

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Estratégias de atuação no mercado editorial

Marcelino Freire e a Geração 90

Liana Aragão Lira Vasconcelos

Orientadora: Profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Brasília

2007

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Mestre em Literatura.
Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè (orientadora)

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty (membro)

Profa. Dra. Paloma Vidal (membro)

Prof. Dr. André Luís Gomes (suplente)

Agradecimentos

Ao Rodrigo, aos meus pais e irmãos, aos meus amigos, por toda a paciência e apoio.

À Jeanne e ao Leonardo, em especial, pelas revisões, dicas, traduções etc.

À memória de Saulo, pelo carinho.

À Regina, pela confiança e orientação.

Aos colegas Anderson, Gislene, Patrícia, Susana e Virgínia, companheiros de risos e dores.

Aos demais colegas e professores do Departamento, pelos momentos de constante aprendizado.

Aos funcionários do TEL, pelo atendimento sempre muito carinhoso e eficaz.

Aos colegas da Caixa Econômica, pelo apoio incondicional e sincero incentivo.

Aos escritores que se tornaram fonte de dados para compor o estudo, especialmente Marcelino Freire.

Sumário

Introdução.....	15
Capítulo I – Cenário literário brasileiro.....	19
1.1 Estratégias internas.....	21
1.2 Afinal, o que é literatura?.....	25
1.3 Produtores e comentadores.....	28
1.3.1 O deleite da inserção.....	33
1.3.2 Editoras: comércio ou engajamento?.....	35
Capítulo II – O escritor e a discussão sobre a profissão.....	41
2.1 A explicação da inexplicável categorização literária.....	43
2.2 Mais algumas linhas sobre mercado.....	46
2.3 O vale-tudo pela fama.....	47
2.3.1 Jornalismo e literatura.....	49
2.3.1.1 A presença do amador.....	52
2.3.2 Políticas públicas: escritor necessário?.....	54
2.4 Estratégias recentes para entrar e permanecer no mercado.....	57
2.4.1 O erudito e o suburbano: os blogs de Marcelino Freire e Alessandro Buzo.....	58
2.4.1.1 Dialeto e estilo.....	61
Capítulo III – Uma leitura histórica da Geração 90.....	65
3.1 A Geração 90 e a discussão sobre a qualidade.....	69
3.2 Publicidade literária.....	73
3.2.1 A crítica à mercantilização.....	74
3.2.2 O caso “Jerônimo, o matador”.....	77
3.3 Biografias da Geração 90.....	81
3.3.1 O passado sertanejo e o presente cosmopolita de Freire.....	86
Capítulo IV – Motivos e motivações de Marcelino Freire.....	89
4.1 As estratégias da escrita de Freire.....	91
4.1.1 O texto de hoje.....	92
4.1.1.1 Reflexões e aspectos humanizadores de Freire.....	98
4.1.2 O texto de aqui.....	101
4.1.2.1 Aspectos plásticos convergindo para a proximidade.....	106
4.2 As estratégias extra-texto de Freire.....	109
4.2.1 Freire e a mídia.....	114
Considerações Finais.....	119
Referências Bibliográficas.....	125
Anexos.....	131
Anexo I – Contrato de edição (modelo).....	133
Anexo II – Edital de incentivo à criação literária do governo de São Paulo.....	137
Anexo III – Carta ao ministro da Cultura e Manifesto Literatura Urgente.....	147
Anexo IV – Edital do Programa Petrobras Cultural.....	155
Anexo V – Relatório da primeira oficina sobre produção literária, promovida pelo Ministério da Cultura.....	161
Anexo VI – “Carta aberta ao escritor Mário Sabino”, de Marcelino Freire.....	173
Anexo VII – “Jerônimo, o matador”, de Marcelino Freire.....	175

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir o cenário literário brasileiro atual, tendo em vista os agentes que nele transitam (escritores, editoras, críticos, leitores etc.), a produção e as estratégias para entrar e se manter nesse grupo restrito. Para isso, foi esboçado um retrato do ambiente literário contemporâneo, a partir da compreensão do conceito de campo, desenvolvido por Pierre Bourdieu. Foram discutidos papéis e funções desses agentes e a sua relação com a realidade social, especialmente a partir de uma releitura da chamada Geração 90 e a discussão sobre a profissionalização do escritor. Por fim, foram abordadas, com mais detalhe, as estratégias em busca da consagração utilizadas por Marcelino Freire, autor de livros como *Angu de sangue* e *Contos negreiros*.

Apesar de os seus membros fazerem questão de negar, a nossa hipótese é a de que o campo literário funciona como ambiente de trocas e, por essa via, se aproxima da concepção de mercado, melhor desenvolvida em teorias do *marketing* ou da administração de empresas. Os trânsitos e trâmites em qualquer mercado exigem o cumprimento de regras, o alinhamento com imagens e, principalmente, ação. Daí a importância de se observarem as estratégias dos autores para entendermos como funciona o ambiente literário contemporâneo. Numa esfera que se movimenta quando convém com base em percepções mais tradicionais, que imprimem à literatura uma aura que a torna intocável e inquestionável, estratégias de mercado não seriam bem vindas. Ou, se o fossem, deveriam ser ocultadas. Um grupo tem mostrado que não e que a exposição mesmo de suas estratégias se configura em uma estratégia maior: vender uma imagem pautada na honestidade e na coragem.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, mercado editorial brasileiro, Marcelino Freire, Geração 90.

Abstract

This work has as objective to argue the current Brazilian literary scene, observing agents who transit in it (writers, editors, critics, readers etc.), the production and the strategies to enter and maintain themselves in this restricted group. For this, we sketched a picture of the contemporary literary environment, understanding the concept of field developed by Pierre Bourdieu. Papers and functions of these agents had been argued and its relation with the social reality, especially from a new reading of the called Geração 90 and the discussion about the professionalization of the writer. Finally, were boarded, at greater length, the strategies in search of the consecration used by Marcelino Freire, book author of *Angu de sangue* and *Contos negreiros*.

Although its members insist to deny, our hypothesis is that the literary field functions as a place of exchanges which approaches the conception of market, better developed in theories of marketing or business administration. The transits and proceedings in any market demand the follow of rules, the alignment with images and, mainly, action. From there the importance of observing the strategies of the authors to understand how the contemporary literary environment works. In a sphere that make movements when it's convenient on the basis of more traditional perceptions, that print to literature an aura which turns it untouchable and unquestioned, strategies of market would not come well. Or, if they were, should be occulted. A group has been proved the opposite and that the exposition of its strategies configures in a bigger strategy: to sell an image based in honesty and courage.

Key-words: Brazilian literature contemporary, Brazilian publishing market, Marcelino Freire, Geração 90.

