ligada à Secretaria Municipal de Cultura, receber a Primavera. Em 2010, o evento recebeu o nome de Primavera na Cultura e teve um formato diferente: a famosa livraria do Conjunto Nacional, além de abrigar uma ampla programação de debates e lançamentos, expôs durante duas semanas uma seleção de títulos das editoras da LIBRE. Em 2012, o evento saiu do Centro expandido e foi abrigado pela Biblioteca de São Paulo, inaugurada em 2010 pelo governo estadual no Parque da Juventude, onde antes se localizava o Complexo do Carandiru. Em 2014, por fim, o evento foi apoiado pela Biblioteca Municipal Mario de Andrade, a maior da cidade, e realizada na Praça Dom José Gaspar, aos fundos da instituição.

Além da feira propriamente dita, a programação da Primavera dos Livros tem incluído palestras, debates, mesas redondas, lançamentos, contação de histórias, saraus, atividades de cinema, teatro e música. Algumas das edições tiveram parte da programação dedicada especialmente a patronos ou homenageados: Ferreira Gullar, Oscar Niemeyer, Antonio Torres, Vinicius de Moraes e Antonio Candido estiveram entre as personalidades intelectuais contempladas. A extensão e as características da programação – por exemplo, com convidados estrangeiros – tem variado conforme os apoios financeiros recebidos, dos quais o governo federal, via BNDES, tem sido um dos mais constantes. Mais recentemente, a LIBRE tem buscado implantar a Primavera dos Livros em outras cidades do país. Em paralelo, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, por iniciativa de Mariana Warth (Pallas) e Camila Perlingeiro (Pinakothke), também tem acontecido a Primavera dos Livros, uma versão inteiramente dedicada à produção de livros infantis e juvenis.

Especialmente no caso da Primavera carioca, o número de expositores nesses eventos aumenta em relativa consonância com o crescimento da própria LIBRE – que atualmente possui cerca de 120 associadas. Das 58 editoras participantes da primeira Primavera dos Livros, 22 permanecem entre as afiliadas da LIBRE hoje. Tal relação numérica apresenta pequenas distorções, já que nem todas as associadas participam ano a ano, e uma parte dos estandes é ocasionalmente ocupada por editoras não filiadas à entidade. De todo modo, a análise das listas de editoras participantes da Primavera e das associadas à LIBRE permite compreender o perfil que vai se consolidando na entidade no decorrer do tempo. Na lista de expositores da primeira feira, quando a entidade ainda não existia formalmente, podem-se identificar dois grupos que paulatinamente deixarão de fazer parte do coletivo: as universitárias (Edusp, Senac Rio, Ed. UFRJ, Ed. Unesp) e as editoras de ciências humanas mais antigas (Perspectiva, Jorge Zahar, Hucitec). Algumas editoras de existência recente, como Ateliê e Hedra, deixam o agrupamento por questões de interesse ou de

desavenças, e outras fecham (é o caso da Duas Cidades e, mais recentemente, da Cosac Naify), ou então são compradas por outras empresas – perdendo, assim, o caráter de “independente” no sentido que se tornou o oficial da entidade.

PRIMAVERA DOS LIVROS: HISTÓRICO DE REALIZAÇÃO

Data²⁸⁸	Local	Nº de editoras²⁸⁹
Rio de Janeiro		
20-21 out. 2001	Jockey Club	58
19-22 set. 2002	Armazém do Rio	66
16-19 out. 2003	Armazém do Rio	65
16-19 set. 2004	Jockey Club	81
23-25 set. 2005	Jockey Club	80
15-17 set. 2006	Jockey Club	91
29 nov.-02 dez. 2007	Museu da República	??
27-30 nov. 2008	Museu da República	??
26-29 nov. 2009	Museu da República	??
21-24 out. 2010	Museu da República	??
24-27 nov. 2011	Museu da República	100
27-30 set. 2012	Museu da República	??
24-27 out. 2013	Museu da República	100
30 out.-02 nov. 2014	Museu da República	??
03-06 dez. 2015	Museu da República	??
<i>Primaverinha dos Livros</i>		
9-10 ago. 2014	Jardim Botânico	33
6-7 jun. 2015	Jardim Botânico	50
São Paulo		
17-20/10/2002	Centro Cultural São Paulo	64
19-21/09/2003	Centro Cultural São Paulo	70
17-20/11/2005	OCA Ibirapuera	80
18-20/08/2006	Centro Cultural São Paulo	90
25-28/09/2008	Centro Cultural São Paulo	??
10-13/09/2009	Centro Cultural São Paulo	56
01-15/11/2010	Livraria Cultura Cj. Nacional	??
22-25/11/2012	Biblioteca de São Paulo	??
10-13/04/2014	Praça Dom José Gaspar	54
Outras cidades		
2014	Belo Horizonte	??
25-28 jun. 2015	Belo Horizonte	??
27-30 ago. 2015	Salvador	??

²⁸⁸ As datas podem conter pequenas discrepâncias, já que em algumas edições do evento reservou-se o primeiro dia para os editores. Enquanto algumas fontes divulgam o período inteiro, outras divulgam apenas o período em que a feira fica aberta ao público.

²⁸⁹ Os números podem ser apenas aproximados ou não corresponder ao número efetivo de participantes, considerando-se a discrepância das distintas fontes consultadas (catálogos da Primavera dos Livros e materiais da imprensa). Para vários casos (indicados com “??”) não foram encontrados, até o fechamento da tese, dados consistentes sobre o número de projetos participantes ou de estandes.

LISTA DE EXPOSITORES DA 1ª PRIMAVERA DOS LIVROS (2001)²⁹⁰

7Letras	Ampersand	Angra
Ateliê Editorial	Autêntica	Azougue Editorial
.Beca	Berlendis & Vertecchia	Biruta
Boitempo Editorial	Bom Texto	Casa Amarela
Casa da Palavra	C/Arte	Conrad
Contraponto	Cosac & Naify	ContraCapa / Rios Ambiciosos
Cult (Revista)	Duas Cidades	Editora 34
Edusp	Estação Liberdade	Fissus
Edições Folha Seca	Fraiha	Garamond
Jorge Zahar Editor	Hedra	Hucitec
Iluminuras	Kadyc Editorial	Heresis
Lacerda/Nova Aguilar	Lucerna e Zeus	Lumiar
Maco Edições	Manati	Mauad
Musa	Nankin Editorial	Nau
Nova Alexandria e Claridade	Palas Athena	Pallas
Panda Books	Papagaio	Ed. Fund. Perseu Abramo
Perspectiva	Edições Pinakothke	Relume Dumará
Sá Editora	Senac Rio	Uapê
Editora UFRJ	Editora Unesp	Vertente
Via Lettera		

Seria difícil perscrutar as causas pelas quais cada uma das editoras deixa o coletivo, mas é possível traçar algumas hipóteses. No caso das universitárias, é provável que o agrupamento das “independentes” em algum momento tenha deixado de fazer sentido como instância representativa, dado que a ABEU, nascida no final dos anos 1980, hoje agrupa mais de cem editoras²⁹¹. Considere-se, ainda, a especificidade da edição universitária no Brasil, pelo menos nas universidades públicas, submetidas a constrições políticas e econômicas distintas daquelas que incidem sobre as editoras de perfil universitário atuantes no mercado privado. Trata-se, como se pode notar, de situação totalmente distinta da do Chile, mencionada antes, onde o grupo de Slachevsky conseguiu arregimentar as universitárias por força das demandas comuns (num país onde o ensino superior público não existe no senso estrito em que existe no Brasil) e da ausência de uma entidade que representasse essa categoria. Quanto à visibilidade comercial, ainda que ocasionalmente participem da Primavera mesmo sem ser associadas, é inegável que as editoras universitárias brasileiras foram beneficiadas pelas ações da ABEU, com seus estandes coletivos em grandes feiras nacionais e internacionais, e pelas várias feiras do livro universitário que começaram a proliferar em todo o país nos últimos anos – a Festa do Livro do USP, uma das maiores desse tipo, estava já em sua terceira edição no ano em que a Primavera teve início.

²⁹⁰ Fonte: *Primavera dos Livros: Catálogo*. Rio de Janeiro: s.e., 2001.

²⁹¹ Não foi possível verificar se se tratou de uma exclusão voluntária das próprias editoras universitárias ou se os outros editores “expulsaram” tais editoras por algum tipo de diretiva programática. Tampouco há dados empíricos para afirmar se foi uma saída coletiva ou se foi determinada pela decisão individual de cada uma delas.

LISTA DE EDITORAS ASSOCIADAS À LIBRE (2016)²⁹²

✧ Editoras que estiveram na primeira Primavera dos Livros

7Letras ✧	Alameda Casa Editorial	Aleph
Aletria	Alis Editora	Almádena Editora
Andrea Jakobsson Estudio	Andross Editora	Anita Garibaldi
Apicuri	Armazém da Cultura	Artes e Ofícios
Autêntica ✧	Azougue Editorial ✧	Balão Editorial
Bambolê	Bem-Te-Vi	BibliASPA
Biruta ✧	Boitempo Editorial ✧	Brinque-Book
C/Arte ✧	Callis	Capivara
Casa da Prosa	Cânone Editorial	Cidade Viva
Claridade ✧	Cobogó	Consequência Editora
Contra Capa ✧	Contraponto Editora ✧	Cuca Fresca
Cuore	Dedo de Prosa	Dubolsinho
Duna Dueto	Edições Casa de Rui Barbosa	Editora 34 ✧
Editora Canguru	Editora Draco	Editora Évora – EPP
Ed. Fund. Perseu Abramo ✧	Editora Horizonte	Editora Jovem
Editora Suinara	Editora Veneta	Elementar
Escarlate	Estação das Letras e Cores	Estação Liberdade ✧
Evoluir Cultural	Fino Traço	Formar
Gaivota	Garamond ✧	Giz Editorial
Gramma Livraria e Editora	Gryphus	Guarda-Chuva
Ibis Libris	Jaguatirica	Jobim Music
Jujuba Editora	Lazuli	Letras do Brasil
Letreiro	LiteraRUA	Livro Falante
Língua Geral	Maco ✧	Manati ✧
Mar de Ideias	Marsupial	Matrix
Mauad ✧	Mazza Edições	Memória Visual
Mercurio Jovem	Metanoia Editora	Mourthé
Mórula	Musa ✧	Myrrha
Nitpress	Nova Alexandria ✧	Odysseus
Oficina de Textos	Oficina Raquel	Oito e Meio
Ouro sobre Azul	Outras Letras	Palas Athena ✧
Pallas ✧	Pallas Mini	Panda Books - Original ✧
Papagaio ✧	Parábola	Peirópolis
Peixoto Neto	Pinakothke ✧	Pinaúna
Ponteio	Prazerdeler	Publisher Brasil
Pulo do Gato	Relicário Edições	Revan
Roça Nova	Solisluna	Sundermann
Terceiro Nome	Terra Virgem	UniDuni Editora
Usina de Letras	Valentina	Versal Editores
Viajante do Tempo	Vieira & Lent Casa Editorial	Viva Livraria e Editora
Zit Editora		

Quanto àquelas que poderíamos chamar, um pouco anacronicamente, de “independentes” velhas de guerra, vale lembrar que também se beneficiaram do circuito de feiras voltadas aos livros acadêmicos. Ademais, é plausível supor que, dado o tamanho de seus catálogos e o grau de profissionalização a que chegaram (mesmo quando seja uma profissionalização à moda antiga), a filiação à LIBRE lhes traria poucos benefícios. Por exemplo, uma marca editorial tão paradigmática quanto a Zahar, que destoa das restantes, passou a engajar-se em outras formas de agrupação setorial – por exemplo, a participação nas diretorias do SNEL e o estande

²⁹² Extraído de: <<http://libre.org.br/editoras>>. Acesso em: 10 maio. 2016.

compartilhado com a Companhia das Letras nas Bienais do Livro²⁹³. O sentimento de (a)filiação que os jovens editores da Primavera possam manter para com os selos clássicos é razão necessária, porém não suficiente para a manutenção de vínculos duradouros dessa espécie. Além disso, a permanência dessas casas mais estabelecidas na LIBRE encontra poucas chances de se efetivar num momento no qual o processo de fabricação do grupo ainda não estabeleceu aquelas bases metacríticas que, mais tarde, poderiam moldar discursos de justificação que as tornassem “independentes”. Naquele momento, e talvez ainda hoje, a “independência” à brasileira carrega uma conotação de empreendedorismo, de começar do zero, que provavelmente não faz muito sentido para os herdeiros que, no máximo, tiveram de renovar suas empresas familiares.

Por fim, tendo-se em conta o peso central da interação entre sócios como forma de socialização, profissionalização e aprendizado de ofício para os recém-chegados ao mercado, entende-se a razão pela qual são sobretudo as editoras de fundação mais recente as responsáveis por engrossar as fileiras da LIBRE ano a ano. Beneficiadas tanto por essa interação como pelas oportunidades de visibilidade comercial, elas provavelmente encontram no grupo uma acolhida que dificilmente teriam nas agremiações mais antigas do espaço editorial brasileiro. Esse fator deve ser igualmente levado em conta para explicar outros dois cortes do espaço editorial relevantes para o crescimento da entidade: as editoras situadas fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo (que, não obstante, ainda são minoria no grupo) e as editoras vinculadas a partidos ou movimentos sociais de esquerda (Anita Garibaldi, Perseu Abramo, Sundermann), para as quais tampouco CBL e SNEL devem ser âmbitos favoráveis ou desejados de representação e socialização.

Tais considerações, que dizem respeito sobretudo a cálculos de custo-benefício, não nos eximem nem de considerar a coexistência de várias editoras da LIBRE nessas outras entidades setoriais, nem de pôr na balança aquelas movimentações dos agentes que passam pela via das afinidades pessoais, estéticas, ideológicas e programáticas. Por fim, não se devem ignorar os diferentes papéis assumidos por cada editor dentro da entidade: funções de liderança; participação menos ou mais ativa nos debates sobre a existência do grupo; auxílio nas tarefas de organização dos eventos; ou, pura e simplesmente, a extração dos benefícios econômicos e simbólicos

²⁹³ Para esse caso específico, um editor da LIBRE comentou, em entrevista, que Jorginho Zahar decidiu não permanecer no coletivo por sentir que sua editora era grande demais e por achar que atrapalharia mais do que ajudaria. Quanto à participação na Bienal, é importante lembrar que, para além das conveniências comerciais de dividir um estande e da relativa afinidade dos catálogos, existe a afinidade pessoal de Luiz Schwarcz para com a família Zahar (ver: Luiz Schwarcz, “Eu também sou filho do Jorge Zahar”, *Blog da Companhia*, 29 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2010/07/eu-tambem-sou-filho-do-jorge-zahar/>>. Acesso em: 10 maio 2016).

dessa presença. Por trás de uma lista supostamente coesa de projetos editoriais mancomunados, com bases programáticas compartilhadas, é preciso enxergar os variados graus de adesão e engajamento às densidades intelectuais e políticas que a LIBRE vai logrando produzir no espaço editorial brasileiro na última década e meia.

Independentes, pequenos, novatos

No início, um dos princípios que norteavam a Primavera dos Livros era que os próprios editores pudessem estar presentes nos estandes, de modo a ter contato direto com os leitores. Com o passar do tempo, e à medida que várias das associadas cresceram e se consolidaram como negócio, essa presença foi se tornando, para alguns, insustentável ou inconveniente. Hoje, boa parte das editoras participantes enviam funcionários ou representantes comerciais para cuidar dessa tarefa. Nesses casos, os editores comparecem ao evento para participar somente da Assembleia da LIBRE e de lançamentos. Alguns sequer comparecem. Tal como ocorre nas Bienais, esse passou a se mostrar um princípio de diferenciação interna entre os expositores da Primavera: os editores que cuidam do próprio estande configuram um ponto intermédio entre os *ausentes-ausentes* (aqueles que delegam a tarefa a terceiros, dado que não podem ou não querem se ausentar de suas atividades profissionais) e os *ausentes-presentes* (aquelas lideranças que não permanecem no estande porque estão circulando no evento, zelando por sua concretização).

Outro princípio da concepção original era o de que, ao contrário da Bienal, os estandes tivessem tamanhos iguais e que a posição de cada um seria definida por critérios aleatórios, ou seja, que a capacidade econômica das editoras não interferisse em sua visibilidade, gerando formas de competição interna. Com o passar do tempo, tornou-se claro que o evento abarcava desde pequenas editoras recém-chegadas à LIBRE, com alguns poucos títulos, até editoras como a Autêntica e a Cosac Naify, associadas cujos catálogos, em anos recentes, já passavam da casa do milhar. Resolveu-se então que, em alguns casos, o estande poderia ter até, no máximo, o dobro do tamanho padrão. Também definiu-se que editoras menores poderiam compartilhar um estande, dividindo assim os custos da participação. Na Primavera carioca de 2015, por exemplo, que teve 97 estandes, três deles foram compartilhados por duas empresas, ao passo que outras 15 editoras ocuparam dois lotes cada uma.

Em distintos momentos, questões como essas atravessaram as discussões sobre decisões práticas referentes à organização da Primavera, mas também como algo que põe em xeque o próprio escopo de representatividade da LIBRE. Afinal, se um dos objetivos coletivos é dar visibilidade ao catálogo das pequenas e médias, e ao mesmo tempo favorecer sua profissionalização e o crescimento de seus negócios, até

que ponto uma editora em expansão, em vias de tornar-se grande, poderia permanecer associada à entidade? De certo modo, o adjetivo “independente” se estabelece nesse espaço como categoria conciliadora: já não se trata de pensar as editoras do grupo com base no tamanho da estrutura empresarial, do catálogo ou do faturamento. O critério de pertencimento se desloca para variáveis qualitativas que dizem respeito à autonomia do editor, à sua aposta cultural, à sua contribuição para a bibliodiversidade. A discussão se traslada, assim, para características de afinidade e afinamento interno que o agrupamento vai, aos poucos, tentando objetivar.

De todo modo, não é de modo simples ou pacífico que o adjetivo “independente” se consolida como marcador identitário do grupo. Extremamente reveladora é a leitura de uma matéria que *O Globo* produziu para a primeira edição da Primavera, ocupando a primeira página inteira de seu suplemento cultural:

Será a primeira edição de um filhote de Bienal do Livro que, no fundo, no fundo, pode perfeitamente ser chamado de independente, pequeno ou novato. Mas só pelos simples mortais. Os editores, que faturam entre R\$ 50 mil e R\$ 500 mil mensais, desdenham com veemência esses adjetivos.

– É difícil chegar a um consenso – vai logo avisando Alberto Schprejer, da Relume Dumará. – O que nossas editoras têm em comum é o tratamento diferenciado dado aos produtos. Nós não negamos o comercial, nós queremos vender. Por isso não podemos ser considerados independentes. Independentes do mercado nós não somos.

Martha Ribas, da Casa da Palavra, concorda. Mas aproveita para dar uma alfinetada nas concorrentes comerciais, que, às vezes – ela garante – chegam a lançar um título por dia:

– Fazemos livros bons, não qualquer livro. Trabalhamos de forma diferente, mais artesanal. Pensamos a edição de uma maneira nova.²⁹⁴

Antes de tudo, não custa lembrar que os dois editores referidos acima, contrários ao uso do adjetivo “independente”, são Alberto Schprejer e Martha Ribas, cujas editoras, a Relume Dumará e a Casa da Palavra, seriam absorvidas por grandes grupos no decorrer da década (o Grupo Ediouro e o Grupo LeYa, respectivamente em 2005 e 2009). Das editoras presentes à primeira edição da feira, outra teria tido um destino semelhante: a Conrad, adquirida pelo Grupo IBEP-Companhia Nacional em 2009. Também vale notar que, até o momento, dois deles empreenderam uma reconquista da independência e voltaram a integrar a LIBRE: Schprejer fundou em 2010 a Ponteio, que propõe incorporar ao seu *modus operandi* “as novidades que chegam, trazidas pelos ventos de uma nova economia”²⁹⁵; e Rogério Campos, um dos fundadores da Conrad, criou a Veneta, que diz ter “como responsabilidade social desafiar as convenções, os consensos manufaturados, as autoridades em geral e, se necessário, seus leitores”²⁹⁶. Essa reconquista supôs, nos dois casos, atualizar em

²⁹⁴ Isabel De Luca, “A vez dos diferentes”, *O Globo*, 9 out. 2001, Segundo Caderno, p. 1.

²⁹⁵ Extraído de: <<http://ponteio-blog.tumblr.com/>>. Acesso em: 10 maio 2016.

²⁹⁶ Extraído de: <<http://www.editoraveneta.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 10 maio 2016.

novas bases retóricas os *ethé* editoriais vigentes antes da compra por grandes grupos editoriais (respectivamente, de empresa intelectual-profissionalizada, à *la* Companhia das Letras²⁹⁷, e de editora subversiva pós-punk).

O que se quer destacar é que, naquele contexto inaugural da Primavera, o adjetivo “independente” ainda não parecia circular no espaço editorial brasileiro em referência direta aos processos de concentração empresarial do setor, que se tornarão mais agudos apenas nos anos seguintes. Ou, pelo menos, esse não era seu sentido mais corrente. As notícias que vinham de lugares como Estados Unidos e Argentina – países onde, naquele momento, já se sentiam os efeitos dos oligopólios transnacionais – não pareciam tão ameaçadoras: vale lembrar que, cinco anos depois, quando o livro de Schiffrin foi lançado pela Casa da Palavra, o mercado editorial brasileiro ainda era figurado como relativamente alheio a esses processos, em função de seu isolamento linguístico. Na fala de Schprejer – cuja Relume Dumará, nascida em 1989, àquela ocasião gozava de grande prestígio e de um considerável êxito empresarial, sobretudo a partir da publicação de seu carro-chefe comercial, *Confissões de adolescente* –, o adjetivo “independente” se aproxima do que o músico Tiago Araripe, citado no **Capítulo 2**, chama de “uma atitude de quem quer suprimir o real, reinventando o mundo e imaginando-se viver numa dimensão à parte, alheio e imune ao sistema”²⁹⁸.

Naquela mesma reportagem, a jornalista d’O *Globo* segue engajada em tomar a contenda classificatória como fio condutor do relato:

É uma discussão sem fim. [...] Desde a primeira reunião, na qual decidiram formar uma liga de editores, eles criaram duas comissões: uma para organizar a feira do livro – que, se tudo der certo, será anual – e outra para definir os maiores entraves ao sucesso de suas editoras diferentes (quase todos aceitam o termo, então ficamos combinadíssimos assim). É, não por acaso, a chamada Comissão de Identidade [...].²⁹⁹

Para além do revelador tom da matéria – como se a jornalista quisesse fazer chacota da disputa lexical, dando ao jogo um caráter de trivialidade ou de simples estratégia distintiva –, o texto mostra que já se encontram vigentes, nos rituais fundacionais da LIBRE, as duas questões centrais que essa fração de editores teria de enfrentar a partir de então. A primeira é a definição do conceito de “independente”, e o próprio nome escolhido para a entidade (Liga Brasileira de Editoras) pode ser um indício de que – ao contrário do que ocorreu na maioria das coletividades hoje agrupadas na Aliança Internacional de Editores Independentes – o “independente” não era um ponto pacífico. É provável que ainda não o seja. A segunda questão tem a ver com o caráter profissional e comercial das editoras assim identificadas. Ora, o

²⁹⁷ Sobre o papel de luz-guia da Companhia das Letras para a Relume Dumará e suas contemporâneas, ver: Gustavo Sorá, “Tempo e distâncias na produção editorial de literatura”, *Maná*, vol. 3, n. 2, 1997.

²⁹⁸ Apud: Gil Nuno Vaz, *História da música independente*, op. cit., p. 10.

²⁹⁹ Isabel De Luca, op. cit., p. 1.

rompimento original com a Bienal nem de longe pode ser considerado uma heresia de negação do mercado; pelo contrário, denota a luta por espaços justos, condições equitativas de concorrência com as empresas maiores (tanto no mercado público como privado) e chances reais de ter seus catálogos apreciados por públicos mais amplos. Ainda que aquelas questões metacríticas de base se encontrem ainda vigentes, é aos poucos que a LIBRE logrará estabelecer uma espécie de consenso operacional, por força tanto de seus debates internos como de sua inserção nas discussões de escala transnacional, no âmbito da AIEI. Divergências e polissemias à parte, é certo que a fundação e a consolidação da LIBRE, bem como sua presença no debate público, contribuiram para que expressões como “editor(a)(s) independente(s)” se tornassem mais correntes no jornalismo cultural brasileiro.

Sedimentando o novo

Ainda que os fundadores da LIBRE não necessariamente concordassem sobre serem ou não “independentes”, pelo menos é certo que seu impulso gregário deriva de uma percepção de *interdependência*. Sua instituição como entidade jurídica, em 2002, visou não só atender aos requisitos legais de captação de verbas para a realização da Primavera, que segue sendo uma de suas principais vitrines, mas também respondia ao desejo de seus artífices de criar uma instância estável de diálogo e representação. Além dos encontros destinados a organizar a feira, a Pinakothek de Camila Perlingeiro, localizada em Botafogo, passa a sediar reuniões dos editores para discutir aspectos do mercado editorial concernentes à atuação das pequenas e médias. Esse QG inicial do grupo tinha razões espaciais de ser: o casarão da empresa da família Perlingeiro contava com espaço suficiente para reunir os editores e tinha uma localização central para o grupo – pelo menos considerando-se o “centro expandido ao sul” em que se movem as classes médias intelectualizadas do Rio de Janeiro.

A primeira gestão da entidade foi capitaneada pela própria Camila Perlingeiro, com o ex-jornalista Aluizio Leite Neto (1966-), da Editora 34, na vice-presidência. Camila, como dito antes, havia voltado há pouco de uma temporada de estudos nos Estados Unidos e assumia o selo editorial da Pinakothek, especializado em história da arte, dando a ele uma gestão mais profissional. Paralelamente, fundou a Memória Visual, voltada a moda, gastronomia e biografias. Já Aluizio, embora vivesse em São Paulo, tinha trânsito também no Rio de Janeiro, onde a 34 nascera uma década antes. Seu pai, falecido em 2000, havia sido sócio das livrarias Timbre e Muro de Ipanema, além de diretor da Cinemateca do MAM-RJ. Também vale ressaltar sua relativa lateralidade com relação ao restante dos sócios da 34 – grupo formado por alianças familiares e relativamente indiferente à LIBRE – e sua posterior atuação na editora

Boitempo, de Ivana Jinkings, também presente na entidade, editora onde atualmente trabalha Isabela Marcatti, ex-esposa de Aluizio e partícipe do grupo que organizou a Primavera inaugural³⁰⁰. Ao que parece, a circulação das pessoas entre casas editoriais coetâneas dá alguma inteligibilidade aos agenciamentos coletivos do espaço editorial duplamente como causa e efeito das afinidades com as quais se tecem os vínculos profissionais e as alianças corporativo-setoriais.

Nessa primeira gestão, os principais esforços foram o de garantir a continuidade da feira, angariar apoios e montar a estrutura básica da entidade. Outra providência, tomada já no início do agrupamento, foi a criação de um canal de comunicação interna entre os sócios, um grupo de e-mails que segue ativo. Dada a dispersão geográfica das editoras afiliadas, essa é uma ferramenta importante não só de interlocução entre os sócios, mas também o principal canal de diálogo entre a LIBRE (diretoria e corpo administrativo) com os editores e com seus funcionários. Ali são trocadas informações sobre o dia a dia da entidade: a organização da Primavera dos Livros; as assembleias gerais de sócios; as feiras onde a entidade participa. Abordam-se assuntos que interessam ao dia a dia das editoras: troca de informações sobre fornecedores, clientes, funcionários e prestadores de serviços; diálogos sobre questões burocráticas e fiscais; andamento das compras públicas (editais, procedimentos, resultados) etc. Também por meio dessa ferramenta os editores divulgam para seus pares fatos de destaque de suas empresas, como premiações e participações em eventos. O grupo de e-mails também dá a ver discordâncias entre os sócios sobre o uso de recursos da entidade, sobre a forma de organização dos eventos etc. Por fim, são travadas discussões mais gerais sobre política do livro, mercado editorial, questões éticas etc. Esse grupo virtual tem, portanto, uma função essencial de troca e aprendizado sobre o *métier*, porque possibilita o contato entre editoras já consolidadas e aquelas mais recentes. Também promove o contato dos editores com os repertórios de ação que concernem à entidade e a assimilação de um vocabulário político que, pelo menos idealmente, é comum a todos os afiliados.

Depois daquela primeira gestão, em 2003 assume a presidência da LIBRE Angel Bojadsen (1956?-), editor da Estação Liberdade, fundada no tradicional bairro oriental paulistano que lhe dá nome e hoje sediada na Barra Funda. Filho de pai búlgaro e mãe alemã que emigraram para o Brasil no pós-guerra, Angel morou em vários países

³⁰⁰ Naquele momento, além de Aluizio Leite Neto, eram sócios da 34 a escritora Beatriz Bracher, o fotógrafo e designer Pedro Franciosi (casado com a irmã de Beatriz, Elisa) e o arquiteto Paulo Malta, primo de Pedro. Pouco depois da criação da LIBRE, tanto Aluizio como Beatriz deixam a sociedade: ele seguirá no mercado editorial, ela passará a se dedicar à carreira literária. Bracher chega a atuar na diretoria da CBL no final dos anos 1990. Para mais detalhes sobre a trajetória da Editora 34, ver: José de Souza Muniz Jr., "A magia do quadrado mágico: a formação de uma editora no eixo Rio-São Paulo e as reconfigurações do campo editorial brasileiro na década de 1990", XVI Congresso Brasileiro de Sociologia (Salvador, BA). *Anais do...*, São Paulo: SBS, 2013.

durante a infância e a adolescência. Estudou história e ciência política no Canadá, e trabalhou como documentarista e intérprete de idiomas na Alemanha. Sua formação poliglota e cosmopolita reflete diretamente no catálogo da editora, onde primeiro atuou como tradutor, convidado pelo editor Jiro Jakahashi, para enfim tornar-se seu sócio majoritário: tendo publicado livros da literatura de vários países, o carro-chefe da casa ainda hoje é a literatura japonesa, que representa a maior parte de seus títulos de maior êxito comercial³⁰¹. A vice-presidente da gestão é Cristina Warth (1959-), da Pallas, especializada na cultura afro-brasileira. Tendo cursado história na UFF e militado na Política Operária (Polop), ela opera uma reconversão intelectual no catálogo concebido por seu pai. Anteriormente dedicada exclusivamente à publicação de títulos de consumo popular – rezas e mandingas, trabalhos e simpatias, cantigas populares, autoajuda etc. –, a editora vai incorporando ao catálogo as literaturas de matriz africana e afro-brasileira, bem como estudos sobre diversidade, discriminação, direitos humanos, políticas afirmativas, culturas e religiões afro etc.

Nessa gestão, a LIBRE se lança às três principais frentes de atuação pública que lhe caracterizariam a partir de então: a interlocução com outros agentes da política setorial e do governo; a visibilidade comercial de suas associadas; e a interlocução com seus pares internacionais e a importação de cosmologias do “independente”.

O variado conjunto de ações realizadas pela LIBRE nesses primeiros anos, caracterizados pelo engajamento de vários de seus sócios, rende a ela um ganho de visibilidade: rapidamente, outras entidades setoriais e a imprensa especializada em cultura passam a reconhecê-la como um novo *player*. Contribuíram para isso, também, os esforços da entidade em divulgar suas ações e aparições, razão pela qual os cadernos de cultura dos grandes veículos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo passam a veicular notícias sobre ela. A realização da Primavera, de maneira regular no Rio de Janeiro e não tão regular em São Paulo, torna-se também momento oportuno para que a entidade busque não só divulgar o evento (com o chamariz dos descontos), mas também incutir o nome da LIBRE no vocabulário de jornalistas e de leitores. Um dos principais veículos dessa difusão foi o *Publishnews*, *clipping* de notícias sobre mercado editorial criado pelo economista Carlo Carrenho poucos meses antes da primeira Primavera dos Livros. Carrenho, que já havia atuado em grandes editoras e naquele momento também se tornava um pequeno editor – com a fundação da Carrenho Editorial, hoje inativa – chegou a participar da feira, como expositor.

³⁰¹ Para detalhes da trajetória de Angel Bojadsen e da formação da Estação Liberdade, ver: Joselia Aguiar, “Um editor entre Ásia e Europa”, *Valor Econômico*, 10 dez. 2014. Reprodução disponível em: <<http://www.estacaliberdade.com.br/modules.php?name=Conteudo&pid=2>>. Acesso em: 13 maio 2016.

Nos primeiros meses de 2003, a LIBRE começa a travar contatos com o poder público e com as entidades da política setorial³⁰². A CBL, juntamente à ANL e à ABDL, convida a nova entidade para fazer parte de uma comissão de estudos chamada “Fomento e Desenvolvimento do Mercado Editorial”. Para a primeira reunião, representaram a LIBRE Ivana Jinkings (Boitempo) e Jorge Sayão (Frente Editora). Ainda no âmbito da ação setorial, em agosto Bojadsen escreve um artigo no Caderno 2, do jornal *O Estado de S.Paulo*, convocando livreiros, editores e distribuidores a discutir a proposta da lei do preço fixo. Ressalta que o tema está em discussão dentro da LIBRE e defende a solução francesa, que deu força de lei à matéria, enquanto no Brasil ainda se tratava de um acordo de cavalheiros que poderia ser colocado em risco a qualquer momento “por defensores de um liberalismo puro”³⁰³.

Quanto às interlocuções com o Estado, a Fundação Rui Barbosa, vinculada ao MinC, chama a LIBRE para uma mesa redonda com o então secretário nacional do livro e leitura, o poeta Waly Salomão. Comparecem ao debate as duas artífices da Primavera, Perlingeiro e Ribas, bem como a professora Heloísa Buarque de Holanda (Aeroplano) e o poeta Jorge Viveiros de Castro (7Letras), “libreiros” provenientes de duas das mais destacadas dinastias intelectuais cariocas. No mês seguinte, foi a vez do ministro da Educação, Cristovam Buarque, convocar as entidades setoriais para conversar sobre as políticas do ministério relacionadas ao livro e à leitura:

Entre as entidades representadas estavam a Abrelivros, a AEI-LIJ, a Libre, a ABRALÉ, a ANL, a CBL, a ABL e o SNEL. Na reunião, o Buarque declarou que aquele seria o primeiro de vários encontros e que a intenção do Ministério era, naquele momento, ouvir todas as entidades que se relacionam com o livro. [...] A Libre (Liga Brasileira de Editoras), representada por Maria Anita Bueno (Callis) e Jorge Sayão (Frente), declarou que o formato do atual Literatura em Minha Casa é um aviltamento ao catálogo nacional, pois todas as editoras se esforçam em produzir livros com qualidade gráfica e editorial para depois haver o empobrecimento do produto para as classes desfavorecidas. [...] Depois de outras entidades também se manifestarem, Buarque encerrou a reunião e disse nunca ter visto uma classe com tantas entidades.³⁰⁴

Em setembro, os “libreiros” decidem enviar uma carta ao ministro para reclamar do resultado da seleção de obras para o referido programa. Assinam a missiva Bojadsen e Eny Maia, proprietária da editora paulistana Biruta e diretora da entidade. O argumento era o de que, ao contrário dos direcionamentos apontados nos diálogos entre os editores e o Ministério, as compras seguiam estando concentradas em um pequeno número de grandes editoras. Diz o documento:

³⁰² “Libre em alta”, *Publishnews*, 28 mar. 2003. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2003/03/28/17700-libre-em-alta>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

³⁰³ Angel Bojadsen, “A questão da lei do preço fixo”, *O Estado de S.Paulo*, 8 ago. 2003, Caderno 2, p. D10.

³⁰⁴ “Todos em Brasília”, *Publishnews*, 23 maio 2003. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2003/05/23/17605-todos-em-brasilia>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Ora, um sistema de compras que assegura, continuamente, um mercado de milhões de livros a um número restrito de fornecedores é um sistema evidentemente viciado, até porque não se pode admitir a adoção de políticas públicas que privilegiem os grupos empresariais mais poderosos e não assegurem o correto funcionamento do mercado, principalmente num campo (o da difusão do saber através do livro) que deve primar pela diversidade de propostas.³⁰⁵

Em tom conciliatório, e reiterando sua disposição em colaborar com o MEC para aperfeiçoar o PNBE, a carta reconhece as “dificuldades que uma nova administração encontra para, em poucos meses, mudar os sistemas e os hábitos sedimentados por anos de práticas moldadas em posturas mercantilistas e concentradoras”, e aposta que “prevalecerão doravante os novos valores inerentes a um governo que defende a transparência como princípio basilar e o combate a favorecimentos ilegítimos”³⁰⁶. Os desdobramentos desse episódio figuram dentre os maiores êxitos políticos – e, indiretamente, econômicos – da entidade: no ano seguinte, o ministério decide não lançar o programa, mas em 2005 ele volta com critérios completamente diferentes e muito mais favoráveis às pequenas e médias editoras. Se em 2003 o edital acabou contemplando apenas 14 empresas, em 2005 são 60 as editoras que figuram na lista. Dos 300 títulos selecionados, 49 eram de afiliadas à LIBRE³⁰⁷.

É certo que a disposição de influenciar o rumo das políticas públicas estava já nas bases do agrupamento, em 2001. No catálogo da primeira Primavera dos Livros, uma carta ao leitor declarava: “Antes de ser apenas mais uma bancada de livros a venda, esperamos que Primavera coloque o livro na agenda dos governantes, das páginas de jornal e no dia a dia das pessoas”³⁰⁸. Não obstante, as interlocuções com o poder público que a entidade logra manter a partir de 2003 beneficiam-se de uma outra conjuntura política, mais propícia a isso: trata-se do início do primeiro mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT). Eleito com grande apoio das classes populares e dos setores médios progressistas – dentre os quais é inevitável situar uma nítida maioria dos editores da LIBRE –, o novo governo tratou de abrir, por meio dos ministérios, canais de interlocução com a sociedade civil. Todavia, não serão poucos os “libreiros” a queixar-se de não terem avançado em outras conquistas ao longo dos anos, como a Lei do Preço Fixo. Alguns atribuem esse fracasso à falta de vontade política por parte dos governos, tanto na esfera federal como no âmbito dos Estados e municípios; outros, em contrapartida, o atribuem à

³⁰⁵ Angel Bojadsen e Eny Maia, “Carta da LIBRE ao Ministro da Educação Cristovam Buarque”. Reprodução disponível em: <<http://www.abrelivros.org.br/home/index.php/pnbe/5323-carta-da-libre-ao-ministro-cristovam-buarque>>. Acesso em: 10 maio 2016.

³⁰⁶ Idem, ibidem.

³⁰⁷ PublishNews, “PNBE 2005: Sessenta editoras selecionadas”, *PublishNews*, 20 set. 2005. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2005/09/20/20491-pnbe-2005-sessenta-editoras-selecionadas>>. Acesso em: 10 maio 2016.

³⁰⁸ [Os editores], “Ao leitor”. In: *Primavera dos Livros – Catálogo 2001*. Rio de Janeiro: s.e., 2001, p. 117.

própria dificuldade da LIBRE em estabelecer consensos políticos fortes o suficiente para pressionar o Estado na direção de políticas favoráveis a suas afiliadas.

Também no âmbito da visibilidade comercial, 2003 foi um ano particularmente favorável para a entidade, em vários aspectos. Além de assegurar a realização da Primavera dos Livros, “a feira dos arrojados e criativos editores”³⁰⁹, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, a entidade monta um dos maiores estandes da 11ª edição da Bienal do Livro carioca. A esse respeito, Cassiano Elek Machado, jornalista da *Folha de S.Paulo*, avalia: “O afluxo das nanicas reflete a proliferação no mercado editorial de casas de pequenas proporções, mas mais do que isso ilustra a organização dos ‘davis’ em uma espécie de ‘golias’”³¹⁰. Naquela ocasião, a entidade já contava com mais de 60 membros, e o estande na Bienal, que reuniu a produção de aproximadamente 50 delas, foi desenhado pela equipe dos arquitetos André Neumann e Rodrigo Bassalo (que já haviam concebido a ambientação da Primavera):

A característica principal do projeto é justamente o símbolo maior da força dos libeiros: a união. O grande estande não conta com divisórias. O espaço é suavemente delimitado pelas próprias estantes, fugindo do velho sistema de baias. Não há a determinação para uma única via de circulação entre as editoras, o que certamente proporcionará aos visitantes uma sensação maior de conforto e liberdade.³¹¹

Ações de visibilidade conjunta das associadas continuariam nos anos seguintes. A primeira e principal delas, a Primavera dos Livros, nasceu justamente para permitir que as pequenas e médias editoras pudessem contar com um evento de contato direto com o leitor sem ter de pagar os altos preços das Bienais. Já a participação da LIBRE com estandes coletivos em outros eventos buscou oferecer espaços de destaque a catálogos que, sozinhos, não teriam condições de circular tão facilmente. Isso abrange as Bienais do Rio e de São Paulo, feiras internacionais como as de Guadalajara, Havana, Frankfurt, Paris e Montpellier, e as feiras brasileiras de alcance regional (Panamazônica, Ribeirão Preto etc.), fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde essas editoras nem sempre têm facilidade em fazer chegar seus produtos.

Nos últimos anos, outros tipos de aparição pública coletiva foram promovidos pela LIBRE, em conjunto com entes privados e organismos da administração pública. Desde 2011, a entidade organiza a Feira do Livro de Osasco, em parceria com as Secretarias de Cultura e de Educação desse município da região metropolitana de São Paulo. Em 2014, e novamente em 2016, a LIBRE estabeleceu uma parceria semelhante com a Secretaria Municipal de Cultura de Guarulhos, na outra ponta da

³⁰⁹ Rachel Bertol, “Alegria, união e suor”, *O Globo*, 27 dez. 2003, Prosa&Verso, p. 6.

³¹⁰ Cassiano Elek Machado, “A maiúscula Bienal das minúsculas”, *Folha de S.Paulo*, 15 maio 2003.

³¹¹ PublishNews, “Por dentro do estande da LIBRE”, *Publishnews*, 13 maio 2003. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2003/05/13/17618-por-dentro-do-estande-da-libre>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Grande São Paulo, para a realização do Salão do Livro da cidade. Nesses eventos, voltados sobretudo ao público escolar, além dos estandes de editoras filiadas, a LIBRE auxilia na montagem da programação cultural. Por fim, em 2014 e 2015, em parceria com a Nuvem de Livros, uma empresa de distribuição de livros digitais, a LIBRE manteve um espaço dedicado a debates sobre literatura, cultura e sociedade na Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP).

Na gestão de Bojadsen e Warth, a LIBRE também oficializou sua participação na Aliança Internacional de Editores Independentes (AIEI), de cujas hostes ela se tornaria um dos maiores grupos em número de afiliadas. Três brasileiros constam entre os signatários da Declaração de Dacar, produzida por ocasião do encontro mundial da AIEI na capital senegalesa, em 2003: Cristina Warth³¹², em nome da Pallas e da LIBRE; Lidio Peretti (editor da Vozes); e Hamilton Faria, representando a área editorial do Instituto Pólis, uma ONG sediada em São Paulo. Segundo Warth, os contatos da LIBRE com membros da AIEI haviam acontecido antes desses encontros promovidos pela entidade, mais especificamente durante uma das edições do Fórum Social Mundial. Convém fazer, ainda, outro recuo no tempo para recordar que Lidio Peretti (1948-) havia sido o único brasileiro no I Encuentro de Editores Independientes de América Latina, realizado em maio de 2000, em Gijón (Espanha)³¹³. Nesse encontro, comentando a fala do editor uruguaio Paulo Harari, da Trilce, Peretti argumentou:

Penso que o Editor Independente tem que estar comprometido com o que acontece na sociedade. É independente porque participa nos movimentos sociais e políticos, e não está comprometido com grupos de interesse. O editor independente é aquele que tem sensibilidade para captar, junto com os intelectuais, os problemas da população.³¹⁴

A editora Vozes participou de várias edições da Primavera dos Livros e afiliou-se à LIBRE, mas retirou-se algum tempo depois – segundo alguns, porque não condizia com os princípios de “independência” da entidade a participação de uma editora ligada à Igreja Católica. É interessante notar que, à medida que a LIBRE e suas homólogas de outras países vão se vinculando a essas formas de ação e representação coletiva

³¹² Warth declara que a participação nesses diálogos foi fundamental não apenas para a LIBRE, mas também para a Pallas, que se beneficiou do contato com editores africanos e dos subsídios de tradução e coedição solidárias oferecidos pela Aliança.

³¹³ A Vozes, cuja sede se encontra em Petrópolis (RJ) e que à época do encontro de Gijón completava um século de existência, é gerida por padres franciscanos e se tornou conhecida como a editora da Teologia da Libertação no Brasil, tendo contado com o próprio frei Leonardo Boff na concepção de suas linhas editoriais. Natural do interior do Rio Grande do Sul, Peretti chegou a ser agricultor na juventude e, depois de passar pelo seminário, começou sua atuação no mercado editorial em 1973, como promotor e vendedor da Vozes em Porto Alegre. Dessa função, ele passou à gerência da filial e, por fim, em 1996, tornou-se editor cultural. Para mais informações sobre a editora Vozes e a trajetória de Lidio Peretti, ver: Marcelo Ferreira de Andrades, *Do claustro à universidade: as estratégias editoriais da Editora Vozes na gestão de Frei Ludovico Gomes de Castro*. Dissertação de mestrado (Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2001.

³¹⁴ In: *Actas Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina, Gijón-España, 25 y 26 de mayo de 2000*, op. cit.

de envergadura internacional, incorporam sentidos do “independente” que acabam por demandar a reacomodação de práticas e representações vigentes antes. No caso brasileiro, a saída da Vozes, em contraste com a permanência de editoras como Perseu Abramo (vinculada ao PT) e Anita Garibaldi (do PCdoB), traz à tona a discussão sobre os sentidos legítimos de “independência”.

Gilles Colleu coloca a seguinte questão para definir o *editor independente de criação*: “O capital depende de operadores associativos, de partidos políticos, de movimentos sociais, de estruturas religiosas?”³¹⁵. Ainda que proponha tais restrições como um questionamento para a reflexão, mais do que como uma regra estrita, essa é a visão que se impõe nos documentos coletivos da Aliança. A última declaração da entidade, que resultou no encontro da África do Sul em 2014, assevera que o editor independente “não é o órgão de expressão de um partido político, uma religião, uma instituição, uma comunicação de grupo [sic] ou uma empresa”³¹⁶.

Os diálogos transnacionais da LIBRE seguiriam nos anos posteriores ao congresso em Dacar, nos encontros em que a AIEI vai arregimentando cada vez mais editoras e atualizando diretivas comuns. A *Declaração dos Editores Independentes do Mundo Latino*, firmada em Guadalajara (México) em 2005, teve novamente as assinaturas de Warth e Peretti, além de Miriam Gabbai (Callis) e José Xavier Cortez (Cortez). No documento resultante do congresso em Paris, em 2007, assinam Araken Gomes Ribeiro (Contra Capa), Ivana Jinkings (Boitempo) e, novamente, Peretti e Warth. Por fim, no documento produzido em 2014 na Cidade do Cabo, assinam Haroldo Ceravolo Cereza (Alameda), Araken Gomes Ribeiro, Ivana Jinkings e Isabela Marcatti (Boitempo) e Mariana Warth (Pallas). A partir da análise dessas listas, fica claro que a LIBRE vai concentrando a representatividade dos editores “independentes” brasileiros nesse âmbito internacional de discussão.

Outros contatos com editores da Aliança vão sendo feitos no decorrer do tempo de maneira bi ou multilateral. Em algumas ocasiões, editores estrangeiros foram convidados para participar de eventos no Brasil. Em 2009, por exemplo, o argentino Guido Indij veio à Primavera dos Livros em São Paulo. Na ocasião, LIBRE e EDINAR firmaram um acordo para iniciar os estudos que dariam origem a um Índice de Bibliodiversidade (IBD)³¹⁷, iniciativa não concretizada. Em 2015, na Primavera carioca,

³¹⁵ Gilles Colleu, *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?*. Rio de Janeiro: Liga Brasileira de Editoras, 2007, p. 76.

³¹⁶ Nouri Abid et. al., *Declaração Internacional dos Editores e Editoras Independentes 2014, para manter viva e fortalecer juntos a bibliodiversidade*. Paris: Aliança Internacional dos Editores Independentes, 2014. p. 4. A versão do documento em português, supracitada, traduz equivocadamente a expressão “grupo de comunicação” (termo que consta nas versões em espanhol e inglês) por “comunicação de grupo”.

³¹⁷ Erika Balbino, “Brasileiros e argentinos vão criar índice de bibliodiversidade”, *Blog do Galeno*, 24 set. 2009. Disponível em: <<http://www.blogdogaleno.com.br/2009/09/24/brasileiros-e-argentinos-vaao-criar-indice-de-bibliodiversidade>>. Acesso em: 10 maio 2016.

estiveram presentes os argentinos Guido Indij e Constanza Brunet, os chilenos Paulo Slachevsky e Silvia Aguilera, e o francês Gilles Colleu, que participaram de debates sobre bibliodiversidade, mercado digital e regulamentação do preço do livro.

Outra frente importante da inserção da LIBRE nos debates internacionais sobre a edição “independente” é a publicação de textos para a formação intelectual do movimento e a defesa de suas reivindicações perante a sociedade civil e o poder público. Em 2006, mesmo ano em que a Casa da Palavra publicou *O negócio do livro*, de Schiffrin, a própria LIBRE publica *Proteger o livro: desafios culturais, econômicos e políticos do preço fixo*, de Markus Gerlach, publicado originalmente em 2003 pela AIEI. Realizada com apoio do Ministério de Relações Exteriores da França, a edição brasileira do livro conta com um estudo introdutório dos economistas Fabio Sá-Earp e George Kornis – professores da UFRJ e da UERJ que, no ano anterior, haviam publicado um importante estudo sobre o mercado editorial brasileiro sob encomenda do BNDES³¹⁸. Nesse texto, os especialistas avaliam os argumentos de Gerlach – que, em alguns pontos, consideram enviesados e frágeis – e as possibilidades limitadas de aplicação do preço fixo do livro no Brasil. Não obstante, louvam a iniciativa da LIBRE de fomentar esse debate, considerando-se o fato de que “as maiores entidades [setoriais] sistematicamente negam aquilo que seus próprios dados mostram – a queda no volume e no valor das vendas – e comportam-se, via de regra, com a fidalguia do nobre esmolambado que tudo perde, menos a pose”³¹⁹. No ano seguinte, a entidade publica a tradução ao português do livro de Gilles Colleu, *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?*, lançado um ano antes, também pela Aliança. Ambos os livros, mas principalmente o de Colleu, ajudam a incorporar repertórios de ação política e justificação simbólica gerados na Europa em diálogo com as outras realidades nas quais a noção de editor “independente” se instaura.

O conteúdo do Estatuto que a entidade produz em 2008 torna inequívoca a incorporação dos mandamentos da AIEI e de seus intelectuais. No artigo 3º, a LIBRE assume como missão “preservar a bibliodiversidade no mercado editorial brasileiro por meio do fortalecimento do negócio da edição independente” e se propõe a agir pela “ampliação do público leitor”, pelo “fortalecimento das empresas editoriais independentes” e pela “criação de políticas públicas em favor do livro e da leitura”. Já no artigo 9º, estabelecem-se as condições para tornar-se associado:

³¹⁸ Fabio Sá-Earp e George Kornis, *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/ebook/ebook.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2016.

³¹⁹ Fabio Sá-Earp e George Kornis, “Proteger o livro: Quem tem medo do lobo mau?”. In: Markus Gerlach, *Proteger o livro: desafios culturais, econômicos e políticos do preço fixo*. Rio de Janeiro: Liga Brasileira de Editoras, 2006, p. 10.

1. Ser editor independente, não ligado a grandes corporações
2. Ser empresa idônea
3. Não contratar trabalho infantil
4. Adotar práticas empresariais socialmente responsáveis em relação a todos os seus públicos
5. Estar afinado com a missão e a visão da entidade
6. Não ter no catálogo nenhum título que faça a apologia do racismo, do fascismo, do sexismo e da pedofilia ou de qualquer outra forma de violência ofensiva aos Direitos Humanos
7. Aspirar e trabalhar pelo fortalecimento de sua empresa como negócio
8. Comprometer-se com a ação em prol do coletivo³²⁰

O primeiro item desse *checklist* mostra, como discuti antes, que o processo de importação de ideias exige acomodamentos e adaptações, que aqui se manifestam por cortes seletivos na definição de editor “independente”, tornando-a mais abrangente do que aquela estabelecida pela Aliança. É assim que o agrupamento efetua o *laissez-rester* de casas como a Editora da Fundação Perseu Abramo, que, para uma das editoras entrevistadas, “está ligada à formação da LIBRE e deu lastro à reflexão da LIBRE”. Por essas e outras é que também o sétimo tópico desse receituário deve ser lido com reserva: afinal, o que significaria fortalecer uma editora como negócio quando se pensa naquelas editoras ligadas a partidos, movimentos sociais ou ONGs, onde – pelo menos em termos ideais – essa questão não se colocaria?

Não se trata, aqui, de imputar incoerência entre os princípios defendidos pelas duas entidades, mas de problematizar os processos pelos quais as ideias gestadas em escala internacional – e, vale lembrar, com a participação dos “libreiros” – logram impregnar-se na realidade local sem o prejuízo dos princípios que originalmente presidiram a formação e a consolidação do grupo, e que de algum modo se mostraram capazes de preservar sua coesão e suas afinidades primordiais. Para dizê-lo em termos williamsianos, caberia interrogar os modos pelos quais essas diferentes formações culturais, que são os agrupamentos de editores “independentes” ao redor do mundo, operam intervenções singulares na “tradição seletiva” do grupo em seus processos de institucionalização³²¹.

Desde outra perspectiva, essa maleabilidade com que as diretivas da AIEI se incorporam às da LIBRE trazem à tona o problema mais geral dos agenciamentos intelectuais e políticos de corte transnacional ou translocal. Tal como os modernismos, comunismos e ambientalismos (para ficar apenas em três exemplos conhecidos, e de proporções bem mais amplas), essa “Internacional dos Editores Independentes” encontra condições distintas de impregnação em cada contexto: espaços editoriais em maior ou menor grau de institucionalização e diferenciação; distintas culturas políticas

³²⁰ Disponível em: <<http://libre.org.br/site/estatutoLibre>>. Acesso em: 10 maio 2016.

³²¹ Raymond Williams, “Tradições, instituições e formações”. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 118-123.

e modos de se relacionar com o campo do poder; e diferentes desafios culturais, econômicos e políticos (que vão desde países altamente escolarizados e com democracias consolidadas àqueles onde os editores ainda se debatem com a falta crônica de leitores e com mecanismos de censura e perseguição). Assim, o modo como os editores integram essas ideias cosmopolitas – que viajam sem seus pretextos e sem seus contextos, ou apenas com fragmentos deles – às suas intervenções políticas e intelectuais depende sobremaneira dos pretextos e contextos a que eles respondem no chão de suas atividades, relações, condições e privações cotidianas.

Nesse âmbito de importação de ideias, vale destacar que os livros de Colleu e Gerlach foram publicados pela LIBRE durante a presidência do historiador Araken Gomes Ribeiro (1962-). Atual coordenador da rede linguística lusófona da AIEI e interlocutor frequente nesses debates internacionais, ele fundara a Contra Capa em 1991, ainda como uma livraria em Copacabana e depois no Leblon. Em 1994 ela se tornou também editora, que inclui a psicanálise, a arte e as ciências humanas entre suas principais linhas de catálogo. A vice-presidência de Araken ficou com a jornalista Mary Lou Paris, que depois de atuar em veículos como o *Jornal da Tarde* e instituições como o Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), funda em 1996 a Terceiro Nome, dedicada a temas como patrimônio, artes, antropologia e história, entre outros. Essa gestão e as posteriores basicamente deram seguimento às ações levadas a cabo nos primeiros anos da entidade, quando suas principais linhas de ação foram traçadas.

Além disso, produziu cartas dirigidas a membros do poder executivo e legislativo – por exemplo, a “Carta aberta aos futuros Deputados, Senadores, Governadores. E ao futuro Presidente da República”³²² (Warth e Sá, 2010), produzida por ocasião das eleições e assinada pela presidente e pela vice-presidente da entidade naquela ocasião. Nesse documento, propõe que “a produção da cadeia do livro deve ser tomada como uma prioridade de governo e Estado, porque seu papel será estruturante na consolidação dos grandes projetos nacionais”, e recomenda uma série de providências relativas à regulação do mercado editorial, a concessão de incentivos e isenções fiscais às editoras e livrarias “independentes”, o estabelecimento do preço único do livro, limites à atuação de empresas estrangeiras no setor etc. Uma versão desse documento foi divulgada em 2011, com o título *Um programa em defesa da bibliodiversidade*, dirigido à Ministra da Cultura e ao presidente da Fundação Biblioteca Nacional, desta vez assinado por dirigentes da LIBRE, da Associação Nacional de Livrarias (ANL) e da Câmara do Livro do Estado Rio Grande do Sul.

³²² Cristina Warth e Eliana Sá, “Carta aberta aos futuros Deputados, Senadores, Governadores. E ao futuro Presidente da República”, 19 ago. 2010. Disponível em: <<http://musaeditora.com.br/artigos/libre-carta-aberta-aos-futuros-deputados-senadores-governadores-e-ao-futuro-presidente-da-republica/>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

LIBRE: HISTÓRICO DAS GESTÕES

2002-2003	Presidente: Camila Perlingueiro, Pinakothke (RJ) Vice-presidente: Aluizio Leite Neto, Editora 34 (SP)
2003-2005	Presidente: Angel Bojadsen, Estação Liberdade (SP) Vice-presidente: Cristina Warth, Pallas (RJ)
2005-2007	Presidente: Araken Gomes Ribeiro, Contra Capa (RJ) Vice-presidente: Mary Lou Paris, Terceiro Nome (SP)
2007-2009	Presidente: Renata Farhat Borges, Peirópolis (SP) Vice-presidente: Gláucio Cunha Cruz Pereira, Quartet (RJ)
2009-2011	Presidente: Cristina Warth, Pallas (RJ) Vice-presidente: Eliana Sá, Sá Editora (SP)
2011-2013	Presidente: Haroldo Ceravolo Cereza, Alameda Editorial (SP) Vice-presidente: Gláucio Cunha Cruz Pereira, Quartet (RJ)
2013-2015	Presidente: Haroldo Ceravolo Cereza, Alameda Editorial (SP) Vice-presidente: Gláucia Gonçalves, UniDuni (MG)
2015-2017	Presidente: Raquel Menezes, Oficina Raquel (RJ) Vice-presidente: Joana Monteleone, Alameda Editorial (SP)

Todo o histórico de gestões da LIBRE se caracteriza por duplas São Paulo-Rio de Janeiro – exceto pela segunda gestão de Haroldo Ceravolo Cereza, proprietário da paulistana Alameda, cuja vice-presidente foi Gláucia Gonçalves, da belo-horizontina UniDuni. Embora a sede jurídica da entidade se localize no Rio, é no escritório de São Paulo onde se estabelece a estrutura burocrática da entidade (primeiro como um anexo às instalações da Estação Liberdade, do então presidente Angel Bojadsen, e depois com uma sede própria e uma pequena equipe de apoio).

O envelhecimento (duplamente biológico e social) dos editores que ajudaram a consolidar a LIBRE e participaram da presidência e da diretoria aparece, nas entrevistas, figurado de duas formas: esgotamento das energias para representar a entidade nos debates públicos e escassez de tempo para se envolver em suas tarefas práticas. Nos últimos anos, isso se reflete (1) no deslocamento dessas lideranças antigas para tarefas de apoio, como o Conselho Fiscal; (2) no esforço de renovação, com o incentivo ao engajamento dos editores mais jovens. Dentre eles, podem-se mencionar Raquel Menezes, da Oficina Raquel, presidenta da atual gestão; a também carioca Mariana Warth, filha de Cristina Warth, e o paulistano Guilherme Kroll, da Balão Editorial, ambos participando da diretoria. Isso acontece num momento em que essa fração chega à casa dos 30, idade aproximada na qual boa parte de seus antecessores começou suas empreitadas editoriais.

Em que pese essa centralidade da LIBRE na representação política dos editores “independentes” brasileiros, sua legitimidade e sua eficácia não são pontos pacíficos. Por exemplo, para o editor Eduardo Lacerda, da Patuá, a entidade estava distante dos outros estados fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, bem como das expressões literárias e editoriais das periferias das grandes cidades brasileiras³²³. De fato, apesar de seus esforços de desconcentração territorial, a LIBRE segue tendo a maior parte de suas afiliadas entre as casas editoriais paulistanas e cariocas, e em menor grau, mineiras. Ademais, só recentemente passou a fazer parte da associação a LiteraRUA, “um selo independente com função de dar voz a novos autores e artistas da cultura Hip-Hop”³²⁴, de modo que o perfil predominante segue sendo o das frações intelectualizadas do centro expandido paulistano e da zona centro-sul carioca.

Recentemente, apareceu no espaço público virtual a Legião Independente de Editoras (LEGIE), que “pretende aliançar Editoras Independentes e/ou Pequenas SEM CUSTOS para angariar melhores condições de publicação e fiscalizar o Mercado Editorial”³²⁵. A página da entidade diz, ainda, ter como objetivo “fazer frente às gráficas picaretas, aos distribuidores de livros extorsivos e livrarias que fazem exigências absurdas às editoras independentes e/ou pequenas editoras”³²⁶. Embora figure apenas como carta de intenções e não mencione nomes, a iniciativa adota um tom de enfrentamento, fazendo referência direta a certas práticas vigentes nas associações setoriais – inclusive a LIBRE –, que priorizam a política da boa vizinhança com outros agentes da cadeia do livro e cobram mensalidades das editoras, além de valores específicos para figurar nos catálogos e eventos que tais instituições promovem.

A responsável pela LEGIE é a Poesias Escolhidas Editora, de Belo Horizonte (MG), “uma Editora Independente criada em 07/fevereiro/2014 pelos poetas Rodrigo Ricardo e Fernanda Lúcia que se conheceram em Libertária, a maior página de poesias do Facebook e resolveram se casar. A editora, portanto, é, per si, a realização de um sonho e um meio de realizar sonhos de poetas e escritores de todos os gêneros literários!”³²⁷. Na página de apresentação da editora, proliferam as marcas da pouca familiaridade do casal às formas mais legítimas de presença no espaço editorial. A exposição exacerbada da vida pessoal e o entusiasmo com as mínimas oportunidades de reconhecimento mundano, entre outros elementos, fazem crer que seus artífices estão pouco habituados com os modos consagrados de funcionamento do *métier*, os

³²³ Apresentação oral em debate no estande de São Paulo na Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, abr. 2014. Vale mencionar que tais pontos apareceram com frequência como objeto de autocritica nas entrevistas realizadas com editores da LIBRE.

³²⁴ Extraído de: <<http://libre.org.br/editora/128/literarua>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

³²⁵ Extraído de: <https://www.facebook.com/Legie.Editoras/info?tab=page_info>. Acesso em: 17 jun. 2015.

³²⁶ Idem, ibidem.

³²⁷ Extraído de: <<http://www.poesiasescolhidas.com/#!/quemsomos/ca9k>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

quais nem sempre estão suficientemente explícitos aos recém-chegados. Desprovida de capitais conversíveis em reconhecimento simbólico e político dentro do espaço editorial, a LEGIE deixa dúvidas quanto à possibilidade de se tornar uma instância duradoura e decisiva na representação dos “independentes”, sobretudo quando se considera a história de trunfos políticos acumulados pela LIBRE e as trajetórias de êxito comercial e/ou simbólico de uma parte considerável de suas afiliadas.

3.3 Girafas cosmopoliglotas

Uma sociologia da gênese do campo das práticas internacionais deve [...] partir da premissa de um espaço que é construído no confronto entre campos do poder nacionais e que é estruturado por lutas hegemônicas para a imposição de saberes e de modelos legítimos de governo. Como Pierre Bourdieu mostrou, a respeito da circulação internacional de ideias, “as lutas internacionais pela dominação [...] encontram seu fundamento mais seguro nas lutas dentro de cada campo nacional, lutas no interior das quais a definição nacional (dominante) e a definição estrangeira estão, eles próprias, postas em jogo, como armas”.³²⁸

Naquele mesmo ano de 2006 em que a Casa da Palavra lançava o livro de Schiffrin no Brasil, Martha Ribas e Julio Silveira, em entrevista para a Riff, uma das maiores agências literárias do país, haviam celebrado os dez anos da editora e diziam estar contentes com sua “persistência”/“resistência”. Julio Silveira declarou que almejava o equilíbrio: “Um pé no chão (mas só um) e uma cabeça no céu (mas não alto demais)”. Já Martha asseverou: “O nosso lema agora é livro com lucro. Realizar projetos com a nossa cara e ao mesmo tempo e imprescindivelmente rentáveis”³²⁹. Em vez de contradição ou choque de sentimentos entre os sócios, pode-se dizer que a visão dos sócios demonstra uma complementaridade. Para uma ampla fração de editores que começam suas atividades nos anos 1990 e 2000, tanto no Brasil como na Argentina, interessa construir catálogos que possam ser reconhecidos como de boa qualidade e que, ao mesmo tempo, sejam sustentáveis como negócio.

Não é de hoje que esse caráter ambivalente do editor girafa – cabeça no céu, pés no chão – gera metáforas nas quais o editor aparece como agente duplo: do Minotauro de Adolfo Caminha ao deus Jano de Pierre Bourdieu, ele foi descrito algumas vezes com expressões positivas (“sólidos platônicos”), e em outras nem tanto (“ideias de gerentes e meia dúzia de ideais revolucionários”³³⁰). De toda forma, esse editor vai sendo figurado como aquele que concilia os opostos ou que ocupa uma posição cambaleante entre eles:

O editor que se preze como tal vive sempre oscilando entre dois polos, bem caracterizados pelo livro do Orígenes Lessa, *O feijão e o sonho*. Se ele se dedica só ao feijão, ele não é bom editor. E se ele se dedica só ao sonho, ele quebra a cara muito rapidamente, numa sociedade capitalista ele está fadado ao insucesso. O contraponto feijão/sonho é que dá a justa medida da qualidade do editor. Mas ele não pode se deixar dominar só pelo feijão, infelizmente ocorre em todo o mundo, sobretudo hoje em dia, em que a atividade editorial passou a ser um apêndice dos meios de comunicação.³³¹

³²⁸ Yves Dezalay, “Les courtiers de l’international. Héritiers cosmopolites, mercenaires de l’impérialisme et missionnaires de l’universel”, op. cit., p. 12.

³²⁹ Martha Ribas. In: Márcio Vassallo, “Casa com vista para o leitor” [entrevista a Martha Ribas e Julio Silveira], 26 jul. 2006. Disponível em: <<http://agenciarriff.com.br/site/noticiaentrevista/ShowEntrevista/57>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

³³⁰ Fernando Bonassi, “São Editores”. In: Jonathan Busato et. al. (Orgs.). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte, 2004.

³³¹ Ênio Silveira, “Livros que movem o mundo”. In: Ênio Silveira, op. cit., p. 97.

Neste preciso momento histórico em que, nas palavras de José Luis de Diego³³², a estátua de Jano possui uma de suas faces em processo de avançado desgaste, uma fração dos chamados editores “independentes” se investe da missão de restaurá-la. Ao mesmo tempo em que afirmam a função social/intelectual do editor “independente” como aquele capaz de preservar a diversidade cultural, enfatizam a necessidade de promover sua existência como empresa que precisa gerar rendimentos, garantindo a sobrevivência material de seus editores. A durabilidade da editora como negócio se mostra, nessa concepção da atividade editorial, como inseparável da durabilidade do próprio catálogo, ou seja, da possibilidade de tornar-se mais do que um portfólio ou de um apanhado de títulos: um verdadeiro projeto intelectual de relevância perene. A afirmação desse “estilo de presença” no espaço editorial se vale de três expedientes retóricos principais.

O primeiro e mais importante deles é uma postura de resistência aos processos de concentração e à formação dos oligopólios editoriais. Tal postura não significa necessariamente uma resistência literal, no sentido de “recusar-se a ser comprado” (inclusive porque nem todas essas editoras são alvo dos grandes grupos). Não obstante, implica pelo menos uma atitude de oposição aos efeitos da dominação desses grupos no mercado local, como o “sequestro” dos espaços de visibilidade nas grandes livrarias e nas feiras do livro. Essa postura é, via de regra, o que dá sustança aos variados agenciamentos coletivos analisados neste capítulo. Em termos práticos, trata-se ora de somar forças para enfrentar uma situação do mercado da qual poderiam tirar poucos benefícios isoladamente, ora de extrair trunfos e cavar espaços nas políticas públicas e nas políticas setoriais vigentes.

O segundo procedimento retórico, estreitamente ligado ao primeiro, é o resgate simbólico dos grandes editores “independentes” do passado, figurados aqui como formadores de uma tradição da qual eles próprios se veem partícipes. Tais editoras de referência pertencem ao passado em dois sentidos diferentes: ou porque construíram catálogos prestigiosos no decorrer das décadas e lograram entrar para o cânone da edição em seus países, ainda que tenham posteriormente desaparecido ou perdido o fôlego; ou porque, tendo construído uma inabalável reputação em sua existência pregressa, acabaram sendo incorporadas por outras empresas e tiveram seu perfil editorial alterado em linhas mais heterônomas.

Por fim, o terceiro procedimento, menos explícito e consensual que os dois anteriores, é o de reafirmação do caráter comercial da atividade editorial. Trata-se, aqui, de sublinhar a natureza propriamente empresarial da publicação de livros,

³³² José Luis de Diego, *La otra cara de Jano*, op. cit., p. 11.

inserida num setor da economia (nacional, capitalista etc.) e numa cadeia de geração de valor. Essa ênfase baliza algumas iniciativas de associativismo dos editores “independentes” – no sentido de profissionalizar seus quadros e fortalecer seus negócios – e também algumas políticas estatais de fomento às pequenas e médias editoras ancoradas na (supostamente necessária) relação entre cultura e mercado, ou cultura e economia, ou cultura e desenvolvimento, relação plasmada no conceito de “indústria criativa”. Essa dimensão é particularmente relevante para o caso argentino, já que, tal como discuto no próximo capítulo, o momento posterior à crise de 2001 trouxe à baila uma série de microempreendimentos editoriais que vão propor outras formas de conceber o mundo do livro, fundamentando-se nas filosofias do artesanato, da autogestão, do *copyleft* e da contraposição às ingerências tanto do mercado como do Estado. Mais do que pôr em evidência a heterogeneidade de sentidos dados à “independência” como valor e critério distintivo vigente no espaço editorial, esse confronto explica, a meu ver, diferentes estruturas de sentimento marcadas por experiências de classe e por vivências geracionais distintas umas das outras.

O que permanece como dimensão relativamente oculta ou recalcada da “retórica girafa” é que, para uma pequena porém sobressalente parcela dos editores “independentes” pertencentes às frações anteriormente analisadas, a possibilidade de construir catálogos prestigiosos, rentáveis e duradouros fora dos conglomerados é tributária do acúmulo anterior e coetâneo de capitais econômicos que não estão amplamente disponíveis a todo o grupo: de um lado, heranças familiares construídas não exclusivamente no mundo do livro; de outro, a garantia de renda dada pela atuação em campos conexos (livrarias e distribuidoras, por exemplo), no mundo acadêmico ou em outros setores da economia.

Ou seja, enquanto alguns editores “independentes” tiveram a possibilidade de realizar vultosos investimentos na construção acelerada de projetos editoriais de risco, intelectualmente arrojados, para outros a formação de um catálogo de prestígio sustentado no tempo demandou pôr à disposição recursos adquiridos a conta-gotas, não raro pelo exercício de uma outra profissão em paralelo – o que, respeitadas as proporções, delimita aquelas distâncias sociais, facilmente reconhecíveis, entre “quem só estuda” e “quem estuda e trabalha”. O cultivo da vida dupla (cultura/mercado) dos “independentes” girafas, ainda quando eles se beneficiam de seu instinto gregário, não pode ser facilmente compreendido fora das injunções de urgência das outras vidas duplas que, para muitos deles, determinam a dicotomia entre *publish* e *perish*.

Assim, a possibilidade de se manter “independente” está dada sobretudo por fatores externos ao projeto editorial, porque diz respeito à capacidade de sustentar um catálogo não rentável por tempo suficiente para consolidá-lo economicamente sem

ceder aos títulos de rentabilidade garantida. De outra forma, corre-se o risco de cair nos tentadores relatos do *self-made publisher*, que encontram ampla justificação nas retóricas contemporâneas do empreendedorismo. Alternativamente – isto é, em versões menos encantadas da “independência” –, é a publicação de um conjunto de títulos que “pagam-se a si próprios” ou possuem venda certa (literatura de massa, autoajuda, vendas em editais públicos, financiamentos privados, projetos por encomenda etc.) que permitem a muitos editores, para já ou para depois, a construção de um catálogo digno de consagração intelectual e sustentação financeira autônoma. Em síntese, estão desigualmente distribuídas as condições de construção de uma trajetória editorial “independente”.

Feitas essas observações gerais, aplicáveis aos dois casos, o contraste entre experiências argentinas e brasileiras permite ver algumas diferenças importantes. A mais notável delas é que não tenha surgido, na Argentina, nenhuma entidade institucional ou política similar à LIBRE. Os “independentes” argentinos forjaram seus agrupamentos de maneira dispersa, ao passo que seus pares brasileiros lograram coletivizar suas demandas e interesses sob o guarda-chuva de uma entidade estável, que passa a cobrar espaço no seio da própria política setorial.

Lancemos, então, um olhar de síntese para as frentes de trabalho nas quais os “independentes” argentinos forjarão sua presença pública. Por um lado, surgem uma série de pequenos agrupamentos voltados à aquisição de trunfos comerciais específicos, sobretudo com a participação coletiva nas grandes feiras do livro e os acordos para distribuição e exportação de livros. Embora tais iniciativas tendam a ser identificadas como estratégias de cooperação entre editores “independentes”, nem sempre o termo é usado como marcador de diferença desses grupos e nem todos os editores aderem a ele expressamente. Por outro lado, considere-se a emergência de um grupo informal, sem figura jurídica que lhe corresponda, mas que toma para si o papel de sucursal dos debates internacionais em torno da edição “independente” e da bibliodiversidade, sobretudo das discussões e declarações geradas em torno da Aliança Internacional de Editores Independentes. Por fim, surge na cena pública um organismo que formula, de dentro do Estado (em nível subnacional, no âmbito da capital federal), ações voltadas ao editor “independente”, informado pela importação e instrumentalização dos conceitos de diversidade cultural e economia criativa. Por fim, está uma das entidades representativas oficiais do setor, que, embora não surja como instância relacionada aos editores “independentes”, acaba por representá-los *de facto*, inclusive na interlocução com agentes públicos.

Embora vários editores estejam envolvidos em mais de uma dessas instâncias, nenhuma delas parece ter pretendido trazer para si todas as frentes de trabalho nas

quais a brasileira LIBRE tem se engajado: primeiro, em seu surgimento, a criação de uma feira do livro própria; depois, a participação coletiva em grandes feiras do livro, tanto no Brasil como no exterior; a publicação de catálogos de divulgação nacional e internacional; a interlocução com outras entidades setoriais e com o poder público, bem como a pressão na formulação de políticas do livro e leitura; e a importação de repertórios políticos transnacionais, em especial por meio do contato com a AIEI. Assim, ao passo que no caso argentino o trabalho de “fabricação do grupo” encontra-se fragmentado e não constitui um centro claramente discernível, no Brasil a LIBRE cobrará esse papel, ainda que não consiga atrair para sua órbita todos os editores do universo que ela pretende representar. Seu grau de institucionalização e suas formas de ação e representação se assemelham muito mais aos da EDIN (Chile) do que aos da EDINAR (Argentina), entidades com as quais tem compartilhado oportunidades de diálogo no seio da AIEI e em espaços conexos.

No caso argentino, a cisão entre pequenas/nacionais e grandes/transnacionais – em que pesem todos os pontos intermédios ou fora da curva – foi capaz de refratar-se na organização historicamente constituída da representação setorial, com a cisão entre a Cámara Argentina del Libro e a Cámara Argentina de Publicaciones. Se, por um lado, a EDINAR emerge como associação informal por força dos repertórios internacionais de ação dos editores autodenominados “independentes”, é a CAL – como instituição consolidada do setor – que condensa a representação estatutária desses editores no espaço editorial argentino, em contraposição aos “grandes”, “mercenários” e “invasores” que se agruparão na dissidente CAP. Não custa lembrar, aliás, que a interlocução com o poder público para assuntos relacionados às políticas de livro e leitura e a realização da Feria Internacional del Libro de Buenos Aires são responsabilidades compartilhadas pelas duas entidades, dentre outras maneiras, através das ações da Fundación El Libro, de que ambas fazem parte.

Outro aspecto a ser levado em conta é o trajeto da incorporação da categoria “independente” nesses agenciamentos. Pode-se dizer que a EDINAR equivale a uma fração restrita e “bandeirosa” da CAL. Esta tem a chancela institucional para travar as interlocuções que aos “independentes” interessam no sentido de adquirir trunfos políticos e econômicos, mas sem levar essa forma de identificação às últimas consequências, uma vez que, como câmara, pretende representar todos os editores do país e outros agentes da cadeia do livro. A EDINAR, em contrapartida, tratará de aglutinar aqueles sentidos da “independência” que dotam suas afiliadas de prestígio, ainda que este também possa ser reconvertido em vantagens de outra ordem. Tal como a FLIA, abordada no capítulo a seguir, o agrupamento de Guido Indij nasce em função do próprio rótulo e de certos sentidos a que ele pode remeter, sobretudo

aqueles desenvolvidos no âmbito da AIEI. Em contrapartida, a LIBRE e a Opción Libros são entidades que surgem sem a vigência desse rótulo, propondo-se a acolher pequenas e médias editoras, e o adotam posteriormente. A primeira o faz pela mesma via da EDINAR, como categoria que condensa certos estilos de presença no espaço editorial, ao passo que a segunda a adota num sentido mais bem econômico

Por fim, a caracterização diferencial dos casos brasileiro e argentino não pode passar batido pelo recorte geracional. Muitos dos editores da LIBRE fazem parte de um conjunto que começa a trilhar os primeiros passos de uma trajetória editorial consagrada entre meados dos anos 1990 e meados dos anos 2000. Buscam, assim, ocupar um altar que foi se esvaziando no decorrer daqueles anos com a morte de importantes editores das décadas anteriores, como José Olympio (1902-1990), Caio Prado Júnior (1907-1990) e seu filho Caio Graco (1931-1992), Sergio Lacerda (1938-1991), Alfredo Machado (1923-1991), Ênio Silveira (1925-1996), Jorge Zahar (1920-1998), Waldir Martins Fontes (1934-2000). Os selos criados por esses editores, alguns continuados pelos herdeiros, outros passados para a mão de outros proprietários, nem sempre conseguiram manter o mesmo fôlego de seus anos dourados: ora tiveram sua linha editorial claramente modificada, ora entraram em franca decadência. O editor engajado na LIBRE não é nem o herdeiro que se manteve “independente” (a quem o rótulo não parece fazer tanto sentido), nem aquele recém-chegado que logo conquistou posições de prestígio garantidas por acúmulos de capital social e econômico, a quem o rótulo gera poucos dividendos.

No caso argentino, nos anos 1990 e 2000 os fenômenos de transnacionalização e de concentração de capitais praticamente se sobrepoem. Ainda que se devam considerar grandes editores de décadas antes que morrem nesse momento – caso de Jaime Bernstein (1917-1988), Enrique Butelman (1917-1990), José Aricó (1931-1991) e Boris Spivacow (1915-1994), são sobretudo as vendas para grupos estrangeiros que criam uma *grieta* entre a velha e a nova geração de editoras argentinas. Caberia interrogar, entre outras coisas, o papel dos velhos proprietários *criollos* e de seus herdeiros nesses trâmites, o que escapa aos objetivos desse trabalho. De todo modo, argumenta José Luis de Diego:

[...] as pequenas editoras independentes não são um fenômeno próprio da década de 1990. Há quem tenha relacionado, inclusive, essa recente emergência com projetos que se iniciam nos anos sessenta. [...] Seja como for, é simples comprovar que as editoras independentes se multiplicaram nos anos 1990 como efeito da polarização.³³³

O que talvez falte a essa proposição é enfatizar que tal multiplicação das “independentes” naquele período se explica por múltiplas causalidades, que incluem a

³³³ José Luis de Diego, *La otra cara de Jano*, op. cit., p. 72.

estabilização econômica do país (ainda que sob a égide de uma política econômica que se mostraria perversa anos depois), o barateamento progressivo da produção editorial (com a popularização dos microcomputadores e a modernização do parque gráfico de um país completamente aberto à importação) e, claro, a abertura de nichos que os velhos selos consagrados, agora sob domínio dos conglomerados, deixariam cada vez mais de atender. Mas falta, sobretudo, lembrar que remeter essa emergência aos anos 1960 tem um quê de anacrônico, já que dificilmente essa forma de classificação faria tanto sentido como passou a fazer a partir dos anos 1990. A impressão de um universo compartilhado por um numeroso grupo de novos projetos editoriais não se torna inteligível sem que se considere tal universo como antípoda de outro (o dos conglomerados), que também ganha importância nesse momento.

Também cabe mencionar os tipos de livro produzidos por esses “independentes” gregários, ressaltando o fato (talvez óbvio) de que não se trata, em nenhum dos dois países, de editores religiosos, didáticos, técnico-profissionais (jurídicos, médicos etc.). Trata-se, sobretudo, de editores dedicados ao subsetor que, no Brasil, as estatísticas oficiais costumam denominar “interesse geral”, ainda que essa etiqueta abarque empreendimentos do polo heterônimo que têm pouco ou nada a ver com o universo que aqui se estuda. Esses “independentes” concentram-se em gêneros como a ficção, as ciências humanas, o ensaio, as artes e o livro político. Em termos analíticos, é plausível que se pense o espaço editorial como conjunto extremamente heterogêneo dentro do qual se desenham “regiões” de acordo com a relação que estabelecem com outros espaços sociais, seus *campos de expressão* (a literatura, a filosofia, a educação, a religião, a política, o direito etc.) e seus *campos de pressão* (o Estado, os partidos, as igrejas, o capital financeiro, as classes sociais etc.).

Nessa chave, torna-se mais fácil compreender com que modos específicos os vários sentidos do “independente” que analisei no **Capítulo 2** funcionam como matrizes tradicionais e/ou coetâneas das intervenções intelectuais e políticas do editor “independente” na atualidade. O espaço editorial e aquela região que os “independentes” tratam de desenhar nele estão delimitados por membranas semipermeáveis: ao mesmo tempo que adquirem formas próprias de ação e autorreflexão, alimentam-se dos repertórios gerados nesses outros espaços sociais com os quais a edição de livros mantém irremediavelmente uma relação vicária.

Por fim, e sem querer esgotar as possibilidades abertas pela análise comparada dessas experiências, quero fazer menção à conexão dos “independentes” da LIBRE e da EDINAR às amplas redes de engajamento translocais e transnacionais que eles ajudaram a construir e das quais eles extraem repertórios de ação e representação adaptados às realidades locais. Em vez de fechar a questão, convoco aquela proposta

de Yves Dezalay na epígrafe para abrir um campo de debates. Ora, ainda que admitamos as limitações da escala nacional para o entendimento de densidades intelectuais e políticas que se espriam sem respeitar fronteiras, a trajetória que os agentes desenham no interior dessas densidades só se torna compreensível quando se tem em conta sua inscrição nos espaços editoriais (e intelectuais, políticos etc.) de onde provêm ou por onde circulam. As trajetórias de André Schiffrin e Paulo Slachevsky, marcadas pelo exílio e contendo a França como porto de passagem, dão uma nova inteligibilidade à (re)emergência global do editor “independente” na contemporaneidade, sobretudo se se considera o protagonismo que os espaços editoriais iberoamericanos e seus agentes cosmopoliglotas desempenham na formação das redes que conectam Santiago, Paris, Gijón e outros meridianos do mundo ocidental com o aparato conceitual de um grande organismo do sistema ONU. Algumas questões permanecem em aberto, sobretudo com relação à figura de Schiffrin: Como pôde se impôr, em espaços editoriais tão diversos entre si, a figura carismática de um editor cujos trunfos simbólicos e econômicos pouco se parecem àqueles que os “independentes” latino-americanos ostentam? E como adquiriu tamanha legitimidade um modelo de reconquista da independência – baseado no financiamento por fundações privadas – que quase nada tem a ver com os projetos editoriais reunidos sob a Aliança Internacional dos Editores Independentes?

4. Os bonsais (e um lugar à sombra)

A própria designação atribuída e assumida pelo grupo parecia abrir um leito natural sobre o qual podíamos fazer correr as águas da autoatribuição, que levariam a precária embarcação do ‘conceito operacional’ a desaguar na argumentação do laudo antropológico. [...] Ceder a esse atalho semântico significaria, porém, perder de vista a distância que separa, e o sinuoso percurso que liga, palavras e coisas.¹

O que existe de comum entre um executivo engravatado da Thomson Reuters circulando com pressa pelos pavilhões da Messe Frankfurt e uma jovem zineira comendo tranquilamente seu *choripán* no Corralón de Floresta? Uma das poucas respostas possíveis – mínimo denominador comum – é que ambos estão engajando corpo e mente numa feira do livro, *feria del libro*, *salon du livre*, *book fair*, *Buchmesse*...

Poderíamos pensar esses dois instantâneos como polos diametralmente opostos – o executivo e a zineira sendo suas figuras ideal-típicas – de um universo de práticas a que se costumou chamar “feira do livro”. Tal universo se mostra tão heterogêneo que, de certa perspectiva, as cenas acima habitariam mundos quase paralelos. E eventos como a Feira Internacional do Livro de Buenos Aires e a Bienal do Livro de São Paulo viriam a configurar não apenas pontos intermédios, mas também pontos de contato entre essas realidades antagônicas.

Tão diversa é a apropriação da rubrica “feira do livro” que, curiosamente, em ambos os casos retratados acima, o livro está longe de ser o protagonista da festa. No primeiro deles, a Feira do Livro de Frankfurt, os livros não estão à venda: sendo uma feira de negócios, ali compram-se e vendem-se sobretudo direitos e licenças (de tradução, adaptação etc.) relacionados ao livro. No segundo, a FLIA – Feria del Libro Independiente y)A(– de Buenos Aires, os livros dividem espaço com zines, folhetos, cartazes e outros objetos textuais-gráficos que vão conformar um universo ampliado e diversificado de *publicações* “independentes”.

Em todo caso, essas feiras são momentos-chave de visibilidade para o universo da edição. A marca ou identidade dos projetos editoriais se faz mais visível – por meio da exposição concentrada de seus produtos – como agenciamento de vozes autorais sob a batuta do editor. Tais eventos produzem, assim, um “efeito de sincronização”, porque põem lado a lado editoras com temporalidades diversas, o que converte as feiras de livros em objeto privilegiado de análise do espaço editorial, “um campo de

¹ José Maurício Arruti, *Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola*. Bauru: Edusc, 2006, p. 209.

disputas como campo do presente”². A presença de uma casa editorial numa feira, embora seja efêmera, em muitos casos pode produzir efeitos duradouros, porque interfere sobre as representações que os outros agentes têm desse empreendimento e dos diversos empreendimentos uns com relação aos outros. Além disso, esses eventos caracterizam-se por dar espaço à circulação das pessoas, dos objetos e dos capitais que são acumulados, negociados e convertidos em cada um dos territórios simbólicos a que fazem referência. A copresença dos produtores simbólicos durante algumas horas ou dias gera contatos que, de outro modo, talvez não se efetivassem.³

As feiras do livro possuem, assim, uma função homóloga àquela que festivais, bienais, salões etc. desempenham nas artes visuais, no cinema, na arquitetura, na moda, na literatura. Todos esses acontecimentos têm em comum serem formas de aparição fugaz e coletiva dos produtores simbólicos numa cena pública, inclusive dos agentes intermediários (editoras, produtoras, gravadoras etc.) cuja visibilidade costuma ser menor que a daqueles que respondem pela autoria das obras (escritores, cineastas, músicos). Essa cena ora pode estar restrita ao universo dos produtores (perfil predominante nas feiras de negócios, como a de Frankfurt), ora pode incluir outros públicos (caso da maior parte das feiras que operam em escala local, regional ou nacional, como as bienais do Rio de Janeiro e de São Paulo).

Tampouco se pode ignorar a dimensão ritual desses eventos, já que eles têm o efeito de tornar explícito, tanto para os de “dentro” como para os de “fora”, um conjunto de agentes e de práticas construindo um universo comum. Pelo menos para os agentes que buscam extrair das feiras certos lucros econômicos e/ou simbólicos, elas caracterizam-se como momentos singulares de suspensão da rotina e da vida ordinária, a demandar certo preparo prévio, uma *performance* específica na duração do evento (em parte planejada, em parte aberta ao imprevisto e ao improvisado) e o posterior processamento de seus resultados. Mantendo, em geral, uma periodicidade regular (bienal ou anual, na maior parte dos casos), as feiras do livro – consideradas

² Gustavo Sorá, “Tempo e distâncias na produção editorial de literatura”, *Maná*, vol. 3, n. 2, 1997, p. 154. Ver também: Ver: Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p. 189-213.

³ “Ainda que não detenham a escala quantitativa dos fenômenos turísticos, a larga duração das migrações e diásporas, ou as implicações políticas dos exílios, certos modos “fugazes” de circulação das elites intelectuais são essenciais para compreender os arranjos assumidos pela produção simbólica nos distintos territórios. Objetos como as turnês, as residências artísticas, as expedições, os estágios de estudo e pesquisa, os congressos e as feiras ganham importância analítica, à medida em que podem revelar a construção de vínculos, grupos, redes que irão condicionar de distintas maneiras o trabalho intelectual das partes envolvidas para além do breve espaço-tempo do encontro presencial. Se em alguns casos podem apontar para o estabelecimento de conexões inéditas entre grupos ou tradições intelectuais até então isoladas umas das outras, em outros casos esses eventos transnacionais darão a ver o fortalecimento ou a reconfiguração de intercâmbios previamente estabelecidos.” (José de Souza Muniz Jr. e Daniela Szpilbarg, “Edição e tradução, entre a cultura e a política: Brasil e Argentina na Feira do Livro de Frankfurt”, *Sociedade e Estado*, vol. 31, n. 3, 2016, p. 675.)

individualmente ou em conjunto – conformam um calendário cíclico a partir do qual os editores orientam parte de suas práticas no decorrer dos outros dias do ano.

Essa dimensão ritual parece particularmente significativa para as feiras de nicho, como aquelas organizadas em torno de gêneros/formatos/linguagens (zines, livros de arte, infantojuvenis, acadêmicos) ou de bandeiras (anarquista, feminista etc.), o que inclui também as feiras de livros ou publicações “independentes”. A presença nessas feiras, mais do que demarcar publicamente a singularidade de um projeto e expor seus produtos para apreciação e compra, expressa a adesão (em maior ou menor grau) a um *ethos* coletivo. Por isso, para além do referido “efeito de sincronização”⁴ que Sorá observa nas grandes feiras, as feiras de perfil mais circunscrito (e que reúnem, de modo geral, empreendimentos relativamente coetâneos) parecem operar um “efeito de agrupamento”, porque conformam âmbitos em que se (re)produzem certos vínculos pessoais, profissionais e identitários.

Ora, nas feiras de grande porte, a heterogeneidade do conjunto de expositores está dada, sobretudo, pela variedade de portes e linhas editoriais. Ainda que compartilhem um espaço de coexistência e competição entre casas de perfil profissionalizado (traço que as unifica), a enorme distância que separa tais editoras se faz notar de diversas formas. Bastaria contrastar, a título de exemplo, a presença do próprio editor no estande das pequenas e a contratação de exércitos de vendedores no estande das grandes. Nas pequenas feiras, ao contrário, o tamanho relativamente padronizado dos estandes – que são, via de regra, não mais do que mesas montadas sobre cavaletes – e a presença dos jovens editores em quase todos eles dá a tais eventos um perfil que, se não é mais homogêneo, é menos regulado por oposições do tipo grande/pequeno, antigo/novo, dinheiro/cultura. Não por acaso, a Primavera dos Livros da LIBRE, explorada no **Capítulo 3**, é um excelente ponto para observar capilaridades existentes entre cenas tão diferentes entre si: ali, a coexistência entre pequenos editores em vias de profissionalização e editoras de pequeno ou médio porte já estabelecidas no mercado torna vigentes as oposições acima mencionadas, mas de maneira bem menos escancarada – mais sublimada, talvez – que nas Bienais do Livro e na Feira do Livro de Buenos Aires, por exemplo.

Em outro nível de observação, tais eventos, apreendidos em sua simultaneidade, deixam entrever uma complexa hierarquia que refrata as relações centros-centros e centros-periferias da produção simbólica em escala local, nacional, internacional. Entre as feiras está desigualmente distribuída a capacidade de atrair holofotes e de servir como “aduanas” onde circulam os capitais específicos de cada campo. Tal como a presença de um filme na programação de Cannes, Sundance ou Gramado não se

⁴ Gustavo Sorá, “Tempo e distâncias na produção editorial de literatura”, 1997, op. cit.

equivalem, é também distinta a participação de uma editora nas feiras de Frankfurt, Guadalajara ou Rio de Janeiro. O jogo de presença/ausência das editoras nas feiras e seus modos de presença (tamanho e características visuais do estande, modo de organização dos livros, presença dos editores ou de vendedores contratados etc.) podem servir como indicadores objetivos da posição que tais editoras ocupam (ou pretendem ocupar) no espaço editorial de um dado país, num dado nicho etc.

Feitas essas observações gerais, é preciso sublinhar, uma vez mais, que o universo das feiras do livro é extenso, complexo e heterogêneo. Entre as cenas paradigmáticas e opostas da FLIA e de Frankfurt, que expus de início, há muitas outras espalhadas pelo mundo e que se diferenciam entre si por aspectos variados⁵. A conjunção dessas diferentes características, transformadas em categorias de análise, faria emergir um sistema de oposições pluridirecionais semelhante (ou talvez homólogo) àquele que é formado pelas editoras atuantes num dado momento. Foge aos objetivos deste trabalho traçar esse mapa relacional das feiras de livro. Interessa notar, em todo caso, que é impossível pensar o papel de cada feira sem considerar as proximidades e as distâncias (temporais, geográficas, morfológicas etc.) que mantêm entre si. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que cada feira porta uma história específica, que envolve relações de disputa e de cooperação entre editores, entidades representativas do setor e agentes públicos e privados. É no cruzamento entre a história “interna” de cada feira, a hierarquia que as envolve e diferencia, e os condicionamentos mais gerais da atividade editorial que se pode compreender o papel desses eventos na conformação dos distintos espaços editoriais e de suas relações⁶.

⁵ Poderíamos destacar, entre tais características distintivas: abrangência (genérica ou por temas/nichos: infantojuvenil, universitário, político, anarquista, independente, de artista, antigo etc.); escala geográfica (local, estadual, nacional, internacional-regional, internacional-global...); lugares em que se realizam, metragem que ocupam e formas de ocupação desse espaço; formas de ingresso no evento (público ou restrito, gratuito ou pago); critérios ou requisitos de exposição (inscrição prévia, curadoria ou livre acesso; gratuito, taxa única ou por tamanho do estande etc.); número e classe de profissionais e de visitantes que as frequentam; cifras econômicas que mobilizam; organismos estatais, paraestatais e privados envolvidos no funcionamento, promoção, organização e financiamento; quantidade e qualidade dos eventos extraferiais (mesas redondas, palestras, debates, lançamentos, oficinas, negociações, programação artística, temas, país ou cidade convidada etc.); imaginários sobre o livro e a leitura que convocam; capacidade de atrair a atenção do mundo intelectual, da mídia e dos públicos de interesse; capacidade de exercer efeitos imediatos, fugazes ou duradouros no funcionamento do mundo editorial (negociações, premiações etc.) e dos espaços sociais a ele associados (literário, acadêmico, político, escolar etc.).