*Escrever é transformar os seus piores
momentos em dinheiro.*

J. P. Donleavy

*Em literatura, o melhor meio de ficar
célebre é morrer.*

Victor Hugo

Introdução

Dizer que o cenário social pós-moderno se apresenta a todos como uma miscelânea de objetos, tendências e, principalmente, de olhares não é exatamente uma novidade. Numa sociedade de consumo como a brasileira, ainda que o país seja relegado à classificação de subdesenvolvimento ou ao gerúndio que perpassa o termo “em desenvolvimento”, e considerando a sua diversidade cultural, o quadro que melhor se aproxima de um possível desenho seria esse mesmo, um mosaico. O fenômeno se repete se nos voltarmos às pequenas sociedades ou grupos (de pessoas ou coisas). A arte é assim. A literatura, idem. A gama do que se produz e do que se consome não só é extensa como também os seus elementos nem sempre conversam, concordam. Mais do que isso, também é grande o volume do que se critica e do que se conceitua nesse campo.

Quando escolhemos trabalhar com literatura, o primeiro risco passa justamente por essa diversidade: o antagonismo de visões às vezes funciona para gerar debate; outras vezes, para castrar olhares possíveis. E se esse olhar é voltado à literatura contemporânea e o tratamento proposto é no mínimo “atual” demais corremos o risco de entrar numa seara perigosa: o descrédito pode ser tão ofensivo que qualquer trabalho poderia se desfazer.

O mote desta dissertação a coloca nessa linha de tiro. Trata-se do resultado da análise de um espaço muito delicado, por suas peculiaridades e bases conceituais muito arraigadas em pensamento tradicional. Perpassaremos aqui o cenário do mercado editorial brasileiro da atualidade, buscando esboçar um perfil do escritor nacional contemporâneo. Apresentaremos um retrato da polêmica Geração 90 e, então, mais especificamente, analisaremos as estratégias para inserção e auto-manutenção no mercado de Marcelino Freire, figura importante no ambiente literário brasileiro por sua produção e pelo trânsito entre demais esferas do mercado (descobridor de novos talentos, agitador cultural, crítico, colunista etc.).

Tentativas de desenhar o presente literário brasileiro não conseguem passar de esboços. O estabelecimento de um campo literário nacional segue os passos do já consolidado sistema musical, em suas duas características principais: existe um mercado e existe diversidade do que se produz, como mencionamos. Daí a dificuldade de se traçar com firmeza algo que identifiquemos facilmente como contexto literário brasileiro da atualidade.

A nossa proposta enxerga produção de um lado e mercado de outro. Mas esses dois pólos não se relacionam de maneira hostil ou opostória: são complementares, se retroalimentam. No contexto da literatura atual, a do século XXI, o mercado determina e

cria ambiente para que a produção seja o que é. De outro lado, temos a história literária e as concepções que unem o conceito de literatura ao de arte. Em função dessa realidade mercadológica é que se dá a produção e em função da produção é que se configura o mercado.

Diversidade e competição são conceitos que fazem parte de uma constatação prévia e que embasará as leituras sobre o mercado, a Geração 90, os escritores brasileiros e a figura construída de Marcelino Freire. A opção por um estudo mais abrangente, que não se restringisse à análise literária dos textos do autor, se justifica pela premissa de que uma obra literária é um espaço e um instrumento de comunicação, por sua veiculação de discursos, e intervenção social, por sua vinculação pouco abordada com mecanismos de poder. Tentar entender o conjunto é retirar politicamente da obra de arte a aura de objeto superior, intocável e com indiscutível importância emancipadora.

No primeiro capítulo, intitulado “Cenário literário brasileiro”, faremos uma abordagem panorâmica do mercado literário brasileiro da atualidade. Discutiremos o conceito de campo e a aplicação dele à realidade brasileira, à luz do pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu; colocaremos em debate algumas definições de literatura; e falaremos de estratégias e de papéis dos diversos membros do campo (editoras, críticos, imprensa etc.).

“O escritor e a discussão sobre a profissão” trará uma tentativa de conhecer o escritor brasileiro contemporâneo, a partir de comparações entre imagem construída e realidade, e as nuances intermediárias. Será discutida a questão da profissionalização, bastante polêmica entre os agentes do campo, e para isso resgataremos as relações entre literatura e jornalismo. Serão identificadas e discutidas algumas estratégias gerais do grupo de escritores da ativa, entre elas a utilização do espaço virtual como possível divulgador da atividade literária, em estudo comparativo entre os *blogs* de Marcelino Freire e Alessandro Buzo.

Em “Uma leitura histórica da Geração 90”, percorreremos a trajetória do grupo que congrega autores que participaram das antologias organizadas por Nelson de Oliveira e também outros escritores, além de críticos, produtores culturais e interessados em literatura. Falaremos sobre o surgimento da Geração 90, em grupo muito restrito de São Paulo, de suas polêmicas e as suas estratégias. Alguns autores serão abordados em especial por sua peculiar posição de destaque no campo e, entre eles, estará Marcelino Freire, numa abordagem biográfica prévia e generalizada.

No último capítulo, “Motivos e motivações de Marcelino Freire”, abordaremos as diversas estratégias do escritor pernambucano, divididas em dois grandes grupos: as estratégias contidas na obra do autor, que dialoga com a atualidade e aposta nos elementos de proximidade com o leitor, como quando se utiliza de recursos tais como as construções grotescas; e as estratégias presentes nas aparições fora do texto (palestras, cursos, entrevistas etc.), que investem na construção de uma figura amável e socialmente comprometida.

Capítulo I – Cenário literário brasileiro

O ambiente literário brasileiro se apresenta como uma incógnita. Difícil definir papéis, funções, entender a lógica das suas relações, suas regras internas. Mas esse tom que soa preguiçoso traduz, na realidade, um sentimento de motivação diante de cenário tão obscuro e hermético. Quem são os personagens que nele transitam e o que querem? Essa é a pergunta balizadora deste início de discussão.

A noção básica de mercado, que compreende o espaço que permite a realização de trocas entre agentes que se relacionam, é bastante próxima ao conceito de campo desenvolvido por Bourdieu, que nos diz: “campos são os espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)”. Esses espaços são dotados de especificidades, mas também de características gerais, sobre as quais é possível estabelecer conceitos e relações, sem a necessidade de investigar cada uma de suas figurações internas. Ainda de acordo com o sociólogo francês, para que um campo funcione “é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc.”¹.

Ao considerarmos o ambiente literário brasileiro um campo, que engloba o mercado de livros, criamos sobre ele um manto enunciador de uma série de regras internas que permitem e estabelecem trocas/relações entre os agentes participantes. É preciso ressaltar que, pelo menos nesse caso específico, existem outros conjuntos bastante complexos incluídos nesse espaço maior que é a literatura brasileira. Para esta pesquisa, escolhemos lançar um olhar sobre um grupo muito pequeno se comparado ao todo: são os produtores de uma literatura que se comunica e se completa, os membros da polêmica Geração 90.

O campo literário brasileiro pode ser definido pela lógica que faz conversar escritores, editores, obras, leitores, crítica, agentes literários, instituições de incentivo à produção e à leitura, sistema educacional, entre outros. Não sem algum prejuízo, podemos transplantar essa estrutura ao conjunto menor que será abordado. Nele, figuram, igualmente, os mesmos interlocutores, mas com alguns diferenciais: a Geração 90 é formada por um grupo de escritores que se inter-relacionam, que transitam de modo geral entre as mesmas editoras, que chegam a determinados leitores e que

¹ Bourdieu, *Questões de sociologia*, p. 89.

produzem textos que têm a sua proximidade. Não configuram uma escola ou mesmo um conjunto homogêneo de profissionais, produtores e consumidores. A diversidade, característica tão própria do campo literário brasileiro, é repetida nesse grupo mais restrito.

Como ocorre na conceituação de campo, ou mesmo na de grupo social, se nos remetermos à teoria sociológica, o espaço criado e ocupado pelo grupo da Geração 90 tem regras de ingresso, de convivência, de permanência e até mesmo de embates, além de participantes, objetivos (grupais ou individuais) e estratégias. Algumas dessas regras são tácitas, outras não; algumas claras aos elementos externos, outras não.

1.1 Estratégias internas

De todos os lados, ouvimos falar em estratégias de mercado. Isso é ainda mais evidenciado quando observamos os índices de desemprego, a dificuldade de alocação no trabalho, problemas com baixos salários e encarecimento. As estratégias, muito vinculadas ao mundo dos negócios, se multiplicam de um lado, para os que querem se inserir, e do outro, para os que querem absorver os melhores profissionais. O termo tem a sua origem no âmbito militar e designa uma série de ações de guerra para se chegar ao objetivo final: vencer. O *Aurélio* define estratégia como sendo a “arte militar de planejar e executar movimentos e operações de tropas, navios e/ou aviões, visando a alcançar ou manter posições relativas e potenciais bélicos favoráveis a futuras ações táticas sobre determinados objetivos”. As teorias da administração e do *marketing* já trataram de adaptar e amenizar essa idéia tão ligada ao imaginário de guerras, apesar de que a imagem seja exaustivamente revisitada. E o mesmo dicionário nos dá outras acepções: “arte de aplicar os meios disponíveis com vista à consecução de objetivos específicos” e “arte de explorar condições favoráveis com o fim de alcançar objetivos específicos”. Aqui, entendemos estratégia como algo próximo a essas duas últimas definições, como sendo um conjunto de ações planejadas que, visando a um resultado futuro, se configuram e se inter-relacionam.

No ambiente literário, falar em estratégia pode soar em primeira análise deslocado. Entretanto, nesse universo tudo acontece de modo bem parecido com outros sistemas ou campos, que exigem de seus membros ações constantes para a permanência na economia interna. Pequenas esferas – indivíduos ou grupos – precisam se inter-relacionar para que haja funcionamento do campo como um todo. E precisam de estratégias que vão reger essas relações, para ingressar ou manter-se no campo.

A estrutura do campo, nos diz Bourdieu, “é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico que, acumulado no curso das lutas anteriores, orienta as estratégias ulteriores”². Ora, num esquema muito simplificado, podemos esboçar uma teia com arestas interligadas para ilustrar as relações do grupo que estamos abordando. Os objetos vão e voltam; as ações, idem. Os agentes envolvidos são todos eles, ao mesmo tempo, produtores e consumidores e determinam o que se irá produzir e consumir. Essa estrutura, de acordo com o sociólogo, está na origem das estratégias destinadas a transformá-la e também está sempre em jogo: “as lutas cujo espaço é o campo têm por objeto o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, isto é, em definitivo, a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico”³.

A diferença entre os campos das artes e os demais talvez se dê pelo objeto e pelos resultados pouco palpáveis que aqueles produzem, além da falta ou câmbio constante dessa autoridade específica. Os agentes ou os candidatos a agentes (e a autoridades) do campo literário e, mais especificamente, da Geração 90, têm que desenvolver habilidades suficientes para entrar e se manter no campo. Conhecer o cenário e entender as relações são fundamentais para que haja o “aceite” ou a permanência nesse grupo tão calcado por valores pouco tangíveis.

Diferentemente de como deve ocorrer num jogo, em que todas as regras são claras aos jogadores, o grupo tende a aparecer como um poço obscuro. As relações podem ser comparadas à lógica paternalista, pois predominam, como em todo o campo literário, as trocas de favor. Bourdieu identifica o mesmo cenário na Europa quando da consolidação da burguesia⁴. A sujeição de escritores e pintores ao capital burguês foi, segundo ele, determinante para a construção das lógicas que regem as relações artísticas atuais – seja na França, seja no Brasil. Na segunda metade do século XIX, a relação entre produtores culturais e a classe dominante

não tem mais nada do que pôde caracterizá-la nos séculos anteriores, trata-se da dependência direta em relação ao comanditário (mais freqüente entre os pintores, mas também atestada no caso dos escritores) ou mesmo da fidelidade a um mecenas ou a um protetor oficial das artes.⁵

² Id., p. 90.

³ Id. Ibid.

⁴ Bourdieu, *As regras da arte*.

⁵ Id., p. 65.

O sociólogo segue desenhando o retrato das relações já muito calcadas em *status* pouco contabilizáveis da arte. De um lado, ele situa o mercado, “cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial”, e de outro as ligações duradouras, “baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado”⁶. No grupo abordado, as relações são semelhantes, mas enfatizamos que a troca de papéis – o crítico de hoje pode ser o escritor de amanhã – desconfigura um pouco a noção de hierarquia.

Também nos serve a idéia dos salões do século XIX, visitada por Bourdieu. Tal como acontecia nesses ambientes, a cena literária atual é baseada numa mística que mistura certo *glamour* à noção de trabalho profissional e pragmático. Aos membros é clara a necessidade de investir em ambas as imagens: é uma estratégia interna de autocredibilização do grupo. A imagem que se pretende formar serve a um público interno (os leitores, em parte) e também a outros grupos, bem como aos elementos transitórios – aqueles que fazem as pontes entre o grupo ou o campo e outros espaços.