⁶ Por exemplo, a periodicidade bienal das grandes feiras de São Paulo e Rio de Janeiro, Madri e Barcelona, que se explica por certos arranjos das entidades setoriais de cada país, se torna plenamente inteligível somente se se considera que cada uma dessas metrópoles disputa, com sua “contrametrópole”, a hegemonia do espaço editorial nacional. No caso brasileiro, tal disputa tem como pano de fundo as nem sempre amistosas relações entre a paulista CBL e o carioca SNEL. No caso espanhol, para além das relações de concorrência e complementariedade entre Madri e Barcelona e da especificidade catalã, o papel da Liber não se faz entender sem que se observe a crescente importância da Feira Internacional do Livro de Guadalajara (México) nas negociações de direitos entre as editoras do mundo hispânico e de outras áreas linguísticas. Também a ascensão de Frankfurt como grande centro convergente da indústria editorial alemã e, logo, sua hegemonia mundial só podem ser compreendidas levando-se em conta o reordenamento político-econômico global no pós-guerra, mas também o fato de que Leipzig, sede de outra grande feira na Alemanha, fica sob domínio soviético. Paris, por sua vez, embora não tenha a relevância de Frankfurt ou Guadalajara para a negociação internacional de direitos e licenças, segue

Para os objetivos desta tese, interessa destacar que o circuito das grandes feiras representa, para muitos editores “independentes”, o *mainstream* contra o qual é preciso se contrapor como posicionamento político ou estético. Não custa lembrar que o agrupamento que deu origem à Primavera dos Livros (e à LIBRE) surge da insatisfação de pequenos editores com os altos custos e reduzidos benefícios que lhes cabia ao participar da Bienal do Livro do Rio de Janeiro. Boa parte das editoras ali reunidas, embora tenham se consolidado posteriormente como empresas de porte pequeno ou médio, possuíam catálogos bastante reduzidos e eram capitaneadas por jovens. Igualmente, vale notar que a genealogia da FLIA (analisada mais adiante) remete ao enfrentamento de jovens escritores e microeditores argentinos à (e na) Feira Internacional do Livro de Buenos Aires. Ainda que tenham culminado em formas distintas de organização, objetivos, vinculações ideológicas etc., ambos os casos (e outros, que explorarei à frente) tornam visível o papel das feiras nas disputas pelas classificações em que os editores “independentes” têm se envolvido, porque se convertem em lugares estáveis de enunciação onde a edição “independente” circula como forma de autoatribuição e identificação coletiva.

Nos últimos anos, a feira se tornará o formato privilegiado de agenciamento coletivo de uma série de pequenos projetos editoriais de existência recente, tanto no Brasil como na Argentina. São, via de regra, produtores jovens (de até 35 anos) e que não se dedicam exclusivamente à atividade de publicação (são designers, publicitários, jornalistas e artistas que se sustentam como assalariados, *freelancers* ou microempresários em suas respectivas áreas de atuação). Sua produção abrange uma série de formatos (zine, livro de artista, livro-objeto, quadrinhos etc.) para além do livro entendido de modo tradicional⁷. Embora se identiquem como “independentes”, tais produtores configuram grupos distintos daqueles reunidos na Aliança Internacional de Editores Independentes e em suas congêneres de abrangência regional, nacional ou subnacional. Naquele caso, trata-se sobretudo de empreendimentos de pequeno e médio porte profissionalizados ou em vias de profissionalização, lutando por condições mais justas de inserção no mercado e de concorrência com os grandes grupos, inclusive nas compras públicas e nas negociações com livrarias e distribuidoras.

sendo um polo de convergência cuja relevância é proporcional à centralidade (em parte atual, em parte residual) da capital francesa – e da língua francesa – na circulação transnacional das ideias, dos textos e dos capitais no mundo literário e intelectual.

⁷ Em seu estudo sobre a cena das publicações “independentes” do Porto (Portugal), os autores sintetizam: “No dealbar do século XXI, assistiu-se a um ressurgimento dos *fanzines*, livros de artista e outros objetos editoriais autopublicados (*selfpublishing*) escritos, desenhados e publicados por designers gráficos e ilustradores, individual ou coletivamente, e que, com crescente frequência, recorrem a ‘velhos’ saberes oficiais ligados às técnicas de tipografia, impressão e encadernação” (Pedro Quintela e Marta Borges, “Livros, *fanzines* e outras publicações independentes. Um percurso pela ‘cena’ do Porto”, *Cidades, Comunidades e Territórios*, n. 31, dez. 2015, p. 12).

Os editores feirantes, em contrapartida, possuem uma práxis mais artesanal e pouco profissionalizada. Muitos deles publicam apenas a si próprios e/ou a amigos próximos, sem estabelecer relações contratuais claras. Raramente estão presentes nos pontos de venda tradicionais (livrarias, bancas, supermercados etc.) e vendem seus produtos sobretudo pela internet e nessas feiras – o que explica, pelo menos parcialmente, por que elas se tornam tão frequentes. Tanto no Brasil como na Argentina, e particularmente em São Paulo e Buenos Aires, tais eventos se consolidam como forma de sociabilidade e visibilidade desses microeditores, particularmente daqueles que se situam fora das instituições tradicionais (câmaras e sindicatos, bienais e grandes feiras, prêmios etc.). Aliás, muitos sequer registram suas publicações no ISBN ou no ISSN⁸, o que os exclui do próprio reconhecimento oficial e das estatísticas nacionais de produção editorial.

Tais agenciamentos coletivos variam bastante de acordo com os modos de recrutamento e organização, a quantidade e as características dos envolvidos, a presença de instituições públicas e privadas na promoção ou no apoio a esses eventos, bem como o papel de cada um nessas tramas. Tais feiras manterão relações de afiliação e afinidade entre si, denotando a formação de um conjunto relativamente coeso de práticas e de representações – sem anular, contudo, as diferenciações internas a esse espaço. É essa heterogeneidade que me interessa explorar adiante – primeiro para o caso brasileiro, e depois para o caso argentino.

Como mote inicial para explicitar tais diferenças, trago à baila uma expressão que, tal como a conhecemos no Brasil, não existe em espanhol. Para os hispanoparlantes, *hacer la feria* significa literalmente organizar, promover, gerenciar uma feira, ao passo que no Brasil a expressão “fazer a feira” consagrou-se como sinônimo de “ir às compras”. A partir do curto-circuito gerado por essa expressão idiomática, pode-se antecipar, como um dos argumentos centrais da análise, que os jovens editores “independentes” portenhos forjaram um modo e um sentido de “fazer a feira” pouco usuais no panorama paulistano.

⁸ Respectivamente, International Standard Book Number e International Standard Serial Number, nomes pelos quais se conhecem os registros internacionais de livros e de periódicos, usados em bases de dados, bibliotecas e cadastros unificados de livrarias, entre outros.

4.1 Os recém-chegados vão à feira

Os livros são objetos transcendentais
Mas podemos amá-los do amor tátil
Que votamos aos maços de cigarro
(Caetano Veloso, “Livros”, 1997)

Em 20 de setembro de 1978, a *Ilustrada*, caderno de cultura da *Folha de S.Paulo*, noticiou a realização de uma Mostra de Publicações Independentes na Casa do Estudante Brasileiro da UFRJ, casarão no Flamengo onde, naquela época, “se reuniram partidos políticos ainda confinados à ilegalidade ou em processo de constituição, movimentos sociais organizados e o Comitê Brasileiro pela Anistia”⁹. Segundo a matéria, o evento reuniria “um total de 48 publicações, entre livros, jornais, revistas, envolvendo numerosas correntes políticas e literárias”, promovendo também debates sobre “literatura independente e política literária” e “o jornalismo independente no atual momento político brasileiro”¹⁰. Ao final da semana seguinte, um novo texto da *Ilustrada* relata tais discussões: além de posicionar-se criticamente com relação à situação política do país, os escritores presentes concluem pela necessidade de criar alternativas para chegar aos leitores, com “a criação de novas cooperativas (oficiais ou não) e pequenas empresas, embora ainda se possa identificar entre eles quem tenha medo de se tornar pequeno empresário de livros”¹¹.

Tal como tentei mostrar no **Capítulo 2**, o final dos anos 1970 marca justamente o momento em que o adjetivo “independente” começa a frequentar assiduamente as páginas do jornalismo cultural brasileiro, reflexo mais ou menos direto da aparição dessa categoria no panorama geral da produção simbólica no país. Não obstante, o universo da edição de livros e de outras publicações não periódicas tardará em absorver essa designação de modo sistemático, com bastante atraso em relação aos âmbitos da música e do cinema. A partir da década de 1990, boa parte das ocorrências em que publicações, editores, editoras e livrarias são qualificados dessa maneira será proveniente de acontecimentos no exterior ou, diretamente, de artigos traduzidos – o que mostra que a circulação do termo alhures se incorpora à cobertura de cultura do jornal sem, no entanto, refratar-se diretamente na adoção tupiniquim do termo. Demorará até meados dos anos 2000 – com a realização da Primavera dos Livros e a criação da LIBRE – para que os editores e as editoras “independentes” sejam incorporados ao léxico local, adoção também condicionada pela importação de

⁹ Extraído de: <<http://www.cbae.forum.ufrj.br/institucional/historia.html>>. Acesso em: 14 out. 2015.

¹⁰ “No Rio, exposição dos alternativos”. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 20 set. 1978, p. 38.

¹¹ “Poetas ampliam o espaço”. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 2 out. 1978, p. 25.

vocabulários específicos gerados em outros países e condensados, por exemplo, nos materiais de proselitismo da Aliança Internacional dos Editores Independentes.

A julgar pela cobertura dos principais veículos de imprensa do país, a mostra de 1978 – um experimento de jovens cariocas ligados ao cenário *underground* e à poesia da “geração mimeógrafo” – parece ter permanecido sem réplicas nos primeiros anos do período pós-democratização. É no final dos anos 2000 e no início dos anos 2010 que tem início uma espécie de surto de feiras dedicadas à produção de pequenos projetos editoriais identificados como “independentes”. Embora não se organizem institucionalmente como as pequenas e médias editoras da LIBRE, tais projetos têm cobrado visibilidade coletiva por meio dessas feiras, realizadas em espaços públicos e semipúblicos das grandes cidades brasileiras. Se, por um lado, o Rio de Janeiro permanecerá como a casa fixa da Primavera dos Livros dos “independentes” pequenos e médios, São Paulo é a cidade onde irão se mutiplicar e diversificar de maneira mais contundente as feiras dirigidas aos (ou abraçadas pelos) microeditores.

FEIRAS DE ARTE IMPRENSA E DE PUBLICAÇÕES “INDEPENDENTES” EM SÃO PAULO

Feira	Data	Local	N.E. ^a
Salon Light	20-22/08/2009	① Galeria Vermelho	83
Tijuana 2	26-27/11/2010	Galeria Vermelho	23
Tijuana 3	18-19/11/2011	Galeria Vermelho	53
Tijuana 4	09-10/11/2012	Galeria Vermelho	85
Tijuana 5	27-28/07/2013	② C. do Povo/O.C. Oswald de A.	114
Tijuana 6	23-24/08-2014	C. do Povo/O.C. Oswald de A.	75
Tijuana 7*	22/11/2014	Patio del Liceo – Buenos Aires	50
Tijuana 8	08-09/08/2015	C. do Povo/O.C. Oswald de A.	115
Ugra Zine Fest 1	11-12/02/2011	③④ Espaço Impróprio/Concreto	11
Ugra Zine Fest 2	09-10/03/2012	⑤⑥ Sattva Bordô/Casa do Fazer	12
Ugra Zine Fest 3	06-07/04/2013	⑦ Centro Cultural São Paulo	30
Ugra Zine Fest 4	20-21/09-2014	Centro Cultural São Paulo	86
Ugra Zine Fest 5	19-20/09/2015	Centro Cultural São Paulo	??
Plana 1	10/03/2013	⑧ Museu da Imagem e do Som	90
Plana 2	08-09/03/2014	Museu da Imagem e do Som	140
Plana 3	07-08/03/2015	Museu da Imagem e do Som	120
Plana 4	16-17/01/2016	Museu da Imagem e do Som	143
Miolo(s) 1	01/11/2014	⑨ Biblioteca Mário de Andrade	59
Miolo(s) 2	07/11/2015	Biblioteca Mário de Andrade	117
Pompeia 1	abril 2012	⑩ SESC Pompeia	??
Pompeia 2	outubro 2012	SESC Pompeia	??
Pompeia 3	maio 2014(?)	SESC Pompeia	41
Feira Livre	21-22/02/2015	⑪ SESC Vila Mariana	21
Avessa	12-13/12/2015	SESC Pompeia	53

^a Número de expositores inscritos e/ou selecionados, conforme consulta às listas oficiais divulgadas pelos respectivos eventos e a materiais da imprensa. O número pode não corresponder ao de projetos que efetivamente participaram da feira, e para alguns casos (indicados com ??) não foram encontrados, até o fechamento da tese, números suficientemente precisos fornecidos por fontes confiáveis.

Locais de realização das feiras de arte impressa e de publicações “independentes” em São Paulo. Elaboração própria a partir de Google Maps®.

Iniciativas na fronteira

Uma das primeiras feiras desse tipo é a Feira de Arte Impressa do Tijuana, um projeto que nasce com a proposta de ser um “espaço expositivo apto a mostrar obras de formato incompatível com o espaço tradicional, especialmente os livros de artista”¹². Surge na Galeria Vermelho, uma das principais galerias de arte contemporânea de São Paulo, por iniciativa de Eduardo Brandão, um de seus cofundadores. A primeira edição de sua feira de publicações ocorreu em 2009, e desde então se realiza anualmente. Nos quatro primeiros anos, a Feira do Tijuana aconteceu nos espaços da própria galeria, localizada em Higienópolis, numa casa de vila cuja readequação foi encomendada ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha. A partir de 2013, ela passa a ser realizada na Casa do Povo, um centro cultural do Bom Retiro dirigido por membros da comunidade judaica paulistana (e em cuja lista de conselheiros consta Eliana Finkelstein, cofundadora da Vermelho). A transferência da feira para o histórico prédio da rua Três Rios se dá no preciso contexto de sua reabertura como espaço cultural, décadas depois do encerramento das atividades do TAIB (Teatro de Arte Israelita

¹² Galeria Vermelho. “Galeria”, s.d. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

Brasileiro) e do Colégio Scholem Aleichem, que funcionaram naquele edifício até o início dos anos 1980¹³.

Se no começo a feira tinha uma natureza marcadamente curatorial, com uma amostra de projetos selecionados por seu experimentalismo, em anos subsequentes o número de expositores chega a mais de 100, e o foco inicial no livro de artista termina por ampliar-se e diversificar-se, tornando-se algo “no meio do caminho entre a livraria e a galeria de arte”¹⁴. Para a última edição do evento, em agosto de 2015, foram selecionados produtores dedicados aos zines, quadrinhos, livros de luxo e vários outros tipos de materiais gráficos. Isso, somado à participação frequente das Edições Tijuana¹⁵ em outras feiras de publicações “independentes”, indica a paulatina formação de um circuito de feiras regido por afinidades mútuas. Ainda que cada feira preserve características próprias, vinculadas às expectativas e estratégias de seus mentores e às institucionalidades que as abrigam, apoiam e/ou financiam, suas frequentações mútuas e as listas bastante similares de projetos participantes permitem olhá-las como um conjunto relativamente coeso. Nesse conjunto, a Feira do Tijuana figura como o mais longo.

Desde 2013, além de ocupar os três andares da Casa do Povo, uma parte da programação (que inclui oficinas, *performances* e debates) passou a ser realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, localizada a apenas alguns metros dali. Aliás, a parceria entre agentes privados e instituições públicas será outro denominador comum de várias das feiras de publicações “independentes”, albergadas por espaços culturais da órbita tanto municipal como estadual e moldadas, em cada caso, por políticas culturais específicas. O ponto de inflexão nesse sentido é justamente o ano de 2013, quando também o Ugra Zine Fest passa a ser realizado no Centro Cultural São Paulo, e o Museu da Imagem e do Som começa a receber a Feira Plana.

É interessante notar que a Feira do Tijuana desde o começo ostenta pretensões internacionais. Sua primeira edição foi, na verdade, uma versão paulistana do Salon Light, uma feira organizada pelo Centre National de l'Édition et de l'Art Imprimé, instituição francesa que contém um acervo de publicações de artistas. Realizado no marco do Ano da França no Brasil, o evento contou com cerca de 80 projetos (com destaque para os franceses), que iam desde artistas de um livro só até a Cosac Naify,

¹³ Inaugurado em homenagem às vítimas do Holocausto, o edifício foi projetado pelo arquiteto Ernest Mange em 1953. Ver: *Casa do Povo*. Casa do Povo: São Paulo, s.d. Disponível em: <http://casadopovo.org.br/arquivos/casadopovo_apresentacao.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2015. “Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB)”. *Programa Lugares da Memória*. Memorial da Resistência de São Paulo: São Paulo, s.d. Disponível em: <<http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/lugares-da-memoria/icib%20ficha%20cnica%20formato%20site.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

¹⁴ Regiane Teixeira, “Estranhos objetos de desejo”, *Revista são paulo*, 12 a 23 ago. 2014. p. 22-23.

¹⁵ Desde 2010, além da feira, o Tijuana passa também a publicar seus próprios livros. Seu catálogo conta com mais de 30 livros de artista, dentre os quais figuram nomes importantes da arte contemporânea brasileira, como Edith Derdyk, Dora Longo Bahia, Lucia Mindlin Loeb e Daniel Senise.

editora que a essa altura já contava com centenas de títulos em seu catálogo de artes. Para a edição de 2010, quando o nome Feira do Tijuana passa a ser adotado, foram selecionados 23 projetos, dos quais 13 internacionais (Portugal, Argentina, Estados Unidos, Áustria, França, Espanha, Inglaterra). Curiosamente, na edição de 2015, o número de projetos de fora do Brasil foi o mesmo, num universo total de 115 expositores, desta vez com predominância latino-americana.

Aliás, esse desvio de rota rumo ao sul teve um ponto alto em 2014, quando a Feira do Tijuana realiza-se pela primeira vez fora de São Paulo: no Patio del Liceo, em Buenos Aires. Daquela vez, participaram cerca de 50 expositores, provenientes de cinco países (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia e México). Naquele espaço na avenida Santa Fe – um casarão construído no final do século XIX onde funcionou o primeiro colégio para moças da América Latina –, hoje funcionam uma série de pequenos estúdios, galerias e lojas dedicados ao design, à arte e à moda. A edição da feira paulistana na capital argentina foi uma parceria da Vermelho com La ENE – Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, instituição sediada no Patio del Liceo e que se propõe a “atuar no âmbito da arte contemporânea e pensar suas instituições de maneira crítica e autorreflexiva, examinar suas antigas configurações, afrontando suas dificuldades e manifestando as tensões em relação às práticas independentes”¹⁶.

A ligação desse evento – e de outros desse circuito – com uma concepção ampliada de livro de artista, que inclui objetos de índole diversa, associados ao design e às artes visuais (fotografia, pintura, gravura etc.), tem como pano de fundo a *reabilitação do impresso*: num momento de ampliação das possibilidades de publicação digital, inauguram-se novas formas de fetichização do livro em papel, colonizadas ora pela bibliofilia mais tradicional, dedicada ao culto do objeto livro tal como praticado em épocas distantes, ora pelo privilégio à experimentação de formas e formatos. Ainda que apontem para certos imaginários do presente – dado que imersos num caldo cultural específico – e do futuro – colocando-se como portadores de uma prática simbólica novedia, à qual creditam a possibilidade de permanência –, esses editores “independentes” esteticamente orientados projetam-se na cena pública retrabalhando conteúdos passadistas. A *impressão* em papel aparece como procedimento técnico que se converte em práxis intelectual capaz de expulsar-lhes da *impressão* de insignificância que a torrente de informação do mundo virtual lhes imputa. É, portanto, na arcaica materialidade de gramaturas, grampos e gravuras que esses jovens produtores buscarão impor sua singularidade na vida cultural. A reabilitação do papel não lhes impedirá, contudo, de atribuir-se o papel de renovação e transformação da cena editorial e artística, calcados nos avatares de uma cultura *up-*

¹⁶ Extraído de: <<http://www.laene.org/museo>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

to-date a tendências vigentes no Brasil e no exterior específico de onde extraem os insumos de seu cosmopolitismo.

Outro aspecto relevante diz respeito aos desafios que iniciativas desse tipo abrem para uma pesquisa que se propõe a contrastar agenciamentos coletivos de publicadores “independentes” no Brasil e na Argentina. A realização da Feira do Tijuana em Buenos Aires e a presença de editores da Argentina e de outros países nas feiras brasileiras necessariamente forçam a análise de sua dimensão estritamente *comparativa* para uma perspectiva *conectada*, porque demandam um olhar atento para os modos como as práticas simbólicas dos dois países se afetam mutuamente, movimento que, ao que parece, está balizado por uma recente renovação do interesse dos intelectuais brasileiros pelos países vizinhos.

O papel da arte e a arte do papel

Outro empreendimento significativo desse circuito é a Feira Plana, que aconteceu pela quarta vez em 2016. Por suas dimensões e pela repercussão que tem obtido, muitos têm se referido a ela como a principal e a maior feira de publicações “independentes” do Brasil na atualidade. Sua idealizadora, Bia Bittencourt, diz ter se inspirado na NY Art Book Fair, a maior feira de publicações de arte do mundo, realizada anualmente em uma das dependências do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA.

Em 2013, por intermédio de sua amiga Bebel Abreu – dona da Bebel Books –, Bittencourt consegue emplacar o projeto de uma feira de arte impressa no Museu da Imagem e do Som (MIS). De uma primeira edição com um público de aproximadamente 3 mil pessoas e um orçamento bastante limitado, o evento vai ganhando outras proporções. Para a segunda edição, em 2014, a Plana já passa a contar com o patrocínio da Adidas, e o evento atrai cerca de 15 mil pessoas. Para a terceira edição, em 2015, o evento conquista outros apoios financeiros e uma realização em bases mais profissionais: monta-se uma ampla programação com palestras e *workshops*, incluindo convidados do exterior; convocam-se *foodtrucks* para fornecer a alimentação para o público; contratam-se profissionais para conceber a programação visual e o *layout* arquitetônico do evento.

A participação na Feira Plana está condicionada não somente à inscrição do postulante – que é gratuita, ao contrário do que ocorre na Feira do Tijuana –, mas também à sua seleção. O conjunto de expositores é definido sob critérios curatoriais por Bia Bittencourt, que é formada em Artes pela FAAP. Na seleção dos projetos, Bittencourt conta com a colaboração de seu marido, o artista visual e músico Carlos Issa. Aliás, as ligações do casal com o mundo das artes e com os meios jornalísticos – Bia trabalhou na MTV e na TV Folha – são capitais sociais que parecem ter

contribuído para que a feira adquirisse maiores dimensões e repercussões. Tendo em vista a proliferação dos relatos sobre as feiras de publicações “independentes” tanto na imprensa cultural como em outros espaços, pode-se dizer que a realização da Feira Plana representa um evento central para a visibilidade pública dessas práticas.

O vínculo com essa forma de classificação não é um ponto pacífico. Em declarações recentes, Bia Bittencourt disse evitar o termo “independente”, preferindo dizer que a Plana reúne “publicações bonitas”, “livros foda”, “autopublicadores”, “autopublicações”¹⁷. Não obstante, o evento define-se como uma feira de “publicações independentes, fictícias, guerrilheiras e zines”¹⁸. É patente, de todo modo, que boa parte dos projetos selecionados para a Feira Plana definem-se como “independentes”. O uso do termo no discurso oficial do evento e, em contrapartida, a necessidade que sua curadora expressa de fazer uma ressalva com relação a ele dizem da força que o “independente” ganha como léxico apropriado à construção da identidade individual e coletiva desses produtores culturais. Indica, assim, a existência de um universo partilhado, mas no qual os *ethé* são disputados e construídos de modo heterogêneo¹⁹.

Em diversas ocasiões, os posicionamentos da Plana tornam evidente seu vínculo com certas práticas identificadas com o livro de artista e a relação fetichista com o objeto impresso, tomado como suporte de apurada elaboração estética. Essa ênfase serviu de álibi perfeito para que a concepção da edição 2015 da Feira Plana tenha incluído, além da convocatória aos projetos, o convite formal à participação da Cosac Naify²⁰ – situada numa região completamente distinta do espaço editorial, posição dada tanto por sua relativa antiguidade e grau de profissionalização como pelo acúmulo de capitais econômicos e simbólicos.

A presença anômala da Cosac na Plana (e na Tijuana) vale uma digressão por outro evento significativo do circuito paulistano de feiras do livro. Um breve passeio pela Festa do Livro da USP, evento anual que reúne milhares de estudantes e

¹⁷ Esta observação, assim como outras aqui expostas sobre a Feira Plana, foi coletada durante o curso “Editoração independente – Como criar e obter êxito em uma pequena editora de livros”, realizado entre os 2 e 6 de fevereiro de 2015, no Espaço Cult, em São Paulo (SP). Bia Bittencourt foi a convidada para ministrar o módulo “Como organizar uma feira de publicações independentes”, no terceiro dia do curso. Uma segunda edição desse curso foi realizada pelo Espaço Cult em 16 de maio do mesmo ano, com uma seleção distinta de palestrantes.

¹⁸ Feira Plana, “Sobre”, s.d. Disponível em: <<http://www.feiraplana.org/ABOUT-SOBRE>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

¹⁹ Às vésperas de concluir a pesquisa, e tendo contado a um designer recifense recém-chegado a São Paulo que meu tema no doutorado eram os editores “independentes”, sua primeira providência foi contar-me seu desejo de ir à Feira Plana. Ao que parece, a formação de um circuito de feiras semelhantes tem como efeito – em parte por esforços dos próprios feirantes-mor, em parte à sua revelia – colar esse rótulo a tais iniciativas mesmo quando elas próprias não aderem a ele com tanto entusiasmo. Mais do que explicitar adesões e recusas, interessa sublinhar a ampla circulação do “independente” como fórmula que designa práticas editoriais esteticamente orientadas.

²⁰ Refiro-me, aqui, a acontecimentos anteriores ao anúncio de encerramento das atividades da Cosac Naify, em novembro de 2015, fato cujos desdobramentos simbólicos ainda estão por ser avaliados mas que me parece, também, ser um acontecimento paradigmático para a reflexão sobre a edição “independente”, tanto no âmbito acadêmico como dos próprios editores.

professores ávidos por incrementar suas bibliotecas com 50% de desconto, torna evidente a admiração dos universitários (particularmente os das Humanidades) pela Cosac, cujo estande é – à exceção do da Companhia das Letras – aquele que forma as aglomerações mais volumosas e alvoroçadas. É evidente que esse burburinho pode ser atribuído à rara oportunidade de comprar títulos acadêmicos caros por um preço que o bolso dos jovens possa bancar. Não obstante, a observação *in loco* da circulação de pessoas na Festa do Livro, dos diálogos entre os uspianos e das práticas de observação e compra dá conta de mostrar certas disposições que passam menos pelo cálculo econômico e mais pelo fetiche estético. É no estande da Cosac Naify onde os jovens uspianos vivenciam o evento não só como *feira*, mas também como *mostra*: olha-se, manuseia-se, comenta-se, mais do que compra-se.

Pois bem, a presença da Cosac na Feira Plana também deixa entrever a adesão de seus jovens produtores-consumidores ao design contemporâneo, *clean*, urbano, conceitual e irrepetível praticado pela editora da rua General Jardim – adesão que se materializa de maneira indubitável nos materiais de divulgação da Plana (Fig. 45 a 48) e de suas congêneres. Tal *presença convidada* torna-se ainda mais inteligível à luz da *ausência* da Ateliê de Plínio Martins Filho (contemporânea à Cosac) ou da *presença ordinária* do Selo Demônio Negro de Vanderlei Mendonça em algumas feiras. Estas editoras, embora também se caracterizem pelo culto ao livro como objeto de devoção estética, praticam um design rotinizado e conservador, de inspiração retrô (simetria, serifa, costura, papel-pólen, iluminura, capa dura com letras douradas etc.).

Ainda que o conjunto de projetos selecionados para a feira mostre relativa heterogeneidade de procedimentos artísticos e linhas estéticas, esse convite à Cosac mostra uma indisfarçável relação de filiação de boa parte dos jovens aí congregados com as linhas estéticas da editora, que, apesar de ter atingido certo porte (simbólico e econômico), se mantém à margem do *mainstream* comercial a que se encontram aderidas as empresas “não independentes”. Se a permanência da Cosac na LIBRE encontra guarida na bandeira da bibliodiversidade, sua presença na Plana se justifica, nas palavras da curadora, pela proeminência da editora na publicação de “livros bonitos”, que é o que daria unidade ao evento. Nesse sentido, pode-se pensar a Cosac Naify como espécie de linha-mestra para as editoras brasileiras de arte, design e fotografia que passam a atuar a partir da década de 2000:

[...] observam-se casos em que a fundação de uma editora *marca época* por conseguir impor novos esquemas de produção, de percepção e de apreciação do que é considerado o “bom livro”. Essas irrupções têm a propriedade de *produzir o tempo*, como consequência da legitimação de novos parâmetros para estabelecer distâncias e medir o novo em relação ao já existente. São as vanguardas, no sentido sociológico de “tomar

posição à frente de”, instaurar estilos e atitudes a partir dos quais se alinham e se definem outros pretendentes.²¹

Tomando-se as práticas e representações materializadas nessas feiras como parte de um processo mais amplo – qual seja, a aparição/fabricação do jovem editor/produtor/artista “independente” –, é possível remeter tal presença da Cosac Naify às relações de aprendizado, imitação e recriação de ritos e símbolos que caracterizam certas (re-) emergências identitárias contemporâneas²². Ainda que de existência recente, a Cosac parece funcionar como “tronco” a que os jovens da Plana aderem, de maneira ora explícita, ora como referência indireta, ocupando um espaço central em sua tradição seletiva. De outra perspectiva, não necessariamente oposta, a presença da Cosac – tal como a de convidados nacionais e estrangeiros de renome na programação de palestras e oficinas – transfere capital simbólico à Feira Plana, dando força à sua pretensão de representar esse universo de publicações.

Tal decisão, porém, não tem uma aprovação unânime, e quem fica de fora tende a ver com maus olhos a presença da (agora moribunda) editora da rua General Jardim. Embora tendo engrossado a fileira dos “independentes” da LIBRE, ela pode parecer situada no polo das *major*s quando olhada da enorme distância que a separa dos microprodutores feirantes:

Manifestação de jovem produtor “independente”
na página da Feira Plana na rede social Facebook

²¹ Gustavo Sorá, “Tempo e distâncias na produção editorial de literatura”, *Maná*, vol. 3, n. 2, 1997, p. 151. Embora a observação do autor dissesse respeito ao papel que a Companhia das Letras passou a desempenhar a partir da década de 1990, em especial na edição de literatura e ciências humanas, parece-me adequado olhar para a Cosac Naify em termos semelhantes no que concerne a um nicho mais sofisticado, de consumo restrito, que aproxima a atividade do editor ao ofício tanto do curador como do mecenas. Além disso, se podemos situar a Companhia das Letras como novo paradigma no que se refere a um modelo de atuação profissional, a Cosac Naify mostra-se emblemática de certos cruzamentos entre um *ethos* artístico/artesanal e formas de produção industrial. Ver: Leonardo Nóbrega da Silva, *Projeto gráfico como projeto editorial: um estudo de caso da editora Cosac Naify*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

²² Tome-se, como exemplo, o papel dos Pankararu em certos processos de ressurgimento étnico no Nordeste brasileiro. Ver: Siloé Soares de Amorim. *Os Kalankó, Karuazu, Koiupanká e Katokinn. Resistência e ressurgência indígena no Alto Sertão alagoano*. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

Tampouco se pode ignorar, na compreensão dessa presença, a afinidade das trajetórias de Eduardo Brandão (sócio da Galeria Vermelho, idealizador do Tijuana e professor da FAAP), Bia Bittencourt (curadora da Plana, formada na mesma FAAP) e Charles Cosac (editor da Cosac Naify, com mestrado em artes na Inglaterra). Nas três biografias, a produção editorial aparece menos como uma atividade em si e mais como um meio ou apêndice da atividade artística. Ainda que a aquisição de tais capitais tenha desembocado em perfis profissionais completamente distintos, dado também por pertencimentos sócio-geracionais diversos, o circuito das publicações “independentes” faz emergir certos pontos de contato entre eles.

Na Plana, o cubo branco triunfa não apenas sobre o rococó, mas também sobre as estéticas e políticas de extração nacional-popular, bem como das derivações sindicais, anarquistas, socialistas etc. Diz a curadora sobre o tipo de produção mais representativo do evento: “Eu acho que os fanzines, eles não têm mais esse caráter de protesto. Elas usam o impresso, o livro, para experimentar. E eu acho que isso também é uma maneira de subverter as coisas”²³. A afirmação peremptória da despolitização do fanzine e o uso lasso da noção de “subversão”, à moda de vanguarda formalista, são emblemáticos do alto grau de estetização que tanto a Plana como algumas das outras feiras de publicações “independentes” brasileiras ostentam – pelo menos se comparadas à FLIA argentina, onde as pretensões subversivas caminham sobre linhas de fuga completamente distintas, como discutirei mais adiante. Ainda que alguns dos expositores presentes na Plana e noutras feiras paulistanas se dediquem a vertentes politicamente engajadas, existe um predomínio da “arte pura” e do experimentalismo formal em tais agrupamentos.

Essa ênfase se manifesta também nos zines que Bittencourt vai publicando, como artista visual, com seu próprio selo ou em projetos editoriais amigos que também frequentam esse circuito: a Meli-Melo Press de Beto Galvão; a Vibrant de Isadora e Martina Brant; a Contra Editora de Guilherme Falcão; a Jubarte Mugidor de Helena Cavalheiro e Leonardo Domingues; a Pingado-Prés de Bianca Muto e Ivy Folha. De resto, para compreender o predomínio do formalismo na Feira Plana, é preciso considerar que o conjunto de expositores é definido por critérios específicos, que privilegiam certas características editoriais em detrimento de outras. Pesam, também, as afinidades eletivas – expressas materialmente em menores ou maiores graus de amizade, colaboração e convívio – que costumam reger as relações entre premiadores e premiados, publicadores e publicados, curadores e curados.

²³ “Feira Plana promove editores que não abrem mão do papel”. *Trip TV*, 7 maio 2015. Disponível em: <<http://entretenimento.band.uol.com.br/triptv/video/2015/05/07/15464801/feira-plana-promove-editores-que-nao-abrem-mao-do-papel.html>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Vale notar, de todo modo, que a adoção da curadoria como prática que instaura um “dentro” e um “fora” contrasta com aquelas iniciativas que surgiram no século XIX como formas de heterodoxia no campo artístico – inclusive daquelas que se utilizavam do adjetivo “independente(s)” para denotar sua especificidade. Lembremos, a título de exemplo, que a Sociedade dos Artistas Independentes, que nasce da experiência dos “recusados” no Salão oficial francês, está “baseada no princípio da supressão dos jûris de admissão, tendo por objetivo permitir aos artistas apresentar livremente suas obras ao julgamento do público”²⁴. Recentemente, outra decisão tornou ainda mais visível a vinculação da Feira Plana ao *modus operandi* do campo artístico: em parceria com a Cosac, a Meli-Melo Press e a gráfica Ipsis, a Plana lançou um edital de residência para o desenvolvimento de projetos de publicação “independente”. O objetivo é, de acordo com o edital, “oferecer aos autores selecionados a oportunidade de uma experiência múltipla na área editorial, em que possam receber orientação, condições para produzir, financiamento e lançamento de sua obra na Feira Plana 4”²⁵. A adoção da residência – prática laboratorial típica do universo artístico –, somada à constituição da Feira Plana via curadoria, faz dela uma espécie de “iniciativa de fronteira”, calcada em práticas de dois universos (a arte e a edição) relativamente distintos.

Outra iniciativa de Bittencourt que extrapola a realização da própria feira foi a criação de um pequeno acervo de publicações “independentes”, disponíveis para consulta local. O local escolhido para abrigar esse acervo foi o Elevado, um espaço multifuncional (café, bar, sala para cursos e exposições) inaugurado em uma sobreloja da rua Albuquerque Lins, perto do “Minhocão”. Ali, passou-se a realizar também a Altiplana, uma exposição mensal com artistas participantes da Feira Plana. O contexto imediato da abertura desse espaço e das iniciativas de Bittencourt ali sediadas é uma espécie de reingresso recente do bairro de Santa Cecília no mapa da produção cultural e do lazer juvenil em São Paulo²⁶. Na esteira das tentativas de “revitalizar” as áreas centrais, surge uma série de outros empreendimentos, como bares, restaurantes, lojas de design e também a Banca Tatuí, que os proprietários da editora Lote 42, responsáveis pela Feira Miolo(s), inauguraram na rua Barão de Tatuí para vender publicações “independentes”.

De volta à Plana, importa notar que o Museu da Imagem e do Som situa-se no Jardim Europa, um dos bairros mais ricos da cidade, mas a avenida Europa, onde ele se encontra, não se caracteriza apenas pelos casarões da elite econômica, pelas

²⁴ Historique de la Société des Artistes Indépendants, s.d. (trad. minha) Disponível em: <<http://www.artistes-independants.fr/sdai/presentation/historique-de-la-societe/>>. Acesso em: 31 jul. 2015.

²⁵ Extraído de: <<http://www.feiraplana.org/residencia-residency>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

²⁶ Ver, por exemplo: Juliene Moretti, “Tradicional bairro de Santa Cecília ganha novos espaços culturais”, *Veja São Paulo*, 2 out. 2015.

butiques de luxo e pelas concessionárias de automóveis importados: ela é também um prolongamento da rua Augusta²⁷ e liga o Centro velho, a região da avenida Paulista e a própria Augusta à Cidade Universitária da USP. O museu também está a poucos metros da avenida Brasil, cujo prolongamento a oeste, a Henrique Schaumann, leva a Pinheiros, Vila Madalena e, mais adiante, Perdizes. Espacialmente, portanto, a Feira Plana se situa numa espécie de entroncamento viário em forma de T que conecta os redutos de lazer, estudos e residência desses grupos – mesmo que não esteja situada, ela própria, em nenhum desses redutos, num território relativamente alheio aos capitais mais valorizados por eles.

Institucionalmente, a realização da Feira Plana no Museu da Imagem e do Som pode ser situada num contexto mais amplo de frouxidão temática e setorial das instituições de cultura e arte de São Paulo. Numa cidade cujo museu de arte contemporânea é especializado em arte moderna, cujo museu de arte moderna prima pela arte contemporânea e cujo museu de escultura se dedica também ao teatro e à música, não parece estranho que uma instituição dedicada ao audiovisual abrigue uma feira de produtos impressos e outros eventos alheios ao seu foco temático. Por outro lado, vale observar que o MIS também abrigou em 2015 a Sacola Alternativa, feira que reuniu 18 “gravadoras independentes e selos nacionais em atividade, para exposição e venda de lançamentos exclusivos de seus artistas”, com o objetivo de “aproximar músicos e produtores que movimentam o mercado fonográfico e cultural no país, valorizando o trabalho dessas empresas independentes em seus diferentes modelos de negócio”²⁸. Portanto, para além do “desvio” de política cultural da instituição, tais fatos mostram a afinidade de suas atuais instâncias decisórias ao universo da produção cultural “independente”.

Não custa lembrar, ademais, que as instituições culturais do Estado de São Paulo são geridas em parcerias público-privado, por meio das chamadas OSs (Organizações Sociais)²⁹ – no caso do MIS, a Organização Social de Cultura Paço das

²⁷ Tradicional reduto de prostituição da cidade, a rua Augusta também consolidou-se como centro da diversão noturna da juventude paulistana. O trecho que vai da rua Martins Fontes à Avenida Paulista reúne uma série de bares, casas noturnas e restaurantes. Entre as diversas “tribos” que a frequentam, destacam-se os adoradores do rock em distintas vertentes e os *hipsters*.

²⁸ Extraído de: <http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=1816>. Acesso em: 18 jun. 2015.

²⁹ Esse modelo, implementado no Brasil em meados dos anos 1990 por iniciativa do ministro Luiz Carlos Bresser-Pereira, tem como enquadramento mais amplo a tentativa de implementar reformas gerenciais no aparelho estatal com o objetivo de torná-lo mais moderno e eficiente. Um dos princípios de tais reformas é a descentralização das atividades públicas não estatais, por meio das agências autônomas e das OS, em um modelo de gestão por resultados. No Estado de São Paulo, as OSs são regulamentadas em 1998 e passam a ser um recurso amplamente usado nas áreas de saúde e cultura (nesta área, a partir de 2004). Para mais informações sobre a Nova Gestão Pública, ver Luiz Carlos Bresser-Pereira, *Reforma do Estado para a cidadania*, São Paulo: Ed. 34, 1998. Sobre a implementação das OSs nas instituições de cultura do governo paulista, ver Naila López Cabaleiro Suárez, *O modelo de gestão das organizações sociais de cultura em São Paulo*, São Paulo: FGV, ago. 2011.

Artes, também contratada para a gestão do espaço homônimo, localizado na Cidade Universitária da USP. Tais contratos preveem o aluguel do espaço das instituições públicas de cultura para eventos diversos, inclusive de índole não propriamente cultural, com o objetivo de complementar a arrecadação de recursos. Além disso, a Feira Plana não foi o primeiro evento abrigado pela instituição com patrocínio de empresas privadas. Também vale ressaltar que a Plana se instala no MIS sob a gestão de André Sturm, iniciada em 2011, cuja diretriz mais relevante tem sido diversificar a programação do museu, o que inclui vários eventos para além do escopo principal da instituição, com o objetivo de atrair maiores contingentes de público.

Outra instituição que tem figurado como agente promotor de práticas culturais identificadas com a rubrica da publicação “independente” é o SESC-SP (Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo). Em abril de 2012, o SESC Pompeia promoveu sua 1ª Feira de Publicações Independentes como parte da Ocupação Pompeia, projeto que integrou uma série de intervenções artísticas ocorridas no histórico edifício restaurado por Lina Bo Bardi. Nessa ocasião, estiveram presentes 15 publicações, dedicadas sobretudo à poesia, às artes visuais e à crítica de arte. Os artistas e editores presentes à mostra doaram exemplares de suas produções para a formação de um acervo específico na biblioteca da unidade³⁰. A segunda edição dessa feira foi realizada no mesmo ano, em outubro. Em maio de 2014, realizou-se a terceira edição do evento, para “divulgar projetos editoriais coletivos e independentes, promover o encontro entre artistas visuais, editores e público além de movimentar o cenário da arte impressa brasileira”³¹. Para esse caso, incluiu-se um número maior de projetos, de diferentes estados brasileiros, e realizou-se a mostra “O desenho como instrumento”, com obras da Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e do acervo do curador, Amir Brito Cadôr, professor e pesquisador do tema na Escola de Belas Artes dessa universidade e corresponsável pela coleção. Por dedicar-se ao universo do livro de artista numa escola de belas-artes, contribuindo para sua legitimação como prática artística, Cadôr é uma figura bastante presente nesse circuito de feiras, tanto como convidado para palestras e oficinas quanto como expositor, com seu selo, Edições Andante.

Em fevereiro de 2015, o SESC Vila Mariana também realiza uma edição dessa feira com o tema “Desenho”, e 21 projetos brasileiros foram selecionados para ocupar a praça externa da unidade. Ainda que tenha se dado ao evento o nome Feira Livre,

³⁰ “1ª Feira de Publicações do SESC Pompeia”. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/jornal/agenda/read/3145>>. Acesso em: 15 jun. 2015; Douglas Lisboa, “Feira exhibe olhares de revistas independentes”. *Folha de S.Paulo*, 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39663-feira-exibe-olhares-de-revistas-independentes.shtml>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

³¹ Extraído de: <https://www.facebook.com/events/396051430537831/?ref=notif¬if_t=plan_user_invited>. Acesso em: 6 maio 2014.

também neste caso a participação estava condicionada a um processo curatorial. Por fim, ainda em 2015, nos dias 12 e 13 de dezembro, o SESC Pompeia realiza a Aversa: Feira de Publicações Independentes, com pouco mais de 50 expositores convidados, além de uma programação extensa de minicursos e oficinas nos dias anteriores e posteriores à própria feira. A presença (efetivada mediante convite, e não por convocatórias públicas) de projetos editoriais hispano-americanos, bem como de projetos sediados em outros estados brasileiros, foi financiada com recursos da própria instituição – ao contrário do que ocorre, via de regra, nos outros eventos desse circuito, onde a conquista desse espaço exige dos participantes o dispêndio de recursos financeiros que nem sempre a comercialização de seus produtos é capaz de saldar. Aqui como em outros casos, o SESC reafirma sua posição de destaque na veiculação da produção cultural em São Paulo, posição tributária da alta dotação orçamentária de uma instituição sem fins lucrativos mantida com recursos provenientes do empresariado dos setores de comércio de bens, serviços e turismo.

As características cultivadas nas feiras do SESC fazem eco às orientações da Feira do Tijuana e da Feira Plana já mencionadas. A presença do livro de artista e a interface com as artes visuais – visível em boa parte dos projetos aí reunidos, um conjunto bastante heterogêneo de produtos simbólicos esteticamente orientados – parecem ser elementos relevantes na constituição dessas feiras. A proliferação dessas iniciativas se torna inteligível pelo lugar marginal que esse tipo de produção ocupa tanto nos espaços tradicionais de arte (galerias, museus, feiras de arte etc.) como nas livrarias. Tais feiras cumprem, assim, o papel de dar visibilidade a uma modalidade de produção artística que, tendo existência recente, ainda não logrou o prestígio de que gozam a pintura, a escultura, a fotografia e outros gêneros já consolidados.

Essas feiras respondem, assim, à expectativa dos jovens recém-chegados de cavar formas de expor seu trabalho sem ter de passar pelo crivo das grandes instituições do universo artístico. Criando suas próprias instâncias de visibilidade – e, paralelamente, mecanismos de regulação desse espaço, como prêmios, residências, convites a especialistas, mostras etc. –, os agitadores culturais responsáveis por essas feiras fazem emergir uma espécie de universo paralelo que, não obstante, flerta o tempo todo com as práticas e as representações já vigentes no *establishment* artístico de que eles se encontram excluídos menos por opção do que por condição. A essa exclusão corresponde, no plano discursivo, a construção de uma epopeia que é a do indivíduo empreendedor, fazendo desaparecer o peso dos mecenatos públicos e privados que, indelevelmente, dão guarida a suas empreitadas:

As práticas mudaram. Não existe nenhuma ajuda oficial, nenhuma ajuda federal. As instituições, as galerias, as bienais e os museus deixaram de ter tanta importância assim

pro artista que quer expor. Os artistas adquiriram mais um conhecimento, mais uma atividade, que é a de buscar os lugares, [...] criar os espaços expositivos, montar exposição e criar um ambiente pra mostrar o seu trabalho. Não tem mais a necessidade de esperar uma galeria ou um museu ou uma instituição... Isso aconteceu em dez anos, né? De dez, quinze anos pra cá foi a mudança.³²

Na temporalidade que os agentes constroem para o universo em que atuam, o *turning point* não pode ser outro que não o próprio momento de ingresso desses agentes no universo artístico – mais ou menos a época em que se tornam adultos. Nessa narrativa, o *establishment* deixa de ter importância por força das inovações levadas a cabo no circuito “independente” – como se estas inovações não fossem, elas mesmas, efeitos diretos da importância que o *establishment* tinha e segue tendo, inclusive para abrigar os espaços expositivos em que suas feiras se converteram.

Entre empreender e transformar

Um universo relativamente distinto se revela no Ugra Zine Fest, “evento anual dedicado ao universo dos fanzines e das publicações independentes”³³. Trata-se de uma iniciativa do designer Douglas Utescher (1977-), que desde adolescente esteve envolvido com os zines, os quadrinhos e o rock – universos que se tangenciam de maneira frequente. Formado em Produção Editorial pela Universidade Anhembi Morumbi e tendo atuado na área de marketing de empresas privadas, além de ter se dedicado também ao mercado discográfico “independente”, a partir do início dos anos 2010 ele decide transformar sua paixão pelos zines em uma atividade profissional estável e exclusiva. Assim nasce a Ugra, empresa que Douglas gerencia junto à esposa (Daniela Utescher, formada em Relações Públicas) e que funciona tanto como editora quanto como loja virtual de publicações “independentes” nacionais e estrangeiras – e, mais recentemente, também como loja física na Galeria Ouro Velho, na rua Augusta. Após cerca de quatro anos, o casal abandona suas atividades remuneradas prévias e passa a se dedicar exclusivamente à publicação e à venda de publicações “independentes”.