A obscuridade quanto às estratégias utilizadas, tão necessária à efetividade da formação da imagem interna e externa, além de determinar as regras do grupo, tem a ver com várias atividades bem consolidadas e aceitas por seus próprios agentes, como a falta de objetividade e de clareza que rege a eleição dos publicáveis, por exemplo. Por outras palavras, essa obscuridade é o espaço onde se esconde o motivo da escolha do que é e do que não é literatura ou do que pode ou não ser vendido como literatura – e serve também para definir o mercado de outras artes. Obviamente, alguns critérios são bem conhecidos, como a capacidade que um livro tem de se vender, mas pouco se fala sobre eles. É como se revelassem uma postura duvidosa ou antiética dos responsáveis pelas editoras ou como se desconstruíssem a aura que integra o texto literário (ou não seria muito desprestigiado para um escritor ter o seu livro publicado somente porque é vendável?).

Uma objetivação de processos ou a teorização de técnicas, e a conseqüente divulgação delas, poderiam significar o fim do manto que cobre – e protege – o universo

⁶ Id. Ibid.

literário. Existem textos, como o de Laura Bacellar⁷, que tratam especificamente de estratégias para entrar e permanecer no mercado editorial brasileiro. Alexandre Lobão, em oficina ministrada na 25ª edição da Feira do Livro de Brasília, intitulada “Como escrever um romance de sucesso”, elencou fórmulas para a obtenção de sucesso editorial. Mas, para o caso daquilo que se considera “literatura propriamente dita”, talvez essas estratégias não sejam muito interessantes, afinal alguns dos elementos formadores do campo literário só existem num âmbito virtual. As trocas nem sempre se dão de forma objetiva e clara. Não funciona sempre a lógica capitalista do livre trabalhador. E arriscamos dizer que predominam as relações calcadas não no capital (apenas), mas no que Bourdieu chama de gratificação simbólica. Um exemplo muito corriqueiro é a aprovação de um título para publicação que, de modo não raro, se dá por alguma indicação ou sugestão de pessoas que já transitam no próprio grupo. Esses aspectos não objetiváveis são justamente os que se nutrem de conceitos como o de aura e que nutrem o campo.

Em seu diário eletrônico, a escritora e membro efetivo do grupo que abordamos Ivana Arruda Leite consegue exemplificar bem o que tentamos esboçar a respeito do conceito de aura, essa coisa efêmera que movimenta ações bastante concretas. O trecho abaixo, veiculado em 9 de julho de 2006, é parte de um comentário sobre um programa televisivo do qual participou a também escritora Fernanda Young. O fato é que Young, bem sucedida roteirista de televisão, publicou recentemente alguns livros que objetivamente consideramos literatura, entretanto, isso é notório, ela não tem *status* de literata.

Mas parece que esses caras (ela [Young], Paulo Coelho) dariam o dedo mindinho para serem reconhecidos como escritores. Não interessa que seus livros vendam horrores, não interessa que eles estejam na Academia. O que dói é não serem reconhecidos pelos seus “pares”. Eles sabem que só isso lhes daria legitimidade.⁸

Os comentários de leitores do *blog* permitem que sigamos o mesmo caminho. A também escritora e “blogueira” Índigo escreveu: “Ivana, É como uma praga. Vc nasceu escritora. A fulaninha aí nasceu publicitária. E não adianta. Agora, que é muito mais fácil vc escrever para tv do que ela fazer literatura, isso é”. Outro leitor, que assinou Sávio, comentou:

⁷ Cf. Bacellar, *Escreva seu livro*.

⁸ Postagem publicada em 9 de julho de 2006, no endereço www.doidivana.zip.net.

Acho que você tem um SACO imenso, já que você diz ter assistido a toda a entrevista do Amaury com a... como é mesmo o nome dela? Você a colocou bem ao lado daquele que se diz MAGO - esse é da ABL, não te esqueças... Ela? nem isso... Escrever para a tv práquê?! Prá escrever sempre a mesma coisa, o mesmo texto, os mesmos programas com as mesmas piadas? Olha, eu não te conheço e nem à tua turma - aliás, odeio turmas - mas acho que estou virando fã... Felicidades!⁹

Eis uma boa ilustração de como se constrói e funciona o sistema de gratificações simbólicas. São alguns membros do grupo em questão interagindo – já que o espaço virtual permite isso e é, por esse motivo, bastante utilizado pelos produtores do grupo – com conceitos muito bem esclarecidos. Não há questionamento sobre a posição de Ivana Arruda Leite, como também não há auto-reflexão sobre o comentário. As imagens são muito bem configuradas e muito bem conhecidas por aqueles que transitam nos espaços estabelecidos.

Além disso, e com uma leitura contedutística da postagem e dos comentários, torna-se clara a disparidade e paradoxalmente a forte vinculação entre capital financeiro e capital simbólico. Ambos são determinantes para que as articulações internas ao mercado funcionem e gerem resultados. Enquanto uns se alimentam das gratificações financeiras – o lucro gerado pelas empresas, para o “bem-viver” dos donos e também para o funcionamento das instituições –, outros vivem das simbólicas – os escritores, de reconhecimento. Porém, essa estrutura é cambiante e se inverte, por exemplo, quando pensamos nas necessidades financeiras do escritor profissional e na aura com a qual se cobrem também as empresas (gráficas, editoras etc.). O *status* é gerador de rendimentos e os produtos de uma empresa com bom faturamento ou bem consolidada são geradores de *status*, tão efêmero e tão concreto.

1.2 Afinal, o que é literatura?

Quando falamos em aura, em critérios para publicação ou mesmo em boa ou má qualidade, esbarramos na polêmica discussão sobre o que é literatura. Diversas escolas e linhas da crítica literária tentaram construir ou estudar de modo objetivo esse conceito. Terry Eagleton, por exemplo, faz um apanhado das principais idéias desenvolvidas acerca do conceito de literatura e desconstrói todas elas, uma por uma, com argumentos lógicos bem simplificados, acabando por se concentrar em uma que, maleável, abrange as concepções de acordo com o juízo de valor que determinado grupo, autorizado a

⁹ Citações de entrevistas, trechos de *sites* ou postagens de *blog* estão intencionalmente reproduzidos neste trabalho tal como publicados, tanto para que não se caracterizasse interferência desta pesquisadora quanto para que prevalecesse a permanência de ritmo, linguagem e códigos, já tipificados para esse tipo de texto.

eleger os objetos literários como tais, atribui. “Podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria ‘literatura’ é ‘objetiva’, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo”¹⁰. E ele vai além: essa percepção, que toma o juízo de valor de determinado grupo ou sociedade como legítimo para apontar isso ou aquilo como literatura, é também falha. “Não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura”. E conclui que mesmo os juízos de valor, tão vulneráveis ao tempo e ao espaço, entre outros aspectos, têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças. “Esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros”¹¹.

Roger L. Taylor, por sua vez, propõe que as “massas” neguem as obras de arte, como ato de resistência mesmo ao poder instalado. Arte, segundo ele, é o que a burguesia quer chamar de arte. E não é pretensão dele fazer-nos inferir que a verdadeira arte emanaria do povo: ele critica também essa visão. Arte, para ele, é apenas um conceito e que, como tal, se modifica conforme convém aos detentores do poder. Não há essência que cubra determinado objeto com o “imutável” *status* de arte. “A arte e a filosofia”, ele nos diz, “fazem surgir práticas conceituais que vão contra os interesses da maioria das pessoas e tudo isso vem acontecendo sem que elas percebam”¹². E ele vai mais longe: “a superioridade do mundo da arte precisa ser desafiada não apenas por não conseguir se justificar, mas principalmente porque é parte integral da opressão social infligida à maioria das pessoas”¹³.

Pouco antes dele, os teóricos europeus da comunicação desenvolveram teses para criticar a industrialização de bens culturais. Muito calcados num ideal marxista de arte, eles setorizaram objetos culturais de acordo com a sua produção – e isso não serve para demonstrar outra coisa senão mais uma tentativa de hierarquizar gostos e valores. É daí que surgem todas as discussões a respeito de massa, indústria cultural, alienação etc.

O crítico de arte, professor e escritor Teixeira Coelho, ao tentar abordar de modo muito didático o assunto, lembra Dwight MacDonald, “que fala da existência de três

¹⁰ Eagleton, *Teoria da literatura*, p. 11.

¹¹ Id., p. 17.

¹² Taylor, *Arte, inimiga do povo*, p. 29.

¹³ Id., p. 32.

formas de manifestação cultural: superior, média e de massa (subentendendo-se por cultura de massa uma manifestação ‘inferior’)”¹⁴. A cultura superior abarca os “produtos canonizados pela crítica erudita, como as pinturas do Renascimento, as composições de Beethoven, os romances ‘difíceis’ de Proust e Joyce, a arquitetura de Frank Lloyd Wright e todos os seus congêneres”¹⁵; a média, ou *midcult*, abrange a cultura dos meios de comunicação, como “Mozarts executados em ritmo de discoteca; as pinturas de queimadas na selva que se pode comprar todos os domingos nas praças públicas; os romances de Zé Mauro de Vasconcelos, com sua linguagem artificiosa e cheia de alegorias fáceis [...]; as poesias onde pulula um lirismo de segunda mão e de chavões”¹⁶, entre outros; e a de massa, ou *masscult*, a mais difícil de ser exemplificada, pois chega a ser confundida ora com a *midcult*, ora com a “genuína” cultura popular e se afasta da erudita. Essa classificação, por si só, reflete a equivocada divisão ou categorização, onde se baseiam os conceitos ligados à arte. Isso passa por uma visão imbricada na noção histórica de sobrevivência de grupos: investe-se ainda no fortalecimento interno de determinados grupos para que façam frente a outros, antagônicos ou não.

Os três teóricos, de uma maneira ou de outra, nos apresentam um modo social muito peculiar de lidar com conceitos pouco verificáveis, como arte, cultura, literatura. Essas visões, apesar de até antitéticas, se propõem não só a discutir, mas a formar valores. As noções que se têm hoje a respeito do grupo Geração 90 são muito calcadas em uma, outra ou todas essas discussões. Assim como os nossos conceitos e pré-conceitos, as idéias que pairam individualmente sobre as artes têm forte vinculação com o que se estabelece socialmente como conceito da mesma coisa. A noção, por exemplo, de que literatura é algo bom, capaz de gerar conhecimento, emancipar etc., é bastante compartilhada e, muitas vezes, é até recebida como verdade essencial e que, como tal, não precisa ser questionada.

E esse sim é um valor oriundo das classes dominantes, desenvolvido ao longo da história. As coisas que importam às classes desprovidas de voz (ou de poder aquisitivo) seriam, automaticamente, inferiores ou indiferentes. Voltando a Taylor, os valores conceituais são muito arraigados porque se desenvolvem, na sociedade ocidental, ainda na escola. “Os ‘valores culturais’ que o sistema educacional tenta inculcar não são os mesmos

¹⁴ Coelho, *O que é indústria cultural*, p. 14.

¹⁵ Id. Ibid.

¹⁶ Id., p. 15.

da maioria dos alunos, nem de seu meio social. A experiência ‘cultural’ imposta a eles é a ‘alta cultura’, algo bem-aceito, bem-vindo e parte integrante da vida burguesa”¹⁷.

Também contribui para a proliferação desses valores a abordagem não comercial do livro. Não se trabalha, nesse ambiente, com a imagem capitalista de compra e venda, cuja diferença se configura em lucro. O mercado da arte, nos diz Annateresa Fabris, “difunde a idéia de que a obra artística não é uma mercadoria qualquer, cercando, por vezes, a operação de venda de um ritual que a diferencie de uma troca comercial corriqueira”¹⁸.

São todas essas práticas, deliberadamente pouco discutidas, que embasam desde preconceitos e violências ligadas à hierarquização de gostos (sobrepõe-se o mais forte) até longos tratados acerca de cânones, valores universais, essência humana, entre outros. Mesmo neste texto, em que, páginas atrás, dissemos que a literatura brasileira contemporânea é composta por um grupo de escritores que se inter-relacionam (Cf. item 1.1), optamos por excluir uma gama que poderia também ser caracterizada como tal. Existem escritores periféricos, como Alessandro Buzo (declaradamente suburbano), que produzem literatura com outros fins e freqüentam outros cenários. Também são exemplos os escritores que têm o seu espaço fora do eixo Rio-São Paulo, como o grupo de poetas e prosadores de Brasília, e que, em alguns casos até se relacionam com a “turma” aqui abordada, mas, pela distância mesmo que têm das grandes editoras e dos grandes nomes nacionais, acabam por formar guetos distintos.

Portanto, é preciso esclarecer que a literatura contemporânea aqui discutida é muito específica, restrita e diz respeito a um grupo delimitado, não tendo somente a proximidade espaço-temporal como característica básica de sua formação. Paralelamente ao grupo da Geração 90, há muita literatura sendo produzida e discutida e, sempre que for possível, nos remeteremos a esses exemplos.

1.3 Produtores e comentadores

O relacionamento entre os agentes do campo literário nem sempre é pacífico. Quando pensamos em editoras e veículos de comunicação, é comum julgarmos que resenhas ou ensaios são o único modo de interação entre esses dois agentes e que essa relação refletiria uma troca cordial de favores. Para quebrar esse paradigma, o jornal *Folha de S. Paulo* tem publicado diversas matérias que tratam de mercado editorial e o enfoque não tem sido favorável e nem servido para corroborar uma eventual imagem

¹⁷ Taylor, op. cit., p. 47.