O primeiro título da Ugra, *Anuário de fanzines, zines e publicações alternativas*, antecipa os investimentos seguintes de Utescher. Com essa publicação, que teve três edições (2011, 2012 e 2013), o editor buscava construir “um espaço de reflexão e crítica, além de, obviamente, um espaço de divulgação”³⁴ por meio de um amplo registro da produção zinística contemporânea: resenhas dos materiais enviados por

³² Depoimento de Carlos Issa ao SnapWordTour, projeto que mapeia iniciativas culturais em diversas grandes cidades ao redor do mundo. Extraído de: <<https://www.youtube.com/watch?v=rtrZHKtJ-dM>>. Acesso em: 30 out. 2015.

³³ Extraído de: <<https://ugrapress.wordpress.com/ugra-zine-fest/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

³⁴ Douglas Utescher, “A força dos independentes!”. Em: Douglas Utescher e Leandro Márcio (eds.). *Anuário de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas*. São Paulo: Ugra Press, 2011. p. 6.

produtores “independentes” do Brasil e do exterior; minientrevistas com zineiros; textos de opinião sobre esse universo; listas de acervos e eventos dedicados a essa produção. A partir de 2014, a publicação deixa de existir, e a Ugra passa a editar o *Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes*, um material impresso não grampeado, de feitiço mais simples, contendo apenas fichas sintéticas das publicações inscritas. Mais do que a mudança no formato, interessa destacar a mudança no nome: além da inclusão do “internacional”, que amplia as pretensões da iniciativa, o “independente” ingressa como uma alternativa ao alternativo, ou seja, como adjetivo que consegue abarcar um universo semelhante de propostas editoriais sem, contudo, comprometer-se com os sentidos políticos que o “alternativo” carrega. Não obstante, o “independente” figura na publicação, desde o início, como adjetivo impreciso capaz de caracterizar uma série de substantivos: fanzine, revista, editor, quadrinhos, selos musicais, obras, publicações...

O Ugra Zine Fest nasce com poucas pretensões, em fevereiro de 2011, como festa de lançamento do *Anuário*. A primeira edição do evento ocorreu em dois locais: o Impróprio, espaço cultural na região da Rua Augusta dedicado principalmente ao rock e ao veganismo, que fechou as portas há alguns anos; e a Concreto, galeria/espaço de arte urbana, design e contracultura criada em 2010 e localizada no miolo da Vila Madalena. No primeiro dia, foram realizados shows de rock; no segundo, palestras, oficinas (serigrafia e encadernação) e a própria feira – que, naquele momento, resumia-se a uma mesa de publicações cujas vendas a própria Ugra encarregava-se de gerenciar. A segunda edição, em março de 2012, foi albergada pela Casa do Fazer, na Vila Mariana, e pelo Sattva Bordô, espaço cultural criado na Praça Roosevelt em 1976, em um imóvel recentemente demolido. Dessa vez, a Ugra Press dividiu a organização do evento com o Zinismo, “um blog coletivo, autoral e independente formado por uma confraria de fanzineiros separados pela distância física e aproximados pela era digital”³⁵. Dentre os realizadores desse blog e colaboradores do evento está Márcio Sno, autor do pequeno livro *O universo paralelo dos zines*. Apesar das mudanças, o formato permaneceu semelhante: na sexta-feira, os shows; no sábado, as atividades relacionadas às publicações, que desta vez se tornam mais numerosas que no encontro anterior.

Confrontado com o crescimento do evento e com a intenção de viabilizá-lo sem o emprego de recursos pessoais, Utescher trava um contato fortuito com a equipe do Centro Cultural São Paulo³⁶, importante espaço cultural da cidade localizado na rua

³⁵ Extraído de: <<http://zinismo.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

³⁶ Segundo me relatou em entrevista, Utescher foi ao CCSP para assistir a uma palestra da cartunista Cynthia Bonacossa e, ao final, tendo ido conversar com a palestrante, conheceu uma funcionária da

Vergueiro. Naquele momento, a curadoria de bibliotecas do CCSP buscava formas de atrair público para a Gibiteca Henfil, um dos principais acervos públicos brasileiros de quadrinhos, gibis e outras publicações relacionadas. É sob o pano de fundo dessa convergência de interesses que se realiza, então, a terceira edição do Ugra Zine Fest, em abril de 2012. Com os recursos financeiros e físicos colocados à sua disposição, Utescher consegue ampliar consideravelmente o raio de influência de seu festival, e a feira – agora com maior disponibilidade de espaço e a abertura de uma convocatória pública – passa a ser um de seus focos principais.

Além da feira propriamente dita, o festival tem incluído também palestras, debates, oficinas, shows e uma mostra de publicações que permanece em cartaz durante um período maior do que os dois dias do evento. A partir de 2013, como forma de dar continuidade à parceria e garantir os recursos necessários à realização do Ugra Zine Fest, o evento passa a ocorrer em setembro, como parte do Mês da Cultura Independente, ampla programação que faz parte do calendário oficial da Prefeitura e ocupa diversos espaços da cidade com a proposta de “reunir artistas que produzem cultura de forma independente através de diversas linguagens artísticas”³⁷. Ainda que tal transferência não tenha acarretado grandes mudanças no *modus operandi* do Ugra Zine Fest, sua inserção nessa rubrica guarda-chuva diz muito sobre o papel que, em certos casos, as políticas públicas de cultura cobram na articulação e no fomento às iniciativas dos produtores “independentes”.

Para além dessa inserção nas políticas municipais de cultura, é importante circunscrever o Ugra Zine Fest no lugar específico que o Centro Cultural São Paulo ocupa no panorama cultural da cidade. Inaugurado em 1982, durante a gestão de Mário Chamie na Secretaria Municipal de Cultura, o CCSP foi concebido como espaço multidisciplinar, inspirado pelo Centre Pompidou, fundado alguns anos antes em Paris. A proposta de abrigar manifestações da cultura popular e erudita em suas distintas vertentes se expressa não apenas na programação (que inclui dança, teatro, cinema, literatura etc.), mas também nos acervos que a instituição abriga (gibiteca, discoteca, obras de arte, livros em braille e audiolivros, biblioteca de culturas surdas etc.).

Além disso, são significativas as apropriações que segmentos diversos da população juvenil paulistana vêm dando ao edifício do CCSP, concebido por Eurico Prado Lopes. Situado às margens da avenida 23 de Maio e do entroncamento entre as linhas verde e azul do Metrô, ele tornou-se ponto de encontro de habitantes de todos os quadrantes da cidade. Quem quer que passe por suas instalações em um dia

instituição e decidiu apresentar-lhe o evento. Esta, então, lhe contou dos planos de atrair mais público para a Gibiteca e da intenção de fazer um evento nesse sentido.

³⁷ Extraído de: <<http://culturaindependente.org/2015/sobre/>>. Acesso em: 19 out. 2015.

normal de funcionamento verá grupos ocupando suas mesas externas para o estudo pré-universitário e universitário, os jogos de tabuleiro, a leitura e o uso de aparatos tecnológicos. Nos espaços internos, é comum ver leituras dramáticas de grupos teatrais, bem como os grupos de *break*, *pop* e outras modalidades de expressão corporal ensaiando seus passos com o auxílio das divisórias de vidro, usadas como espelho. Nesse sentido, pode-se dizer que a realização do Ugra Zine Fest no Centro Cultural São Paulo beneficia-se de uma escolha recíproca: um espaço cultural densamente apropriado por segmentos socialmente diversos da juventude paulistana e um universo de práticas simbólicas – zines, HQs, publicações “independentes” – também predominantemente juvenil e, vale dizer, de extração social mais diversa que a dos livros de artista, por exemplo.

Nesse sentido, pode-se dizer que o Ugra Zine Fest é um evento antípoda à Feira Plana, oposição que se expressa indiretamente no papel que o CCSP e o MIS desempenham atualmente na cena cultural paulistana. De um lado, um evento financiado exclusivamente com dinheiro público e que privilegia o zine, formato que dá espaço a militâncias e ativismos políticos de toda ordem. De outro, um evento de “arte impressa” patrocinado por uma grande marca e que privilegia as expressões formais e os experimentalismos estéticos. De um lado, um espaço multidisciplinar de intensa apropriação popular, num momento em que a gestão municipal ostenta o discurso de ampliação da presença de seus equipamentos de cultura pela via da descentralização. De outro lado, um museu especializado numa gestão estadual que privilegia as parcerias público-privado e amplia seu escopo para além dos experimentalismos audiovisuais, promovendo exposições e atividades diversas com vistas à formação de públicos mais numerosos nas classes médias paulistanas.

Seria inevitável não remeter tais distâncias às tradições a que tais feiras remetem na história das práticas editoriais/artísticas brasileiras e, em última análise, também às trajetórias e às tomadas de posição de seus artífices. Formada em Artes numa faculdade de elite, Bittencourt se espelha na NY Art Book Fair e, em seu discurso, atribui ao experimentalismo formal um caráter transgressor. Formado em Produção Editorial e pós-graduado em Design Gráfico em faculdades com alunos de extração social mais diversificada, Utescher diz-se contrário à rubrica de “arte impressa” – que, segundo ele, tem um teor elitista – e promove um evento que abriga uma diversidade de publicações “independentes”, inclusive as de teor ideológico (embora não aceite, em respeito a sua concepção de “independência”, as manifestações institucionalizadas de proselitismo confessional e partidário). Não soa descabido, portanto, que Utescher descreva tanto o *Anuário* quanto o festival como

iniciativas cujo objetivo é fornecer um “retrato” do que é produzido atualmente, rechaçando o caráter seletivo de curadoria que outros eventos reivindicam³⁸.

Ao contrário das feiras antes destacadas, o Ugra Zine Fest tem sua gênese diretamente tributária do circuito dos zines, um universo relativamente circunscrito no âmbito mais geral das publicações “independentes”. Tal universo tem um parentesco direto com o dos quadrinhos – gênero que a Ugra mais vende em sua loja e que possui instâncias próprias de produção, difusão e consagração –³⁹, mas também com as publicações contraculturais ou alternativas. Em contrapartida, os publicadores de arte impressa têm um parentesco mais próximo com os praticantes do livro de artista e do livro artesanal. Nesse sentido, torna-se fácil compreender por que o evento do CCSP alberga maior espaço para militâncias e ativismos políticos do que o do MIS e o da Casa do Povo, onde predominam as propostas de cunho estetizante.

Não obstante, é preciso enfatizar que essa polarização, que denota distintas concepções sobre o mesmo conjunto de práticas, tem seu limite moldado pela ampla circulação de produtores entre as feiras, circulação que ocorre de maneira menos estanque e previsível do que fariam crer os modelos interpretativos que extraem das morfologias sociais e das afinidades eletivas os movimentos táticos dos agentes. Num universo de práticas simbólicas ainda em gestação, como é o dessas feiras, nota-se um estado pronunciado de indiferenciação, estado cuja alteração está sujeita tanto à sorte dos projetos individuais como dos arranjos institucionais que lhes dão guarida.

A oposição entre edição “pura” e “engajada”, ou entre um polo diletante e um polo militante, se torna bem mais evidente quando incluímos, no escopo da análise, um evento como a Feira Anarquista de São Paulo – e outros eventos promovidos com a mesma rubrica em outras cidades do país. No caso paulistano, trata-se de uma iniciativa da Biblioteca Terra Livre, projeto de acervo levado a cabo por um coletivo nascido em 2004 e cujos intuitos são “preservar e difundir a memória do anarquismo no Brasil e no mundo e incentivar as lutas do presente”. Além da biblioteca em si, o espaço – com sede em uma casa nas proximidades do metrô Vila Madalena – abriga grupos de estudos, debates, exposições de filmes com temática anarquista.

A primeira edição dessa feira ocorreu em 2006. Além da feira em si, que reuniu projetos de vários estados brasileiros e de outros países, a programação do evento contou com exibição de filmes e documentários anarquistas, palestras, debates,

³⁸ Em entrevista, Utescher conta que, para o caso do *Anuário*, todas as publicações são incluídas, desde que preencham corretamente o formulário de inscrição e respeitem a condição de “independente” (não ser o veículo de uma instituição). Para a exposição e a feira que são realizadas no Ugra Zine Fest, consideradas as limitações do espaço físico, o critério de seleção é montar um conjunto que mostre a diversidade da produção – e que inclua, por exemplo, tanto os materiais de elaboração gráfica mais sofisticada quanto aqueles de fatura simples ou rústica.

³⁹ Não por acaso, o Ugra Zine Fest ganhou em 2013 o prêmio de melhor evento pelo HQ Mix, “o Oscar dos quadrinhos e humor gráfico no Brasil”.

exposições e apresentações artísticas. As atividades espalharam-se pelos diversos recintos da Casa de Cultura Tendal da Lapa, instituição sediada num conjunto de galpões na zona oeste de São Paulo que funcionava como entreposto de carnes. Objeto de uma “invasão cultural” realizada por um grupo de teatro em 1989, esse espaço torna-se oficialmente uma casa de cultura em 1992 e é tombado pelo Patrimônio Histórico em 2007 – não sem antes ser objeto de uma contenda política resultante de um acordo entre Estado e Município para a instalação de uma sede do Poupatempo no local. Resolvido o conflito, o Tendal da Lapa prossegue suas atividades como casa de cultura mantida pela Prefeitura.

Depois de cinco anos sem ser realizada, a Feira Anarquista volta a acontecer em 2011, por iniciativa de um coletivo anarquista da região do ABC. Desde então, o Tendal da Lapa é o local de encontro anual de projetos editoriais vinculados a organizações anarquistas tanto do Brasil como do exterior. Na edição de 2014, por exemplo, marcaram presença na lista oficial do evento 46 editoras, provenientes de seis estados brasileiros (SP, RJ, RS, SC, BA e RN) e sete outros países (Alemanha, Chile, Espanha, México, França, Argentina e Estados Unidos). A especificidade ideológica do evento logo faz dissipar a semelhança das fachadas: apesar da coincidência temporal – e embora se trate, em todos os casos, de feiras de livros promovidas em espaços públicos com pequenos produtores que, numa concepção lassa, poderiam ser chamados de “independentes” – a morfologia tanto dos produtores como dos públicos faz a Feira Anarquista figurar como evento completamente anômalo nesse universo.

O que cabe enfatizar é que o adjetivo “independente” tem uma inserção menos frequente nesse evento cuja proposta é marcadamente ideológica: reunir editoras libertárias do Brasil e do exterior. Na lista de produtores editoriais aí reunidos, que em nada se parece à lista de projetos que frequentam as feiras supramencionadas, outros adjetivos frequentam os discursos de autodefinição: anarquista, libertário, autônomo, cooperativo, autogestionário. Além disso, as textualidades institucionais dessas editoras, a maioria delas ligadas a coletivos anarquistas e espaços autogestionados, costumam ter um tom bem mais literal e incisivo do que o dos projetos reunidos nas outras feiras, onde predominam as ideias do mundo da arte, o vocabulário afetivo e os imaginários do capitalismo cognitivo.

Tendo em vista esse contraponto da Feira Anarquista, onde o “independente” carece de ampla circulação, é possível dizer que esse adjetivo tem uma adesão mais efetiva naqueles âmbitos onde o conjunto de projetos reunidos é mais heterogêneo. Portando sentidos diversos e, geralmente, mais vagos do que aqueles qualificadores de cariz político, o “independente” acaba funcionando como mínimo denominador

comum dos publicadores que, de algum modo, situam-se ou sentem-se à margem de um polo dominante, identificado ora com as galerias e museus de arte, ora com as livrarias e as bienais do livro. Essa indefinição constitutiva, que faz do “independente” uma espécie de identidade-muleta, faz com que sua apropriação nem sempre seja objeto de grande entusiasmo.

Em outros casos, porém, a adoção meditada desse termo terá um papel central na definição da fachada desses agenciamentos coletivos. É o que se nota, por exemplo, na Feira Miolo(s), realizada pela primeira vez em 1º de novembro de 2014 no interior da Mário de Andrade, a maior biblioteca pública da cidade e a segunda maior do país. Estiveram presentes cerca de 60 projetos, de índole bastante variada. O evento foi co-organizado pela Lote 42, editora fundada em 2012. Dirigida por três jovens jornalistas – o curitibano João Varella, o paulista Thiago Blumenthal e a argentina Cecilia Arbolave –, essa pequena casa editorial tem buscado ocupar lugares de visibilidade nessa cena. No fim de 2013, a editora já havia promovido o Bazindie Natal, um “saldão” que reuniu, além da Lote 42, outros cinco projetos presentes nesse circuito. Além disso, o grupo recentemente inaugurou a Tatuí, uma banca de rua em Santa Cecília que comercializa somente produtos de editores “independentes”.

Duas características permitem situar a Feira Miolo(s) como acontecimento mais próximo do Ugra Zine Fest do que das outras feiras. A primeira delas diz respeito ao modo de constituir o conjunto dos expositores: foram abertas convocatórias públicas, e a participação estava apenas condicionada à doação de exemplares para o acervo da biblioteca. Tal estratégia contrasta fortemente com o caráter seletivo das feiras promovidas pelo SESC Pompeia e Vila Mariana, pelo Tijuana na Casa do Povo e por Bia Bittencourt no MIS, onde a vinculação com temas do universo das artes (desenho, livro de artista etc.) e a lógica da curadoria, emprestada desse mesmo universo, fazem com que tais iniciativas acabem por mimetizar as exposições, mostras, bienais, coletivas – formatos já clássicos nos tipos de instituição que abrigam ou financiam tais eventos (museus, galerias, centros de cultura). Já no caso da Miolo(s), o caráter menos *blasé* da Lote 42 – dificilmente uma editora de perfil artístico teria o *slogan* “Uma editora com alma de *startup*”⁴⁰ – e o envolvimento de uma biblioteca pública (em vez de museus, galerias, SESCs) parecem ter condicionado um *modus operandi* mais mundano, à semelhança do Ugra Zine Fest.

Isso nos leva à sua segunda característica distintiva, já que essa iniciativa da Biblioteca Mário de Andrade encontra eco em outras que têm sido levadas a cabo pela instituição desde que o professor da USP Luiz Armando Bagolin assumiu sua direção,

⁴⁰ Posteriormente, a Lote 42 abandona esse slogan em seu discurso institucional, preferindo destacar suas relações com a cultura da internet. Ver: <<http://www.lote42.com.br/#sobre>>. Acesso em: 7 nov. 2015.

na gestão do prefeito Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT), com o sociólogo Juca Ferreira à frente da Secretaria de Cultura. Entre as atividades promovidas pela instituição nesse período, particularmente no que se refere à sua programação cultural, destacam-se as interlocuções com os saraus da periferia da cidade. Tais coletivos de produção literária ganharam, pelas mãos de Bagolin, lugar de destaque em eventos como a 10ª Primavera dos Livros, realizada em abril de 2014 na Praça João Gaspar, e durante a participação de São Paulo como cidade convidada na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, em abril e maio desse mesmo ano. Nesse evento, João Varella e Cecilia Arbolave, da Lote 42 – que se conheceram na Argentina, quando ele realizava um período de estudos na universidade privada onde ela estudava –, dividiram uma mesa redonda com Eduardo Lacerda, da Editora Patuá, e Allan da Rosa, idealizador da Edições Toró e poeta ligado aos saraus. Esses precedentes tornam possível inscrever a Miolo(s) como desdobramento de interlocuções que a Biblioteca Mário de Andrade, à semelhança do Centro Cultural São Paulo, vai travando com segmentos diversos da produção cultural juvenil, não apenas dando visibilidade a tais produtores na programação que ela promove ou apoia, mas também inserindo-a em seu próprio patrimônio – já que, vale ressaltar, um dos objetivos da primeira edição da Feira Miolo(s) foi celebrar a inauguração de um lugar especial para as publicações “independentes” no acervo da biblioteca.

Para a segunda edição da Feira Miolo(s), realizada em 7 de dezembro de 2015, a Lote 42 anuncia a criação do Prêmio Miolo(s), destinado a “ajudar a consolidar as iniciativas de artistas independentes”, dar “um reconhecimento simbólico às publicações que, aos olhos do júri, são as mais destacáveis” e “dar mais visibilidade aos trabalhos de todos os que estão envolvidos nesse momento excitante de produção gráfica”⁴¹. No júri, além dos três sócios da Lote 42, constam duas funcionárias da Biblioteca Mário de Andrade, uma pesquisadora de livros de artista e dois editores envolvidos com o circuito das feiras (Bebel Abreu, da Bebel Books, e Douglas Utescher, do Ugra Zine Fest). Além da entrega do prêmio, a programação da Feira incluiu palestras, oficinas e uma homenagem ao quadrinista Fábio Zimbres. Essa diversificação de atividades evidencia, tanto neste como em outros casos, certa pretensão desses agitadores culturais de instituir formas de regulação e consagração para um nascente espaço de práticas identificadas com a publicação “independente”.

Um dos sócios da Lote 42, João Varella, tem marcado presença em eventos e cursos relacionados ao tema, além de manifestar-se com artigos em defesa da edição “independente” e das feiras. Para o jovem editor, a terminologia tem uma função

⁴¹ Extraído de: <<https://www.facebook.com/Lote42/photos/a.576474145699616.144080.558924490787915/1123663290980696/?type=1&theater>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

prática, a de estabelecer uma distância: “A Feira Tijuana é feira de independentes. A Bienal do Livro, das grandes. Também ajuda a combater oportunistas. Se misturar uma coisa com a outra, dá confusão”⁴². Em artigo posterior, deixa mais claro o que significaria *oportunismo*:

Percebam como todo mundo quer se apropriar do termo independente. Até Luiz Schwarcz, o sr. Cia. das Letras, sócio da Penguin Random House, empresa que vende o dobro do que todas as editoras brasileiras somadas, se disse independente em uma entrevista para um jornal de Portugal. [...] Nada contra ganhar dinheiro ou com o lucro. Seja feliz, que compre ou mande trazer a felicidade. [...] Agora, zoeira também não. Não me venham sequestrar esse termo para colocar em seu arsenal de marketing. Se a Companhia das Letras é independente, então todas são, logo nenhuma é.⁴³

Tomando como negativa a condição da editora grande e orientada ao lucro, Varella escancara sua posição na disputa pela definição legítima do “independente”, atribuindo a Schwarcz um uso equivocado e interesseiro da noção. O uso de expressões como “apropriar-se do termo” e “sequestrar esse termo” torna indisfarçável o caráter de disputa aguerrida (pelo menos de uma das partes) em torno da denominação. Em nome de suas pretensões classificatórias, o jovem editor procede enfaticamente à *desclassificação* do outro. Escrito por ocasião da 3ª edição da Feira Plana, evento-irmão de que a Lote 42 participou, o texto de Varella atribui aos editores-feirantes um caráter de ruptura com o mercado editorial tradicional:

Quem comparecer à Feira Plana vai constatar a gritante diferença entre o mundo dos acima mencionados e a verdadeira energia renovadora editorial que está surgindo das sombras. [...] Editores viajam, leem jornais internacionais, se dizem independentes, mas não passam do feijão com arroz. Aí reclamam que o brasileiro lê pouco. Diante de tamanho pau-mole, dou razão aos brasileiros.⁴⁴

O ataque à apropriação do termo “independente” por editores consolidados e a atribuição, a estes, de uma falta de audácia são recursos retóricos que andam de mãos dadas com a tentativa de fazer emergir um *ethos* coletivo plasmado pelas ideias de renovação e ousadia, caras à juventude. Não parece casual que, na forja desse território simbólico, as armas estejam apontadas contra a Companhia das Letras. Criada na segunda metade da década de 1980 – momento em que Varella e a maior parte de seus companheiros feirantes ainda estavam por sair da primeira infância –, a editora de Luiz Schwarcz foi, pelo menos até o final dos anos 1990, o empreendimento que condensou o espírito do novo no panorama editorial brasileiro e serviu de farol para uma geração que dava seus primeiros passos no *métier*.

⁴² João Varella, “O que é uma editora independente?”, *Trilhos Urbanos*, 16 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.trilhosurbanos.com/2014/08/e-uma-editora-independente/>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

⁴³ Idem, “Feira Plana: vocês não estão entendendo nada”, *Trilhos Urbanos*, 7 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.trilhosurbanos.com/2015/03/feira-plana-voces-nao-estao-entendendo-nada/>>. Acesso em 17 jun. 2015.

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

A Companhia das Letras é o referencial que definiu no final dos anos 80 novos esquemas de percepção e apreciação do *bom livro*, não a partir da imposição de um movimento literário, escola ou corrente de ideias particular, mas inventando concepções editoriais *profissionais*, que envolvem os novos *livros de prestígio*. A imposição desse modo de produção só completou sua irrupção ou legitimação com o aparecimento posterior de um conjunto de editoras assemelhadas que se reconhecem e são reconhecidas por referência à Companhia das Letras e a seu estilo literário-ensaístico. Entre os editores dessa “comunidade”, é comum julgar Luiz Schwarcz como *editor paradigmático, profissional*. Esta ideia diferencia e gera a percepção de um estilo de trabalho no qual o editor pode ser “inovador e realista”, sempre dividindo e criando os limites da atividade, à medida que a empresa cresce, entre os negócios e a cultura, cuidando de um lugar preciso na cadeia de poderes e de intermediação que permite tornar públicas as mensagens de um autor.⁴⁵

Em anos mais recentes, quando já se encontra incorporada à estrutura de um conglomerado transnacional e havendo diversificado seu catálogo em linhas mais comerciais⁴⁶, a casa editorial do Itaim Bibi ostenta uma posição diversa, que alguns não tardarão em associar ao *establishment*, ao acomodamento, ao interesse mundano. Tendo plasmado, para certa geração, o emblema da ousadia e do profissionalismo, para certas frações da geração seguinte ela passa a representar justamente seu oposto. É que no bonde que Varella e seus contemporâneos pegam andando, as tensões entre passado e presente geram sentimentos menos consensuais: para uns, exemplo cabal de empresa cultural com crescimento sustentado, a ser admirado e imitado; para outros, objeto perfeito para espinafrar com vistas a instituir um lugar próprio e legítimo nesse espaço.

Além desses artigos de Varella tomando partido da Feira do Tijuana e da Feira Plana, o engajamento da Lote 42 na afirmação de uma identidade “independente” ficou explícito no momento da primeira Feira Miolo(s), tal como pude constatar na observação de campo. No decorrer do evento, enquanto se davam as relações entre produtores e público, Cecilia Arbolave recolhia fotos e depoimentos dos expositores a partir da pergunta “O que é mais legal no mundo das publicações independentes?”. Posteriormente, tais materiais foram compilados na página virtual do evento⁴⁷.

⁴⁵ Gustavo Sorá, “Tempo e distâncias na produção editorial de literatura”, *Maná*, vol. 3, n. 2, 1997, p. 169-170. Vale notar que o texto de Sorá data da segunda metade dos anos 1990, momento de vigência máxima da Companhia das Letras como empresa cultural de êxito tanto comercial como simbólico.

⁴⁶ Após terem já estabelecido uma parceria para criar o selo Penguin-Companhia, em 2011 a Penguin compra 45% da empresa de Luiz Schwarcz, fato a partir do qual a editora criou selos de perfil mais comercial (Paralela, Seguinte, Panelinha). Mais recentemente, em decorrência da aquisição da Santillana pela Penguin Random House, a editora carioca Objetiva – que pertencia ao grupo espanhol e concorria com a casa paulista em vários nichos – foi incorporada à estrutura do Grupo Companhia das Letras.

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.958290754184618.1073741868.558924490787915&type=1>>. Acesso em 14 out. 2015. Todos os depoimentos mencionados na sequência foram extraídos dessa página.

“O mais legal de participar desse universo independente é a liberdade que você tem para produzir aquilo que você bem entende sem interferência de terceiros.”

“O que acho mais legal da produção independente é que está todo mundo no rolê porque gosta muito. Ninguém está lá para ganhar dinheiro, então o clima é sempre muito agradável e muito genuíno.”

“Do mundo independente, acho legal a liberdade que temos para editar o que queremos e fazer as coisas com coração. Nas feiras é muito bacana a troca com outras editoras e também ter um feedback do que as pessoas acham sobre o nosso trabalho”

“O mais legal é a troca com as outras pessoas e ter a liberdade de criar um projeto que seja a sua cara e não ter que esperar a que vire realidade.”

“O mais interessante é a liberdade criativa de ser independente. Não ter um cliente te permite fazer qualquer coisa e como as tiragens são pequenas, o investimento e o risco também são pequenos.”

“O mais legal de fazer parte de uma iniciativa independente é a liberdade de poder criar projetos em que a gente realmente acredita e dar espaço também a novos autores e ilustradores talentosos. Já o lado mais legal das feiras é poder desdobrar a conversa além do mundo digital e ter experiências de comunidade tão bacanas.”

“O mais interessante é a abertura, a liberdade que a gente tem para criar e de participar diretamente de todas as fases do processo, desde a concepção até o último toque da encadernação.”

“O mais interessante do mercado independente é a liberdade de produzir e não ficar preso ao sistema. Você cria seu sistema.”

“As feiras foram um espaço que se abriu superlegal pra nós que fazemos livros como uma forma alternativa de gerar renda e que não cabem nem ornar no espaço convencional. E elas dão vazão à necessidade que a gente tem de criar.”

“Nestes eventos você vê pessoas muito singulares e coisas únicas, diferentes do que se vê por aí no mainstream.”

“O mais interessante é a troca entre as outras editoras e as pessoas que estão aqui. É muito bom de alguma forma conhecer quem vai ter seus livros. É uma utopia, mas uma utopia bem linda.”

“Ter uma feira como esta é deixar o artista mais próximo do público e fazer como que todo mundo seja interlocutor de uma mesma história.”

“O mundo das publicações independentes é mais ágil e livre. E essa liberdade, além de liberar, também demanda. O seu trabalho depende de você em todos os sentidos, você faz o papel de autor e editor, mas também deve se esforçar para vender o problema que acabou de criar (seus livros, rs). Ou seja, se ficar o bicho come. Mas se correr, as coisas andam.”

“O que acho mais legal é o frescor de poder ter variados tipos de publicações sem passar por crivos comerciais a princípio. E trazer renovação para o cenário geral das editoras também.”

“O mais bacana do mundo independente é justamente você não ter que lidar com muita burocracia, prestação de contas. Dessa forma, você pode fazer um processo mais humano.”

“Não tem mais essa de precisar procurar um dinossauro do mercado para te dar o aval para produzir o que vc quer.”

“O mais legal deste mundo é que é livre. Todo mundo pode participar, da forma que quiser.”

“Acho que o mais bacana das feiras independentes é criar um espaço de maior liberdade para vender publicações que normalmente no mercado tradicional ficaria muito difícil de encontrar. Você também chega a um público diferente, interessado em publicações especiais.”

“O mais legal do universo independente é poder desenhar meus próprios ursinhos fumando e não ter um editor para aprovar.”

“O mais legal é poder fazer projetos autorais e não ter que passar por edição nem pensar totalmente no mercado. É poder trabalhar o que a gente quer mesmo.”

“Fazer quando tem vontade de fazer é legal. E na feira é bom conhecer pessoas que estão no mesmo pé, ver como cada um está dando uma solução para fazer circular o trabalho.”

“O que acho mais legal é a gente ter a liberdade de fazer o que quer, independente do mercado.”

“Acho que este tipo de publicação e de eventos está democratizando a publicação em si. Todo mundo pode publicar, todo mundo pode ser seu editor, todo mundo é artista e se autopublica. As feiras são a oportunidade de o artista encontrar o público sem ter a editora por trás.”

“Feiras assim são uma oportunidade incrível para quem está à margem do mercado e produz de forma independente. O mais importante é entrar em contato com pessoas que também trabalham com isso e poder mostrar o trabalho”

“Gosto da possibilidade de editar e publicar nossos próprios livros e de quem a gente gosta, sem ter toda uma burocracia de grandes editoras. Fazer o que você gosta e ter um contato direto com o público é bacana.”

“O que acho mais legal deste movimento independente é poder fazer as coisas com suas próprias mãos sem ter que depender nem precisar da aprovação de ninguém.”

“O mais legal são os meios que são criados para a divulgação e propagação de novas ideias, que às vezes não têm como aparecer em outro lugar.”

Pode-se entrever nesses enunciados (ver quadro na página anterior) uma dimensão performativa, marcada pelas expectativas inscritas na pergunta sugestiva da entrevistadora. Também podem-se atribuir os resultados finais dessa coleta aos esforços, levados a cabo pela Lote 42, de produzir um universo *editado* de acordo com o que se espera construir como versão legítima do evento e do circuito dos “independentes”. Não obstante, o esforço aqui empreendido de “levar a sério” os relatos disponíveis é motivado por sua ampla circulação, autorizada pelos próprios depoentes, como discursos que constroem publicamente a impressão de um universo compartilhado, com valores e práticas comuns. Por isso, não me parece descabido remeter novamente à metáfora das (re-) emergências identitárias (como as dos indígenas e quilombolas), na medida em que a literatura antropológica sobre o tema mostra, em vários casos, a prática de rituais cujo objetivo é demarcar uma vinculação identitária – dentre outras possíveis – e a instauração de uma diferença como condição positiva, mesmo quando estimuladas por (ou decorrentes de) situações desfavoráveis. Portanto, as falas desses microprodutores podem ser entendidas como esforços de adesão – ainda que provisória, irrefletida ou incômoda – a um trabalho coletivo específico, qual seja, o de instaurar os sentidos sociais do “independente”⁴⁸.

A exposição das fotografias e das falas entusiásticas tem, então, essa função prática de consolidar o registro público de pertencimento àquela experiência. Além disso, no caso da Miolo(s), a leitura visual desse material permite vislumbrar três traços morfológicos do conjunto de expositores: a distribuição relativamente equânime entre homens e mulheres, a predominância de jovens e a quase total ausência de negros. Com a observação *in loco* de outras feiras de publicações “independentes” em São Paulo, foi possível notar perfis semelhantes, exceto no que se refere à divisão de gênero, já que nos eventos onde predominam os produtores de zines, HQs e publicações políticas o perfil é mais masculino, ao passo que nas feiras que enfatizam a arte impressa e o livro de artista o elemento feminino costuma ser majoritário.

O que importa demarcar, nas falas desses produtores, é a pluralidade de lugares enunciativos de onde eles buscam colaborar com essa “causa” comum. Tais depoimentos têm como denominador comum a busca de uma positividade da condição “independente”. Caracterizam-se, sobretudo, por afirmar o orgulho dessa

⁴⁸ Também nesse sentido, parece-me adequado evitar, para tais jovens editores, o tipo de acusação a que estão sujeitos os agrupamentos “ressurgidos” ou “resistentes” de indígenas e quilombolas de que trata essa literatura. À semelhança do que têm feito certos segmentos da sociedade brasileira e da mídia chauvinista – o exemplo paradigmático desse posicionamento é a matéria “A farra da antropologia oportunista”, publicada pela revista *Veja* em 2010 –, seria um caminho cômodo dar a ver os materiais expressivos dos editores “independentes” como formas de encenação ou falsificação engendrada pelos agentes. Em vez disso, parece-me mais produtivo olhar para as formas de classificação como “esquemas geradores de práticas” (Gustavo Sorá, “Tempo e distâncias na produção editorial de literatura”, op. cit., p. 171), buscando torná-los inteligíveis sem lançar sobre eles uma visada pejorativa ou normativa.

condição, as vantagens de partilhar essa experiência e a contraposição a outras experiências possíveis, tomadas em chave negativa. Motivados a destacar as vantagens de publicar de maneira *independente*, a maioria dos expositores menciona, então, a *liberdade* e outras ideias correlatas (abertura, possibilidade, poder-fazer). Tais relatos indicam o apreço pela autonomia de decidir *o que* publicar (“produzir aquilo que você bem entende”, “editar o que queremos”, “poder fazer projetos autorais”) e *como* publicar (“participar diretamente de todas as fases do processo”, “testar outros formatos, acabamentos e cores”, “fazer quando tem vontade”).

O oposto lógico (que representa a dependência, a heteronomia) aparece como um agente castrador (“interferência de terceiros”, “crivo comercial”, “editor para aprovar”, “aval”). Em consonância com os partidos de Varela, as instituições do polo dominante representam, no discurso desses microprodutores, lugares onde não é possível criar, inovar, fazer diferença. Ao mesmo tempo, a “independência” é uma solução para aqueles que ostentam uma ojeriza às travas cotidianas (burocracia, prestação de contas, prazos) que esse polo supostamente imporia à sua atividade criadora. Tal polo encarna-se em figuras diversas, menos ou mais concretas: “mercado”, “mercado tradicional”, “*mainstream*”, “sistema”, “cliente”, “editora”, “espaço convencional”, “grandes editoras”, “grandes mercados de livros *best-sellers*” etc. A deriva desse outro em figuras tão diversas é significativa da diversidade de trajetórias sócio-profissionais dos produtores editoriais aí reunidos e das trajetórias que eles negam querer para si – ou seja, do jogo específico no qual cada um deles se engaja. A autoridade contra a qual se insurgem varia conforme o horizonte de suas expectativas seja apenas publicar a si mesmo ou publicar o trabalho de outrem; publicar materiais destinados a circular no mundo da arte ou em outros universos.

Também chama a atenção a presença frequente do afeto, do desinteresse, do “fazer porque gosta” – ou seja, da publicação “independente” como prática diletante e não como forma de sustento econômico. Não surpreende, aliás, que o único relato a enfatizar a questão da sobrevivência material – “nós que fazemos livros como uma forma alternativa de gerar renda” – seja o de Lúcia Rosa, responsável pelo coletivo Dulcinéia Catadora. Esse projeto, que nasce em São Paulo em 2007, é uma das dezenas de *cartoneras* que se espalharam por vários países, especialmente na América Latina, inspiradas pela experiência da editora portenha Eloísa Cartonera, de Washington Cucurto. O princípio que as une é o de fazer livros com capas de papelão comprado de carroceiros, pintadas uma a uma pelos próprios catadores e suas famílias. O princípio de gerar formas de subsistência para populações vulneráveis, ao mesmo tempo inserindo-as no nobre mundo das práticas artísticas, instaura um caráter quase excepcional de militância ou de filantropia a essas práticas que prezam

pela valorização do livro como objeto gráfico – desta vez, pela via dos materiais e procedimentos ordinários, precários, e não dos sofisticados tipos de papel e dos elaborados métodos de impressão de que uma parte relevante desses produtores lança mão. Em comum, tais práticas ostentam um discurso de abnegação, de compromisso pessoal e de negação do mercado em suas formas mais hegemônicas.

No que se refere às feiras, os produtores enfatizam sua consolidação como ambiente de trocas e de aprendizado, oportunidades para conhecer outros projetos e inspirar-se neles (“ter experiências de comunidade”, “conhecer pessoas que estão no mesmo pé”, “a troca com as outras editoras”). A dimensão comercial se faz presente na valorização do contato direto com o público que não verá esse tipo de trabalho nas livrarias ou nas galerias. Ainda assim, não é raro que tais microeditores vejam a si mesmos como praticantes de algo que não é mercado – daí a evocação do afeto e da realização pessoal como os principais móveis de seus investimentos.

Façonhas e facilidades

A positividade que os expositores da Miolo(s) constroem em torno do ser “independente” faz lembrar o caráter coitadista das heterodoxias artísticas, “essa espécie de mecanismo infernal, que os artistas instalam e no qual se veem presos: criando eles próprios a necessidade que faz sua virtude, podem sempre ser suspeitos de fazer da necessidade virtude”⁴⁹. Entretanto, considerando-se o contexto sócio-histórico em que tais discursos emergem, essa busca também pode ser remetida aos ideais de liberdade e felicidade que vão sendo plasmados nos discursos sobre o empreendedorismo (como condição positiva do precariado) e a inovação (cooptação conservadora da criatividade). Esse novo modelo “propõe uma ‘verdadeira autonomia’, segundo nos dizem, baseada num autoconhecimento e na realização pessoal, e não a falsa autonomia, delimitada pela trajetória da carreira”⁵⁰.

A negatização do emprego no *mainstream* tem como contraface “a perspectiva de trabalhar para um projeto interessante, que ‘valha a pena’, coordenado por uma pessoa ‘excepcional’, cujo ‘sonho vai ser compartilhado’”⁵¹. A flexibilidade e a conversão a uma trajetória profissional autônoma (como *freelancer* ou como empresa *startup*), onde seja possível engajar-se em projetos que respondam aos desejos de realização pessoal dos indivíduos, parecem encontrar condições ideais de reprodução nesses setores produtivos que flertam com a arte autônoma/vanguardista. Neles, o jovem “independente” acaba elaborando falas bastante dúbias, colonizadas por

⁴⁹ Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, op. cit., p. 100-1.

⁵⁰ Luc Boltanski e Ève Chiapello, *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 121.

⁵¹ Idem, p. 121-2.

cadeias discursivas completamente diferentes. A imprecisa ideia de “liberdade”, tal como a de “independência”, vai assumindo sentidos muito diversos. Essa polissemia encontra paralelos em vários outros setores onde certos modos de vida e de trabalho alternativos (artesanal, orgânico, colaborativo, *slow*, autogerido etc.), muitos deles assumidamente anticapitalistas, frequentemente flertam com os discursos e as práticas da terceirização/precarização, da empresa-boutique, da produção *gourmet*, do serviço *personnalité* etc. O usufruto das possibilidades de geração e de consumo desses produtos e serviços está condicionado ao acúmulo (desigualmente distribuído) de capitais econômicos, sociais e simbólicos específicos. Nos casos de maior cinismo – por exemplo, em setores “não simbólicos” caracterizados pelo consumo de luxo, como o de cervejas e vinhos –, os modos de produção alternativos são convertidos em signo de privilégio:

[...] o *sommelier* Dionísio Chaves criou um encantamento especial pela Quinta do Portal, uma vinícola independente que adotou o chamado conceito de ‘boutique winery’, definido por muitos como sendo a síntese da dedicação a produções limitadas, utilização de método artesanal e, como prêmio, criando um reconhecimento que o transforma em uma marca cult.⁵²

A permeabilidade do universo dos “independentes” aos discursos de exaltação do empreendedorismo encontra sua expressão mais bem-acabada na inclusão de Bia Bittencourt como personagem do *Draft*, “uma plataforma de conteúdo, serviços e eventos montada para fazer a crônica da Nova Economia, da Cultura Maker, dos novos empreendedores brasileiros”⁵³. Esse site, criado pelo jornalista Adriano Silva, se propõe a “acompanhar e registrar o impacto do empreendedorismo criativo entre nós” e “seguir os ‘game changers’”, ou seja, os empreendimentos de “gente que hackeia os negócios, tornando-os melhores, e de gente que hackeia a própria vida, tornando-a mais feliz”, “os transformadores que tem *uma* obsessão e que trabalham para *uma* causa: inventar o futuro”⁵⁴.

Sob o filtro dessas representações, Bia Bittencourt “é a one-woman-entrepreneur responsável pela Feira Plana”, a pessoa que “fez surgir aparentemente do nada a maior e mais importante feira de arte impressa do país”, um evento que “tem cara de Brasil, tem cara de Bia”. O relato que aí se constrói sobre a trajetória da curadora não pode ser senão o de um percurso de vida que faz sentido desde o início, mesmo que à revelia do sujeito: ela rompe com as expectativas de seguir a profissão do pai (“Nunca consegui um emprego no banco, como os meus amigos. Eu não passava no teste psicotécnico”); trabalhando na MTV, “ela ainda não sabia, mas já estava depurando

⁵² Edson Mauro, “Os vinhos de Dionísio”, 12 set. 2014. Disponível em: <<http://www.vinhoetc.com.br/os-vinhos-dionisio/>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

⁵³ Extraído de: <<http://projetodraft.com/o-que-queremos/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

seu talento para encontrar, se relacionar e selecionar o trabalho [de] produtores independentes”; por fim, “o estalo transformador, o momento em que ela vislumbrou o que era a sua missão de vida, veio quando Bia visitou a New York Art Book Fair”⁵⁵. Essa imagem de si, convertida em relato público da livre iniciativa juvenil, transforma Bia Bittencourt na personagem-Plana que protagoniza esse enredo no qual as feiras de publicadores “independentes” conformarão um “circuito” ou uma “cena”.

[...] considera-se que cada vida é um todo, um conjunto coerente e orientado, e que só pode ser apreendida como a expressão unitária de uma intenção, subjetiva e objetiva, que se anuncia em todas as experiências, sobretudo as mais antigas. Graças à ilusão retrospectiva que leva a constituir os acontecimentos últimos como fins das experiências ou das condutas iniciais, e à ideologia do dom ou da predestinação, que parece impor-se muito particularmente no caso de personagens de exceção, a quem de bom grado se atribui uma clarividência divinatória, admite-se tacitamente que a vida, organizada como uma história, desenrola-se desde uma origem, entendida ao mesmo tempo como ponto de partida, mas também como causa primeira ou, melhor, princípio gerador, até um termo que é também um objetivo.⁵⁶

Nesse relato, o imaginário de revelação e singularidade que cerca os artistas e intelectuais, convertendo-os em figuras iluminadas que “fazem acontecer”, anda de mãos dadas com o imaginário do *game changer* do novo capitalismo cognitivo, que converte os indivíduos em empreendedores. Este, por sua vez, flerta com as ideias de inspiração anarquista que apontam para os limites tanto do Estado como do mercado, insuflando os indivíduos a buscar modos alternativos de vida, fazendo eles próprios aquilo que poderia ser simplesmente adquirido de outros. O “independente” é, no final das contas, essa qualificação cambaleante que permite deslizamentos entre a tradição *punk* e o *do-it-yourself* – como forma de contraposição à civilização industrial e ao monopólio da técnica – e as práticas atreladas a uma mentalidade *startup*, que propõem como projeto societário o trabalho autônomo em matizes menos transformadores. As feiras de publicações “independentes” funcionam, aí, como espaços fundamentais, não apenas porque congregam produtores de distintas vertentes, mas também porque mostram a vigência do “independente” como rubrica que circula entre todas elas, expressando ao mesmo tempo sua capacidade de definir identidades sem dizer exatamente do que se trata.

Ainda que alguns dos discursos nativos tendam a apagar os apoios oficiais a tais feiras, em nome da reafirmação da capacidade inventiva, criativa e empreendedora de seus líderes, a análise dos casos permite concluir que as instituições culturais paulistanas se firmaram, nos últimos anos, como abrigo seguro e estável para os

⁵⁵ Todas as citações deste parágrafo em: Phydia de Athayde, “Saiba como Bia Bittencourt criou – e toca sozinha! – a Feira Plana, o mais importante encontro de arte impressa do país”, 29 set. 2014. Disponível em: <<http://projetodraft.com/feira-plana/>>. Acesso em 30 out. 2014.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, op. cit., p. 213-14.

eventos desses micropublicadores – em uma cidade onde, vale lembrar, os espaços culturais “alternativos” se veem constantemente acossados pelas intempéries da insegurança financeira e da especulação imobiliária. É nas *dependências* dos centros culturais que esses produtores “independentes” conseguem agregar-se e visibilizar-se. É, portanto, sob a marquise dos apoios e mecenatos públicos e privados que esses editores “bonsais” buscarão seu lugar à sombra.

Como não poderia deixar de ser, isso abre vários flancos para uma discussão sobre os sentidos da “independência”. Duas perguntas centrais devem ser feitas, ainda que as respostas permaneçam provisoriamente em aberto. Primeiro: até que ponto tais apoios oficiais resvalam em formas de ingerência direta ou indireta das instituições sobre a definição das formas e conteúdos contemplados pelas feiras? Segundo: até que ponto tais produtores, decretando uma postura à margem do mercado (entendido como aquele formado por instituições e empresas privadas), tornam-se *dependentes* do apoio e do financiamento das instituições públicas? Tal discussão demanda ser contextualizada num debate mais amplo sobre o papel do Estado no fomento e na proteção de certas modalidades de expressão cultural. Este ponto pode ser mais bem explorado à contraluz do caso da FLIA argentina, explorado mais adiante, onde tal debate sobre o papel do Estado é objeto de meditadas intervenções intelectuais por parte de seus agitadores.

Espraiamentos e enquadramentos

Nos dias 29 e 30 de maio, o Instituto de Artes da Unesp, localizado próximo ao terminal da Barra Funda, abrigou a primeira edição da Kraft Feira de Publicações Independentes, que contou com a presença de 27 expositores coletivos (dentre os quais se reconhecem vários *habitués* de feiras anteriores) e 23 expositores individuais. A programação do evento também contou com palestras de Bia Bittencourt (Feira Plana), Cecília Arbolave e João Varella (Lote 42/Feira Miolo(s)), Luis Aranguri e Victor Gaspari (Editora Antílope). A presença de tais palestrantes vincula a Kraft diretamente a um já estabelecido circuito de editoras/publicações “independentes”, com as quais ela instaura um espaço de trocas com base no aprendizado. De fato, os nomes de Bittencourt e Varella se tornarão recorrentes não apenas como expositores das feiras – deles próprios e dos colegas –, mas também como convidados em palestras, oficinas e cursos dentro das próprias feiras e em outros espaços.