¹⁸ Fabris, “Vanguarda e mercado”, p. 112.

positiva que as editoras tenham perante o público. A reportagem “Contas mágicas”, que trata dos números divulgados por essas empresas e que será melhor abordada no item 1.3.2 deste capítulo, é um exemplo.

Também é paradigmático o conturbado episódio que envolveu o escritor Marcelino Freire, cujas estratégias são o objeto desta dissertação, e o jornalista Jerônimo Teixeira, da revista *Veja*. Em julho de 2005, Teixeira assinou matéria acerca do Movimento Literatura Urgente, que abordaremos no segundo capítulo, e do lançamento do livro *Contos negreiros*, de Freire. Teixeira entrevistou o autor e o também escritor Ademir Assunção, que figura no grupo, e publicou matéria degradando o movimento e a literatura produzida hoje. O texto da revista foi recebido como afronta pelo público consumidor dessa literatura e pelos escritores envolvidos. Freire usou o seu *blog* como veículo para publicar o repúdio à matéria, além de mobilizar outros escritores. Em texto intitulado “Jerônimo, o matador”, criticou a postura de Teixeira e estendeu o assunto. Chegou também a publicar carta a Mário Sabino, editor-chefe da *Veja*, pedindo ironicamente apoio, já que Sabino é também escritor. O caso teve desdobramentos e o mesmo repórter repetiu a dose com o que pareceu (ou julgou-se como tal) uma polemização gratuita contra outros autores.

A crítica é concebida por alguns escritores como o agente menos empreendedor do campo. O descrédito é uma característica dela na cena atual, se considerarmos que seja ela quem influencia o sucesso ou o insucesso de muitas obras, autores e editoras. Tânia Pellegrini¹⁹ afirma que existem basicamente dois tipos de crítica: a especializada ou acadêmica e a jornalística. A primeira, de acordo com a pesquisadora, funciona como mecanismo de seleção e hierarquização da literatura, enquanto a segunda tem como objetivo “reduzido” fazer propaganda de novos produtos. “Sem saber exatamente qual o seu lugar, pois esse realmente está em processo de redefinição, ela [a crítica jornalística] vai assumindo, ao longo do período, um papel cada vez maior de divulgação pura e simples”²⁰. As relações com os demais agentes do grupo seguem a mesma linha: se a atividade da crítica se resume à divulgação, será essa crítica procurada por aquelas esferas que já têm interesses bem definidos. Bourdieu, ao desenhar o cenário literário da Europa na ascensão da burguesia, nos relata que os diretores de jornais,

¹⁹ Pellegrini, “O mercado”.

²⁰ *Idem*, p. 163.

freqüentadores assíduos de todos os salões, íntimos dos dirigentes políticos, são personagens aduladas, que ninguém ousa desafiar, especialmente entre os escritores e os artistas que sabem que um artigo em *La Presse* ou *Le Figaro* cria uma reputação e abre um futuro²¹.

No campo brasileiro atual, as práticas são bem semelhantes. E, sendo as regras obscuras, como falamos anteriormente, pouco se pode exemplificar dessas relações. É raro, como ocorre com a matéria mencionada da *Folha*, que tenhamos exemplos de crítica contrária a determinada obra ou empresa e que não passe de tentativa de polemizar, pura e simplesmente pela base calcada na tradição literária, como é o caso das citadas matérias da revista *Veja*. Pellegrini afirma que com o crescimento editorial nos anos 1980 não houve estímulo à reflexão crítica sobre as publicações e sobre o mercado. “Muito pelo contrário, pois o interesse é vender livros e não analisá-los”, enfatiza. O estímulo, segundo ela, se deu na ampliação do espaço para a literatura na imprensa, por meio de “notícias, resenhas, colunas, comentários (muitas vezes negociativos)”²².

A pesquisadora também discute as questionáveis listas semanais de mais vendidos, que viraram seção em diversos veículos de comunicação. Nelas, normalmente divididas entre “ficção”, “não-ficção” e “auto-ajuda”, figuram os nomes dos livros e de seus autores mais vendidos naquele período de tempo. É preciso perguntar de onde saem dados tão precisos e resultados de apuração tempestivos, já que esses números deveriam se originar das vendas das livrarias, corroborados pelas editoras e distribuidores, o que demanda tempo, análise etc., quando o que podemos inferir dessa realidade é que os dados podem resultar de dedução ou ser de fato maquiados porque não existe fiscalização. Note-se, por exemplo, que as listas se diferenciam (algumas vezes bastante) umas das outras, o que nos faz concluir que pelo menos as fontes pesquisadas são distintas. Outro ponto importante a ser discutido é a relação quase direta que se faz entre “mais vendidos” e “mais lidos”. Nesse ambiente, as conclusões da crítica especializada ou dos comentadores tratam os termos bem distintos como sinônimos e excluem a possibilidade de discussão. Para o leitor, que estende o olhar da lista para as matérias e resenhas em volta, às vezes na mesma página, a aproximação é também muito facilitada: se é mais vendido, está sendo mais lido, mais discutido. Daí para que nasça mais um consumidor apenas uma opinião positiva a respeito vai bastar. Esse é o princípio do reforço tão utilizado na criação e consolidação da imagem em campanhas eleitorais por empresas publicitárias.

²¹ Bourdieu, op. cit, pp. 69-70.

²² Pellegrini, op. cit, p. 168.

Como continuidade do que fez Pellegrini, temos que considerar que existem diferenças entre crítica especializada e crítica acadêmica. Elas têm muito em comum, se misturam, mas, de modo geral, não abordam os mesmos objetos e não se dirigem ao mesmo público. Grosso modo, podemos dizer que a primeira é aquela desenvolvida por revistas literárias, *sites* e *blogs* que tratam exclusivamente do assunto, críticas de escritores “da ativa”, debates promovidos por instituições incentivadoras etc. A segunda pode ser restringida aos trabalhos acadêmicos ou universitários (algumas vezes publicados em revistas especializadas, outras em revistas acadêmicas de fato) e os debates, fóruns, congressos promovidos para esse fim, no âmbito das universidades, além, é claro, das aulas propriamente ditas e das pesquisas desenvolvidas. A crítica acadêmica e a especializada se diferenciam da jornalística primeiramente porque tratam exclusivamente de literatura, o que automaticamente as torna mais “legítimas” do que as veiculadas em jornais.