Em junho de 2015, uma escola de design esteve envolvida na realização de outra feira: a 1ª Feira de Publicações Independentes de Barueri, num centro cultural público desse município da região metropolitana de São Paulo. No dia 22 agosto do mesmo ano, a Serralheria – espaço cultural da Lapa dedicado especialmente à música

ao vivo, gerido por quatro sócios envolvidos na produção cultural paulistana, incluindo fanzines – abrigou uma “feira de publicações livres” (com “expositores independentes, selos e editoras”) num festival que incluiu discotecagem, comida vegetariana, brechó e espetáculos de música instrumental: “Mais uma vez abrimos nosso espaço para promover iniciativas livres e independentes, unindo forças entre grupos, produtores, artistas e interessados em geral. Música instrumental e produção editorial é a linguagem do momento”⁵⁷. Evidencia-se, aqui, a percepção de um espaço de interesses comum entre “iniciativas livres e independentes” em várias linguagens.

Sem pretender fazer uma listagem e uma análise exaustiva dos novos eventos, importa notar a proliferação dessas iniciativas no momento atual, destacando algumas observações importantes para a pesquisa. Acontece que os exemplos “isolados” mencionados acima – que ocorrem num período de menos de 4 meses – aderem expressamente ao adjetivo “independente(s)” como modo de qualificação das práticas simbólicas que buscam agregar. Complementarmente, percebe-se a variedade de instituições que abrigam tais iniciativas: a faculdade de artes de uma universidade pública; um centro cultural municipal; uma escola privada técnica de design e um espaço cultural misto – num desenho territorial que indica um prolongamento em direção ao eixo Oeste da metrópole, dos bairros semicentrais da Barra Funda e de Pinheiros a uma cidade-dormitório, Barueri, passando pela Lapa.

Esse aspecto geográfico parece-me relevante porque, embora os métodos para o recrutamento de expositores e para a divulgação a públicos interessados passem por uma “desterritorializada” miríade de canais virtuais (blogues, *sites*, redes sociais etc.), tais feiras encarnam a permanência não só da produção impressa, mas também da copresença física como forma de dar visibilidade a seus artefatos e fomentar momentos de socialidade para esses jovens publicadores.

Num momento em que certo tipo de produção simbólica se adensa, criando um espaço próprio de trocas, cooperações e concorrências, a regionalização (centro *versus* periferia, capital *versus* interior, nacional *versus* estrangeiro, norte *versus* sul etc.) passa a funcionar como mais um modo de diferenciação interna desse espaço, dentre outros já vigentes (esteticismo *versus* engajamento, elaborado *versus* precário, artesanal *versus* industrial etc.). A complexa trama de sistemas classificatórios (nem sempre explícitos) que daí deriva não pode ser entendida fora dos condicionamentos de classe, gênero, geração e raça que moldam a aquisição e o acúmulo de distintos capitais por esses jovens produtores espalhados pelo tecido urbano. Por isso mesmo, não parece casual o lugar de destaque do zine nesse conjunto de feiras mais recentes e o apelo inexpressivo ou ausente aos repertórios da arte contemporânea. Esse pode

⁵⁷ Extraído de: <<https://www.facebook.com/events/382379525305908/>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

ser indício de um movimento de diferenciação interna entre as feiras, balizado pelo ingresso de outros agentes no ofício de organização/curadoria, abrangendo regiões da cidade e grupos de produtores parcialmente desatendidos pelas feiras já consolidadas.

Pode-se supor que a ampliação e consolidação de um circuito de feiras de publicações “independentes” para além do restrito emaranhado de equipamentos culturais do Centro expandido poderia minimizar o enorme abismo que existe, hoje, entre os jovens produtores culturais brancos da Tijuana e da Plana e os jovens produtores culturais negros que vêm se expressando, por exemplo, por meio dos saraus realizados nos bairros periféricos da cidade e de seus pequenos empreendimentos de edição e autoedição. O estabelecimento de um espaço (ainda que mínimo) de trocas entre tais agrupamentos ajudaria a conectar experiências de publicação que, hoje, permanecem praticamente isoladas umas das outras.

Entretanto, é necessário ressaltar de antemão a tentação difusionista que tal projeto corre, como se à disseminação das feiras de publicações “independentes” para as bordas da cidade e o acesso dos produtores periféricos a elas não devesse corresponder, em sentido inverso, um interesse autêntico dos projetos centrais por tais experiências. Também é perigosa a hipótese populista de que tal fenômeno pudesse traduzir-se automaticamente num acesso mais equânime de tais grupos aos capitais sociais, culturais e econômicos necessários à ocupação de posições de prestígio nesse espaço e à sobrevivência material e simbólica dos projetos.

Uma visão menos otimista arriscaria antever, neste caso, a permanência de uma espécie de divisão do trabalho intelectual a expressar ou refratar as cisões sociais já vigentes – por exemplo, a divisão entre “arte pura” e “arte engajada” que, de maneira muito significativa, se traduz atualmente na distância entre “forma” e “conteúdo” que separa, de um lado, os autopublicadores estetas das feiras e, de outro, os poetas dos saraus (quadrinistas e zineiros tendendo a ocupar posições intermediárias). Todos eles, vale dizer, ocupando posições dominadas nos respectivos campos de atuação, hegemonizados pelos empreendimentos mais antigos e capitalizados, condição que, de todo modo, os feirantes mais bem-nascidos têm maior possibilidade de alcançar no médio e no longo prazo, já que também o *establishment* dos espaços literário, artístico e editorial brasileiros seguem tendo uma feição marcadamente branca.

É importante notar, por fim, que tais feiras surgem num momento no qual os debates sobre a edição “independente” já estão postos, circulando em certas regiões do espaço editorial e adquirindo feições institucionais por meio da LIBRE. Contudo, o uso do adjetivo “independente” pelos pequenos empreendimentos reunidos nessas feiras, e pelas próprias feiras, não necessariamente implica uma inserção nesse debate prévio. Não se trata de um grupo de agentes que “pega um bonde andando”,

ou que toma posições diretamente relacionadas às da LIBRE e suas editoras. Em vez disso, as evidências indicam a sobreposição de dois debates distintos, moldados por investimentos editoriais de índole muito diversa.

Outras capitais, outros capitais

No Rio de Janeiro, segunda capital editorial do país, o principal espaço correlato ao das feiras paulistanas é a Pãodeforma, uma iniciativa de dois produtores culturais da cidade. A primeira é Raquel Gontijo de Araújo (1978-), sócia da Bolha, “uma editora independente especializada em títulos traduzidos, mas também está interessada em publicar autores brasileiros que não têm medo do escuro”⁵⁸. Ao contrário da maioria dos empreendimentos que têm marcado presença nas feiras, a Bolha possui já algumas dezenas de títulos no catálogo. O outro organizador da Pãodeforma é Duda Pedreira (1987-), idealizador do Espaço Comuna, um sobrado em Botafogo concebido como “um espaço multifuncional, plataforma de convergência de diferentes ideias e projetos. Um lugar aberto, comum, e colaborativo”⁵⁹ que alberga a própria Bolha, além de bar/restaurante, espaço expositivo e livraria. A Pãodeforma define-se como

[...] uma feira de arte impressa, de livros, zines e múltiplos gostosos e independentes, que pretende dar visibilidade a novos trabalhos e/ou à produção editorial que dificilmente seria encontrada dentro de um circuito comercial. A ideia é mostrar para o público carioca que existem movimentações impressas para além das grandes editoras, para além de uma visão caduca de mercado com foco no lucro e não no conteúdo, que há muito tempo (tempo demais!) tem sido dominante no Brasil.⁶⁰

A “visão caduca” que a Pãodeforma atribui às grandes editoras (em oposição aos “novos trabalhos” que ela propõe trazer a público) faz eco ao “pau-mole” que João Varella atribui à mesma categoria. Tais metáforas – que remetem a um corpo velho, esgotado, sem as capacidades que caracterizam o corpo jovem – demarcam uma espécie de passado (ainda que presente e persistente) com relação ao qual os novos empreendimentos buscam marcar distância e instituir um lugar próprio na cena editorial brasileira. A própria Bolha, em seu discurso institucional, justifica desta maneira sua decisão de editar traduções que dificilmente seriam publicadas no Brasil: “Isso porque tem muita editora recatada por aí. Mas é bom que seja assim – sem as recatadas nós não existiríamos”⁶¹. Também o recatamento (do velho, do provinciano) se opõe à ousadia de um cosmopolitismo jovem, e a missão autoprofessada da editora se aproxima à da feira que ela promove: suprir vácuos deixados pelo *establishment*.

⁵⁸ A Bolha, “Por dentro da BOLHA”. Disponível em: <<http://www.abolhaeditora.com.br/index.php/abolha/>>. Acesso em 5 ago. 2015

⁵⁹ Extraído de: <<http://comuna.cc/>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

⁶⁰ Extraído de: <<http://feirapaodeforma.tumblr.com/sobre>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

⁶¹ A Bolha, “Por dentro da BOLHA”, op. cit.

Os recém-chegados não podem deixar de *expulsar continuamente para o passado*, no movimento mesmo pelo qual têm acesso à existência, isto é, à diferença legítima ou mesmo, por um tempo mais ou menos longo, à legitimidade exclusiva, os produtores consagrados com os quais se medem e, conseqüentemente, seus produtos e o gosto daqueles que lhes permanecem apegados. É assim que as galerias e as editoras, como os pintores ou os escritores, distribuem-se a cada momento segundo sua idade artística, ou seja, segundo a antiguidade de seu modo de produção artística e segundo o grau de canonização e de divulgação desse esquema gerador que é ao mesmo tempo esquema de percepção e de apreciação.⁶²

A primeira edição da Pãodeforma, com lista oficial de 34 projetos ou artistas participantes, ocorreu em agosto de 2013, “num casarão de 8 quartos, 5 banheiros e 1 piscina na rua Martins Ferreira, em Botafogo. A entrada é franca mas sugerimos um apoio de R\$ 2 ou R\$ 5 caso esteja se sentindo feliz no dia do evento”. Já a segunda edição ocorreu em abril de 2014, em outro casarão, também com piscina e entrada por contribuição voluntária, no bairro da Gávea. Dessa vez, a participação dos projetos editoriais/artísticos – 53, segundo a lista oficial – esteve condicionada a inscrição e seleção prévia, bem como ao pagamento de uma taxa. Para essa segunda edição do evento, os organizadores contaram com o patrocínio de uma livraria e o apoio de um estúdio de artes gráficas e uma marca de roupas. Por fim, a terceira edição, em 3 e 4 de outubro de 2015, contou com cerca de 50 expositores e teve lugar na Casa da Glória, outro casarão com piscina usado para festas e eventos de diversa índole.

Posteriormente, versões reduzidas da Pãodeforma – sagazmente batizadas de Fatia – foram feitas no próprio casarão da Comuna em Botafogo, com a participação de projetos convidados: na edição de 18 de janeiro de 2014, esteve presente o casal Bia Bittencourt e Carlos Issa, com a Kaput Livros; em 11 de junho do mesmo ano, os cariocas da Bagaana e Crak Produções; em 16 de maio de 2015, as paulistanas Vibrant e Pingado-Prés. Uma versão da Fatia integrou a comitiva da Comuna a uma espécie de residência no espaço Agora, em Berlim (Alemanha). Lá, estiveram representados seis projetos editoriais/artísticos cariocas, além de outras publicações brasileiras. Outro braço da Pãodeforma é a Margarina, que se desdobra em dois eixos: ciclos de conversas com artistas visuais e produtores editoriais, no decorrer da própria feira; e videoentrevistas realizadas com tais produtores e disponibilizadas on-line⁶³.

O caráter itinerante da Pãodeforma e o modelo de realização em casarões contrasta com os casos paulistanos, quase sempre albergados por instituições museais/culturais de médio ou grande porte mantidas com recursos públicos. Não obstante, em novembro de 2014 a carioca Pipoca Press logra promover, sob as marquises do Museu de Arte Moderna, uma primeira edição de seu Pique Nique Zine, “um encontro livre de arte impressa, publicações independentes e outras coisas boas”.

⁶² Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, op. cit., p. 182.

⁶³ As entrevistas estão disponíveis no endereço <https://vimeo.com/user44153353#_=_>.

Na lista oficial, constavam 27 projetos editoriais, a maioria deles cariocas. Uma segunda edição, planejada para ocorrer no dia 13 de setembro de 2015 sob uma árvore do Aterro do Flamengo, foi adiada por causa da chuva. Em 13 de junho de 2015, o Ateliê da Imagem – espaço dedicado às artes visuais e à fotografia no bairro da Urca – promoveu a #Fazemos-Nós-Mesmos, como desdobramento de um curso sobre arte impressa. Estiveram presentes 15 artistas e projetos, além dos alunos do curso, que expuseram suas produções próprias.

Em outras cidades do país, também surgem iniciativas semelhantes, com as quais se vai configurando um circuito que passa a funcionar em chave dupla: ao mesmo tempo que tais eventos ajudam a estabelecer e articular as cenas locais de publicação “independente”, a frequência mútua – condicionada pela possibilidade que alguns desses produtores têm de viajar às feiras de outras cidades – vai formando uma espécie de emaranhado nacional de feiras com propostas convergentes.

Pela quantidade de feiras realizadas e pelas pretensões de inovação e cosmopolitismo que ostenta em matéria de produção editorial, arte e design, São Paulo vem funcionando como espécie de nó dessa rede mais ampla de feiras que se espalham pelo país. Um indicador dessa posição é que as listas de participantes das principais feiras paulistanas são geograficamente mais plurais que as dos eventos realizados em outras cidades, abrangendo projetos editoriais de vários estados e de outros países, especialmente da América Latina. Em contrapartida, nas feiras do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Brasília e Salvador, com raras exceções, a produção dos próprios organizadores e de seus círculos próximos ocupa espaço maior. Alguns poucos projetos viajam até essas cidades – com a presença de seus próprios editores/artistas, ou representados por colegas locais.

Esse aspecto aproxima, de certo modo, as feiras que se realizam em cidades não tão centrais do país com aquelas feiras que têm ocorrido em espaços não centrais da cidade de São Paulo e em sua zona metropolitana. As “periferias” do circuito, menos atraentes à participação daqueles produtores situados nos lugares com maior acúmulo de capitais, acabam por abrigar sobretudo os projetos “locais”, ao passo que as feiras do(s) centro(s) desse mesmo circuito adquirem feições de alcance local, nacional e internacional, o que contribui, em última instância, para reproduzir as condições de construção dessa centralidade. Apesar dessa centralidade e da precedência temporal paulistana com relação às outras cidades, seria arriscado aventar um percurso difusionista na criação dessas feiras. Ainda que as primeiras feiras paulistanas figurem como inspiradoras, catapultas dessas outras iniciativas, cada uma delas precisaria ser também remetida à história dos espaços locais de

produção editorial, cultural, intelectual e artística, bem como à dinâmica social dos grupos que engajam seus corpos e mentes na realização dessas feiras.

Três grupos em diálogo

É interessante notar que o conjunto das feiras passa a ser percebido, tanto por seus promotores como por agentes exógenos, como uma espécie de universo comum. Na imprensa, essa proliferação passa a ser percebida como um “circuito”, “um calendário que profissionais que trabalham com arte impressa seguem à risca”⁶⁴. Para os organizadores da Parada Gráfica 2015, em Porto Alegre, “a cena das publicações independentes no Brasil está em ebulição, e as feiras de artes gráficas são o termômetro, o lar, a vitrine e a celebração dessa cena”⁶⁵. A Lote 42, copromotora da Feira Miolo(s), corrobora:

Nos últimos anos, artistas, autores e editores independentes têm apresentado publicações cada vez mais surpreendentes, tanto nas temáticas quanto no tratamento gráfico, consolidando uma espécie de movimento. Um movimento que não tem nome, mas é muito visível nas feiras e encontros que acontecem em diferentes pontos do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Porto Alegre, entre outras. O mais empolgante é ver que não só tem gente produzindo como também tem um público enorme e muito interessado em acompanhar esses impressos tão autorais e únicos.⁶⁶

A proliferação dessas feiras vai dando azo, assim, a representações segundo as quais existe um amplo conjunto de microeditoras, coletivos e projetos que, a partir de agora, encontra espaços e oportunidades de tornar visíveis seus produtos. Numa revista de bordo de uma companhia aérea brasileira, a “nova e fervilhante cena independente” forjada por esses “pequenos admiráveis” ganharam uma matéria que assim os caracteriza: “São empresas pequenas, geralmente tocadas por uma, duas ou três pessoas, que apostam em publicações com baixa tiragem, conteúdo novo e projeto gráfico bem pensado. E que vendem seus produtos prioritariamente em feiras especializadas, bancas e lojas online”⁶⁷.

Não obstante esse universo compartilhado, é preciso considerar que essas feiras diferenciam-se por várias características: as instituições (públicas, privadas ou mistas) que as organizam e/ou albergam; a presença ou não de patrocinadores; a participação livre ou condicionada a seleção (de caráter ora curatorial/meritocrático, ora ritual/burocrático); a cobrança de uma taxa de inscrição ou não. Se persistirem no tempo, também é provável que passem a diferenciar-se pelos dois principais trunfos

⁶⁴ Raquel Cozer, É dia de feira, *Folha de S.Paulo*, 7 mar. 2015, p. E1.

⁶⁵ Extraído de: <<https://www.facebook.com/aparadagrafica/photos/a.794744070543862.1073741828.794730650545204/1001195966565337/?type=1&theater>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

⁶⁶ Extraído de: <<https://www.facebook.com/Lote42/photos/a.576474145699616.144080.5589244907879.15/1123663290980696/?type=1&theater>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

⁶⁷ Natali Pereira, “Pequenos admiráveis”, *Azul Magazine*, mar. 2015. p. 135.

que a participação nelas é capaz de angariar aos projetos editoriais: atrair atenção dos diversos públicos (consumidores/apreciadores) de interesse; servir como espaços de conversão de capitais (premiação, musealização etc.), à semelhança dos festivais de cinema, prêmios literários, bienais de arte e outros eventos do tipo.

Ademais, em que pesem os traços unificadores, e considerando-se o tipo de produção material a que se dedicam, três categorias diferentes de produtores podem ser identificadas nesse circuito. O primeiro grupo, a que poderíamos chamar de *editores* em sentido estrito, são aqueles projetos, estruturados como micro ou pequenas empresas, dedicados à produção de livros “tradicionais”⁶⁸. Embora, de modo geral, prezem pelo apuro estético e gráfico de suas produções, tal como os outros feirantes, constituem catálogos que não se restringem ao universo das artes visuais. Dedicam-se a gêneros como HQ, ensaio, biografia, manifesto, poesia, ficção etc. Enquadram-se nessa categoria – minoritária nesse circuito – projetos como Lote 42, A Bolha, Balão Editorial, Veneta, Patuá e Demônio Negro.

Quanto aos produtos, mantêm certa semelhança com o universo de pequenas e médias editoras representadas pela LIBRE (as supramencionadas Veneta e Balão são associadas à entidade). Contudo, de modo geral, situam-se em posições marginais do mercado. Não costumam ir às grandes feiras internacionais, raramente possuem estandes nas Bienais do Livro, e dificilmente comercializam seus produtos em livrarias. Seus projetos têm, em geral, uma existência mais recente e menos consolidada em termos empresariais (ora por convicção, ora por condição). Boa parte deles se sustenta com atividades correlatas (jornalismo, design, serviços editoriais etc.), ou têm outra profissão em paralelo, dado que a publicação “independente” poucas vezes lhes dá a possibilidade concreta de sobrevivência material.

Um segundo grupo dedica-se a produtos que são limítrofes ao universo do livro “tradicional”, sem contudo confundir-se com ele. De um lado, constam os zines, as HQs e outros produtos editoriais ilustrados que dialogam com a cultura *pop*. De outro lado, estão os livros de artista, os livros-objeto e outros artefatos visuais de papel encadernados, grampeados, colados ou costurados, de fatura estetizante. São trabalhos dedicados à produção visual em suas múltiplas vertentes: fotografia, fotomontagem, desenho, gravura, pintura, monotipia, colagem etc. Incluem, também, formas de manuseio diversas do folheamento tradicional: folheamento rápido de ilusão

⁶⁸ Considere-se, por exemplo, a definição de “livro” segundo a UNESCO: “uma publicação impressa não periódica de, no mínimo, 49 páginas, excluídas as capas, publicada no país e disponibilizada ao público” (“Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals”, 19 nov. 1964. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 12 ago. 2015). Uma definição semelhante é dada pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT): “Publicação não periódica que contém acima de 49 páginas, excluídas as capas, e que é objeto de Número Internacional Normalizado para Livro (ISBN)” (*Norma Brasileira ABNT NBR 6029*. 2. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2006, p. 3).

óptica, cortes, dobras, encaixes e arranjos tridimensionais. O texto escrito, nas raras vezes em que aparece, geralmente tem uma função secundária à da imagem ou é usado, ele próprio, na chave imagética do aproveitamento tipográfico. Há distintos perfis de projeto: zines ligados à reflexão sobre arte, cultura e comportamento, ou de feição mais estetizante; os projetos de quadrinhos; os projetos à moda de “coletivo de arte”; os que trabalham com a ideia de livro artesanal, de feição ora mais ecológica, ora mais social, ora ainda de elaboração mais luxuosa.

Vale lembrar que o livro de artista e o livro-objeto, modalidades de relevo nesse segundo grupo, formam um gênero dominado da arte contemporânea, ocupando raros espaços tanto no âmbito dos museus e galerias como no mercado de colecionismo. Gênero jovem se comparado à pintura, à escultura e mesmo à fotografia, o livro de artista ainda não completou seu percurso de canonização e legitimação no âmbito das belas-artes. De certo modo, essas feiras dos “independentes” funcionam como espaço alternativo com os quais os jovens artistas dedicados a essa atividade buscam projetar-se na cena pública – antes, talvez, de lançar-se aos gêneros artísticos mais prestigiosos, que são, também, os que requerem maior acúmulo de capitais.

Um terceiro grupo é composto por aqueles projetos que somente se encaixam numa definição bastante ampliada e lassa de “publicadores”. Dedicam-se à produção de artefatos diversos, tanto em papel como em outros materiais: cartazes, folhetos, agendas, calendários, camisetas, carimbos, bordados, pratos etc. Movem-se, portanto, nos terrenos do artesanato, das artes visuais e do design, e possuem algum grau de afinidade com a rubrica da “arte gráfica” ou da “arte impressa”. No segundo e neste terceiro grupo, a atuação se concentra em formas não identificadas com o livro em senso estrito, espraiando-se para outras práticas de design, arte e artesanato. Isso parece indicar tanto a necessidade de diversificação para fins de sobrevivência material como uma concepção de trabalho mais flexível e polivalente, que tende a justapor formas distintas de trabalho intelectual e artístico.

Interessa destacar a diferença na maneira como tais agrupamentos interpelam a questão política. Para os “independentes” da LIBRE (ou, pelo menos, para aqueles que falam em seu nome), essa denominação é uma maneira de diferenciar-se das grandes editoras, particularmente daquelas ligadas a poderosos grupos econômicos e voltadas ao *best-seller*. Entretanto, tais editoras se pensam como empresas profissionais e lutam pelo direito de competir com as *majors* em condição de igualdade, seja no mercado privado, seja nas compras públicas. Em contrapartida, para muitos dos pequenos editores-feirantes, ser uma empresa editorial tradicional sequer se coloca como possibilidade, e o “independente” tende a assumir o sentido de “alternativo”, “artístico” ou “artesanal”, ou seja, de um fazer que jamais seria possível

nas editoras comuns, por menores que sejam. A liberdade criativa, a autonomia profissional e a valorização dos vínculos afetivos (com outras pessoas e com seu próprio trabalho) são três das principais ideias presentes em seus discursos.

Os produtores que se fazem presentes nessas feiras conformam um grupo geracional razoavelmente bem definido, com horizontes de expectativa bastante semelhantes. As exceções de faixas etárias mais avançadas parecem configurar, justamente, modos distintos de conceber a prática editorial (não necessariamente concordantes entre si, mas de todo modo contrastantes com os estilos mais recorrentes). Ainda que estejam, em termos etários, mais próximas ao conjunto da LIBRE, tais exceções configurariam certamente corpos estranhos na associação, constituída sobretudo por editores que se concebem em termos profissionais. Não parece casual que eles prefiram atrelar-se a esses âmbitos feriais, onde a edição é concebida como prática *artesanal* ora militante (caso da Dulcineia Catadora, projeto que se pensa como socialmente engajado), ora diletante (caso da Demônio Negro, projeto de livros luxuosos que Vanderlei Mendonça toca nas horas vagas, à medida de seu tempo e vontade).

É cedo para afirmar se essas feiras darão ou não origem a formas mais estáveis de coletividade artística ou a grupos regulares de reivindicação política – à semelhança da Primavera dos Livros, logo convertida em LIBRE, ou da FLIA, que abordo a seguir. De todo modo, elas parecem ter se consolidado como instâncias de sociabilidade e visibilidade desses produtores “independentes” ausentes dos circuitos tradicionais da indústria editorial. No Brasil, certas mudanças sociais e tecnológicas das últimas décadas favoreceram o ingresso de novos agentes na atividade editorial. De um lado, multiplicaram-se as pequenas e médias editoras que sustentam material e simbolicamente as ações da LIBRE, entidade que buscou cavar condições de ação política no justo momento de ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, com espaços relativamente abertos de interlocução com a sociedade civil. Ainda assim, muitas das reivindicações da entidade estiveram longe de impactar de fato a definição das políticas públicas para o livro e a leitura. Por outro lado, os novos microprodutores que começaram a proliferar nos últimos anos lograram construir circuitos próprios e obter apoios públicos e privados para a realização de suas feiras.

Embora os “feirantes” e os editores da LIBRE se autotclassifiquem como “independentes”, trata-se de dois grupos com características morfológicas muito diferentes. Mantêm entre si nós de circulação de pessoas, recursos e valores, mas não se confundem como parte do mesmo universo de práticas e representações. Tais diferenças mostram, uma vez mais, a necessidade de abordar a noção de “independência” não como categoria epistêmica estável, dotada de inteligibilidade

intrínseca, mas como formulação que circula dentro de um espaço e cuja definição legítima é reivindicada desde muitos lugares. Portanto, mais que eleger uma definição correta ou adequada para construir, a partir daí, um objeto de observação, interessou pensar de que maneira as definições correntes do “independente” expressam disputas, indefinições, descontinuidades e processos complexos. Essa constituição polissêmica e volátil do termo está, por sua vez, diretamente ligada à multiplicidade de disposições e posições dos agentes e define formulações instáveis de identidade e diferença. Um lugar particularmente propício para observar essa deriva é a FLIA, que comento na sequência.

4.2 Os recém-chegados fazem a feira

Na página 26 de uma revista que se chama *Gazpacho*, que é esta aqui [...], há um artigo escrito por Guido Indij, que é um editor... ééé... editor, mas como não podem ser lidos textos de outros, vou ler um texto meu, que também saiu nessa revista...⁶⁹

A referida edição de junho de 2011 da revista *Gazpacho*, publicada pelo Centro Cultural de España de Buenos Aires, tinha como tema “Indústrias criativas” e trazia à baila, separados por apenas algumas páginas, os posicionamentos de Guido Indij e Matías Reck. O editor de La Marca, que define-se no texto como “um militante da diversidade e da livre expressão”, defende o papel dos livreiros e questiona: “No caso de que todos os livros possam ser baixados grátis na internet, de que viveriam escritores, editores, livreiros e toda a cadeia de produção do livro? Em pleno século XXI não existe legislação que os projeta sem violar a liberdade de expressão e respeitando os direitos de todos: criadores e usuários”⁷⁰. O editor de Milena Caserola, por sua vez, conclui seu texto (cheio de ironias, autoironias e reviravoltas) com uma afirmação contundente: “privar alguém de queimar um livro à luz de uma fotocopiadora é promover a desapareição de leitores”⁷¹.

A fala de Matías Reck, reproduzida acima, acontece no 3^{er} Slam de Poesía Argentina, realizado em julho de 2011. Dois aspectos desse episódio mínimo, de apenas alguns minutos, podem revelar questões importantes sobre a FLIA, agrupamento que ele ajudou a constituir. O primeiro deles é a atitude iconoclasta do editor-poeta com relação ao *slam*: em vez de recitar um poema, Reck gasta seus três minutos na competição tergiversando, falando sobre o próprio *slam* e prometendo ler um texto que, ao final, não é lido. Acontece que – segundo aspecto – a explicitação desse texto e a menção ao editor de La Marca podem ser lidas em chave irônica, em duas vias. Primeiro, porque na suposta pretensão de ler o texto de Indij se expõe justamente o oposto: a decisão deliberada de não lê-lo. Segundo, porque na definição falsamente hesitante de “editor... editor” que Reck atribui a Indij é necessário ler o não dito: a autoatribuição frequente e a ação militante de Indij – criador da EDINAR – como editor “independente”. O editor de Milena Caserola opera, com isso, uma desclassificação de Indij, tomando para si o rótulo que nega ao outro sem sequer mobilizá-lo explicitamente. As entrelinhas dessa intervenção irônica de Reck são reveladoras de certas relações de cooperação e disputa centrais para a constituição do espaço da edição “independente” na Argentina nos últimos anos.

⁶⁹ Matías Reck apud Sebakis, “Matias Reck x 3er Slam de Poesia Argentina”, 30 jul. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P2Q4uEicn3I>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

⁷⁰ Guido Indij, “Sobre los libros de papel y el riesgo de la desaparición de una industria”, *Gazpacho*, n. 6, jun. 2011, p. 20.

⁷¹ Matías Reck, “Copys: derecha o izquierda?”, *Gazpacho*, op. cit., p. 26.

A família é, simbolicamente, o lugar do afeto por excelência. Em espanhol, a *familia* é comumente referida pelo acrônimo *flia*. Não parece casual que esse tenha sido o nome escolhido para uma feira de editores e autores “independentes” que surge em Buenos Aires em meados dos anos 2000. Nesse caso, porém, o acrônimo se torna sigla – FLIA, que designa a *Feria del Libro Independiente y)A(*. E o afeto é apenas um dentre os vários sentidos a que esse)A(remete na curta mas contundente história desse coletivo de agitadores culturais que se origina na capital argentina e se espalha por rincões os mais diversos da América Latina.

É certo que, em anos recentes, tal como acontece em São Paulo, o universo de feiras de editores e publicadores “independentes” se adensou e diversificou na cena cultural portenha. Tal como ocorre com suas homólogas brasileiras, nem sempre o adjetivo nomeia oficialmente tais empreendimentos coletivos, mas ele circula nesse conjunto de eventos como designativo comum, capaz de aglutinar projetos editoriais diversos por meio de certos pontos de afinidade e objetivos compartilhados.

Refiro-me, a título de exemplo, a eventos como a Feria de Editores, idealizada por Victor Malumián, da Ediciones Godot. Realizada desde 2013 na sede da rádio La Tribu – mesmo sobrado onde se reúnem os agitadores da FLIA –, o principal mote do evento é que os próprios editores sejam responsáveis pelos estandes, possibilitando ao público o contato direto com suas propostas editoriais e suas sugestões de leitura. Tendo reunido de 15 a quase 40 editoras desde que teve início, em 2016 a feira amplia suas pretensões: traslada-se a um salão de eventos chamado Central Newberry e reúne cerca de 85 editoras, adquirindo feições e dimensões semelhantes à da Primavera dos Livros carioca.

Outro caso relevante é o da Feria La Sensación, que ocupou algumas vezes⁷² a calçada da livraria La Internacional, no bairro de Villa Crespo. Ela costuma reunir uma dúzia de pequenas editoras, dentre as quais Mansalva (empreendimento do poeta Francisco Garamona, dono também da livraria e idealizador dessa iniciativa), Belleza y Felicidad, Blatt&Ríos, Clase Turista, Conejos, Mancilla, Milena Caserola etc. Trata-se de um evento noturno de poucas horas e pequenas proporções, nas quais editores e leitores espremem-se na calçada e no meio-fio, num clima de completa informalidade que faz eco aos cartazes de divulgação do evento (Fig. 91 a 94), bastante acordes, por sua vez, ao tom de desbunde que vários dos projetos aí reunidos ostentam. Tal como os agrupamentos de Los Siete Locos e Sólidos Platónicos, que analisei no **Capítulo 3**, La Sensación chegou a converter-se num estande coletivo na Feria

⁷² Segundo os registros disponíveis, a feira ocorreu pelo menos quatro vezes: 6 de setembro de 2014, 8 de novembro de 2014, 9 de maio de 2015 e 9 de julho de 2015.

Internacional del Libro de Buenos Aires, reunindo algumas dessas empresas que costumam estar presentes em sua versão de rua.

Também digno de nota é o Buenos Aires Fanzine Fest, que começou em 2010 e tem reunido anualmente algumas dezenas de projetos de publicação na Hollywood in Cambodia, uma pequena galeria do bairro de Palermo dedicada à *street art*. Em sua terceira edição, essa feira irmanou-se ao projeto BsAs Increíble, dedicado aos quadrinhos, e a uma feira de livros punk. Outras feiras de pequenos projetos editoriais segmentados têm reunido projetos de cunho *punk*, *heavy* e anarquista, para mencionar apenas três dos rótulos mais correntes entre as frações juvenis produtoras de zines, livros e objetos gráficos similares. A proliferação dessas feiras com distintas designações responde a certa segmentação de produtores e públicos identificados com vertentes “contraculturais” ou “alternativas”. Conformam um panorama difuso de práticas editoriais que buscam espaços próprios, alheios às feiras oficiais, quase sempre baseadas numa suposta neutralidade estética e ideológica (“feiras do livro” de Buenos Aires, Bahía Blanca, Córdoba etc.) ou em recortes de nicho (infantojuvenil, universitário etc.).

Por fim – e para não seguir *ad eternum* na enumeração –, faço menção à Feria de Arte Impreso Paraguay, que se originou daquela edição que a paulistana Tijuana realizou na capital argentina em 2014. Trata-se de um evento promovido por Big Sur (editora e galeria de arte que tem participado de várias das feiras brasileiras), La Ene – Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo e galeria Ruth Benzacar. Com participação gratuita mas sujeita à seleção dos projetos, esse evento aproxima-se daqueles como a Feira Plana e a própria Tijuana, à medida em que importa modos de funcionamento específicos do mundo da arte e dá ênfase à exibição de projetos dedicados ao livro de artista, ao livro-objeto e a outros materiais de cunho estético.

Em meio a essa expressiva multiplicação de feiras reunindo coletivos de arte impressa, autores autopublicados e pequenos editores na capital argentina, a FLIA é certamente o evento que atraiu maior atenção do público e do interesse acadêmico, por sua duração e por sua disseminação geográfica, bem como pelas características sócio-políticas que as distinguem das outras. Para além desses fatores, que a tornam única dentre as feiras portenhas, um aspecto mais se mostra relevante: a FLIA é aquela que adota de maneira mais persistente o rótulo da edição “independente”, revestindo-a de sentidos que vale, aqui, explorar. Por fim, sua precedência temporal com relação às outras iniciativas mencionadas permite pensá-la como ponto de partida que torna possível gerar esse circuito de feiras – que, não obstante, difere da FLIA em muitos aspectos. Não parece casual que essa proliferação de iniciativas diversas aconteça no momento em que o modelo original da FLIA parece esgotar-se. Por um

lado, alguns dos empreendimentos que marcaram presença em seu primeiro quinquênio de existência começam a crescer e/ou profissionalizar-se, e passam a compartilhar, com outras editoras já relativamente estabelecidas, espaços como a Feria de Editores, a Feria La Sensación e os estandes compartilhados na grande feira da Rural. Por outro lado, uma nova coorte geracional, distinta da que fundou a FLIA, começa a tomar as rédeas de sua promoção, com o apadrinhamento de alguns dos remanescentes dos primeiros tempos.

Recuemos, então, uma década: o enquadramento sócio-histórico da emergência da FLIA não é outro que não o das ressonâncias da profunda crise política, econômica e institucional de 2001 no âmbito das práticas culturais na Argentina. Para Cecilia Palmeiro, “essas novas condições de possibilidade da literatura produziram o resgate de experiências esquecidas e fracassadas de politização estética, em contextos onde a ideia clássica de compromisso era obsoleta”⁷³. Adiante, ela argumenta:

Na Argentina, dezembro de 2001 significou uma ruptura cuja configuração concreta não era, em absoluto, previsível, nem mesmo nas análises que anunciavam a inviabilidade e o esgotamento da política de convertibilidade que havia regido os anos 90. Particularmente na cidade de Buenos Aires (embora não exclusivamente), um punhado de editoras, publicações, escritas, artistas, amigos alguns deles, que vinham trabalhando desde fins dos anos 90 para gerar circuitos instantâneos, experimentais e lúdicos de produção e circulação, acharam que, para além de sua vontade e sem que houvesse meditado uma busca programática, o cenário local havia se movimentado a tal ponto que eles pareciam estar no lugar correto, isto é, numa margem relativamente autossuficiente, capaz de gerar ações e artefatos a granel num contexto de escassez e mobilização; acontece que seus pequenos livros, suas minúsculas salas, seus modestos insumos [...], permitiam sustentar e inventar um mercado menor em meio à recessão, e articulava com novos modos de militância sem que a pergunta pela função do intelectual ou o papel da arte fossem condições das alianças.⁷⁴

Os últimos suspiros da década neoliberal e a grave crise política que culminou com a ascensão do kirchnerismo teriam precipitado, assim, uma espécie de “*miniboom* editorial minoritário”⁷⁵, marcado pela multiplicação de agrupamentos de reflexão e ação política com vertentes de ação e reflexão estética. A Buenos Aires da recessão torna-se, então, o lugar propício para a emergência de experimentos político-culturais singulares no panorama latino-americano recente, e fenômenos como Eloísa Cartonera e FLIA figurariam como resultados diretos dessa nova ambientação. Marilina Winik, socióloga que participou da FLIA desde seus primórdios, referindo-se a esse contexto, argumenta que a feira é “herdeira desses processos, na medida em que construiu outras maneiras de trabalhar e pôs em jogo subjetividades não

⁷³ Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad*, op. cit., p. 11. A hipótese de fundo da pesquisadora é que algumas práticas contraculturais argentinas surgidas nessa ocasião se nutriram da importação de matrizes intelectuais brasileiras, como o cordel nordestino e a poesia marginal dos anos 1970 e 1980.

⁷⁴ Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad*, op. cit., p. 331.

⁷⁵ Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad*, op. cit., p. 337.

mercantilistas, afetivas e resistentes apoiadas em redes de trabalho”⁷⁶. Longe de caracterizar adequadamente a totalidade de agentes, projetos e programas que se nuclearam em torno da FLIA anos depois, essa conjuntura certamente fornece o chão comum com o qual essa feira se estabelece como ponto alto da coletivização de iniciativas culturais coetâneas.

Segundo as narrativas de origem da FLIA, no final dos anos 1990 alguns escritores se conheceram enquanto vendiam livros na rua, em lugares como a plaza Cortázar, no bairro de Palermo. Junto com outros escritores, começaram a se reunir, e desses encontros iniciais nasceu a Agrupación de Escritores Independientes (AEI). Essa figura do escritor “independente” (adjetivo já em voga) como vendedor ambulante de livros é central para o modo como a FLIA se gera simbolicamente alguns anos depois. A deambulação pelo espaço público constituirá a fachada desse agenciamento coletivo porque materializa, em sua relação com a cidade, a recíproca negação que a constitui: dos autores-editores para com as instâncias tradicionais de comercialização e divulgação, e vice-versa.

A expressão embrionária dessa dupla recusa é a “contrafeira” que alguns desses agitadores montam, a partir de 1998, em frente à tradicional Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, na “Rural”⁷⁷. Improvisando bancadas e esteiras para expôr seus livros nas calçadas, eles interpelavam o público que se aglomerava e fazia filas para entrar no evento. Naqueles primórdios, eles apresentaram à grande Feira várias reivindicações, como entrada gratuita, reserva de um pavilhão às pequenas editoras e livrarias e oferecimento de descontos nos livros vendidos em todos os estandes.⁷⁸

Em 2006, em vez de apenas realizar uma vez mais a contrafeira, o grupo decide fazer uma feira própria. Nasce, assim, o gesto inaugural que investe de positividade aquela negação primordial em torno da qual tais escritores e editores se aglutinaram. Em sua primeira edição, ela se chama Feria del Libro Independiente (FLI) – sequência de palavras que produz uma interessante dubiedade: independente é a feira, ou é o livro? O lugar escolhido para instituir essa pequena Porto Alegre contra a Davos editorial de Palermo foi o Sexto Kultural, um espaço autogestionado no bairro de Chacarita. Dentre os nomes presentes na pequena antologia que resulta desse encontro⁷⁹, constam algumas das figuras que estariam presentes em sua organização

⁷⁶ Marilina Winik, “Experimento FLIA”, In: *Actas de las Jornadas “Producción cultural, nuevos saberes e imaginarios en la sociedad argentina contemporánea, a la luz de la globalización”*, Instituto de Investigaciones Gino Germani: Buenos Aires, 2010, p. 2. Disponível em: <<http://webiigg.sociales.uba.ar/globalizacioncultural/act-academicas/jornadas2010/mesa3/mesa3-Winik.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

⁷⁷ Nome pelo qual é conhecido o enorme Centro de Exposições mantido pela Sociedad Rural Argentina no bairro de Palermo, ao lado do Zoológico, e que abriga a Feria del Libro de Buenos Aires desde meados dos anos 1970.

⁷⁸ FLIA, *Feria del Libro Independiente*. FLIA: Buenos Aires, 2006, p. 6.

⁷⁹ Idem, *ibidem*.

nos anos subsequentes: Diego Rojas, Pablo Strucchi, Dafne Mociulsky, Ezequiel Ábalos (que foi o anfitrião no “microfone aberto”), Leonor Silvestri, Anahí Ferreyra. Compareceram a esta primeira edição aproximadamente 50 expositores, dentre os quais a Editorial Madres de Plaza de Mayo, a Federación Libertaria Argentina, os Erroristas, a Milena Cacerola de Reck, revista *Sudestada*, a Eloisa Cartonera de Cucurto, a El Asunto de Strucchi etc. Trata-se, sobretudo, de autores autoeditados; pequenos coletivos de escritores e artistas produzindo livros, zines e revistas; e projetos editoriais vinculados a associações, movimentos de militância e centros culturais geridos pela sociedade civil. Assim foi feito o relato do acontecimento:

E chegou 14 de maio, feira no Sexto, nada mais, muito leva e traz, que o som, que a mostra de arte, os estandes, a imprensa, as conversas, o programa com seu respectivo mapa do lugar. E começaram a chegar os expositores, pondo seus *brochures*⁸⁰, timidamente alguns, outros fazendo instalações dignas de uma feira “alternativa”, outros pendurando seus panos, os demais lá, puxando toalhas com fanzines, e quando a feira transbordava, começaram os estandes ambulantes. Então a feira explodiu, no cenário, desde cedo, poetas, recitações, contação de histórias, *performances*, vinho e breja, poesia cantada, mestre de cerimônia, mais agitação, e terminamos pelados como tinha que ser.⁸¹

Esse relato mostra um pouco da informalidade, do improviso, do festejo e do clima de celebração juvenil que predominariam nos encontros seguintes, e o texto esbanja o tom debochado presente em vários dos materiais de divulgação do evento dali em diante (Fig. 105 e ss.). Tal relato, aliás, consta num material que se tornaria praxe da FLIA no decorrer dos anos: a edição de um livro “ao vivo”. Dispõe-se de um microcomputador e de uma impressora, e aqueles que queiram contribuir com um conto, um relato ou um poema podem se aproximar para digitá-lo no processador de texto. No mesmo dia ou numa edição seguinte da FLIA, imprime-se e encaderna-se o material, que começa então a ser distribuído e vendido. A realização desse livro “ao vivo” configura, assim, a materialização de um ideal de democratização do acesso à edição, condensando uma aposta – da FLIA e de outros coletivos coetâneos – “no modo de produção como um posicionamento político frente ao mercado editorial e às instituições culturais”⁸². Além deste, dois outros aspectos dessa primeira FLIA devem ser destacados.

O primeiro deles, de grande significância simbólica, é o convite que o coletivo organizador da feira faz a José Luis Mangieri (1924-2008), fundador da paradigmática La Rosa Blindada, para que participasse do evento e falasse sobre sua experiência de edição “independente”. Figura icônica da intelectualidade argentina de esquerda e da resistência aos regimes autoritários dos anos 1960 e 1970, Mangieri militara no Partido

⁸⁰ *Libros*, em lunfardo (um procedimento comum da gíria no Rio da Prata consiste em inverter a ordem das sílabas: *café* vira *feca*, *calle* vira *lleca* etc.).

⁸¹ FLIA, *Feria del Libro Independiente*, op. cit., p. 7.

⁸² Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad*, op. cit., p. 16.

Comunista, que o expulsou em 1959. La Rosa Blindada caracterizou-se por publicar edições baratas, de grandes tiragens, distribuídas tanto em livrarias como em bancas – “espírito de época que Boris Spivacow impôs, nestas terras, como o diretor de Eudeba a partir de 1955, tornando verdadeiramente popular a leitura e a compra de livros”⁸³. O lançamento dos livros editados por Mangieri era feito em sindicatos, centros acadêmicos e comitês de resistência.

Segundo Darío Benedetti, “para La Rosa, a radicalidade estética não era uma esfera secularizada que poderia ser experimentada sem uma radicalidade política, e vice-versa”⁸⁴. Também destacam-se o papel de Mangieri como articulador intelectual entre variadas frações do espectro progressista de sua época, do comunismo ao peronismo, e entre várias regiões da vida cultural argentina (da literatura à música, passando pelas ciências sociais e pelo cinema); e a inventividade com que criou e dirigiu vários selos (La Rosa, Caldén, Ediciones del 80, Libros de Tierra Firme), tendo se aventurado também como livreiro, dono de gravadora e poeta. Por fim, e não menos importante, considere-se o carisma de que goza sua celebrada figura (que conta, ademais, com o beneplácito de sua origem de imigrante pobre):

[...] nosso amigo Mangieri é: jocoso, autônomo, cobiçador, criador, lúcido, irônico, balsâmico, lírico, ético, passional, fiel. [...] Um editor lendário, um granjeiro simples, pai de centenas de filhos, um dançarino de noturnas barafundas amorosas, um homem da revolução. [...] Resistente, anedótico, amigo, imbatível, clandestino [...]. Um herói, íntegro, disposto, afetuoso, jovem, aberto [...] independente, anarco, audaz, protetor, portenho, fatal [...].⁸⁵

É justamente por esse *ethos* de agitador cultural e articulador de sociabilidades intelectuais afinado com as expressões contraculturais de seu tempo, e desbravador de circuitos alternativos de distribuição, para além das órbitas do mercado tradicional e do Estado, que Vanoli situa Mangieri como figura ideal-típica do “editor militante” na tradição “independente” argentina⁸⁶. Winik, por sua vez, menciona “a presença, no imaginário da FLIA, das práticas e ideias das vanguardas e do movimento artístico que se desenvolveu por fora dos circuitos acadêmicos nos anos 1960, assim como o compromisso assumido pela luta de esquerda insurgente nos anos 1970”⁸⁷. Também não custa lembrar que, em sua trajetória editorial, sobretudo nas relações que manteve com o Partido Comunista e com o Estado, o editor de La Rosa Blindada é, dentre os editores vivos naquele momento, o que melhor convoca o espírito de

⁸³ Darío A. de Benedetti, “Contenido y forma de una coraza”. In: Raúl González Tuñón, *La Rosa Blindada: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 18.

⁸⁴ Darío A. de Benedetti, “Contenido y forma de una coraza”, op. cit., p. 19.

⁸⁵ Hernán Casabella e Karina Barrozo, “Prólogo”. In: José Luis Mangieri, *Es rigurosamente cierto*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 7-8.

⁸⁶ Hernan Vanoli, *Por una sociología del espacio editorial. Cuatro modelos de edición literaria en Argentina en el siglo XX. Tese (Mestrado em Ciências Sociais)*. Buenos Aires: UBA, 2010.

⁸⁷ Marilina Winik, “Experimento FLIA”, op. cit., p. 2.

independência e dissidência de que os jovens da FLIA se sentiam investidos. Com tantas credenciais de afinidade eletiva, não é de se surpreender que Mangieri tenha sido a figura convocada para levantar a aldeia⁸⁸ dos “independentes” da FLIA portenha, situando-os como rama de uma tradição de culturalização da política que aquele velho de guerra representa e encarna como nenhum outro⁸⁹.

O segundo aspecto a ser destacado na FLIA inaugural do Sexto Kultural é que já de saída o grupo escolhe, como lugar de realização da feira, um espaço do tipo que eles próprios, por vezes, viriam a chamar “territórios em disputa”. Trata-se, sobretudo, de lugares que são ou que foram objeto de litígio entre a sociedade civil e agentes privados, ou entre a sociedade civil e o Estado, ou ainda que se tornaram cooperativas ou empreendimentos autogeridos. Abrangem, principalmente, lugares recuperados por iniciativa da sociedade civil (assembleias de bairro, grupos culturais, trabalhadores da indústria) após processos de abandono, decreto de falência e/ou demissão em massa por parte dos proprietários.

Dentre esses locais, pode-se mencionar o Mercado Bonpland, antigo Mercado de Abastecimiento Torcuato de Alvear, fundado em 1914 e recuperado em 2002 pela Asamblea de Palermo Viejo. Dentre as fábricas recuperadas, destacam-se a IMPA (indústria de alumínio no bairro de Almagro, onde hoje também funciona um centro cultural e de memória e um curso profissionalizante popular), La Nueva Esperanza (fábrica de balões recuperada em 2004, na região de Villa Devoto), e a Chilavert Artes Gráficas (recuperada em 2002, no bairro de Barracas). Também abrigaram a FLIA a antiga sede do Patronato de la Infancia (ex-Padelai), em San Telmo, ocupada por famílias sem-teto organizadas em cooperativa e que, em 2011, entraram em conflito com as autoridades municipais pela iminência de seu desalojamento definitivo; e o Corralón de Floresta, espaço recuperado pelos moradores do bairro em 2005, onde passaram a funcionar atividades culturais e uma escola secundária.

⁸⁸ Consciente do risco de descontextualização, mas aproveitando-me da produtividade inscrita em “comparar os incomparáveis”, utilizo a expressão “levantar aldeia” em referência a uma vasta literatura etnográfica que tem se debruçado sobre os processos de (re)emergência/resistência étnica no Nordeste do Brasil. Nesses rituais, estabelecem-se as relações entre povos “tronco”, “rama” e “ponta de rama”. Explica Arruti: “No Nordeste, alguns índios de grupos de reconhecimento oficial mais antigo e sem maiores problemas de legitimidade frente aos critérios de indianidade do SPI e da FUNAI, fizeram um importante circuito de empréstimos, ‘ensinando’ a outros grupos ainda não reconhecidos ou em processo de reconhecimento, os ‘segredos da tradição’ ou ainda emprestando sua autoridade para ajudá-los a realizar seus rituais e festas livres da repressão policial local. Essas situações que normalmente vinham acompanhadas de um posterior reconhecimento do órgão indigenista oficial, são chamadas de ‘levantar aldeia’, tanto no sentido moral quanto místico”. José Maurício Andion Arruti, “Etnogeografia Pankararú: antropologia das políticas de identidade num território indígena do Nordeste”, s.e., s.l., 1994, p. 48. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7468&Itemid=363>. Acesso em: 12 abr. 2016.

⁸⁹ Os relatos da participação de Mangieri na FLIA no Sexto Kultural encontram-se em: FLIA, *Feria del Libro Independiente*, op. cit., p. 124-6.

Nesses espaços e em muitos outros, a FLIA foi realizada sempre em apoio a esses movimentos da sociedade civil e contra as tentativas de retomada por parte de seus “legítimos” proprietários, via de regra escudados por forças policiais. Em alguns casos, convocaram-se as chamadas “FLIAs de emergência”, por ocasião de fatos que exigiram mobilização imediata e onde a feira de publicações se irmanou a outras causas: contra o fechamento do teatro Sala Alberdi e de outros centros culturais; contra a expulsão de famílias pobres de espaços ocupados; contra a onda de linchamentos; e, mais recentemente, contra as demissões na Biblioteca Nacional. O que, de todo modo, vale ressaltar é que, para a maior parte dos integrantes da FLIA, o apoio a essas mobilizações e a presença nos espaços autogeridos não era algo novo: trata-se, sim, da retomada de repertórios de ação previamente cultivados por eles em seus engajamentos específicos e convertê-los no formato “feira do livro”.

As decisões referentes à concretização de cada feira são realizadas em reuniões abertas e autoconvocadas, das quais qualquer pessoa interessada pode participar. Nessas reuniões, decidem-se a data e o local de realização, as atividades que serão promovidas, a divisão das tarefas, a interlocução com os movimentos da sociedade civil envolvidos com o espaço onde se faz cada feira etc. Desde o início, essas reuniões acontecem na sede da rádio La Tribu FM, no bairro de Almagro. La Tribu é uma rádio “alternativa, comunitária, social”, um “coletivo de comunicação e cultura” que funciona desde 1989 e se define da seguinte maneira:

Uma voz se faz circuito e o broto altera a ordem. Compomos em liberdade como a orquestra das folhas com o ar. Continua o assobio. Começar um percurso. Sob a terra somos bosque latindo que recebe uma furiosa descarga e a devolve feita fruto. Animar-se a brincar coletivamente e a gerar curto-circuitos. La Tribu. Acesa. Um mural de cores, duas portas abertas, alto-falantes ligados, lentes em foco, código aberto; punho e som. Você conhece La Tribu?⁹⁰

Além de abordar temáticas como direitos humanos, economia solidária, povos indígenas etc., La Tribu se propõe a divulgar a produção de artistas “independentes” em todas as suas vertentes. Assim, tanto por sua localização geográfica (no centro geográfico da cidade de Buenos Aires) como por suas origens e vínculos políticos e ideológicos, La Tribu é o lugar perfeito para tais encontros. Essa vinculação produziu novos frutos alguns anos atrás, quando a Rádio La Tribu começou a transmitir a Rádio FLIA, um programa semanal no qual escritores e editores “independentes” discutem, comentam e leem suas obras; bandas “independentes” tocam ao vivo; fala-se da FLIA e das pautas artísticas e políticas nela vigentes.

A feira é autoconvocada, ou seja, basta que o expositor se apresente no dia do evento com seus produtos e o suporte escolhido para expô-los (toalha, mesa

⁹⁰ Extraído de: <<http://fmtribu.com/quienes-somos/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

desmontável, bancada, varal de chão etc.), sem necessidade de inscrição/seleção prévia ou pagamento de taxa. Além disso, a FLIA costuma trazer em sua programação oficinas de encadernação manual, xilogravura, fotografia, criação literária etc.; debates sobre temas literários, políticos e sociais; apresentações de teatro, circo, dança e música; projeção de filmes e documentários; mostras de artes visuais; contação de histórias e apresentações de mágicos e palhaços para as crianças etc. Tais atividades ora funcionam como parte de uma programação pré-estabelecida, anunciada nos materiais de divulgação do coletivo para atrair o público, ora acontecem de maneira espontânea no calor do momento, conforme a vontade dos artistas que se fazem presentes. Há também o microfone aberto, que qualquer pessoa pode usar para declamar poemas, anunciar outros eventos, dar opiniões sobre temas do momento ou divulgar suas próprias produções.

O andamento da feira varia enormemente conforme a espacialidade na qual a FLIA se insere a cada vez que acontece: ao ar livre ou em espaços fechados; com vários ambientes ou apenas um; em espaços contíguos às ruas e praças ou em locais afastados da circulação de carros e pedestres. Propondo-se a ocupar fragmentos de espaço-tempo extremamente heterogêneos, mas sempre em relação estreita com o espaço urbano e com seus significados pretéritos e atuais, a FLIA preserva uma aura de improviso e de imprevisibilidade coerentes com algumas de suas principais pretensões estético-políticas. Em uma versão bastante idealizada, o poeta e editor Lucas Amuchástegui narra seu contato com a FLIA:

As feiras são vividas e experimentadas por todos como celebrações populares da cultura no sentido menos arquetípico do termo, e mais fluido. Não encontraremos solenidade, seriedade ou um sentido da arte muito trágico no que se pode ver dessas reuniões, mas, pelo contrário, um espírito de festa, alegria e comunidade. [...] dentro do movimento geral, que é muito, e caótico, a gente se pergunta como a garotada se organiza para cumprir com objetivos tão fixos em prazo e tempos. E aí não resta outra coisa senão imaginar uma espécie de revoada de pássaros que sabe muito bem para onde está indo e por quê. Então, se o rumo é seguro, há apenas que seguir o caminho.⁹¹

Contra o risco de idealizar o grupo dessa maneira, como se uma espécie de força mágica governasse as energias sociais ali acumuladas, não se pode deixar de considerar que essa “revoada de pássaros” da FLIA é fruto de um processo de imaginação de projetos societários em nível mais amplo. Para além de pensá-la como instância de visibilidade de produtores ligados ao livro e à literatura, ela se torna legível quando remetida às formas de engajamento e militância que irão produzir novas formas de politização da juventude portenha no pós-crise, para dentro da porta da *tribu* mas também para fora dela.

⁹¹ Lucas Amuchástegui, “Lo primero es la FLIA”, *Lamás Médula*, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.revistalamasmedula.com.ar/nro2/nota3.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

FLIA CAPITAL – ALGUMAS DATAS E LOCAIS DE REALIZAÇÃO⁹²

■ Rádio La Tribu – Almagro (sede das reuniões FLIA Capital)

Data

14 maio 2006
9 dez 2007
3/4 maio 2008
3 jul 2008
8 out 2008
29 mar 2009
16/17 ago 2009
8 dez 2009
1/2 maio 2010
16/17 out 2010
8 dez 2010
21/22 maio 2011
14/15 out. 2011
10/11 dez. 2011
17 ago. 2012
13/14 jul. 2013
11/12 abr. 2015

Local

① Sexto Kultural – Chacarita
② Mercado de Flores – Flores
Sexto Kultural – Chacarita
③ IMPA (fábr. recup.) – Almagro
④ La Nueva Esperanza (fábr. recup.) – Villa Devoto
⑤ Estacionamiento Fac. Ciencias Sociales – Recoleta
IMPA (fábr. recup.) – Almagro
⑥ Coop. Gráfica Patricios y Escuela N° 2 D.E. 4 – Barracas
Estacionamiento Fac. Ciencias Sociales – Recoleta
⑦ Chilavert Artes Gráficas – Nueva Pompeya
Estacionamiento Fac. Ciencias Sociales – Recoleta
⑧ Parque España – Barracas
⑨ Facultad de Filosofía y Letras – Caballito
⑩ Asamblea de Palermo/Mercado recuperado – Palermo
⑪ Sala Alberdi – San Nicolás
⑫ Ex-Padelai – San Telmo
⑬ Corralón de Floresta – Floresta

⁹² Esta não é uma lista exaustiva. Sabe-se que muitas outras edições da FLIA foram realizadas, mas a informação sobre muitas delas é de difícil acesso.

I de independente, A de ambíguo, K de kilombo

Fórum Social Mundial. Internacional Errorista. Madres de Mayo. Indymedia. Copyleft. Assembleias populares de bairro. Pós-feminismo. Comunicação e educação popular. Os diferentes rótulos, vínculos e projetos que emergem na trajetória de alguns dos primeiros jovens a moldar a FLIA permitem situá-los como ativistas ou militantes vinculados a causas progressistas de diferentes teores e matrizes. Quase todos eles nascidos no decorrer dos anos 1970, na primeira metade dos anos 2000 eles estão chegando à juventude, vivendo-a plenamente ou voltando a ela por improviso – arrancados que foram, alguns, de certas zonas de conforto. Seus cursos de vida se encontrarão, naquele instante, premidos entre um momento dramático da história de seu país e uma conjuntura internacional complexa, que desafia as convicções cultivadas em suas instâncias de socialização na década anterior.

A participação desses produtores culturais em coletivos de engajamento político e intelectual conflui para o *modus operandi* da FLIA e para as distintas formas com as quais ela se projeta na cena pública. Decantando os sentimentos dos anos anteriores – a descrença no sistema político-eleitoral e nas promessas do (des)governo neoliberal, os sentimentos contraditórios com relação à globalização dos mercados em geral e da produção simbólica em particular –, eles fazem emergir novas formas de participação na vida pública que tendem ora para uma culturalização da política, ora para uma politização da cultura. De acordo com o relato celebratório daquele mesmo poeta e editor que entra em contato com a revoadada da FLIA, ela

Surge a partir da ideia de alguns jovens (não diremos nomes, façamos de conta que são todos guerreiros do tempo) de romper com as estruturas rígidas que supõe qualquer evento organizado por autoridades cujos tendões criativos e administrativos estão cheios de amido, enxofre, e pescoços duros como os de qualquer estátua de Sarmiento. [...] Eles, a Flia, dizem que na verdade nunca houve nada muito organizado, e sim vontade e algum conceito político que andava rondando os intelectos e as intuições dos primeiros expositores. Não acreditam que o que fazem seja anarquia, literatura punk, movimento de protesto com ecos setentistas, ou mero prazer pelo *kilombo*. Ao contrário, pensam que todas essas ideias são uma ótima terra fértil para cultivar as plantinhas de uma nova forma de entender a arte em todas as suas etapas: criação, produção, venda e consumo.⁹³

Esse discurso é revelador da mística que vai se construindo em torno da FLIA – de dentro para fora, mas também vice-versa. Parte importante dessa mística diz respeito ao caráter de desordem, bagunça e anarquia que rege a atividade de seus protagonistas. Em diálogos que mantive com editores de várias idades e com jovens de Buenos Aires dedicados a atividades culturais e intelectuais, a menção à FLIA quase sempre convocava o imaginário de um agregado *hippie* ou anarquista que ostenta um *ethos* lúmpen não necessariamente correspondente à extração social de

⁹³ Lucas Amuchástegui, “Lo primero es la FLIA”, op. cit.

seus artífices. E, tal como pude observar nas incursões que realizei às reuniões do grupo e às próprias feiras, essa imagem pública do grupo é um objeto de autorreflexão ora celebratória, ora problematizadora⁹⁴. Por um lado, alguns membros cultivam com orgulho certa apologia à desorganização e ao equívoco, no melhor estilo errorista: “a falha como perfeição, o erro como acerto”⁹⁵. Por outro lado, ponderam-se os trunfos simbólicos e políticos que a FLIA pode deixar de alcançar considerando-se a pecha de *quilombo* que lhe atribuem certas frações da população portenha pouco dispostas à subversão da ordem e do ordenamento urbano. Sobre esse termo, que aparece também no relato de Amunástegui, vale esclarecer:

A palavra quilombo, já própria do lunfardo de Buenos Aires, de origem angolana (*kilombo*, em língua kimbundo), chega aos argentinos pelo português brasileiro, como muitas outras coisas fundamentais. Em português significa o espaço tomado, construído, conquistado por escravos fugitivos, onde conviviam também outros sujeitos marginalizados da ordem colonial portuguesa, como judeus, árabes ou índios. Em sua primeira acepção argentina, quilombo é um prostíbulo. Em ambos os casos, designa um espaço que reúne sujeitos marginalizados, que questionam e, ao mesmo tempo, complementam o funcionamento das instituições hegemônicas: a família burguesa, a fazenda e o modo de produção escravista. Em sua acepção moderna portenha, quilombo é, além de um problema, uma bagunça, um descontrole, um espaço que não respeita a norma da ordem e o progresso, do bom gosto.⁹⁶

A linguagem é o lugar por excelência da construção desse *ethos* de subversão da ordem social. O uso frequente da letra K nos materiais de divulgação da FLIA – em palavras como *kilombo*, *rekuperado*, *kultura*, *kasa* – remete diretamente a movimentos contestatórios de matriz anarquista, como o Movimento Okupa (de recuperação de terrenos e imóveis desabitados na luta pelo direito à moradia), ainda que produza, neste caso, um eco com o K que se costuma usar em referência ao kirchnerismo.

Também a rotatividade e volatilidade do)A(na sigla FLIA – com seus parênteses invertidos, indicando a abertura em oposição ao fechamento – é outro signo paupável de que seus agitadores a concebem não apenas como expressão de um estilo de presença no campo da cultura, mas como movimento articulador e propositor de estilos ou modos de vida de maneira mais ampla. Os significados que a letra assume, tomados individualmente ou em conjunto, sintetizam os projetos societários que os textos programáticos do grupo e as lutas sociais que ele subscreve confirmam.

⁹⁴ Em uma das reuniões de trabalho da FLIA Capital em que o grupo discutia detalhes de uma série de cursos e oficinas que eles ministrariam com o objetivo de divulgar a feira e arrecadar fundos para sua realização, um dos integrantes argumentou: “Nós temos essa imagem de *hippies* por aí, então seria legal mostrar que também conseguimos organizar algo estruturado”.

⁹⁵ Loreto Garín Guzman, “Internacional Errorista”. Disponível em: <<https://loretogaringuzman.wordpress.com/internacional-errorista/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁹⁶ Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad*, op. cit., p. 172. Parece-me que, do ponto de vista brasileiro, o estranhamento que se gera pelos usos do termo “quilombo” pelos portenhos é um choque produtivo, sobretudo quando se consideram (1) os sentidos positivos que, pela inculcação escolar, o brasileiro médio tende a atribuir ao termo, como símbolo da resistência dos negros escravizados; (2) a recuperação dessa positividade por frações contraculturais portenhas, em oposição ao uso negativo, que ali é hegemônico.

Funcionam como emblemas dos repertórios políticos e intelectuais trazidos à baila por seus integrantes a partir de experiências diversas de militância ou filiação ideológica.

Alternativa, afetiva, amiga, amorosa, andarilha, aberta, aloucada... Todas as palavras que o “A” convoca para o grupo são expressões conjunturais de uma estrutura de sentimentos que se gera, naquele momento, em frações da juventude portenha interessadas em elaborar formas de produção e circulação da cultura – em particular da literatura e do pensamento social crítico – livres das amarras que o Estado, o mercado e as instituições imporiam. Propõem formas de articulação *desde abajo*, baseadas nas relações de camaradagem e cooperação, em consonância com o espírito das *assembleas barriales* que pululam por toda a cidade a partir de 2001.

Particularmente relevante é o “A” de “autogestionada”, que se inscreve nesse momento preciso da história política e econômica argentina no qual a “autogestão” (re)aparece de forma sistemática para narrar o fenômeno dos edifícios, fábricas e centros culturais recuperados pela sociedade civil, que passa a administrar esses espaços recusando o controle ou a tutela do Estado e da iniciativa privada. Tomados como movimentos de recoletivização laboral que respondem a processos agudos de desemprego, informalidade e precarização⁹⁷, os empreendimentos autogestivos – e, particularmente, as chamadas ERT (empresas recuperadas por seus trabalhadores) – tornam-se o maior emblema da busca de alternativas de trabalho face ao esgotamento do modelo neoliberal de desindustrialização adotado na década de 1990. Para os integrantes da FLIA, a autogestão “é o único modo de manter a independência”, definida aqui como a capacidade de “existir por si mesma, sem pedir patrocínio nem ajuda governamental ou privada, mas sim poder gestar um encontro das pessoas, para as pessoas, feito pelas pessoas. Sem insígnias, sem bandeiras, sem dogmas”⁹⁸. Ao mesmo tempo, essa ideia de autogestão se coaduna às de autonomia e soberania, e o sentido da independência se torna (ou volta a ser) geopolítico, particularmente com a difusão da FLIA por outros países da região:

Pouco a pouco, fomos tomando consciência de que esta cultura e identidade, e dizemos latino-americana, já transpassou as barreiras e obstáculos que impõe o sistema mercantil capitalista. Acreditamos na união dos povos e que seu laço é nossa independência, a liberdade que nasce de autogovernarmo-nos e gestionarmo-nos como raça da mãe-terra.⁹⁹

Também no terreno da linguagem, o caráter de agrupamento plasmado por ideais comuns e a pregnância das práticas e representações da FLIA nos círculos de

⁹⁷ Gabriela Wyczykier, “Sobre procesos de autogestión y recolectivización laboral en la Argentina actual”, *Polis: Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 8, n. 24, 2009, p. 197-220.

⁹⁸ FLIA, “¿Qué es la F.L.I.A.?”, s.d. Disponível em: <<http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/p/que-es-la-flia.html>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

⁹⁹ Idem, *ibidem*.

cultura jovem alternativa dão ensejo à criação de um léxico próprio, relacionado ao acrônimo que lhe dá nome. Os participantes denominam-se a si mesmos *flieros*, adjetivo que pode se referir ora ao grupo restrito de pessoas envolvidas na organização, execução e divulgação do evento, ora também aos expositores (*puesteros*) e ao público presente à feira. Na rede social Facebook – que, aliás, nasce no mesmo ano da própria FLIA –, o grupo de interação que reúne seus participantes chama-se *Affiliate*, referência paródica à palavra *affiliate*, forma imperativa do verbo *afiliarse*. Tal apropriação-subversão não deixa de ser emblemática do processo pelo qual a FLIA se impõe como vínculo de afeto fraternal, ainda que fluido ou inconstante. Por fim, além das feiras, o grupo chegou a promover algumas *fliestas*, com apresentações de música, poesia e teatro, exibição de filmes e venda de comida, com o objetivo de arrecadar fundos para a realização das feiras propriamente ditas. A formação desse vocabulário singular, à moda de tribo ou seita, reforça a impressão de que existe um universo compartilhado de ações e convicções. Exacerba, também, o caráter reiterado, permanente e identitário dessa experiência, plasmada por sentimentos de afeto, ganas de cooperação, éticas do desinteresse.

Espraiamento fliero

O “A” rotativo da FLIA pode significar muita coisa, menos “argentina”. Mesmo quando o movimento se restringia a Buenos Aires e não possuía as pretensões latino-americanistas que passou a ter à medida que seus repertórios se difundiam pela região, seus antecedentes antiestatais (e certamente antipatrióticos) evidentemente desautorizariam uma apropriação tão evidente, num país onde tantas siglas terminam em “A” ou “Ar”. Uma das características mais distintivas da FLIA é, justamente, a amplificação que ela logra obter em vários outros quadrantes do país e em outros países latino-americanos. Esse modelo de feira autogestionada, realizada em espaços públicos e vinculado a causas sociais mais amplas receberá outros nomes em alguns casos, mas na maioria deles manterá a marca FLIA, denotando laços de afinidade ideológica e criando a fachada de “movimento social” descentralizado, com células autônomas porém interligadas. Nesse sentido, a FLIA poderia ser descrita como uma rede translocal de ativistas culturais que atinge uma escala internacional. Buenos Aires funciona como centro irradiador dessa rede e, embora não se reivindique como polo de controle ou de imposição de normas para essas iniciativas em distintas cidades do continente, a FLIA Capital exerce um papel de afluência sobre elas.

São dois os veículos fundamentais desse espraiamento da FLIA, pelo menos num primeiro momento. O primeiro deles é o contato direto entre os *flieros* de Buenos Aires e outros escritores, editores e ativistas situados fora da cidade, principalmente

de seus arredores e de outras províncias argentinas. São produtores culturais que, tendo estabelecido com seus homólogos portenhos contatos prévios ou por ocasião da própria FLIA, passam a fazer parte de sua hoste de colaboradores. Muitas vezes, viajam a Buenos Aires para participar da feira e, depois, reproduzem o modelo em seus locais de origem. Em outros casos, ainda, são os próprios *flieros* portenhos que se deslocam, mantendo contato com os agitadores culturais de outras localidades e ajudando, com essas relações de aprendizado, a implantar a FLIA por onde passam. Um segundo veículo, tão importante quanto o primeiro, são os diálogos que se estabelecem por meio da internet. Se a FLIA estende seus tentáculos em tantas direções, é porque todas elas têm como vetor as múltiplas relações que vão se formando pelas redes virtuais. Considerando-se o momento histórico em que a FLIA surge e as frações que ela arregimenta, seria impossível ignorar o papel dessas redes sociais, dos *blogs* e dos grupos virtuais de discussão na formação desse conjunto desterritorializado de feiras *afiliadas* entre si.

Algumas das principais células da FLIA fora da capital argentina se instalarão em seus arredores. Um dos centros mais ativos é La Plata, onde a FLIA já chegou à sua 21ª edição. Em 2009, numa das reuniões de organização da FLIA em Buenos Aires, surge a ideia de realizar uma edição em La Plata, capital da província de Buenos Aires, situada a menos de 60 quilômetros da capital do país. A primeira edição se realiza, então, em 12 de setembro daquele ano no Centro Cultural y Social Olga Vázquez, um espaço autogestivo sediado numa antiga escola abandonada e cujos ocupantes, naquele momento, lutavam por sua expropriação definitiva. Constam, entre os organizadores dessa edição inaugural, os editores de Vomitarte, Morosophos, Meras Conjeturas e Pixel Ediciones, entre outros. Seguindo os princípios de seus homólogos portenhos, a FLIA platense tem acontecido nos chamados “territórios em disputa”, sobretudo espaços abandonados e ocupados por organizações da sociedade civil. Dentre eles, é possível mencionar o Galpón Tolosa, antiga instalação ferroviária que foi *okupada* no início de 2008 e onde chegaram a realizar-se oficinas de todo tipo, atividades de discussão política e uma horta orgânica.

Outro local onde ocorreram várias edições é o Centro por los Derechos Humanos “Hermanos Zaragoza”. O local leva o nome dos irmãos Chilo e Neco Zaragoza, antigos militantes da Federación Juvenil Comunista, o primeiro deles assassinado em 1975 pela Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), o segundo deles sequestrado em 1977 por agentes do regime militar e ainda hoje desaparecido. A casa, onde vivera até recentemente a mãe dos dois jovens, integrante da Madres de la Plaza de Mayo, tornou-se um centro autogerido de discussões sobre as violações aos direitos humanos. Outros locais de realização da FLIA La Plata incluem o Centro

Cultural y Social Mansión Obrera, o Centro Cultural Estación Circunvalación, o Centro Cultural Daniel Omar Favero, e outros espaços com históricos de luta social, apropriação por movimentos da sociedade civil e disputa por reconhecimento e expropriação pelas autoridades. Em outros casos, a FLIA uniu esforços a grupos de militância (LGBT, Occupy, Cambio Global etc.), instalando a feira em apoio a suas causas mais gerais e/ou a reivindicações específicas.

Ainda nos arredores da capital federal, outra célula importante é a FLIA Oeste, que desde 2011 tem acontecido em distintas localidades da parte ocidental do conurbano bonaerense, como Ituzaingó, Castelar, Moreno, Morón e Merlo. Em 2015, chegou à sua 15ª edição, tendo sido realizada sobretudo em centros culturais da iniciativa popular e em espaços públicos, como praças e parques. Em uma convocatória veiculada em seu blog, seu grupo organizador declara:

A flia oeste é uma loucura linda de livros arte e amor, um tornado de vento autogestivo e livre..é certo. Disso não há dúvida. Mas para seguir assim precisamos da participação de todas, não só os dias da feira, mas sobretudo nas reuniões abertas, nas jornadas de trabalho... Somos um grupo de loucas e loucos que queremos seguir adiante com esse coletivo alternativo à cultura oficial, patrocinada, “facha” e escludente [sic]. [...] Por isso te esperamos nas reuniões às quartas-feiras 18h na casa frida... Ituza sur.. Não é necessário que você seja artista, somente que seja pessoa, cachorro ou ser vivo, e tenha vontade de juntar-se e mexer as mãos, os pés e as ideias pela cultura e pela arte independente. Não relaxemos, que se não o sistema nos abduz...¹⁰⁰

Além das flagrantes marcas de posicionamento ideológico, o texto traz outra das características recorrentes nos materiais que os grupos *flieros* espalhados pelo continente tratarão de fazer circular via internet: a ênfase na participação coletiva como condição básica de realização do evento. O certo é que a continuidade das FLIAs nas distintas localidades onde chegou a realizar-se dependeu e ainda depende, mais que nada, do engajamento desses jovens nessas atividades “desorganizativas” – como alguns deles denominam – e nas possibilidades subjetivas e materiais que possuem, num dado momento, de não esmorecer em seus esforços de levar a FLIA adiante. Afinal, trata-se de uma iniciativa que, por seus próprios princípios ideológicos, possui baixos custos econômicos e não depende de apoios oficiais para realizar-se. Então caberia perguntar, de dentro e de fora, que motivos levam a que os distintos grupos promotores da FLIA consigam ou não dar continuidade ao projeto.

Além da FLIA La Plata e da FLIA Oeste, seria possível mencionar outras, como Rosário e Córdoba, onde logrou-se dar alguma continuidade ao empreendimento. Em outras, em contrapartida – e sobretudo nos centros urbanos de menor porte populacional –, as FLIAs tiveram uma existência esporádica. Para não cair na

¹⁰⁰ “La FLIA la hacemos entre todxs”, 10 fev. 2012. Disponível em: <<http://fliaoeste.blogspot.com.br/2012/02/la-flia-la-hacemos-entre-todxs.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

enumeração exaustiva, cumpre dizer que no território argentino a FLIA chegou a localidades tão diferentes quanto Luján, Puerto Madryn, Punta Lara, Misiones, Neuquén, Bahía Blanca... Por fim, Santiago do Chile (provavelmente, a primeira a realizar-se fora da Argentina), Montevideu, Bogotá, Quito, Lima, Caracas, Oaxaca e Pelotas são algumas das cidades onde se criaram versões internacionais da FLIA, algumas com continuidade, outras não. A variedade e debilidade das fontes, a ausência de instituições oficiais dando-lhes guarida, bem como a falta de um registro coletivo comum, tornam bastante difícil mapear esse espraiamento. Tampouco é tarefa simples conhecer os móveis singulares de sua realização, de seus êxitos e fracassos em cada um dos contextos nos quais a FLIA se instaura.

A pergunta contrafactual que se pode formular, por fim, é: a FLIA teria conquistado tal espraiamento se tivesse surgido em alguma cidade do interior da Argentina ou em outra capital sul-americana? Pode-se sustentar a hipótese de que o surgimento dessa feira em Buenos Aires e a repercussão que obteve em escala tanto nacional como internacional tem a ver com o papel da metrópole portenha nos debates culturais e políticos da região nesse momento, sobretudo considerando-se a importância da capital argentina como epicentro da profunda crise de 2001. Se, por um lado, a FLIA pode ser interpretada como o resultado da emergência de novas (ou, pelo menos, renovadas) formas de ação política coletiva como desdobramento da crise, pode-se dizer também que ela própria é, um fenômeno gerador de tais engajamentos, principalmente porque contribui para transferir os princípios da autogestão para o campo da cultura. Por fim, talvez a centralidade desse contexto de *emergência* (em duplo sentido) da FLIA explique, pelo menos em parte, o esgotamento que parece lhe atingir nos últimos anos, quando a crise vai suplantada a partir de respostas do Estado e alguns de seus empreendimentos fundadores passam a manter relações mais próximas com os circuitos tradicionais do mercado livreiro e flertar, inclusive, com os repertórios da “bibliodiversidade” cultivados em outros meridianos desse espaço.

4.3 Bonsais de sol e bonsais de sombra

De algum modo, é desejável que paire certa incerteza sobre a definição dos espaços independentes. Esta definição tem que permanecer em suspenso, sob o risco de que seja preenchida com possibilidades já pré-definidas e completamente esquadrihadas de atuação. Um vazio potente, capaz de revelar contradições de um sistema já estabelecido e de abrir-se ao novo, ainda desconhecido, que está por vir.¹⁰¹

Pela pretensão de retorno metacrítico e celebratório às práticas dos editores-feirantes, e pelo poder de sintetizar certos aspectos desse tipo de produção em São Paulo e Buenos Aires, dois artefatos simbólicos desses jovens agitadores culturais podem ser tomados como mote para explicitar as principais semelhanças e diferenças entre os casos analisados neste capítulo. O primeiro deles é o manifesto *Sobre a Plana*, de Carlos Issa, publicado pela Contra Editora, de Guilherme Falcão, ambos envolvidos com a Feira Plana, em São Paulo. Trata-se de um panfleto impresso em monocromia em papel A4 laranja dobrado ao meio. Foi lançado por ocasião da 3ª edição da Feira Plana, em março de 2015 (Fig. 141 e 142). O segundo produto é o *Libro hecho en la FLIA en vivo*, publicado por quatro projetos “independentes” de Buenos Aires – El Asunto, Milena Caserola, Capuchas e 13 mil pájaros. Trata-se de uma brochura de 17x10,5cm, impressa em *offset* monocromia, com capa em policromia. Tal como descreve o texto de apresentação, foi um produto concebido durante a realização da 17ª edição da FLIA Capital, em 2011, de maneira colaborativa (Fig. 143 a 147).

Tais materiais me parecem representativos da heterogeneidade desse universo de feiras e das rupturas político-simbólicas que elas se arrogam, pelo menos se tomarmos a Plana e a FLIA (particularmente a de sua primeira geração) como os polos extremos de um *continuum* marcado pelas distâncias entre a abstração e a figuração, e entre o profissionalismo e o amadorismo. A hipótese central é que tais distâncias são reveladoras (embora não sejam necessariamente definidoras) do equilíbrio de tensões que organiza esse espaço singular de práticas simbólicas: entre o produtor *diletante* e o produtor *militante*.

O texto de Issa trabalha, em chave problematizadora, o caos de denominações em que estão imersos os produtores – “entidades incandescentes” – que concorrem às feiras de publicações “independentes”. As diversas formas de conceber a atividade editorial, que espaços como a Feira Plana põem em contato, se chocam no texto de Issa como se fossem temporalidades distintas. Esse manifesto demarca uma abertura dos conceitos, uma deriva produzida pela interrogação, procedimento típico dos

¹⁰¹ Ateliê 397, *Espacos independentes*. São Paulo: Edições 397, 2010, p. 13-4.

paratextos do mundo da arte. Torna paupável, na forma de mal-estar, o fato de que “as classes e as classificações são artifícios impostos, ou seja, dispositivos de captura do incapturável”¹⁰². Ao mesmo tempo, adota um tom irreverente e de informalidade que também está presente no texto institucional da Contra Editora, que se dedica a fazer “fanzines politicamente fofos com papel sem revestimento, por favor”.

O tom jocoso também está presente no livro da FLIA, mas leva a uma direção bastante diferente, talvez oposta. No lugar da ficha catalográfica, uma declaração de livre reprodução (o que, em outras ocasiões, alguns *flieros* chamaram “página de esquerdos” em vez de “página de direitos”). Em vez das formalidades de praxe, sua negação, denotando um grito de independência com relação aos dispositivos de controle (número ISBN e depósito legal) que o mercado e o Estado impingem à produção editorial. No texto de colofão, uma declaração de continuidade – conforme ao slogan “FLIA infinita”, adotado em vários dos materiais de divulgação do coletivo – e uma espécie de epígrafe tardia, em língua guarani, convocando o público à ampla difusão da mensagem¹⁰³. Contrastando com o de Issa, o texto do coletivo FLIA se deixa apreender como mensagem fechada e literal, uma declaração de princípios.

Os dois textos denotam certas rupturas simbólicas, mas em caminhos distintos. Issa fala da própria produção e ostenta, em seu texto, uma “epifania” artística. Já o coletivo FLIA fala numa voz impessoal que remete ao todo, dando a sensação de unidade de destinos e visões de mundo. Na autoria individual, um projeto expressivo de singularidade; na autoria coletiva, um projeto societário. Em ambos, porém, um traço comum: o livro como *performance*, como acontecimento singular e irrepetível.

Tal como ressaltai anteriormente, as feiras que têm sido realizadas em São Paulo diferem sobremaneira da FLIA principalmente porque esta adquire um caráter de movimento social e de contestação contracultural. As edições da FLIA estão frequentemente associadas a lutas sociais mais amplas, enquanto nas feiras paulistanas os conteúdos políticos estão ausentes ou bastante depurados. Embora possa ser caracterizado como um coletivo estável, frequentado por grupos coesos, as estratégias dos organizadores da FLIA Capital são fortemente descentralizadas. Incentiva-se, por meio de convocatórias públicas, divulgadas principalmente na internet, a participação de todo e qualquer interessado em colaborar nos trâmites relacionados à realização das feiras. Na medida do possível, as tarefas são divididas

¹⁰² Daniel Link, Tres negritos: los estudios comparados en América Latina. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, ano 1, n. 1, jul. 2014. p. 11.

¹⁰³ Segundo Iván Britez, a quem agradeço, a tradução do trecho em guarani ao espanhol seria: “Quiero que tires ese montón de piedra a otra parte”. Ao final do excerto, “Tere” poderia indicar a(o) destinatário(a) da mensagem ou uma corruptela de *tereho*, que pode significar algo como “vá” ou “veja”.

entre todos, de acordo com a vontade e a disponibilidade de cada um. Não se atribuem, pelo menos formalmente, papéis de liderança ou de coordenação.

Essa organização explica, em partes, por que a gestão da identidade pública da FLIA difere tão fortemente das feiras paulistanas – que são concebidas sob o auspício de instituições públicas ou privadas por curadores que, às vezes, contam até mesmo com serviços especializados de empresas de comunicação, design, arquitetura e montagem de exposições. A feitura dos textos e das fotografias nos materiais de divulgação dessas feiras na internet é reveladora desse aspecto: nos casos paulistanos, tais materiais são evidentemente submetidos aos procedimentos de controle de qualidade (revisão gramatical, tratamento digital etc.) típicos da produção simbólica feita em moldes profissionais. No caso da FLIA, o amadorismo – que é tomado por muitos de seus envolvidos em chave positiva, como condição de sua própria autonomia – se deixa entrever na presença constante de textos com inadequações gramaticais e imagens desfocadas ou escuras, ou seja, materiais expressivos não higienizados por especialistas da comunicação.

A identidade visual presente nos cartazes (ver **Anexo de imagens**) é, provavelmente, o que melhor reflete essa diferença entre o modelo horizontal e “improvisado” da FLIA Capital e o modelo vertical e “profissionalizado” das feiras paulistanas. Isso porque, no caso argentino, o design se mostra extremamente volátil, propenso a refletir os diferentes graus de conhecimento de arte e design de seus integrantes, bem como seus diversos repertórios estéticos e políticos. A linguagem dos cartazes e das chamadas públicas é um sinal claro do feito mais “nac&pop”¹⁰⁴ do agrupamento portenho, em contraposição ao caráter mais “artístico-blasé” de seus correspondentes paulistanos. Nestes, nota-se a presença de um design profissional, com linhas geométricas e vazios – afinado, como se nota, com uma estética urbana *clean*, cultivada nas escolas de arte, design e publicidade. No caso dos cartazes da FLIA, predominam, em vez disso, projetos visuais saturados de elementos e de cores, orientação estética que parece ser fruto ora de volições intelectuais afinadas com o “popular”, ora da ausência de um trabalho visual profissional. Além disso, a presença de elementos figurativos nos cartazes dos *flieros* contrasta fortemente com o predomínio da abstração nas feirinhas brasileiras. Exceção seja feita àquelas feiras de cariz político ou ideológico, como a Feira Anarquista – onde, vale lembrar, o “independente” não circula como principal elemento identificador. Tanto na Feira Anarquista como na FLIA, é comum que para a mesma edição do evento sejam

¹⁰⁴ Abreviação de “nacional e popular”, expressão com a qual se costuma referir a vertentes políticas e ideológicas menos ou mais afinadas com o projeto peronista, baseado na justiça social, na soberania política e na independência econômica. No universo da produção simbólica, tal projeto se refrata na valorização de expressões autóctones e no rechaço ao imperialismo cultural.

encontradas duas ou mais versões distintas de cartazes de divulgação. Todas as características (disposição do texto e das imagens, repertórios visuais convocados, informações presentes, hierarquia entre os elementos etc.) indicam que, para cada caso, as versões foram feitas por pessoas diferentes. Renunciando a uma imagem pública unívoca, meticulosamente controlada por técnicas de publicidade e relações-públicas, tais feiras recorrem às estratégias da produção *do-it-yourself* para envolver o máximo número de indivíduos na produção e na divulgação do evento.

Produtos editoriais e projetos expressivos nas feiras de publicações “independentes”.
(Elaboração própria.)

Longe de esgotar o conjunto de relações operantes nas feiras estudadas, o esquema acima mostra uma série de oposições e complementaridades dentre as muitas que seria possível identificar nesse universo. Cada um dos quadrantes informa uma espécie de *tipo ideal*, resultante da interação entre uma prática, uma matriz discursivo-ideológica e seu produto característico. Tais quadrantes interagem entre si por relações de afinidade ou de oposição, expostas nos eixos.

Não se trata de encaixar as feiras ou seus produtores nos quadrantes desse esquema, mas de pensar cada um dos eventos estudados como *precipitados* onde

tais elementos se imiscuem e, às vezes, onde algum(ns) deles prevalece(m) sobre os outros. Tampouco convém pensar os quadrantes como esquemas estanques, acabados, mas sim como práticas sujeitas à mútua contaminação e a diferentes atribuições de sentidos pelos próprios sujeitos. Essa caracterização diferencial das feiras de publicações “independentes” diz respeito sobretudo às práticas e representações associadas às próprias feiras, ou seja, aos valores explicitados e às estratégias adotadas pelos agentes que as promovem e protagonizam. Disso não se poderia deduzir que sejam homogêneas, também nesses termos, as características dos produtores e dos consumidores que as frequentam – empreendimento morfológico que se tornaria particularmente difícil para o caso da FLIA, dada sua relativa antiguidade, a frequência com que ocorre, sua dispersão geográfica e a falta de registros sobre seus participantes (que, ao contrário da maioria das feiras paulistanas e cariocas, não têm sua presença condicionada a inscrição e/ou seleção prévia).

O caráter relativamente singular da FLIA, que até este momento não encontra paralelos próximos no Brasil – ou, pelo menos, nas cenas paulistana e carioca –, pode ser remetido à especificidade da experiência sócio-política argentina e de sua amplificação hispano-americana. Não obstante, isso não nos deve conduzir à conclusão de que os conteúdos (e, talvez, a estrutura de sentimentos) expressos na iniciativa dos *flieros* estejam ausentes no caso brasileiro, como se a comparação pudesse revelar, de antemão, um ponto cego. Em vez disso, parece mais adequado pensar na insuficiência da comparação par a par, concebida nos termos de uma homologia total, como se os mesmos formatos da produção simbólica fossem, invariavelmente, objeto dos mesmos investimentos sócio-políticos:

[...] os fenômenos sociais não podem ser plenamente entendidos sem que se conheçam os sentidos subjetivos que os agentes sociais atribuem às suas ações. A plena compreensão de um fenômeno social exigiria, portanto, que o analista identificasse o “sentido experiencial” que o caracteriza, pois a disposição para realizar um dado ato não pode ser entendida sem referência aos sentimentos experimentados pelo ator. Essa referência é importante para a plena compreensão do ato na medida em que *condutas exteriormente idênticas podem estar vinculadas a sentimentos radicalmente distintos*.¹⁰⁵

Considerar tais incomparabilidades permite evitar aquilo que Schulteis chama de *comparação assimiladora*, que consiste em produzir “falsas semelhanças ou falsas diferenças entre fatos sócio-culturais provenientes de contextos distintos”¹⁰⁶. Neste caso, a condição básica para fugir dessa armadilha é sublinhar o caráter nativo da categoria “independente”, de maneira que a tentação de traduzibilidade de um

¹⁰⁵ Perissinotto, Renato. “Comparação, história e interpretação: por uma ciência política histórico-interpretativa”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 83, out. 2013, p. 159.

¹⁰⁶ Franz Schultheis, “Comme par raison – comparaison n'est pas toujours raison. Pour une critique sociologique de l'usage social de la comparaison interculturelle”, *Droit et société*, n. 11-12, 1989, p. 223.

contexto ao outro não torne a análise refém de uma dessas ilusões terminológicas que brotam do comparatismo espontâneo e convertem semelhança em equivalência. Em vez disso, parece mais adequada a hipótese de que, em contextos diversos, o mesmo formato ou investimento coletivo (neste caso, feira de livros, editores ou publicações “independentes”) pode encarnar conteúdos e posicionamentos distintos e, de forma complementar, conteúdos semelhantes podem preencher formatos diferentes¹⁰⁷.

Considere-se, por exemplo, o papel que os saraus literários, promovidos sobretudo em bairros periféricos de São Paulo, têm desempenhado no sentido de expressar simbolicamente a experiência social de grupos historicamente vitimados pela exclusão. As ênfases dos discursos forjados por esses agitadores culturais, e mesmo certas práticas (o microfone aberto, a ocupação do espaço público, a vinculação dos eventos e dos produtos a reivindicações sociais progressistas, os artefatos editoriais com menor apuro gráfico, não raro fotocopiados), encontram mais paralelismo com os repertórios da FLIA do que com os de seus conterrâneos promotores das feiras de publicações “independentes” no Centro expandido. Ainda assim, vale notar que à FLIA concorrem também produtores e produtos mais identificados com os perfis expositivos à la Plana, Miolo(s), Tijuana etc., bem como editores semelhantes aos da LIBRE (publicadores de ensaios, romances etc.).

Disso decorre que a FLIA caracteriza-se por certa mistura de formas e conteúdos culturais e políticos, mistura que se encontra menos presente no caso brasileiro. Uma hipótese possível para explicar essa diferença diz respeito às trajetórias sociais dos jovens nas grandes metrópoles dos dois países. No caso argentino, o amplo acesso à universidade pública – ainda que isso nem sempre signifique um acesso igualitário à permanência na instituição e aos instrumentos da cultura legítima – parece ter condicionado maior contato entre jovens de extratos sociais distintos. No caso brasileiro, em que pesem os relativos incrementos na renda e na escolarização das classes populares, as universidades públicas e as universidades privadas de ponta permanecem pouco disponíveis a essas camadas, cujos jovens são empurrados sobretudo para o ensino superior privado de baixa qualidade e para as profissões de menor prestígio social.

Em São Paulo, essa menor permeabilidade entre os circuitos de estudo, trabalho e lazer dos jovens dos bairros de classe média e média alta e dos jovens dos bairros periféricos se expressa, indiretamente, nesse relativo isolamento entre agenciamentos

¹⁰⁷ Veja-se, como outro exemplo que brota da comparação Brasil-Argentina, de que modo gêneros distintos (ensaio e literatura) desempenharam papéis semelhantes, devido a certas relações de força que governavam os respectivos campos intelectuais. (Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco, *Sociologia no espelho: ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Ed. 34, 2014.)

coletivos de práticas culturais letradas: em uma ponta, as feiras de publicações “independentes”, realizadas sobretudo em instituições culturais localizadas no Centro expandido e povoadas pelos jovens que frequentam os circuitos da rua Augusta, Vila Madalena, USP, PUC, FAAP; na outra ponta, os saraus de poesia, realizados principalmente em bairros periféricos e frequentados pelos jovens que residem nessas áreas e para os quais a presença nos circuitos supramencionados pressupõe um deslocamento duplamente geográfico e social. Em contraste, a FLIA configura-se como movimento que marca presença não só nas áreas mais centrais de Buenos Aires, como também em seus bairros afastados e em localidades do conurbano, de modo que microeditores de todas essas áreas se movem de maneira mais intensa, para além de seus locais habituais de residência, estudo e trabalho.

Em que pesem as exceções – por exemplo, os jovens periféricos de São Paulo que ocasionalmente marcam presença nas feiras do Centro expandido, e os jovens da Feira Anarquista, de extração variada –, nota-se uma certa polarização: de um lado, uma edição “independente” mais autônoma, *à la* arte pura, na mão dos jovens de classe média; de outro lado, uma edição “independente” mais heterônoma, *à la* arte engajada, na mão dos jovens de classes menos abastadas. Essa protodivisão do trabalho intelectual – que tem também uma forte expressão racial –, ainda que possa ser encontrada também no caso portenho/ bonaerense, parece manifestar-se de maneira bem mais pronunciada no caso paulistano.

Correndo-se o risco de traçar uma generalização excessiva, pode-se dizer que, pelo menos para essa fração que se expressa editorialmente, os jovens de São Paulo parecem ser uma geração bem mais cindida pelas disparidades sociais do que os de Buenos Aires. O que torna tal conclusão demasiado arriscada é justamente o fator conjuntural: é possível que, no caso portenho, o contexto de forte politização da cultura no período pós-2001 tenha gerado aglutinações como a FLIA – resultantes da coletivização de inquietações sociais – que, em outros momentos, talvez não tivessem sido possíveis. Considerando-se o quadro social mais amplo, a FLIA parece ter surgido de um duplo movimento, que vai da *politização da edição* à *editorialização da política* e vice-versa. Isso porque ela nasce num contexto no qual camadas da juventude urbana se politizam fora dos partidos e dos movimentos sociais clássicos. Ou, o que talvez dê no mesmo, elas politizam suas esferas de vida e de sociabilidade no plano da cultura, numa contingência onde outras possibilidades de militância e engajamento se encontram desgastadas ou distantes de seu horizonte imediato.