A crítica acadêmica, se pudermos resumir ou simplificar, é, salvo raras exceções, ainda muito voltada ao estudo dos textos canônicos, o que lhe confere uma aura tradicionalista. Em pesquisa realizada em 1998, Marcelo Larroyed levantou e analisou 1.283 teses de doutorado e dissertações de mestrado de dez universidades brasileiras. O pesquisador constatou que, nas teses defendidas de 1970 a 1996, alguns autores foram estudados com mais frequência, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Os já consagrados tendem a ser os objetos mais procurados, enquanto escritores pouco conhecidos do grande público ou os contemporâneos são raridade no levantamento do pesquisador. E o resultado disso é a contribuição para a formação de um cânone cada vez menos transitório. Larroyed nos diz que “o estudioso, mediante o afastamento, transforma o que toca em material sagrado, processo criador de ícones laicos (como a *Mona Lisa*) e religiosos (como o *Santo Sudário*), quando a mitificação e o isolamento dos artefatos produz valor”²³.

E os estudos tendem a ser aprofundados, pois vão desde leituras psicológicas de personagens e autores até interpretações milimétricas de sentidos e formas em romances, contos, poemas etc. A abordagem de contemporâneos, como dissemos, é muito rara, até porque essa crítica, que também pode ser adjetivada com “científica”, tem necessidade de se calcar em algo acabado. E, estando a literatura brasileira atual em plena mutação, ela se torna objeto pouco visitado. Também persiste, e talvez esse seja o

²³ Larroyed, *A literatura em teses: caminhos e descaminhos da pesquisa no Brasil (1970/1996)*, p. 47.

forte dessa crítica, o embasamento em visões tradicionais que conferem à literatura o *status* de grande arte e, em conseqüência, servem de justificativa para afastar os textos atuais por motivo de sua vinculação direta, e às vezes deliberada, com o mercado. Este trabalho pretende se inscrever entre as exceções que vêm crescendo.

É importante observar que, até hoje, os cursos de letras foram responsáveis pela formação de críticos literários, professores e leitores, mas não de escritores. No âmbito da pesquisa, os estudos críticos são aprofundados por meio até de intercâmbio de teorias desenvolvidas por outras áreas, como sociologia, antropologia, comunicação e psicologia. Mas se há algum investimento na formação de escritores, as iniciativas são raras. A Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, de São Leopoldo-RS, lançou em 2006 um curso de graduação chamado “Formação de escritores e agentes literários”, coordenado pelo poeta Fabrício Carpinejar. O objetivo do curso, conforme ementa, é “formar escritores e agentes literários empreendedores e inovadores, com domínio das técnicas de linguagem e mídia, além de uma sólida formação intelectual para interpretar o mundo, a tradição e a sociedade”. Percebemos de imediato que o foco está na literatura contemporânea, nas suas relações com os meios de comunicação. E a instituição promete: “o escritor formado na Unisinos terá capacidade para criar, formular livros e mediar entre diferentes públicos, planejar negócios e desenvolver produtos nas diversas áreas do mercado editorial e do cenário cultural”. Ainda é muito cedo para emitirmos parecer a respeito da iniciativa, mas já podemos prever que o curso seguirá uma linha que visa à profissionalização do escritor e que isso poderá influenciar os rumos da abordagem acadêmica da literatura. A Universidade de Campinas, por sua vez, oferece o curso “Estudos literários”, que prevê a formação de profissionais especializados em literatura: docentes, críticos literários e também de escritores. Há certa vinculação com a produção da área de comunicação, mas o foco do programa do curso é o texto literário.

De volta à questão da crítica, observamos que a especializada é, em si, muito diversificada. Têm espaço nela tanto os textos clássicos quanto os contemporâneos. Até porque, muitos dos componentes da Geração 90 são os mesmos que fazem crítica contemporânea. Se não, estão ao menos bastante ligados ao que se produz hoje, seja para elogiar, para apontar problemas ou para discutir, apenas. A revista *Literatura*, por exemplo, fundada pelo escritor cearense Nilto Maciel, que tem dezoito livros publicados mas é pouco conhecido do grande público, circula semestralmente há cerca de 15 anos, com resenhas e artigos, produzidos por e a respeito de escritores pouco prestigiados,

além de contos, poemas e outros textos. Não é comercializada, mas chega às mãos de quem interessa, escritores, editores, críticos especializados. O jornal *Rascunho* é outro exemplo: vive de poucos anunciantes e de assinaturas feitas por estudantes, professores, escritores, editores, críticos etc.

Sites e blogs são espaços novos e já bem utilizados para a crítica literária. A respeito deles, dedicaremos um subcapítulo, quando serão discutidas as diversas estratégias que Marcelino Freire e Alessandro Buzo usam para interagir com o ambiente literário atual. É importante, entretanto, ressaltarmos que esses espaços virtuais ampliaram as possibilidades de leitura e crítica de textos literários, principalmente acerca dos mais atuais. São o modo mais rápido e barato de publicar opiniões, críticas e textos literários. Um sem-número de revistas eletrônicas, *sites* para *download* de livros, *sites* que abrigam ensaios, críticas (especializadas ou não), resenhas ou ainda que divulgam a produção de novos autores, além das versões eletrônicas dos cadernos culturais dos veículos impressos, está disponível para consulta de leitores e produtores. Eles são responsáveis, hoje, por uma circulação importante (não contabilizada e talvez não contabilizável) do que se produz e do que se comenta no cenário literário brasileiro. O diferencial desses espaços está justamente na possibilidade de expandir a crítica para aqueles que não estão completamente envolvidos com o cenário. Sem querer hierarquizar as modalidades críticas sobre as quais falamos, se esta é a menos especializada, é também, e talvez por isso mesmo, a mais democrática. Qualquer interessado dotado de computador com *internet* pode publicar seus comentários a respeito de uma obra literária – como também a respeito do que mais for passível de crítica. A questão do público para esse tipo de espaço e mesmo da crítica que já se faz a respeito dessas manifestações será mais aprofundada no segundo capítulo.

1.3.1 O deleite da inserção

Formou-se sobre o cenário literário brasileiro e sobre as figuras humanas que transitam no grupo um imaginário que é o próprio sustentador do mercado editorial. O estilo de vida dos literatos é, constantemente, motivo para o envolvimento dos novos escritores. A imagem subversiva pode ser atraente para os “vocacionados”. O mesmo acontece com os leitores que supõem viver, por meio dos livros, as histórias resultantes das experiências de uma figura muito distinta das pessoas comuns: o artista.

A sociedade dos artistas é, em si, uma consolidação muito bem estruturada, capaz de agregar imagem e valor ao produto-livro (o objeto que congrega história,

enredo, catarse, magia, mas também autor, editora, estilo de vida etc.). E ela, de acordo com Bourdieu, não “é apenas o laboratório onde se inventa essa arte de viver muito particular que é o estilo de vida de artista, dimensão fundamental da empresa de criação artística. Uma de suas funções principais, e no entanto sempre ignorada, é ser para si mesma seu próprio mercado”. Como esboçamos acima, ela “oferece às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva”²⁴.