Os temas centrais das antípodas FLIA e Plana são expressão cristalina dessa particularidade: de um lado, edições da feira dedicadas à luta pelos espaços culturais e pelas fábricas recuperadas, pela diversidade sexual, pela luta dos povos indígenas

etc.; de outro, temas como preto-e-branco, fotografia, desenho, claramente afastados de qualquer engajamento no sentido clássico. Novamente, a Feira Anarquista de São Paulo é a que apresenta conteúdos mais semelhantes aos da FLIA, como a adesão aos ideais anarquistas e libertários, a presença constante de outras vinculações ideológicas, como o punk e o feminismo; e a defesa do *copyleft*. A diferença é que, no caso argentino, tal conjunto de expressões culturais politicamente orientadas ganhou espraio para além das comunidades ideológicas de origem, ao passo que em São Paulo elas continuaram se expressando em certos refúgios de nicho, pouco visíveis à cena pública de modo mais amplo.

Outra diferença relevante diz respeito ao modo como tais agenciamentos se relacionam com o “latino-americano”. São Paulo parece figurar como uma espécie de *centro centrípeto*, que atrai os produtores para seus eventos e que, por seus modos de agenciamento (não participativo, não autoconvocado, não rizomático), mantém a lógica das grandes feiras, salões, exposições. O produtor se desloca para estar lá, porque “é lá que as coisas acontecem”. Outras metrópoles brasileiras, por sua vez, seguem tendo um caráter mais regional, atraindo sobretudo os editores nativos e conformando cenas localizadas e provincianas de publicação “independente”.

Buenos Aires, em contrapartida, se estabelece como *centro centrífugo*, difusor de repertórios de politização da cultura como a FLIA e as editoras *cartoneras*. Os *flieros* portenhos se deslocaram (física ou virtualmente) para outras localidades argentinas para espraio o modelo, que agora segue lógicas próprias em outros lugares. As réplicas em outros países da América Latina têm suas próprias características e lógicas: não são meras filiais da FLIA capital, mas mantêm com ela relações duradouras de cooperação e afinidade. O mesmo se pode dizer da *cartonera*, que, adquirindo feições próprias em cada lugar onde se instaura, “se converteu no projeto político-editorial *under* argentino e latino-americano mais conhecido do mundo [...]. Com células/sucursais em todas as capitais latino-americanas, o modelo *cartonero* é a alternativa mais ‘exitosa’ ao oligopólio do mercado do livro hispânico, dominado principalmente por empresas multinacionais europeias”¹⁰⁸.

A experiência da crise é, como discuti antes, o condicionamento negativo que permite a certos agentes periféricos no espaço intelectual portenho forjar práticas calcadas na autogestão e no cooperativismo, bem como em discursos de matiz antineoliberal e, às vezes, antiestatal. Tanto a prática da feira independente, autogerida e autoconvocada quanto a prática da edição de livros com capas de papelão comercializado por catadores locais se tornam avatares contraculturais de uma época marcada pela consagração de um *establishment* editorial dotado dos

¹⁰⁸ Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad*, op. cit., p. 335-6.

capitais sociais, simbólicos e econômicos indisponíveis àquelas camadas urbanas que se empobreceram durante a década de 1990 e, sobretudo, com a crise que sela a derrota do menemismo. Essa experiência e as práticas editoriais a ela associadas, geradas numa grande capital editorial latino-americana, acabam por tornar-se parte de um repertório que passa a ser mobilizado em diversos outros contextos da região, apropriado tanto por grupos sociais que passam por situações recentes de crise e aguda pauperização, como por grupos que experimentam formas crônicas de exclusão social e simbólica – além de (ou talvez principalmente) conjuntos de jovens de extração universitária que se tornam delegados ou porta-vozes dos marginalizados.

Vale notar, entretanto, que tais iniciativas ganham expressões similares mas dotadas de sentidos muito diferentes. O livro *cartonero* surge em meio a outras formas de reabilitação do artesanal e do precário, investidos de outros teores ideológicos e que, pela via da estetização, dividem espaço com aquelas visualidades mais afinadas com os mundos do design, da moda, da publicidade e do consumo *cult*. A FLIA, por sua vez, vai dando mostras de ser apropriada por investimentos ideológicos mais afinados com o empreendedorismo e a cultura *maker*, bastante presentes também no caso paulistano. Nos fluxos e circuitos por meio dos quais as ideias viajam, tendo mutilados seus contextos e seus pretextos de origem, novas camadas de significado e novos investimentos sócio-políticos vão sendo emprestados das realidades locais em que se instauram.

São Paulo, sobretudo no caso de suas feiras mais esteticamente orientadas, aparece como *importadora* de modelos (NY Art Book Fair, Salon Light), ao passo que Buenos Aires, pelas razões já expostas, pode ser considerada uma metrópole *exportadora*. Ainda que seja possível encontrar fontes externas nas quais a FLIA se inspira (sobretudo movimentos sociais de corte transnacional, como o anarquismo, as células Okupa, a constelação de ativismos do Fórum Social Mundial etc.), em muitos aspectos ela figura como invenção portenha que se espraia para outras realidades sociais, políticas e econômicas, tal como ocorre com a *cartonera*.

Por fim, outra diferença importante diz respeito às institucionalidades envolvidas em cada caso. Os exemplos brasileiros estão quase sempre atrelados a algum tipo de fomento ou apoio oficial: quando não de organismos diretamente ligados a esferas da política cultural governamental, tais feiras têm a guarida do SESC, que tende a funcionar como um agente paraestatal de importância central na formulação e implementação de políticas culturais, pelo menos no âmbito da cidade de São Paulo. Em contrapartida, a FLIA se orgulha de ser um evento autogerido, sem a interferência ou o apoio de empresas ou do Estado. Tal dessemelhança se vê refletida no nome desses eventos: enquanto as feiras paulistanas se definem como feiras de livros,

editoras ou publicações “independentes”, no caso da FLIA esse adjetivo é atribuído à própria feira. Trata-se de um deslocamento semântico sutil mas importante, porque indica a construção de propostas quase antagônicas sob bases comuns.

O aspecto da autogestão se reflete diretamente no funcionamento dos eventos, tal como pude aferir por meio das observações diretas que fiz em alguns deles. Nas feiras paulistanas, os espaços são dedicados exclusivamente aos editores – ou, quando muito, a produtores culturais que atuam em campos relacionados ao design gráfico (design de agendas, camisetas etc.). Nas FLIAs, as bancas dos editores ou autores de livros, zines e outros tipos de publicação dividem espaço com vendedores de roupas, acessórios, comidas e outros itens – em suma, a quem quiser comercializar seus produtos de fatura própria: “Embora se chame Feira do Livro, por ter a produção e o intercâmbio de livros como eixo, está aberta também a outras práticas artísticas e culturais, seja a fabricação de um artesanato ou de uma comida caseira, entendendo que essas coisas também são cultura”¹⁰⁹. Essa (re)emergência de uma concepção ampliada de cultura é sintomática de uma conjuntura na qual a produção simbólica é chamada a propor, impulsionar ou abarcar formas de vida ou projetos societários de modo mais abrangente – artesanal, afetivo, *slow*, orgânico etc.

Os mecenatos envolvidos na realização das iniciativas brasileiras determinam a ocupação de espaços nas próprias instituições apoiadoras, enquanto as FLIAs são comumente realizadas em ruas, calçadas, praças e parques. Nestas, costumam figurar práticas como o microfone aberto e a vinculação a pautas de luta social e política; nas feiras paulistanas, estes elementos estão quase sempre ausentes. Mais uma vez, para o caso brasileiro é preciso deslocar-se a um evento como a Feira Anarquista ou aos saraus da periferia para encontrar esses elementos.

Talvez as diferenças acima expostas estejam, também, atreladas ao perfil social de seus artífices. As feiras paulistanas são protagonizadas por jovens, universitários ou egressos da universidade, provenientes de estratos médios e altos, e residentes das áreas mais centrais da cidade. Já nas FLIAs, onde esses grupos também marcam presença, parece haver uma participação expressiva de jovens que passam por experiências de exclusão, provenientes de uma classe média menos remediada, proveniente da própria capital ou do conurbano bonaerense. O manejo da norma culta do idioma em seus textos institucionais é um indicativo forte dos distintos perfis sócio-culturais desses editores, analisados comparativamente. Os participantes da Miolo(s), da Plana e das feiras albergadas pelo SESC-SP são claramente oriundos de estratos sociais com maior acesso à escolarização e à língua legítima. São, sobretudo, jovens brancos, portadores de uma *hexis* corporal que, não obstante carregue traços da

¹⁰⁹ FLIA, “¿Qué es la F.L.I.A.?”, op. cit.

indefinição que caracteriza a juventude, dá mostras de uma socialização bem mais propensa ao “efeito de clube” do que ao “efeito de gueto”. Já os integrantes da FLIA Buenos Aires têm um perfil mais heterogêneo, e muitos deles portam características corporais que denotam uma origem social em contextos de relativa privação.

Os discursos que se vêm formulando desde contextos acadêmicos sobre a FLIA e sobre seus participantes tendem a associá-la diretamente a esse contexto da pós-convertibilidade: crise social, política e econômica; empobrecimento da classe média; busca de formas alternativas de organização societária e de sustento material. É preciso ter cautela com tais representações, bastante aderidas ao discurso da própria FLIA, e pensar esse contexto pós-crise não apenas como condicionamento negativo das trajetórias, mas também como lugar enunciativo da justificação de tomadas de posição mais radicais no seio da atividade cultural.

Na realização das feiras paulistanas, como já dito, há uma depuração quase completa dos conteúdos políticos. Tais feiras são, em última análise, estratégias de visibilidade adotadas por jovens que decidiram seguir rumos anômalos ao do mercado editorial *mainstream*, mas que não necessariamente forjam, nessa articulação ferial, uma representação coletiva no sentido de luta ou de contestação da ordem. Suas apostas se aproximam mais da arte contemporânea e do empreendedorismo que das lutas sociais e dos engajamentos que caracterizam a FLIA. Também por seu caráter reiterado, fortemente coletivo e, em alguma medida, performático, a FLIA se afasta das feiras do Centro expandido paulistano, que ainda são esporádicas e calcadas em iniciativas individuais, e se aproxima dos saraus periféricos paulistanos, na medida em que conjuga criação literária e mobilização social. Tais conclusões – tão provisórias quanto possam ser os rumos desses agenciamentos – reforçam, uma vez mais, a complexa deriva do “independente” como elemento que define, identifica ou singulariza tais práticas com relação a outras.

A semelhança das fachadas escamoteia uma diferença essencial entre a FLIA e a maior parte das outras feiras: a de que ela se organiza como coletivo ou rede, ao passo que as outras (e especialmente as brasileiras) são obra de lideranças arregimentadoras que convocam ou selecionam os projetos presentes. Existem, de um lado, indivíduos/grupos/editoras/instituições promotores claramente demarcados (e que usam tal estratégia para promover suas marcas) e, de outro lado, aqueles que buscam marcar presença nesse espaço previamente esboçado, submetendo-se às regras aí postas. No caso da FLIA, ainda que se possa demarcar a diferença entre os grupos promotores (aqueles que participam ativamente das reuniões, dividindo as tarefas necessárias à promoção do evento) e os grupos participantes (aqueles que comparecem para expor seus produtos), adota-se uma imagem pública não ancorada

nesses indivíduos ou projetos editoriais protagonistas, e sim no caráter coletivo do empreendimento. O enquadramento duplamente *curatorial* e *institucional* das feiras paulistanas tem por efeito (se é que não por objetivo expresso) afastar as imprevisibilidades que caracterizam iniciativas autogeridas como a FLIA. Tais mecanismos de controle (do espaço e das formas de acesso a esse espaço), somados à ausência de um elemento como o microfone aberto – presente tanto na FLIA portenha como nos saraus dos produtores periféricos –, produzem uma ambientação de feições neutras, blindado contra a manifestação de expressões políticas que não sejam aquelas domesticadas na/pela bi/tridimensionalidade dos objetos editoriais expostos e vendidos.

Se é verdade que a conjuntura imediata tem forte peso sobre as formas e conteúdos dessas parcelas da juventude urbana brasileira e argentina, tampouco se podem negligenciar as sedimentações de cultura política de longo prazo de que tais práticas se alimentam. Sem pretender lançar hipóteses, valeria a pena pensar tais casos a partir das diferenças que uma recente literatura comparativa tem apontado. Duas delas valem ser mencionadas: (1) a incidência de categorias políticas na vida social e na socialização dos jovens (sobretudo dos universitários), bem maior na Argentina que no Brasil; e (2) a presença bem mais contundente dos movimentos políticos, sociais e sindicais na vida social argentina do que na brasileira¹¹⁰.

Recorrer a tais fatores como explicativos dessa diferença (ou seja, do fenômeno FLIA) seria, a meu ver, um recurso demasiado idiográfico. Mais adequado seria pensar numa conjunção de fatores estruturais (ou, pelo menos, de mais longo prazo), conjunturais (do período pós-convertibilidade e dos novos governos de centro-esquerda na América Latina) e morfológicos (da extração social e da trajetória dos protagonistas). O resultado seria, então, a reativação de repertórios políticos mais sedimentados lá do que aqui (por exemplo, o anarquismo) sob novas roupagens (a autogestão, o movimento ocupa, o *commons* etc.). Ademais, não deixa de ser um dado provocador que os jovens promotores das feiras de publicações “independentes” de São Paulo sejam todos egressos de faculdades privadas (Anhembi Morumbi, FAAP, PUCPR, Austral – Argentina), ao passo que os *flieros* portenhos são, em sua grande maioria, estudantes ou egressos da UBA, o que indica graus completamente distintos de exposição precoce às formas clássicas de politização universitária. A pergunta que se coloca, em contraponto, é a seguinte: em que âmbitos se expressam,

¹¹⁰ Remeto a três livros que comentam tais diferenças em vários momentos: Alejandro Grimson (Comp.), *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007; Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco, *Sociologia no espelho: Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Ed. 34, 2014; Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

sob formas de “politização da cultura”, os jovens egressos da universidade pública em São Paulo? Estariam sendo diretamente absorvidos pelo mercado de trabalho ou pelo *establishment* das instituições e empresas culturais paulistanas?

Pode-se talvez situar as feiras dos “independentes” de São Paulo e Buenos Aires, e sobretudo a FLIA, dentre essas “‘condensações instantâneas’, frágeis, mas que naquele momento são objeto de um grande investimento emocional”¹¹¹, condensações que teriam adquirido no momento presente um caráter endêmico, de fluidez e dispersão. Ainda que discordemos da interpretação redentora que Michel Maffesoli vê nesse “neotribalismo” atual e de sua ênfase nas sensibilidades e emoções coletivas, ainda assim seria necessário sublinhar nesses agrupamentos editoriais seu caráter instável e contingente, ou seja, “o aspecto confusional do pequeno grupo”¹¹². Ainda nos termos de Maffesoli, os agrupamentos mais institucionalizados (como a AIEI, a LIBRE e suas congêneres) carregariam características dos grupos contratuais típicos da modernidade, ao passo que os jovens publicadores bonsais se agregariam em “tribos afetuais”. Estes, que parecem juntar-se menos do que aqueles em função de manifestos e libelos meticulosamente forjados à la Schiffrin, e/ou de projetos políticos dados de antemão, se agregariam de maneiras em que “se privilegia menos aquilo a que cada um *vai aderir voluntariamente* (perspectiva contratual e mecânica) do que aquilo que é *emocionalmente comum a todos* (perspectiva sensível e orgânica)”¹¹³. Não obstante, da perspectiva que aqui me parece mais pertinente – a de que, para além dos vínculos afetivos, esses publicadores estão engajados em operações de (des)classificação –, torna-se difícil concordar com o argumento de que “se a *distinção* é, talvez, uma noção que se aplica à Modernidade, por outro lado ela é totalmente inadequada para descrever as formas de agregação social que vêm à luz”¹¹⁴. Até onde se pôde observar, as operações de aglutinação, aproximação e cooperação não podem ser entendidas fora das operações de distanciamento, oposição e disputa que tais agenciamentos coletivos trazem à baila.

* * *

À guisa de conclusão, pode-se retornar ao mote inicial do capítulo para dizer que os jovens publicadores “independentes” paulistanos e portenhos, premidos por diferentes necessidades, injunções e horizontes de expectativas, forjaram formas distintas de “fazer a feira”. Do lado de lá da fronteira, um *modus operandi* mais

¹¹¹ Michel Maffesoli, *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. p. iv.

¹¹² Idem, p. 19.

¹¹³ Idem, p. 27.

¹¹⁴ Idem, p. 16-7.

horizontal, onde quem vende é também quem compra, e quem compra e vende pode ser também quem organiza. Do lado de cá, um modelo mais verticalizado, no qual o papel de *hacer la feria* fica reservado a uns poucos animadores, gestores, curadores que se incumbem do papel de arregimentar produtores, consumidores e financiadores para seus eventos. Na polissemia que emerge desse escambo entre português e espanhol, “fazer a feira” para jovens portenhos e paulistanos carrega, apesar de tudo, um traço comum: *reunir um conjunto de práticas editoriais que recusam os mercados que as recusam*.

5. Girafas, bonsais e o que mais?

[...] São editores tranquilos, vorazes, ciumentos.
São editores caçadores de talentos, de tiragens, de romances, de lamentos.
São editores os autores desse espanto diversificado de conhecimento.
São editores construtores de reputações acadêmicas.
São editores os vendedores de ilusões anêmicas.
[...] São editores promotores da indecência.
São editores sabotadores da consciência.
São editores protetores da inocência.
São editores contra editores, editores brigadores, editores contraditórios.
São editores e suas manias, seus ardores, idiossincrasias, palavrários.
São editores estes reprodutores de maus comportamentos.
São editores, suas influências, seus instrumentos.
São editores disfarçados de agentes, são malandros com aspecto de otários.
São editores com ideias de gerentes e meia dúzia de ideais revolucionários.
São editores de posição, cartográficos, pornográficos.
São editores de associação, obsessivos, missionários.
São editores e seus negócios hereditários.
São editores empresários sofredores.
São editores operários de favores.
São editores de conventos, partidários.
São editores nojentos... necessários. [...]¹

Em seu longo poema monocórdico produzido sob encomenda para o livro *A versão do autor*², o escritor e roteirista brasileiro Fernando Bonassi compõe uma miríade de vozes autorais que figurativizam pontos de onde se enuncia algo sobre os editores de livros. Ainda que não tenha a pretensão de descrever e interpretar cientificamente um universo de agentes e práticas, o eu-lírico acaba por tornar-se o protossociólogo desse conjunto, porque abarca a multiplicidade de posições ocupadas num espaço social definido. Articulando os mais variados imaginários sobre o editor – ainda que de modo precário, como entramado caótico de vozes nativas –, produz um esboço das relações de força que operam nesse espaço.

O projeto moderno de esquadramento do mundo – projeto do qual as tipologias sociológicas, assim como as taxonomias biológicas e linguísticas, são expressões possíveis – pressupõe uma coerência que um empreendimento polifônico, como o de Bonassi, não poderia pretender. Seu poema traz à tona uma variedade tão extensa de descrições, construídas a partir de critérios e pontos de vista tão distintos entre si, que sua coesão só se deixa ver como vozerio. Evidentemente, se trata de um vozerio não totalmente caótico, porque a cadência impressa ao poema impõe uma organização mínima do campo esboçado, na forma de afinidades e oposições que

¹ Fernando Bonassi, “São Editores”. In: Jonathan Busato et. al. (Orgs.). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte, 2004.

² Uma análise pormenorizada deste livro e do poema de Bonassi pode ser encontrada em: José de Souza Muniz Jr., “Vuestra tinta es nuestra sangre”: análisis de los imaginarios sobre el editor de libros en un poema-letanía. In: *X Jornadas de Sociología de la UBA*, 2013. Disponível em: <<http://sociologia.studiobam.com.ar/wp-content/uploads/ponencias/595.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

orientam o olhar. Há nele formas de ordenamento que introduzem em sua lógica anticlassificatória – ou, nas palavras do autor, “a tentativa de reduzir o espaço entre a coisa e a expressão da coisa”³ – operações de reiteração e oposição, materializadas pelas relações de proximidade textual e pelo ritmo.

Mas a progressão do poema tende menos a refletir procedimentos controlados de classificação ou hierarquização e mais a criar um efeito de acumulação aleatória – ou arbitrária, se quisermos enxergar nesse procedimento uma maneira de ver o universo social a que se faz referência e reverência. Essa acumulação acaba por subverter as tipologias nativas e acadêmicas usadas para descrever, analisar e criticar o universo das editoras e dos editores – não porque o eu-lírico descarte tais tipologias, mas porque a sobreposição de distintas escalas, critérios e racionalidades convocados para representar os agentes do espaço editorial dá a essas tipologias sentidos diversos daqueles já previstos. Taxonomias de gênero e nicho, hierarquias de tamanho e rendimento, disposições e tomadas de posição, graus de cinismo econômico e de autonomia... Todos esses recursos de classificação são postos, no poema, no mesmo plano discursivo. E esse achatamento – reforçado pelo recurso à anáfora e pela ausência de estrofes – acaba por produzir, na visão do conjunto, um “não esquema” à moda de enciclopédia chinesa⁴.

Nesse precário retrato de grupo que Bonassi compõe, um aspecto particular me interessa, à guisa de provocação final à reflexão: ele representa os editores menos como singularidades, figuras excepcionais, e mais como personagens que habitam um espaço comum. Se a proposta é dar alguma inteligibilidade ao universo dos editores “independentes” evitando ceder às facilidades da panegíria, a letania de Bonassi parece ser um bom começo. Pensar os modos de povoamento desse difuso território a que estou chamando espaço editorial, dando precisão sociológica ao retrato pintado por Bonassi, implica tomar esse espaço à moda dos geógrafos: não a partir de uma categoria (relevo, hidrografia, clima, população etc.), mas da interação entre esses múltiplos modos com os quais o espaço se caracteriza diferencialmente e com que as coisas se distribuem desigualmente em sua extensão. Supõe, também, pensar tais categorias não apenas objetivamente, mas também como categorias com as quais os próprios agentes atribuem sentido a esse espaço, à posição que ocupam, à maneira como se movem. Dito de outro modo, é necessário fazer interagir diferentes formas de

³ Fernando Bonassi, In: “Linguagens da violência, violência da linguagem”. 13 set. 2001. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/161.rtf>. Acesso em: 19 out. 2014.

⁴ Refiro-me ao *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*, mencionado no famoso ensaio “El idioma analítico de John Wilkins”, de Borges. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.

fragmentar esse espaço: de um lado, aquelas que são operadas pelos próprios agentes sociais; de outro, aquelas que emergem do trabalho de pesquisa.

* * *

Se o “rio de Janeiro” e o “rio da Prata” não são rios verdadeiros – um é baía, outro é estuário –, essa é uma questão que só se coloca *a posteriori* ou *a fortiori* com relação a formas de classificação espacial que se tornam vigentes por força de intervenções intelectuais específicas. Não é um dado menor que essas nomeações possuam uma história e que tenham tido ou sigam tendo um valor heurístico para quem habita esses lugares ou se move por eles. Para a sociologia que aqui se propõe, mais do que circunscrever modos corretos ou equivocados de nomear e qualificar o mundo – os agentes, as práticas e seus lugares sociais de existência concreta –, interessa perscrutar as relações nas quais os agentes se envolvem para classificar-se a si e a outros, instaurando estilos de presença no terreno da produção simbólica.

Concordo, mencionando Williams, que “os problemas mais ativos de significado estão sempre primordialmente embutidos nas relações sociais, e tanto os significados quanto as relações são caracteristicamente diversos e variáveis, dentro das estruturas de ordens sociais específicas e dos processos de mudança social e histórica”, mas também é verdadeiro que “alguns processos sociais e históricos importantes ocorrem *no interior da língua*”⁵. Ora, os processos de nomeação e adjetivação dos indivíduos e grupos – incluindo-se, aqui, os processos por meio dos quais se busca influir no destino desses indivíduos e grupos – merecem ser interrogados de maneira rigorosa e não dogmática, sobretudo naqueles casos em que as palavras, ao tornar-se categorias quase obrigatórias de época, acabam por fincar raízes nas disputas vigentes e, mais que isso, instaurar, elas mesmas, novas disputas.

Que sentidos do “independente” se *diluem* nas interações da vida social, naturalizando-se até quase se tornarem imperceptíveis? E quais deles se sedimentam, formando *precipitados* visíveis e palpáveis? Essas foram perguntas pertinentes no decorrer da pesquisa, considerando-se que o esforço mobilizado foi o “aprender sobre a experiência individual e coletiva mediante o estudo das mudanças de sentido dessas palavras ambivalentes, em que estão inscritos nossos esforços coletivos de apreender a experiência do vivido”⁶. Tomei analiticamente as classificações operadas pelos agentes como fronteiras que eles bosquejam para fixar descontinuidades no espaço social que habitam. O objetivo central da pesquisa, ao observar tais classificações,

⁵ Raymond Williams, *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 39-40.

⁶ Maria Elisa Cevalco, “Prefácio”, In: Raymond Williams, *Palavras-chave*, op. cit, p. 20.

não foi *redesenhá-las* (propondo novas orientações para sua prática intelectual e política), nem tampouco *desdenhá-las* (pondo em xeque sua legitimidade, pertinência ou eficácia), mas sim *desdesenhá-las*, ou seja, lançar um olhar compreensivo sobre as representações e práticas que lhe concernem, abrindo mão de uma visada normativa.

Essa ênfase compreensiva na intelectualização do espaço de representações e práticas do editor “independente” pareceu-me útil, sobretudo, para explicar certas maneiras de forjar modos de presença na cena pública que nem sempre podiam ser facilmente remetidos às injunções de grande envergadura que se costumam definir como conjunturais ou contextuais, ainda que estas sejam suas condições de possibilidade. Complementarmente, o exame detido de certas regiões desse espaço fez a análise pender para certos aspectos políticos – e, em particular, no sentido forte de relação com o Estado. Isso porque os materiais autorreflexivos e os eventos promovidos por esses editores mostraram ser, em maior ou menor grau, tentativas de performar relações com o campo do poder e convertê-las em trunfos de sobrevivência tanto simbólica como econômica.

Tal abordagem – que, pelo menos parcialmente, perde de vista os móveis dos projetos editoriais em si, ou seja, da formação de seus catálogos – não se propõe a substituir ou superar a história da edição, dos editores e da vida editorial tal como ela tem sido praticada, mas dirigir aos seus materiais certas questões sociológicas que, de outra maneira, dificilmente seriam colocadas segundo os direcionamentos teóricos, os recortes empíricos e os procedimentos metodológicos mais correntes nesse campo de estudos. Assim, tomar o editor “independente” não como categoria analítica, mas como noção mobilizada pelos próprios agentes, foi o modo pelo qual, renunciando à conquista de um objeto circunscrito morfológicamente, foi possível desenvolver um novo conjunto de interrogantes sobre esse espaço de práticas intelectuais, fazendo jus ao seu caráter instável e problemático. Em outro nível, essa é a condição básica para fugir da tentação de tomar os grupos e agrupamentos de editores “independentes” como amostras representativas de um universo. Nessa perspectiva, o único universo possível de ser circunscrito pela análise sociológica é aquele desenhado *como* grupo, por agências exógenas ou endógenas a ele próprio.

Além disso, mostrou-se produtiva a escolha da comparação e do jogo de escalas, ubicando-se as agências individuais e coletivas como objetos que se movem entre o local, o nacional e o inter/transnacional. Tal opção permite, afinal, “avançar estrita, mas também intensamente, na restituição daqueles contextos a que possam ser remetidos os fenômenos em questão, tentando reter sua densidade mais ou menos econômica, social ou intelectual, e admitindo que eles podem mobilizar

temporalidades e territorialidades muito diversas”⁷. Ao mesmo tempo que implicou a perda na profundidade da análise dos dados – deixaram-se de lado, por exemplo, minúcias das trajetórias dos agentes –, tal conjunto de opções analíticas permitiu traçar algumas apostas interpretativas sobre os condicionamentos sociais da edição “independente”, apostas que, de outro modo (num estudo de caso único e com ênfase local ou nacional, por exemplo), dificilmente poderiam ser aventadas.

Feitas tais considerações iniciais sobre a perspectiva analítica adotada, pode-se dizer que não é sem dificuldades e tropeços que os usos da categoria “independente” no espaço editorial ganham vigência e legitimidade. Uma das evidências mais concretas disso é que ela não logrou tornar-se objeto de consenso amplo ou duradouro, pelo menos nos casos argentino e brasileiro. A história de seu relativo êxito se sobrepõe à história de seu relativo fracasso, porque a cada nova elaboração e defesa política do termo aparecem, também, uma série de recusas e detrações. O objetivo deste trabalho foi descrever – e, tanto quanto possível, explicar – os processos por meio dos quais o “independente” se converte em objeto de interesse nos dois países, como dado da realidade e como categoria de compreensão dessa realidade. Os agenciamentos coletivos e as entidades políticas que falam em nome dessa categoria e/ou nos quais ela circula como léxico comum foram os pontos a partir dos quais tais relações foram observadas. Desse trabalho de observação, algumas conclusões genéricas podem ser enunciadas.

Em primeiro lugar, evidencia-se que o editor “independente” é, ao mesmo tempo, *produtor* e *produto* de uma luta dupla: por um lado, contra aquele que ele não considera independente (seu *oposto*); por outro, contra aquele que disputa com ele a definição legítima do “independente” (seu *duplo*). Trata-se de uma forma/fôrma de classificação social que, à semelhança de outras, se presta tanto às definições binárias (ou se é independente ou não se é, de acordo com certos critérios) como àquelas que permitem gradações (as editoras podem ser menos ou mais independentes, de acordo com certos critérios). Daí resultam, talvez, as derivas de sua eficácia como marcador de diferenças, hierarquias, topografias no espaço editorial, bem como a desconfiança ou acusação, por alguns agentes, de que o “independente” seria tão somente uma *marca* de distinção. Por estar semanticamente recheada desses “não ditos” é que ela se presta à apropriação por agentes e práticas muito heterogêneos, não raro oponentes nas disputas em que se engajam. Gerando espaços de diálogo e de confronto, esse termo polissêmico, ao mesmo tempo que

⁷ Ana Clarisa Agüero e Diego García, “Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales: Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir”, *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, n. 17, 2013.

produz equívocos e curto-circuitos, mostra-se como condição básica, ainda que precária, para a busca de mínimos denominadores comuns que tornem possível a coletivização de suas inquietações e a busca compartilhada de soluções e trunfos. Questiona Sorá:

Realidade social, universo material, processo histórico. Apesar do concreto que é o espaço da edição independente, talvez ela não possa ser tratada senão como uma representação, uma crença bem fundamentada. Nenhuma propriedade substancial parece identificar a edição independente: uma classe de livros, um estilo de trabalho e organização, uma comunidade de leitores predeterminada, um efeito cultural necessário. Qual é, em suma, seu capital específico? Há consenso sobre sua definição? Que subconjunto de editores reúne esse espaço em cada lugar onde se expressa o termo edição independente?⁸

Ora, não se trata de *uma* representação, mas de um conjunto heterogêneo de representações que, amalgamadas por um sintagma comum, podem fazer crer, vez ou outra, em certa unidade de valores, sentidos e projetos. Pode-se dizer, então, que não há *um* capital específico, *uma* definição possível ou *um* subconjunto de editores a conformar esse espaço, mas uma pluralidade de elementos que só uma perseguição sistemática do “independente” como marcador é capaz de revelar. Descrevendo as aparições recentes da categoria no espaço editorial argentino, Daniela Szpilbarg argumenta que “o conceito de *editora independente* acabou por se parecer a um significante opaco, ou pelo menos um escaninho conceitual que cada ator preenchia com seus próprios sentidos, diferentes em cada caso. Por isso, a categoria revelou-se uma espécie de miragem: se desfazia cada vez que tentávamos aproximar-nos dela”⁹. Parece-me que é justamente essa opacidade do termo sua qualidade mais reveladora, o que tornou produtivo tomá-lo como ponto de partida e não de chegada.

Essa diversidade de sentidos está relacionada diretamente à heterogeneidade de posições que esses editores ocupam no espaço editorial. Com a divisão entre girafas e bonsais, o que se buscou enfatizar foi apenas um dos aspectos dessa heterogeneidade: de um lado, editores já estabelecidos ou em vias de estabelecer-se em certos nichos de mercado (particularmente literatura, ensaio e ciências humanas) e que reivindicam para si uma posição anti-*mainstream* (sobretudo de resistência aos grandes conglomerados); de outro lado, auto- e microeditores de livros, zines e produtos aparentados que se pretendem portadores de uma nova prática, ainda que calcada na reabilitação de velhos procedimentos e princípios (o artesanato, o papel, o afeto, a militância etc.). Essa divisão entre girafas e bonsais se expressa de muitas

⁸ Gustavo Sorá, “El mundo como feria. In(ter)dependencias editoriales en la Feria de Frankfurt”, *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013, p. 122.

⁹ Daniela Szpilbarg, *Las tramas de la edición mundializada: transformaciones y horizontes del campo editorial en Argentina (1998-2013)*. Tese de Doutorado (Sociologia). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015, p. 113.

outras formas: os vínculos geracionais, a formação universitária, a relação subjetiva com a história do espaço, os canais privilegiados de distribuição e venda etc. Em comum, ostentam a “independência” como condição positiva, porque convertem-na em signo de resiliência/resistência a certos condicionamentos negativos, ou ainda como prática portadora da transformação radical desse estado de coisas.

Referindo-se principalmente ao universo dos artistas e dos escritores europeus, Raymond Williams atribui o grande número de organizações autoinstituídas como independentes no século XIX a dois fatores principais: o desenvolvimento das academias de ensino, com sua tendência a prescrever regras – mas que seriam, elas próprias, uma espécie de “grito de independência” dos artistas contra o patronato da Igreja –, e a crescente importância das exposições, num modelo de mercado que sucedeu o sistema de patronato¹⁰. Essas novas institucionalidades da produção artística teriam condicionado, então, o surgimento de grupos dissidentes que, insatisfeitos com os critérios de inclusão nos grandes salões e com as ortodoxias da arte acadêmica, passaram a cavar seus próprios espaços de difusão e de legitimação. O exemplo paradigmático dessa tendência é, como já mencionado, o Salon des Refusés, instaurado por pressão dos artistas cujas obras foram rechaçadas para o Salon de Paris, em 1863.

Em que pese o risco de violentar a distância espaço-temporal e a especificidade dos distintos espaços de produção simbólica, é válido traçar alguns paralelos neste ponto. Para isso, é necessário lembrar que tanto a LIBRE como a FLIA surgem em contraposição aos grandes eventos do mercado editorial de seus respectivos países. No primeiro caso, um grupo de editores brasileiros, insatisfeitos com os altos custos para participar da Bienal do Livro, decide em 2001 criar seu próprio evento, a Primavera dos Livros, que no ano seguinte culmina na criação de uma liga permanente. No outro caso, alguns autores-editores de matiz artesanal criam uma “antifeira” na entrada da Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, mais tarde convertida numa feira autogerida e descentralizada. Ora, é preciso considerar que as grandes feiras do livro não desempenham o mesmo papel de consagração que as exposições artísticas possuíam. Não obstante, parece-me legítimo pensar que, em ambos os casos, tal como no caso dos *refusés* franceses, o que está em jogo é a luta pela visibilidade num mercado altamente competitivo, porque densamente povoado e fortemente hierarquizado segundo as possibilidades de acúmulo de capitais. Essa luta, contudo, é moldada por conjunturas bastante diversas: de um lado, a sanção estética dos curadores aos artistas; de outro, a alegada sanção econômica das feiras aos editores pouco capitalizados.

¹⁰ Raymond Williams, *The sociology of culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Esse discurso fortemente marcado pela contraposição às políticas e aos valores do *establishment* editorial e dos grandes grupos econômicos que passam a reivindicar presença no setor a partir dos anos 1990 faz eco distante às críticas dos artistas dissidentes às academias. Buscando instituir, a seu próprio modo, certos cânones dominantes para a atividade editorial – catálogos de alta rotatividade, prioridade aos *best-sellers*, métodos e ritmos industriais de produção, altíssimos investimentos no pagamento de autores lucrativos –, as grandes editoras do polo heterônimo estariam desempenhando papel semelhante ao das academias artísticas do século XIX, no sentido de “ditar rumos” para o campo. As diferentes formas de dominação exercidas por essas instâncias fariam surgir, em ambos os casos, essas *identidades reativas* articuladas em torno do “independente” como resistente, ou seja, ou como excluído consciente de sua exclusão. Porém, mais uma vez, é necessário notar que as conjunturas de ordem política, estética e econômica são muito diferentes. Os agrupamentos atuais de editores “independentes” diferenciam-se dos exemplos dados por Williams sobretudo porque se caracterizam por uma recusa *ativa* a certos ditames vigentes no espaço em que atuam, e não por uma exclusão inescapável. Ainda que a recusa ativa esteja presente no caso dos grupos de rompimento mencionados por Williams – já que tais artistas se negavam a produzir obras em consonância com os cânones consagrados –, esse componente é mais forte no caso dos editores, cujo espaço de produção e acesso às instâncias de difusão estão menos condicionados pela imposição de regras estéticas e mais por sanções de ordem econômica. Importa notar, também, que a situação dos editores “independentes” como excluídos tem um componente retórico bem mais marcado que os *refusés* de Williams, já que a eles não estão sendo impostas barreiras às instâncias de consagração, e sim formas de concorrência consideradas desleais ou desfavoráveis.

Tomando-se de empréstimo a tipologia desenvolvida pelo mesmo autor para caracterizar a evolução das práticas culturais no Ocidente¹¹, pode-se dizer que o conjunto de editores “independentes” aqui estudado distribui-se entre todas as cinco categorias: produtores artesanais, pós-artesanais, profissionais, corporativos e pós-mercado. Ainda que o autor tenha em mente uma evolução histórica da produção cultural e os modelos predominantes em cada época, tal tipologia serve também para apreender semelhanças e diferenças entre produtores tomados sincronicamente.

Uma parte significativa dos editores bonsais de São Paulo e Buenos Aires se assemelham aos produtores que Williams define como “artesanais”, porque controlam a produção em todas as suas etapas. São produtores independentes no sentido de que põem diretamente seus produtos à venda e não dependem de intermediários

¹¹ Ver: Raymond Williams, *The sociology of culture*, op. cit. (particularmente o capítulo 2, “Institutions”).

(distribuidores e livrarias) para tal. Muitos deles também são autoeditores, de modo que sequer o editor no sentido moderno do termo figura, aí, como um intermediário. Além disso, é comum que façam, eles próprios, a impressão e o acabamento dos materiais que publicam (acúmulo de tarefas que, em seus discursos individuais e coletivos, é figurado muitas vezes como uma reabilitação positiva do trabalho manual). É comum que tal “independência” absoluta seja fruto tanto de estratégias deliberadas quanto de condições desfavoráveis impostas pelo mercado (por exemplo, as condições de negociação impostas pelas grandes cadeias livreiras, a falta de acesso às editoras comerciais, os altos custos da produção gráfica industrial etc.). De todo modo, esse controle sobre todas as etapas do processo tende a ser tomado em chave positiva, “e ele pode ver a si próprio, nesse sentido, como independente”¹².

Um segundo grupo, comum tanto entre bonsais como entre girafas, se encaixa na categoria de produtores a que o autor britânico chamou pós-artesanais. Nesse caso, acrescentam-se à produção os intermediários distributivos e/ou produtivos, e começam a instituir-se relações capitalistas entre esses agentes. O processo não raro permanece artesanal em vários aspectos, principalmente no que se refere à ausência da divisão do trabalho (o mais comum é que o mesmo agente, genericamente denominado “editor”, acumule as diversas funções da produção editorial). Não obstante, esse produtor passa a depender de um mercado relativamente mais organizado e complexo. Situaríamos, aqui, aqueles pequenos editores que já não se dedicam principal ou exclusivamente à publicação de suas próprias obras, instituindo a separação editor-escritor, ainda que em termos pouco profissionalizados.

Os editores “independentes” agrupados em coletivos de trabalho como a LIBRE e a EDINAR, ou reunidos no catálogo da Opción Libros, situam-se sobretudo na categoria a que Williams chama “profissionais de mercado”. Aqui, tanto autor como editor encontram-se em uma fase mais avançada de profissionalização, da qual o *copyright* é um indicador direto. O resultado geral seria uma forma de independência profissional, mas subordinada a relações de mercado que se tornam cada vez mais dominantes. Ao contrário da maioria dos editores bonsais, estes editores organizam-se como empresas, com todas as consequências comerciais e legais que isso pressupõe (registro oficial, pagamento de impostos etc.); contratam empregados e colaboradores ocasionais; adotam, em maior ou menor grau, os sistemas de controle burocrático do mercado (registro no ISBN e depósito legal); associam-se a câmaras e sindicatos, aos quais delegam algumas formas de representação comercial e jurídica.

Todos os agenciamentos analisados aglutinam produtores de diferentes tipos, mas o “profissional corporativo” é o menos frequente em todos eles. Nessa última

¹² Raymond Williams, *The sociology of culture*, op. cit., p. 45.

categoria, de surgimento mais recente, seria possível situar as editoras de grande porte e aqueles selos editoriais controlados por grupos empresariais e conglomerados de comunicação. Trata-se de uma fração altamente capitalizada do mercado, cada vez mais dependente da venda garantida. Aqui, tanto escritores como editores passam a desempenhar funções bastante diferentes da que tinham nos modelos anteriores: “A dominância do setor editorial corporativo é tal que para muitos escritores as relações sociais mais disponíveis são aquelas de emprego nesse sentido, com as ideias para os livros vindo de novos intermediários profissionais (os editores) dentro da estrutura de mercado, e os autores sendo empregados para executá-las”¹³. Nessa categoria é onde se encontram os editores menos propensos a considerar-se “independentes” e a serem considerados por outros como tal, ainda que isso possa pontualmente ocorrer.

Por fim, pode-se dizer que a quinta categoria explicitada por Williams, a do “pós-mercado”, é essencial para compreender as tomadas de posição de uma parcela importante dos “independentes” estudados. Abrange, segundo esse autor, formas de patronato moderno (como as fundações e outras organizações que financiam práticas artísticas não rentáveis), intermediários entre mercado e Estado, como os Conselhos de Arte, e os próprios departamentos de Estado destinados a financiar e fomentar a cultura. Em vários dos agenciamentos coletivos abordados na pesquisa, as relações dos editores com institucionalidades tão diversas quanto o SESC, os ministérios de cultura e de produção, e a UNESCO se mostraram fundamentais à continuidade dos projetos, sobretudo das feiras de publicações “independentes”, da participação dos editores em outras feiras e da promoção de seus encontros e congressos. Em outra linha, o exemplo paradigmático da New Press de Schiffrin, sustentada por fundações privadas, surge como modelo possível, embora não tenha encontrado grande difusão na América Latina. Uma questão que se abre, em todos esses casos, é até que ponto a independência das editoras e de seus projetos coletivos se mantém ou se vê ameaçada por essas fontes de financiamento e apoio.

Em linhas gerais, o sentido que se dá ao “independente” em cada uma dessas frações do espaço editorial depende sobremaneira do que se considere “não independente”, e é essa deriva que torna problemática a busca de definições gerais e de consensos operacionais entre os agentes. Para Sorá,

A edição “independente” se torna palpável a partir de posicionamentos de tipo moral e discursos de estilo político que confluem em posturas de resistência frente à concentração financeira dos conglomerados editoriais que dominam os mercados do livro há duas décadas. A imposição dos interesses de rentabilidade sobre os estéticos e simbólicos, ou simplesmente o esmagamento da cultura pela economia, deu lugar aos alertas e manifestos sobre as desapareções do editor e da bibliodiversidade, e a

¹³ Idem, p. 52.

necessidade de coletivizar respostas sob as bandeiras da primazia do valor ético, cívico do livro e o lugar desse objeto na construção ou afirmação da esfera pública. Como vemos, dois fatos chamam a atenção quando se pensa o que ocorreu no mercado editorial internacional em sua última fase: um é a concentração de capitais e sua manifestação em conglomerados; outro é a edição independente. Um termo está associado ao outro. São opostos complementares. Interdependentes. O que os define é a relação e, em última instância, não se pode compreender um sem o outro. Formam uma relação ponderável numa estrutura que a abarca.¹⁴

A síntese elaborada pelo autor – que remete, inevitavelmente, a uma economia política da edição – é uma parte importante do problema. Entretanto, conforme pude concluir na tese, há regiões do espaço “independente” onde tal postura de resistência à concentração financeira não necessariamente se coloca ou não é predominante. É bem verdade que, para o caso argentino, predominam os discursos com tal viés político, em quadrantes bem diversos do espaço editorial. Ainda assim, é possível notar uma enorme heterogeneidade de posicionamentos políticos, ideológicos, estéticos e éticos – que vão desde posturas intervencionistas e regulacionistas àquelas de cariz mais fortemente antiestatal e anticapitalista. Tais posicionamentos se mostraram à observação empírica não apenas como modos distintos de imaginar soluções, mas como modos distintos de conceber os problemas.

Assim, em vez de pensar “conglomerados” e “independentes” como opostos complementares, parece-me mais produtivo olhar o espaço editorial contemporâneo como um sistema de oposições pluridirecionais no qual o “independente” encontra-se enredado. Oposições como grande X pequeno, nacional X estrangeiro, nacional X internacional, nacional X transnacional, bom X ruim, desinteressado X mercenário, autônomo X heterônomo, diversidade X homogeneidade vão se sobrepondo umas às outras, formando “pacotes semânticos” diferenciados. Nesses pacotes, a noção de editor “independente” parece servir mais como embalagem do que como recheio. Ao analista, cabe objetivar seu próprio espanto quando, ao abrir várias embalagens parecidas, uma após a outra, dá de cara com recheios diferentes.

À guisa de fechamento (porque, em algum momento, foi necessário parar de abrir essas embalagens), quero destacar três motivos pelos quais a publicação “independente” me parece um objeto pendente.

Pendência número 1: O “independente” é um objeto pendente porque vacila, porque oscila: entre o residual e o emergente, entre a tradição e a inovação, entre o militante e o diletante, entre investimentos estéticos, ideológicos e políticos tão distintos entre si que seria impossível ver algo de coerência interna nesse espaço. Ele se configura, portanto, como termo guarda-chuva que vai sendo apropriado por

¹⁴ Gustavo Sorá, “El mundo como feria. In(ter)dependencias editoriales en la Feria de Frankfurt”, op. cit., p. 122-3.

projetos editoriais de diferentes matizes, e que se relacionam de modos singulares com o presente da edição e com suas formas e instituições dominantes. O ritmo e a qualidade dessa pendência, dessa oscilação, se explicam pela história dos respectivos espaços editoriais, pelas conjunturas nas quais esses editores atuam, e pelo modo como tratam de compartilhar e disputar suas formas de presença nesses espaços. Essa oscilação se expressa nas relações etárias, de classe, de gênero, de *habitus*... de modo que resta seguir concordando com a premissa segundo a qual, “no estabelecimento de uma tipologia do editor, o fenômeno da identificação com os grupos constitui um princípio que leva em conta diferentes motivações, melhor do que faria um esquema que opõe comércio e cultura”¹⁵.

Pendência número 2: O “independente” é um objeto pendente porque deixa em suspenso vários problemas analíticos. Quero listar apenas três deles. Primeiro: como os grupos de editores “independentes” podem ser pensados e entendidos para além do que são e do que dizem seus intelectuais e líderes, que foram privilegiados nesta análise? Segundo: como pensar os sentidos do “independente” considerando outros designativos vigentes nesse espaço (alternativo, marginal, *underground* etc.) e que conformam junto a ele um complexo vocabulário de contraposição a modelos dominantes, que são, eles próprios, nomeados de maneira heterogênea¹⁶? Terceiro: até que ponto a conjuntura na qual (re)emerge o editor “independente” é semelhante àquela onde a “independência” também se coloca como marcador identitário entre produtores do campo da música, do cinema, das artes e do jornalismo, e até que ponto tais sentidos são tributários de empréstimos entre as diferentes áreas? Essas são algumas das questões que, como pesquisador, pretendo ainda tentar responder ou ver respondidas.

Pendência número 3: O “independente” é um objeto pendente porque irresoluto, atual, candente, em plena transformação. No momento de conclusão da pesquisa, os usos do adjetivo “independente” não cessavam de mostrar sua vigência como recurso de classificação individual e coletiva, de articulação institucional e política e de formulação de políticas públicas e privadas no campo da cultura. A análise desses usos supõe um congelamento artificial dos debates, que nos impede de tomá-los *pari*

¹⁵ Meyer-Dohm apud Aníbal Bragança, *Eros pedagógico: a função editor e a função autor*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2001, p. 26.

¹⁶ Um estudo aprofundado das representações engendradas pelos editores “independentes” (e alternativos, autogeridos etc.) teria de ir além do uso desses adjetivos e também considerar a deriva dos substantivos: editora, coletivo, projeto, plataforma, espaço etc. Tal como os adjetivos, parece-me que tais substantivos dão conta de mostrar formas de se contrapor às instituições hegemônicas ou dominantes. Uma das hipóteses possíveis é que tais denominações “fluidas” refratam uma tendência quase mandatória dos agentes culturais a diversificar suas atividades para garantir sua sobrevivência.

passu a seu desenvolvimento. O risco de obsolescência quase imediata – que caracteriza toda pesquisa sobre processos sociais contemporâneos – não anula o esforço de formular hipóteses sobre o passado, o presente e o futuro desses processos. Além disso, a pesquisa deu-se num momento em que muitos dos agentes envolvidos nesse universo de práticas e representações passam a se posicionar informados do debate acadêmico que lhes concerne. Por isso, um trabalho como o que aqui se propôs não pode ser concebido senão como obra aberta, sujeita à contínua revisão e a múltiplas interpretações, que, por sua vez, retrocedem como recurso para a ação e a reflexão dos sujeitos nela imbricados. Todos esses desafios é que tornam árdua, desafiadora, mas também recompensadora, a tarefa de continuar abrindo as embalagens do “independente”.

Referências bibliográficas

- ABID, Nouri et. al. *Declaração Internacional dos Editores e Editoras Independentes 2014, para manter viva e fortalecer juntos a bibliodiversidade*. Paris: Aliança Internacional dos Editores Independentes, 2014.
- ABNT. *Norma Brasileira ABNT NBR 6029*. 2. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2006.
- AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego. “Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales: Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir”, *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, n. 17, 2013.
- AGUILERA, Silvia. “Políticas públicas en cultura, una condición necesaria para la democratización del libro y la bibliodiversidad”, *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- ARANGO, Juan Luis Mejía. “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”. *Pensamiento Iberoamericano*, n. 4, 2009.
- ALTAMIRANO, Carlos. “Intelectuales”. In: _____ (Dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- AMORIM, Siloé Soares de. *Os Kalankó, Karuazu, Koiupanká e Katokinn. Resistência e ressurgência indígena no Alto Sertão alagoano*. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- ANDERMANN, Jens. *A óptica do Estado: visualidade e poder na Argentina e no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- ANDRADES, Marcelo Ferreira de. *Do claustro à universidade: as estratégias editoriais da Editora Vozes na gestão de Frei Ludovico Gomes de Castro*. Dissertação de mestrado (Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2001.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.
- _____. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- ARRUTI, José Maurício. “Etnogeografia Pankararú: antropologia das políticas de identidade num território indígena do Nordeste”, s.e., s.l., 1994, p. 48. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7468&Itemid=363>. Acesso em: 12 abr. 2016.
- _____. *Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola*. Bauru: Edusc, 2006.
- ASTIER, Pierre. “Los repertorios de acción de la independencia. La cooperación entre los pequeños editores independientes, condición para la diversidad lingüística”, *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- ASTUTTI, Adriana; CONTRERAS, Sandra. “Comentarios”, In: *Actas Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina*, Gijón-España, 25 y 26 de mayo de 2000. Paris: BID-Fondation Charles Leopold Mayer, 2000. Disponível em: <<http://www.oei.es/cultura2/actas05.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- _____. “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”, *Revista Iberoamericana*, v. LXVII, n. 197, out.-dez. 2001.
- ATELIÊ 397. *Espaços independentes*. São Paulo: Edições 397, 2010.
- BARCELLOS, Marília de Araujo. *O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.
- BECERRA, M.; HERNANDEZ, P.; POSTOLSKI, G. “La concentración de las industrias culturales”. In: _____. *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. CICCUS/Secretaría de Cultura de La Nación: Buenos Aires, 2003.

- BECELLONI, Barbara. "L'édition indépendante en Italie", *Communication & langages*, vol. 2011, n. 170, dez. 2011.
- BENEDETTI, Dario A. de. "Contenido y forma de una coraza". In: TUÑÓN, Raúl González. *La Rosa Blindada: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: *Obras escolhidas, volume 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BEZERRA, Carlos Eduardo de Oliveira. *Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX (1885-1897)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BONASSI, Fernando. In: "Linguagens da violência, violência da linguagem". 13 set. 2001. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/161.rtf>. Acesso em: 19 out. 2014.
- _____. São Editores. In: BUSATO, Jonathan et al. (Orgs.). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. "El idioma analítico de John Wilkins". In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.
- BOSCHETTI, Anna (Dir.). *L'Espace culturel transnational*. Paris: Nouveau Monde Editions, 2010.
- BRAGANÇA, Aníbal. *Eros pedagógico: a função editor e a função autor*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2001, p. 26.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Reforma do Estado para a cidadania*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966.
- BRETON, André; TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra/CEMAP, 1985.
- BOTTO, Malena. "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial". In: DE DIEGO, José Luis (Dir.). *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. "Une révolution conservatrice dans l'édition", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 126-127, mar. 1999.
- _____. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 5, n. 145, 2002.
- _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- _____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. "Capital simbólico e classes sociais", *Novos Estudos*, n. 96, jul. 2013.
- _____. "Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado", *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, 2013.
- _____. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BRÉMOND, Janine; BRÉMOND, Greg. *L'édition sous influence*. Paris: Liris, 2002.
- BRODSKY, Ricardo. "La Mesa y la Política del Libro: una experiencia inacabada", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUENO, Silvia Senz. "En un lugar de la 'Mancha'..." Procesos de control de calidad del texto, libros de estilo y políticas editoriales. *Panace@*, v. VI, n. 21-22, set.-dez., 2005.
- CAMINHA, Adolpho. *Cartas litterarias*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1895.
- CARNEIRO, Levi. "O problema do livro nacional", *Estudos Brasileiros*, ano 1, n. 1, jul.-ago. 1938.

- CARTELLIER, Dominique. "Indépendance éditoriale et dispositifs d'aide à la publication", *Communication & langages*, vol. 2008, n. 156, jun. 2008.
- CASABELLA, Hernán; BARROZO, Karina. "Prólogo". In: MANGIERI, José Luis. *Es rigurosamente cierto*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELNOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. "Centro e periferia". In: Giovanni Previtali (Org.). *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, 1. Questioni e metodi*. Turim: Einaudi, 1979.
- CEVASCO, Maria Elisa. "Prefácio". In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- _____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARLE, Christophe. "Paris capitale culturelle nationale, internationale, transnationale?", s.d. Disponível em: <https://www.academia.edu/8402322/Paris_capitale_culturelle_nationale_internationale_transnationale>. Acesso em: 26 maio 2015.
- COLLEU, Gilles. *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva? O editor independente de criação, um ator maior da bibliodiversidade*. Rio de Janeiro: Libre, 2007.
- DANIELI, Anna. "Edición independiente: estrategias para la diversidad". In: MONETA, Carlos (Ed.). *El jardín de los senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el Mercosur*. UNESCO: Montevideo, 2006.
- DEAECTO, Marisa Midori. *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.
- DE DIEGO, José Luis (Dir.). *Editores y políticas editoriales en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. "Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes: fichas para una investigación". In: _____. *La otra cara de Jano: una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2015.
- DEGIOVANNI, Fernando. *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- DE LA TORRE, José María Gutiérrez. "Sociedad lectora y 'bibliodiversidad'", *Revista de Educación*, núm. extraord., 2005, p. 363-384.
- DE MARCHI, Leonardo. "Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?", *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 3, n. 7, jul. 2006.
- DEZALAY, Yves. "Les courtiers de l'international. Héritiers cosmopolites, mercenaires de l'impérialisme et missionnaires de l'universel", *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, n. 151-152, 2004.
- _____. "Capital cultural, capital económico y luchas hegemónicas: la reproducción internacional de las élites nacionales", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- DISCEPOLO, Thierry. *La trahison des éditeurs*. Marselha: Agone, 2011.
- DJAMENT, Leonora. "Pienso el catálogo como una intervención sobre los debates locales", In: SAGASTIZÁBAL, Leandro de; QUEVEDO, Luis. *Optimistas seriales: conversaciones con editores*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia. *Les éditeurs indépendants au Chili (2000-2005). Un développement contemporain des industries culturelles*. Tese de Doutorado (Ciências da Comunicação). Université de Montréal, Montréal (Canadá), 2010.
- _____. "La independencia y los editores en Chile. Consideraciones para un debate necesario", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- DOUYÈRE, David. "Indépendance économique et politique éditoriale des encyclopédies de Saint-Simon à Wikipédia", *Communication & langages*, vol. 2008, n. 156, jun. 2008.

- DOUYÈRE, David; PINHAS, Luc. "L'accès à la parole: la publication politique des éditeurs indépendants", *Communication & langages*, vol. 2008, n. 156, jun. 2008.
- ENGLISH, James F. *The economy of prestige*. Cambridge/Londres: Harvard U.P., 2005.
- FACIOLI, Valentim. "Apresentação", In: BRETON, André; TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra/CEMAP, 1985.
- FAJARDO, Mauricio Bustamante; COLL, Constanza Symmes. "Los editores independientes y la constitución de un capital simbólico transnacional: condiciones sociales del ingreso de la diversidad cultural en Chile", *Revista del Museo de Antropología*, n. 6, 2013.
- FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FIORENTINO, Teresinha Aparecida del. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo, 1900-1922*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- GARCÍA, Eustasio A. "Historia de la empresa editorial en Argentina – Siglo XX". In: BORDA, Juan Gustavo Cobo (Ed.), *Historia de las empresas editoriales de América Latina*. Bogotá: CERLALC, 2000.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- GARRETÓN, Manuel Antonio. "Cultura y democratización en Chile. Los nuevos desafíos", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- GETINO, Octavio. *El capital de la cultura: las industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: CICCUS, 2008.
- GORELIK, Adrián. "A Buenos Aires de Ezequiel Martínez Estrada", *Tempo Social*, v. 21, n. 2, 2009.
- GRIMSON, Alejandro (Comp.). *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- _____. "Introducción". In: _____ (Comp.). *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- _____. "Visiones nacionales sobre la Argentina, Brasil y el Mercosur: entre los intereses y los sentimientos". In: _____ (Comp.). *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- _____. *Mitomanías argentinas: cómo hablamos de nosotros mismos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- HABRAND, Tanguy. "Indépendances éditoriales, dépendance territoriale. Scènes de l'édition indépendante en Belgique francophone", *Communication & langages*, vol. 2011, n. 170, dez. 2011.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2005.
- IZZO, Ivan. *L'editoria in Italia e a Milano: struttura e tendenze*. Milão: Camara di Commercio Milano, 2013. Disponível em: <http://www.mi.camcom.it/c/document_library/get_file?uuid=eb1e7aa8-094b-447b-a308-43fac890dfbf&groupId=10157>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- JACKSON, Luiz Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho: Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.
- JURT, Joseph. *Naciones literarias: una sociología histórica del campo literario*. Villa María: Eduvim, 2014.
- KING, Geoff. *American Independent Cinema*. Londres: I.B.Tauris, 2005.
- KRIEG-PLANQUE, Alice. *A noção de fórmula em Análise do Discurso: quadro teórico e metodológico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- _____. "'Fórmulas' e 'lugares discursivos': propostas para a análise do discurso político", In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (Orgs.). *Fórmulas discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011.
- LALLI; Raúl Marcó del Pont; SCHÖNDUBE, Cecilia Vilchis. Editores independientes jóvenes. In: CANCLINI, Néstor García; POZO, Maritza Urteaga Castro (Coord.). *Cultura y desarrollo*:

- una visión distinta desde los jóvenes*. Madri/Cidade do México: Fundación Carolina/CeALCI, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- LEGENDRE, Bertrand. "L'indépendance éditoriale", *Communication & langages*, vol. 2008, n. 156, jun. 2008.
- _____. "L'indépendance éditoriale: approches internationales", *Communication & langages*, vol. 2011, n. 170, dez. 2011.
- _____. "Concentración, independencia y diversidad editorial", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- LINK, Daniel. "Tres negritos: los estudios comparados en América Latina". *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, ano 1, n. 1, jul. 2014.
- LUCBERT, Françoise. "La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français", *RACAR: revue d'art canadienne*, v. 26, n. 1/2, 1999.
- LUNA, Felix. *Buenos Aires y el país*. 4. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Grijalbo/Ed.da Universidade de São Paulo, 1973.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- _____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa. "Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico", *Prismas: Revista de historia intelectual*, n. 17, 2013.
- MATONTI, Frédérique; POUPEAU, Franck. "Le capital militant: essai de définition". *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 155, 2005.
- MATTELART, Armand. *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós, 2006.
- MATTOSO, Glauco. "Editadura: exclusão versus opressão editorial". In: BUSATO, Jonathan et. al. (Org.). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte, 2004.
- MERENSON, Silvina. "Integración, estereotipos y Mercosur". In: GRIMSON, Alejandro (Comp.), *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- MERRITT, Greg. *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*. Boston: Da Capo Press, 1999.
- MÉTAILIÉ, Anne-Marie. "Las funciones del editor independiente en el campo editorial", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. "Prólogo". In: SARLO, Beatriz. *Modernidades periféricas: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- _____. *Vanguardas em retrocesso: Ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MOLLIER, Jean-Yves. "Historias nacionales e historia internacional del libro y la edición". In: *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: UNLP, 2012.
- MONMONIER, Mark; SCHNELL, George A. "Geographic concentration and regional trends in the book publishing industry, 1963-1987", *Publishing Research Quarterly*, vol. 8, n. 3, 1992.
- MONTERO, Paula. "Multiculturalismo, identidades discursivas e espaço público", *Sociologia & Antropologia*, v. 2, n. 4, 2012.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MUNIZ JR., José de Souza. "A magia do quadrado mágico: a formação de uma editora no eixo Rio-São Paulo e as reconfigurações do campo editorial brasileiro na década de 1990", XVI Congresso Brasileiro de Sociologia (Salvador, BA). *Anais do...*, São Paulo: SBS, 2013.
- _____. "Vuestra tinta es nuestra sangre": análisis de los imaginarios sobre el editor de libros en un poema-letanía. In: *X Jornadas de Sociología de la UBA*, 2013. Disponível em: <<http://sociologia.studiobam.com.ar/wp-content/uploads/ponencias/595.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

- _____. “Densidades da edição: a concentração espacial da produção de livros no Brasil e na Argentina”, In: *Anais do V Colóquio Brasil-Argentina de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_COL.htm>. Acesso em: 12 fev. 2016.
- _____. “Intelectuais do livro: instâncias de formação e autorreflexão do espaço editorial no Brasil e na Argentina” [no prelo].
- MUNIZ JR., José de Souza; SZPILBARG, Daniela. Regimes de visibilidade no mercado editorial globalizado: Brasil e Argentina como convidados de honra na Feira do Livro de Frankfurt. In: Encontro Anual da Anpocs, 38., 2014, Caxambu (MG). *Anais eletrônicos...*, São Paulo: Anpocs, 2014. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=8836&Itemid=456>. Acesso em: 25 out. 2015.
- _____. Edição e tradução, entre a cultura e a política: Argentina e Brasil na Feira do Livro de Frankfurt. *Sociedade e Estado* [no prelo].
- NEIVA, Humberto Carneiro. *Muito além de uma realização cinematográfica*. Dissertação de mestrado (Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- NETT, Mané. “La Unesco y su lucha por la Diversidad Cultural”, *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- NEVES, Juliana. “São Paulo no segundo pós-guerra: imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 26, n. 75, fev. 2011.
- NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2012.
- NOËL, Sophie. “Indépendance et édition politique en Grande Bretagne. Le cas de quelques éditeurs ‘engagés’”, *Communication & langages*, vol. 2011, n. 170, dez. 2011.
- _____. *L’édition indépendante critique: engagements politiques et intellectuels*. Villeurbanne: Presses de l’enssib, 2012.
- _____. “Edición independiente y globalización editorial: el caso de los editores de ensayos ‘críticos’ en Francia”, *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “O lugar dos independentes: práticas e representações de independência a partir da observação do ‘novíssimo’ cinema brasileiro”, 39º Encontro Anual da ANPOCS (Caxambu), *Anais...* São Paulo: ANPOCS, 2015.
- OLIVEIRA LIMA. *Na Argentina (Impressões 1918-19)*. São Paulo: Weiszflog, 1920.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PALMEIRO, Cecília. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010.
- PERISSINOTTO, Renato. “Comparação, história e interpretação: por uma ciência política histórico-interpretativa”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 83, out. 2013.
- PINHAS, Luc. “Indépendance éditoriale et défense de la biodiversité en Amérique latine”, *Communication & langages*, vol. 2011, n. 170, dez. 2011.
- _____. “La reivindicación de la independencia editorial ante las políticas públicas del libro: ¿qué impacto?”, *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. “América Latina: historias comparadas, historias conectas, historia transnacional”, *Revista Digital – Facultad de Humanidades y Artes (UNR)*, n. 3, 2011-2012.
- “Presentación”, In: VALENZUELA, Eduardo (Org.). *Actas del 1er Encuentro de Editores Independientes de América Latina*. Paris: Representación Europea del Banco Interamericano de Desarrollo, 2000. Disponível em: <<http://www.oei.es/cultura2/actas00.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- QUINTELA, Pedro; BORGES, Marta. “Livros, fanzines e outras publicações independentes. Um percurso pela ‘cena’ do Porto”, *Cidades, Comunidades e Territórios*, n. 31, dez. 2015.
- [RIBAS, Martha; SILVEIRA, Julio]. “Apresentação à edição brasileira”. In: SCHIFFRIN, André. *O negócio dos livros. Como as grandes corporações decidem o que você lê*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

- RIBEIRO, Gustavo Lins. *Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- ROBIN, Christian. "La notion d'indépendance éditoriale. Aspects financiers, organisationnels et commerciaux", *Communication & langages*, vol. 2008, n. 156, jun. 2008.
- _____. "¿Se puede medir la diversidad en el campo de la edición de libros en relación a la independencia editorial?", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- RODRÍGUEZ, Regina. "El libro chileno como producto de exportación: Una experiencia en curso", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- ROJO, Grínor. "Sobre lectura y escritura en Chile", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- RÜDIGER, Francisco. *Ciência social crítica e pesquisa em comunicação*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.
- SÁ-EARP, Fabio; KORNIS, George. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/ebook/ebook.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2016.
- _____. "Proteger o livro: Quem tem medo do lobo mau?". In: GERLACH, Markus. *Proteger o livro: desafios culturais, econômicos e políticos do preço fixo*. Rio de Janeiro: Liga Brasileira de Editoras, 2006.
- SAPIRO, Gisèle (Dir.). *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHIFFRIN, André. *L'édition sans éditeurs*. Paris: La Fabrique 1999.
- _____. *The business of books: How international conglomerates took over publishing and changed the way we read*. Nova York: Verso, 2000.
- _____. *Le contrôle de la parole*. Paris, La Fabrique, 2005.
- _____. *A Political Education: Coming of Age in Paris and New York*. Nova York: Melville House, 2007.
- _____. "Les presses universitaires américaines et la logique de profit", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 130, dez. 1999.
- _____. "L'édition anglo-américaine entre dépolitisation et commercialisation: l'exemple des essais et des presses universitaires". In: SAPIRO, Gisèle (Dir.). *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde, 2009.
- SCHULTHEIS, Franz. "Comme par raison – comparaison n'est pas toujours raison. Pour une critique sociologique de l'usage social de la comparaison interculturelle", *Droit et société*, n. 11-12, 1989.
- SERRY, Hervé. "Las importaciones de literaturas en castellano en Francia desde 1945. Crecimiento del Catálogo Literatura de las Ediciones Seuil y diversidad editorial", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- SILVA, Leonardo Nóbrega da. *Projeto gráfico como projeto editorial: um estudo de caso da editora Cosac Naify*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- SILVEIRA, Ênio. "A editora de uma nota só". In: FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Ênio Silveira*. São Paulo: Edusp/Com-Arte, 2003, p. 62. (Editando o Editor, v. 3.)
- SLACHEVSKY, Paulo. "La cultura del libro como un bien público", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SORÁ, Gustavo. "Tempo e distâncias na produção editorial de literatura", *Maná*, vol. 3, n. 2, 1997.
- _____. *Traducir el Brasil: Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- _____. "El mundo como feria. In(ter)dependencias editoriales en la Feria de Frankfurt", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.

- SUÁREZ, Naila López Cabaleiro. *O modelo de gestão das organizações sociais de cultura em São Paulo*. São Paulo: FGV, ago. 2011.
- SZPILBARG, Daniela. *Las tramas de la edición mundializada: transformaciones y horizontes del campo editorial en Argentina (1998-2013)*. Tese de Doutorado (Sociologia). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015.
- SYMMES, Constanza. "Fundar la Asociación de Editores independientes de Chile: una estrategia de resistencia colectiva", *Comunicación y Medios*, n. 27, 2013.
- _____. "Quand éditer, c'est agir. Parcours d'éditeurs indépendants 'engagés' dans l'espace hispanophone". *Bibliodiversity*, n. 4, fev. 2016.
- UNESCO. *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Paris, 20 out. 2005. Disponível em: <<http://es.unesco.org/creativity/convencion/que-es/texto>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- _____. "Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals", 19 nov. 1064. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 12 ago. 2015.
- URIBE, Marcelo. "Comentarios". In: *Actas del Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina*. Paris: BID-Fondation Charles Leopold Mayer, 2000.
- VANOLI, Hernan. *Por una sociología del espacio editorial. Cuatro modelos de edición literaria en Argentina en el siglo XX*. Tese (Mestrado em Ciências Sociais). Buenos Aires: UBA, 2010.
- VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- VICENTE, Eduardo. "A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país", *E-Compós*, v. 2, n. 19, dez. 2006.
- VIDAL, Jérôme. *Lire et penser ensemble: sur l'avenir de l'édition indépendante et la publicité de la pensée critique*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Ed. UnB, 1994.
- WACQUANT, Loïc. "Poder simbólico y fabricación de grupos: cómo reformula Bourdieu la cuestión de las clases", *Herramienta: debate y crítica marxista*, n. 52, mar. 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth/Victoria: Penguin Books, 1965
- _____. "Tradições, instituições e formações". In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *The sociology of culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- _____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- WINIK, Marilina. "Experimento FLIA", In: *Actas de las Jornadas "Producción cultural, nuevos saberes e imaginarios en la sociedad argentina contemporánea, a la luz de la globalización"*, Instituto de Investigaciones Gino Germani: Buenos Aires, 2010, p. 2. Disponível em: <<http://webiigg.sociales.uba.ar/globalizacioncultural/act-academicas/jornadas2010/mesa3/mesa3-Winik.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- WINIK, Marilina; RECK, Matías. "Un posible final para un certero inicio: acerca de los desafíos de las editoriales independientes". In: *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición. Actas del...*, La Plata: UNLP, 2012.
- WYCZYKIER, Gabriela. "Sobre procesos de autogestión y recolectivización laboral en la Argentina actual", *Polis: Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 8, n. 24, 2009, p. 197-220.

Materiais de imprensa, obras artísticas, documentos governamentais e outros

- “1ª Feira de Publicações do SESC Pompeia”. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/jornal/agenda/read/3145>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- “Ao povo de S. Paulo”, *Folha da Noite*, 5 abr. 1923, p. 7.
- “Bermudez responde à greve geral impondo censura à imprensa”, *Folha de S. Paulo*, 21 jul. 1977, p. 8.
- “Feira Plana promove editores que não abrem mão do papel”. Trip TV, 7 maio 2015. Disponível em: <<http://entretenimento.band.uol.com.br/triptv/video/2015/05/07/15464801/feira-plana-promove-editores-que-nao-abrem-mao-do-papel.html>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- “Fischer, o preço da independência”. *Folha de S. Paulo*, 1 ago. 1980, Ilustrada, p. 31.
- “Historique de la Société des Artistes Indépendants”, s.d. Disponível em: <<http://www.artistes-independants.fr/sdai/presentation/historique-de-la-societe/>>. Acesso em: 31 jul. 2015.
- “Informaciones y noticias teatrales”, *ABC (Madrid)*, 23 dez. 1923, p. 34.
- “Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB)”. Programa Lugares da Memória. Memorial da Resistência de São Paulo: São Paulo, s.d. Disponível em: <<http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/lugares-da-memoria/icib%20ficha%20cnica%20formato%20site.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2015.
- “La FLIA la hacemos entre todxs”, 10 fev. 2012. Disponível em: <<http://fliaoeste.blogspot.com.br/2012/02/la-flia-la-hacemos-entre-todxs.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- “Libre em alta”, Publishnews, 28 mar. 2003. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2003/03/28/17700-libre-em-alta>>. Acesso em: 18 abr. 2016.
- “No Rio, exposição dos alternativos”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20 set. 1978, p. 38.
- “Poetas ampliam o espaço”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 2 out. 1978, p. 25.
- “Queremos saber de primera mano qué piensan de nuestros libros”, *Diario Registrado*, 11 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.diarioregistrado.com/cultura/99260-queremos-saber-de-primera-mano-que-piensa-de-nuestros-libros.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- “Todos em Brasília”, *Publishnews*, 23 maio 2003. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2003/05/23/17605-todos-em-brasilia>>. Acesso em: 18 abr. 2016.
- Casa do Povo. Casa do Povo: São Paulo, s.d. Disponível em: <http://casadopovo.org.br/arquivos/casadopovo_apresentacao.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2015.
- A BOLHA, “Por dentro da BOLHA”. Disponível em: <<http://www.abolhaeditora.com.br/index.php/abolha/>>. Acesso em 5 ago. 2015
- AFP, “Clara advertência contra a infiltração comunista”, *Folha de S. Paulo*, 12 mar. 1962, p. 2.
- AGENCIA Estado, “Rio tem novo secretário de cultura”, *O Estado de S. Paulo*, 26 set. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,rio-tem-novo-secretario-de-cultura,20010926p8609>>. Acesso em: 19 abr. 2016.
- AGUIAR, Joselia. “Um editor entre Ásia e Europa”, *Valor Econômico*, 10 dez. 2014. Reprodução disponível em: <<http://www.estacaoliberalidade.com.br/modules.php?name=Conteudo&pid=2>>. Acesso em: 13 maio 2016.
- ALBERTI, Juan Bautista et al. *Antología de narrativa argentina: Siglo XIX*. Buenos Aires: Subsecretaría de Industrias Culturales/Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2006.
- ALIANZA Global para la Diversidad Cultural, “Opción Libros: Plan sectorial de internacionalización. Promoviendo la industria editorial de la Ciudad de Buenos Aires (Argentina)”, s.d. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/cs_opcion_libros_esp.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2016.
- AMUCHÁSTEGUI, Lucas “Lo primero es la FLIA”, *Lamás Médula*, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.revistalamasmedula.com.ar/nro2/nota3.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- ARGENTINA. *Ley 25.622, de 10 out. 2009. Regúlanse los Servicios de Comunicación Audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina*. Art. 65.
- ATHAYDE, Phydia de. “Saiba como Bia Bittencourt criou – e toca sozinha! – a Feira Plana, o mais importante encontro de arte impressa do país”, 29 set. 2014. Disponível em: <<http://projetodraft.com/feira-plana/>>. Acesso em 30 out. 2014.

- BALBINO, Erika. “Brasileiros e argentinos vão criar índice de biodiversidade”, *Blog do Galeno*, 24 set. 2009. Disponível em: <<http://www.blogdogaleno.com.br/2009/09/24/brasileiros-e-argentinos-vaio-criar-indice-de-biodiversidade>>. Acesso em: 10 maio 2016.
- BERTOL, Rachel. “Livrarias criticam os descontos da Primavera”, *O Globo*, 20 out. 2001, Rio p. 22.
- BIBLIOTECA Nacional de Chile, “La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) (1981-1990)”. *Memória Chilena*, s.d. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3499.html>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- BOJADSEN, Angel. “A questão da lei do preço fixo”, *O Estado de S.Paulo*, 8 ago. 2003, Caderno 2, p. D10.
- BOJADSEN, Angel; MAIA, Eny. “Carta da LIBRE ao Ministro da Educação Cristovam Buarque”. Reprodução disponível em: <<http://www.abrelivros.org.br/home/index.php/pnbe/5323-carta-da-libre-ao-ministro-cristovam-buarque>>. Acesso em: 10 maio 2016.
- COMISIÓN de Pequeñas Editoriales de la Asociación de Editores de Madrid, “Editores independientes a favor de la biodiversidad”, s.d. Disponível em: <<http://www.biodiversidad.net/nosotros/>>. Acesso em: 13 abr. 2016.
- COZER, Raquel. “Casa reformulada”, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 22 fev. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/153300-painel-das-letras.shtml>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- _____. “É dia de feira”, *Folha de S.Paulo*, 7 mar. 2015, p. E1.
- CREATIVE Cities Network, “About us”, *Creative Cities Network*, s.d. Disponível em: <<http://en.unesco.org/creative-cities/content/about-us>>. Acesso em: 15 jan. 2016.
- CRIOLO, “Lion Man”. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011.
- DE LUCA, Isabel. “A vez dos diferentes”, *O Globo*, 9 out. 2001, Segundo Caderno, p. 1.
- DIVINSKY, Daniel. “Lo nuevo, lo viejo, lo azul y lo prestado”, *Página 12*, 12 maio 2009. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/13836-4086-2009-05-12.html>>. Acesso em: 12 fev. 2016.
- FEIRA Plana. “Sobre”, s.d. Disponível em: <<http://www.feiraplana.org/ABOUT-SOBRE>>. Acesso em: 12 ago. 2015.
- FLIA. *Feria del Libro Independiente*. FLIA: Buenos Aires, 2006, p. 6.
- _____. “¿Qué es la F.L.I.A.?” s.d. Disponível em: <<http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/p/que-es-la-flia.html>>. Acesso em: 13 mar. 2015.
- FOLHA de S.Paulo, “Os donos do livro”, *Folha de S.Paulo*, Mais!, p. 4.
- FRIERA, Silvina. “Cambio de firma para um selo mítico”, *Página 12*, 20 set. 2015. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-36709-2015-09-20.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.
- FRIERA, Silvina. “Abrirse paso en la jungla”, *Página 12*, 29 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-18758-2010-07-29.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.
- GALERIA Vermelho. “Galeria”, s.d. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>>. Acesso em: 14 jun. 2015.
- GOBIERNO de la Ciudad de Buenos Aires. *Anuario 2010 – Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: OIC, 2010. Disponível em: <<http://www.camaradellibro.com.ar/informes/PDF/AnuarioOIC2010.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2015.
- GOMEZ, Martín. “La atomización de la edición independiente”, *El Ojo Fisgón*, 27 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.elojofisgon.com/2014/02/la-atomizacion-de-la-edicion-independiente/>>. Acesso em: 10 maio 2016.
- GOVERNO do Estado de São Paulo. *Cartografia dos teatros de São Paulo: estudo quantitativo*, jun. 2015. Disponível em: <<http://motin.org.br/Files/cartografia.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2015.
- GUZMAN, Loreto Garín. “Internacional Errorista”. Disponível em: <<https://loretogaringuzman.wordpress.com/internacional-errorista/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- INDIJ, Guido. “Sobre los libros de papel y el riesgo de la desaparición de una industria”, *Gazpacho*, n. 6, jun. 2011, p. 20.

- JATI, Gabriela. “La cultura argentina se abre paso en toda Hispanoamérica”, *La Nación*, 22 maio 2001. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/218497-la-cultura-argentina-se-abre-paso-en-toda-hispanoamerica>>. Acesso em: 12 maio 2016.
- LISBOA, Douglas. “Feira exhibe olhares de revistas independentes”. *Folha de S.Paulo*, 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39663-feira-exibe-olhares-de-revistas-independentes.shtml>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- MACHADO, Cassiano Elek. “A maiúscula Bienal das minúsculas”, *Folha de S.Paulo*, 15 maio 2003.
- MARTINS, Marília. “Uma nova editora entra no circuito”, *Jornal do Brasil*, 18 maio 1992a.
- _____. “A filosofia se espalha pela cidade”, *Jornal do Brasil*, 18 maio 1992b.
- MARTINS FILHO, Plínio. “Edusp – A herança de uma geração” (carta). Mensagem recebida por jmunizjr@gmail.com em 4 mar. 2016.
- MATOS, Nélson de. “Grupos editoriais e editores ‘independentes’”, 31 out. 2007 [abr. 2001]. Extraído de: <<http://blogtailors.com/3207408.html>>. Acesso em: 30 ago. 2015.
- MAURO, Edson. “Os vinhos de Dionísio”, 12 set. 2014. Disponível em: <<http://www.vinhoetc.com.br/os-inhos-dionisio/>>. Acesso em: 30 jul. 2015.
- MEIRELES, Mauricio. “Cheirinho de alecrim”, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 2 abr. 2016. p. C4.
- MORETTI, Juliene. “Tradicional bairro de Santa Cecília ganha novos espaços culturais”, *Veja São Paulo*, 2 out. 2015.
- NEUMAN, Luna. “Caja Negra y el stand Los Siete Logos”, *Revista Chocha*, 3 jan. 2015. Disponível em: <<http://revistachocha.com/2015/01/03/caja-negra-y-el-stand-los-siete-logos/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- OPCIÓN Libros. *Editoriales Argentinas – Catálogo 2007*. Buenos Aires: Ministerio de Producción/Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007.
- _____. *Catálogo 2009 – Editoriales independientes de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2009.
- _____. *Editoriales independientes de la ciudad de Buenos Aires – Catálogo 2010*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010.
- _____. *Catálogo de editoriales independientes de la Ciudad de Buenos Aires 2011*. Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Económico.
- _____. *Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad, 2012.
- _____. *Catálogo de las Editoriales Independientes de la Ciudad 2015*. Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad, 2015.
- PEREIRA, Natali. “Pequenos admiráveis”, *Azul Magazine*, mar. 2015. p. 135.
- PUBLISHNEWS. “Por dentro do estande da LIBRE”, *Publishnews*, 13 maio 2003. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2003/05/13/17618-por-dentro-do-estande-da-libre>>. Acesso em: 18 abr. 2016.)
- _____. “PNBE 2005: Sessenta editoras selecionadas”, *PublishNews*, 20 set. 2005. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2005/09/20/20491-pnbe-2005-sessenta-editoras-selecionadas>>. Acesso em: 10 maio 2016.
- RAMÍREZ F., Juan Carlos. “El boom editorial independiente: Entre la guerrilla y la búsqueda de lectores”, *La Segunda Online*, 06 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.lasegunda.com/Noticias/Impreso/2012/11/794753/el-boom-editorial-independiente-entre-la-guerrilla-y-la-busqueda-de-lectores>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- RECK, Matías. “Copys: derecha o izquierda?”, *Gazpacho*, op. cit., p. 26.
- RIL Editores, “Sobre la bibliodiversidad”, s.d. Disponível em: <<http://www.rileditores.com/#/untitled/c1ppg>>. Acesso em: 12 abr. 2016.
- SCHWARCZ, Luiz. “Eu também sou filho do Jorge Zahar”, *Blog da Companhia*, 29 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2010/07/eu-tambem-sou-filho-do-jorge-zahar/>>. Acesso em: 10 maio 2016.
- SEBAKIS. “Matias Reck x 3er Slam de Poesia Argentina”, 30 jul. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P2Q4uEicn3I>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

- STRECKER, Marcos. "Projeto de editora global lusófona está em cheque", *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 20 jun. 2009, p. E5.
- _____. "Alfaguara aposta em livros de grife" e "Ediouro foi responsável por maiores movimentações", *Folha de S.Paulo*, 20 set. 2006, p. E4.
- TEIXEIRA, Regiane. "Estranhos objetos de desejo", *Revista são paulo*, 12 a 23 ago. 2014. p. 22-23.
- TINTA ROJA, "Manifiesto socialista por un arte independiente", *Revista El Otro*, 12 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaelotro.com/2016/04/12/manifiesto-socialista-por-un-arte-independiente/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- UNESCO. *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Paris, 20 out. 2005. Disponível em: <<http://es.unesco.org/creativity/convencion/que-es/texto>>. Acesso em: 7 abr. 2016.
- UTESCHER, Douglas. "A força dos independentes!". In: UTESCHER, Douglas; MÁRCIO, Leandro (eds.). *I Anuário de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas*. São Paulo: Ugra Press, 2011.
- VARELLA, João. "O que é uma editora independente?", *Trilhos Urbanos*, 16 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.trilhosurbanos.com/2014/08/e-uma-editora-independente/>>. Acesso em: 17 jun. 2015.
- _____. "Feira Plana: vocês não estão entendendo nada", *Trilhos Urbanos*, 7 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.trilhosurbanos.com/2015/03/feira-plana-voces-nao-estao-entendendo-nada/>>. Acesso em 17 jun. 2015.
- VASSALLO, Márcio. "Casa com vista para o leitor" [entrevista a Martha Ribas e Julio Silveira], 26 jul. 2006. Disponível em: <<http://agenciariiff.com.br/site/noticiaentrevista/ShowEntrevista/57>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

Anexo de imagens

Fig. 1 e 2 – Capas dos catálogos da Société des Artistes Indépendants (França) dos anos de 1912 e 1926.

Fig. 3 – Capa de edição espanhola do manifesto *Por uma arte revolucionária e independente* (1938).

Fig. 4 a 8 – Logomarcas da Aliança Internacional de Editores Independentes (AIEI) em seus idiomas de trabalho (francês, inglês, espanhol, português e árabe).

Fig. 9 a 13 – Logomarcas dos coletivos de editores “independentes” vinculados à Aliança Internacional de Editores Independentes (AIEI) externos ao espaço iberoamericano.

Fig. 14 a 21 – Logomarcas dos coletivos de editores “independentes” do espaço iberoamericano vinculados à Aliança Internacional de Editores Independentes (AIEI).

Fig. 22 e 23 – Estandes de Los Siete Logos (acima) e Sólidos Platónicos (abaixo) na 40ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 2014.

Fig. 24 a 32 – Capas dos catálogos de editoras “independentes” de Opción Libros (Buenos Aires, Argentina).

Fig. 33 a 36 – Catálogo e cartazes da Primavera dos Livros (Rio de Janeiro).

Fig. 37 a 40 – Cartazes da Primavera dos Livros (São Paulo).

Fig. 49 e 50 – Materiais de divulgação da Feira de Publicações Independentes do SESC Vila Pompeia e Vila Mariana (São Paulo).

Fig. 51 a 53 – Materiais de divulgação de eventos promovidos pela Lote 42 (São Paulo).

Cartazes de divulgação

Fig. 54 a 56 – Materiais de divulgação do Ugra Zine Fest (São Paulo).

Fig. 57 a 59 – Materiais de divulgação do Ugra Zine Fest (São Paulo).

308

Fig. 64 a 66 – Cartazes das três primeiras edições da Feira Anarquista (São Paulo).

Fig. 67 a 70 – Diferentes versões para os cartazes da IV e V Feira Anarquista (São Paulo).

Fig. 71 a 75 – Diferentes versões de cartaz para a VI Feira Anarquista (São Paulo).

Fig. 76 e 77 – Materiais de divulgação da Feira Pão de Forma (Rio de Janeiro).

PARADA GRÁFICA

26 e 27 de JULHO
Museu do Trabalho
Rua dos Andradas, 230
Porto Alegre

LISTA DE EXPOSITORES:

1. Aqui em JSB (DF)	26. Murilo Martins (SP)
2. Antílope + Suplemento (SP)	27. Mazo Paraizo (RJ)
3. Alex Vieira + Prego (RS)	28. Música para os olhos (RS)
4. AAE Camisetas (SP)	29. Mayra Flaminio (PR)
5. Alexandre Carvalho (RS)	30. MZK (SP)
6. Anna Bollenna (Bianca) (MG)	31. Musculo Zine (RS)
7. Bebel Books (SP)	32. Narval Comix (SP)
8. Revista Bebeléu (RJ)	33. Neiliane Araújo + Marcelo Salum (SP)
9. Bia Bittencourt + Feira Plana (SP)	34. Oliver Lucas (MG)
10. Codex ex-Machina (PR)	35. Polvilho Edições (MG)
11. Dulcinéia Catadora (RJ)	36. Paulo Chagas (RS)
12. Denny Chang (RS)	37. Patricia Francisco + Histórias Pintadas (SP)
13. Editora Nadifundio (RS)	38. Pedro Franz (SC)
14. Editora Criatura (RJ)	39. Pipoca Press (RJ)
15. Editora Granada (SP)	40. Publicações Yara (SP)
16. Editora Contorno (RS)	41. Rodrigo Okayama (PR)
17. Ediciones de Cero (Argentina)	42. Rafael Correa + Gibi Gibão (RS)
18. Fabio Zimbres + TONTO (RS)	43. Rafael Sica + Nik Neves (RS)
19. Fernando Jobim (RS)	44. Rua do Ensaio (RJ)
20. Gerlach + Máfia Líquida (RS)	45. Sarau Visual (SP)
21. Koostela (Crime da Mala) (BR/Suíça)	46. Sylvio Ayala + Bagazine
22. Lote 42 (SP)	47. Tridente (RS)
23. Livros de Artista - org. Marina Camargo (RS)	48. Xabro Litz + Adri A. (RS)
24. Lúcia Brancher + Nina Moraes + Grazi Fonseca + Paula Streit (Plum) + Victoria Linhares (RS)	49. YOYO Zine (SP)
25. Meli-Melo (SP)	50. Zansky + Edições de Zaster (SP)
	51. Zine George (RS)
	52. Núcleo de Gravuras do RS
	53. Jairo "Caveman" (expositor homenageado)

PARADA GRÁFICA

MUSEU DO TRABALHO

NOA NOA

Feira Livre de Arte Impressa

18 e 19 de Outubro
No Atelier Livre Xico Stockinger
Porto Alegre – RS – Brasil

NOA NOA

"FEIRA de ARTE IMPRESSA"

24 e 25 OUTUBRO 2015

ATELIER LIVRE DA PREFEITURA DE PORTO ALEGRE

Fig. 78 a 81 – Materiais de divulgação de feiras de publicações independentes de Porto Alegre.

Fig. 82 a 84 – Materiais de divulgação de feiras de publicações independentes de Belo Horizonte e Salvador.

Fig. 85 a 87 – Materiais de divulgação de feiras de publicações independentes de Brasília.

Fig. 88 a 90 – Materiais de divulgação de feiras de publicações independentes de Londrina e Curitiba.

Fig. 91 e 92 – Materiais de divulgação da Feira La Sensación (Buenos Aires).

Fig. 93 e 94 – Materiais de divulgação da Feira La Sensación (Buenos Aires).

Fig. 95 a 98 – Materiais de divulgação do Bs As Zine Fest (Buenos Aires).

Feria de Editores

20 & 21/08 de 11 a 19hs

EDICIONES GODOT
GOURMET MUSICAL
BLATT & RIOS
MIL BOTELLAS
FIORDO
PAPRIKA
CAJA NEGRA
CACTUS
ETERNA CADENCIA
EL ELEFANTE BLANCO
MALISIA
EME EDITORA
PIXEL
CLUB HEMA
CRIATURA EDITORA
BAJO LA LUNA
LA COOP
EXCURSIONES
NULU BONSAI
LA MARCA EDITORA
INTERZONA
MAREA
ASUNTO IMPRESO
FRENTE MAR
LA BESTIA EQUILATERA
LIBROS DEL ZORRO ROJO
MARDULCE

Facultad de
Ciencias Sociales.
Ciencias de la Comunicación.

Santiago del Estero 1029
facebook.com/feriadeditores

Congreso Latinoamericano de
Comunicación. 30 años de
itinerarios intelectuales.

Vení a conocer una selección
de las mejores editoriales
independientes en el marco
de las jornadas por los 30
años de la Carrera de
Ciencias de la Comunicación.

Stands atendidos por sus
editores, importantes
descuentos, charlas, talleres
y presentaciones de libros.

30 años
1985
2015
ccom

Cultura Argentina

Fig. 99 a 101 – Materiais de divulgação de outras feiras de livros e publicações independentes (Buenos Aires).

Fig. 102 a 104 – Materiais de divulgação de outras feiras segmentadas de livros e publicações (Buenos Aires).

Fig. 105 e 106 – Duas versões de cartaz para a 17ª FLIA Capital – Parque España (Buenos Aires).

Fig. 107 e 108 – Duas versões de cartaz para a FLIA Capital – Corralón de Floresta (Buenos Aires).

Fig. 109 a 111 – Materiais de divulgação da FLIA Capital (Buenos Aires).

Fig. 112 e 113 – Materiais de divulgação da FLIA Capital (Buenos Aires).

Fig. 114 a 117 – Materiais de divulgação da FLIA Capital (Buenos Aires).

Fig. 118 a 121 – Materiais de divulgação da FLIA La Plata.

Cartazes de edições
da F.L.I.A. realizadas
na cidade de La Plata,
capital da província de
Buenos Aires

Fig. 122 a 125 – Materiais de divulgação da FLIA La Plata.

Fig. 126 a 129 – Materiais de divulgação da FLIA em outras localidades da província de Buenos Aires.

Fig. 130 a 132 – Materiais de divulgação da FLIA Oeste (província de Buenos Aires).

Fig. 133 a 136 – Materiais de divulgação da FLIA de outras cidades latino-americanas (Caracas, Oaxaca, Lima, Santiago).

Fig. 137 a 140 – Materiais de divulgação da FLIA de outras cidades latino-americanas (Bogotá, Pelotas e Quito).

Fig. 141 e 142 – Panfleto *Sobre a Plana*, de Carlos Issa (Contra Editora, 2013). Na imagem de cima, páginas externas. Na imagem de baixo, páginas internas.

La forma más simple de hacer que un libro sea libre es ponerlo en el dominio público, sin derechos reservados. La libre reproducción puede ser de forma sonora o muda, recitada o transcrita, efectuada o delirada, fotocopiada o calcada a mano. Se invita a mudar toda la obra o algún cacho de ella.

Libro realizado en vivo y en directo en la FLIA
No tiene ni jamás tendrá *International Serial Book Number* (ISBN)

Tampoco está hecho bajo el depósito de la ley 11.723

Se permite la reproducción total y parcial siempre y cuando se mencione la fuente (minion pro) y no sea con fines comerciales.

De la 1ª edición de 44 pgs. se realizaron 40 ejemplares.
De la 2ª edición de 72 pgs. se realizaron 44 ejemplares.
De la 3ª edición de 104 pgs. se realizaron 40 ejemplares.
De la 4ª edición de 138 pgs. se realizaron 40 ejemplares.
La 5ª edición estuvo hecho a cargo de Capuchas/ 3 veces 13 mil pajaros.

Para la realización de este libro, fuimos con una computadora a la 17 FLIA en BA y abrimos el juego para que los diferentes poetas y escritores vayan dejando sus poemas o escritos y así plasmarlos en un libro colectivo, a partir de esta FLIA nuestra intención es realizar este libro íntegramente en la FLIA, desde el diseño, el armado, la realización editorial y todo lo que consiste la confección de un libro será realizado en la FLIA y con la colaboración de todos los que quieran, de la forma que quieran. La idea es también crear un taller permanente para que todos puedan aprender a armar un libro, quienes quieran participar podrán hacerlo acercándose a nuestro stand, en donde estamos escribiendo, imprimiendo, cortando el papel, encuadernando, pintando y pegando las tapas, haciendo el refilado final, y por sobre todo, aprendiendo y compartiendo la experiencia.

Este libro se distribuye con licencias libres, por lo tanto todos los escritos están libres de derechos, cualquiera puede realizar las copias que desea siempre y cuando mencionen las fuentes y respete

(próxima página)

Fig. 143 a 147 – *Libro hecho en la FLIA en vivo*, autoria coletiva (El Asunto, Milena Caserola, Capuchas e 13 mil pájaros, s.d.). Capa, rosto, página de créditos, texto de apresentação e página de colofão.