Em sua reflexão, o sociólogo francês retoma a questão da gratificação simbólica, que acaba sendo construída, em parte, por esse “universo transgressor” tão arraigado à figura romântica do escritor:

as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum. A revolução cultural nascida desse mundo às avessas que é o campo literário e artístico só pôde ser bem-sucedida porque os grandes heresiarcas podiam contar, em sua vontade de subverter todos os princípios de visão e de divisão, se não com o apoio, pelo menos com a atenção de todos aqueles que, ao entrar no universo da arte em via de constituição, haviam tacitamente aceito a possibilidade de que aí tudo fosse possível.²⁵

Se essa gratificação é recompensadora para o artista, isso se dá porque, além da recompensa financeira que mais cedo ou mais tarde acaba por acontecer, ele ganha, junto ao público, o *status* diferenciado, às vezes aproximado da imagem clássica de herói e, simbolicamente, sai do patamar dos mortais para partilhar as benesses do Olimpo: o culto, a imortalidade, entre outros. E não é à toa que os literatos que ocupam um lugar na Academia Brasileira de Letras – ABL, que instituiu a imagem de “imortal” para seus confrades, sejam rodeados de *glamour*. É preciso considerar que o grupo de que tratamos almeja, sim, o sucesso, mas se declara mais crítico frente às pompas algo irreais, como os rituais e a imagem da ABL.

Pellegrini, mais voltada ao ambiente brasileiro, chega a falar em “marca literária”, termo que toma emprestado de Angel Rama. Essa marca, que automaticamente vinculamos ao conceito publicitário (símbolo que representa informações sobre um produto ou uma empresa), se estabelece a partir de um sistema circular que envolve autores, editoras e divulgação. “O conhecido é o mais famoso e,

²⁴ Bourdieu, op. cit, p. 75.

²⁵ Id. Ibid.

portanto, tem mais sucesso”²⁶, ao que completamos: e vende mais. Por trás dessa marca, a pesquisadora continua, está a figura do escritor, pela qual o leitor sempre nutre curiosidade. “Nunca a imagem do escritor foi tão importante: veiculada pela imprensa e em menor escala pela mídia, chega a substituir a importância da própria obra”²⁷.

1.3.2 Editoras: comércio ou engajamento?

Elementos também polêmicos da cena literária contemporânea, as editoras são divididas, grosso modo, em grandes e pequenas e têm, além de autores e públicos distintos, objetivos diferentes. Nos anos 1970, conforme Flamarion Silva, registrou-se grande crescimento na produção de livros e o maior surgimento ou revitalização de editoras engajadas, com objetivos políticos e ideológicos²⁸. O motivo é a necessidade de se fazer frente ao cenário repressor da época, caracterizado pela Ditadura Militar. Hoje, quando pode parecer um despropósito esperar um *boom* de tais manifestações de engajamento, verifica-se a existência de empresas que trabalham exclusivamente com determinados temas. E muitos desses temas são resultados dos já bem estruturados movimentos sociais (contra o racismo, em favor da causa homossexual etc.), tão presentes na atualidade. Elas são minoria e podem ser classificadas como pequenas. Também figuram entre as pequenas aquelas que têm pouco faturamento mas que ainda vão crescer (ou ao menos pretendem) e aquelas, também engajadas, que têm pretensões de trabalhar com autores ou temas que não se aliam com as grandes.

As grandes, por sua vez, têm *status* de empresas com considerável volume de produtos, funcionários, capital movimentado, patrimônio, faturamento. Algumas dispõem de gráficas internamente, o que as faz auto-suficientes por não necessitarem de relações comerciais de dependência com as indústrias gráficas. São responsáveis pela parcela dominante do mercado, são as que têm mais livros em circulação, o maior número de autores contratados etc. Entre elas, se destacam as que trabalham com livros didáticos, principalmente quando contratadas pelo Governo Federal para produção e distribuição de livros em escolas públicas (esses respondem por cerca de 80% das vendas de livros no país, de acordo com Earp e Korní²⁹).

Laura Bacellar divide as editoras entre comerciais e prestadoras de serviço. Os editores que prestam serviço, ela nos diz, “fazem tudo o que você deseja, porque os seus

²⁶ Pellegrini, op. cit., p. 173.

²⁷ Id. Ibid.

²⁸ Cf. Silva, *Editoras de oposição no período da abertura (1974-1985): negócio e política*.

²⁹ Earp e Korní, *A economia da cadeia produtiva do livro*, p. 35.

ganhos provêm de vender os serviços de diagramação e impressão. Isso quer dizer que eles não avaliam os originais nem têm qualquer envolvimento com as vendas do livro, apenas transformam o original que você entrega no objeto livro”³⁰. Já a editora comercial “funciona de outro modo, assumindo os riscos (entenda custos) da publicação. Isso quer dizer que há todo um processo de escolha, uma vez que os ganhos do editor comercial provêm da venda dos livros”³¹.

Como as comerciais requerem uma estrutura financeira robusta, podemos inferir que dificilmente as editoras pequenas serão comerciais. Mas chega a ser comum que misturem aspectos comerciais e de prestação de serviços. Algumas não arcam com todos os custos, mas oferecem o suporte necessário para que o autor seja atendido (revisão, diagramação dos originais etc.), ficando o escritor com a responsabilidade por parte do investimento financeiro e pelas vendas e divulgação. Outras, apesar de pequenas, trabalham como as comerciais, com uma diferença: se limitam a pouquíssimos autores ou títulos. A Geração 90 foi majoritariamente publicada por pequenas editoras, ou pela possibilidade de publicar, mesmo pagando, o que bem desejasse ou por enxergar nelas uma possibilidade de ingresso, ainda que o objetivo maior seja figurar entre grandes nomes da literatura. Marcelino Freire, conforme veremos adiante, começou em editoras pequenas, primeiro financiando inteiramente a obra, depois numa editora que investe em novos nomes. Hoje, tem um livro de contos publicado pela Record, considerada uma das três maiores empresas do ramo na atualidade, e um romance em andamento, encomendado pela mesma editora.

Diante desse quadro, podemos até supor que não exista um regimento seguido à risca por editores e escritores quando o objetivo é publicar, mas tendemos a acreditar que as regras que regem o comportamento de editoras e escritores, nessa relação que mistura comércio e engajamento, estão de algum modo muito claras para os agentes envolvidos. É o que também se espera das editoras, empresas que são: clareza não apenas na eleição dos publicáveis, mas também em todas as suas atividades internas perante o público consumidor. A realidade não corresponde a isso e diversas estratégias obscuras são utilizadas para garantir compradores.

Matéria de capa da *Ilustrada*, caderno cultural da *Folha de S. Paulo*, de 12 de março de 2006, denunciou uma prática muito comum que envolve livrarias e editoras. Com a frase “Livrarias cobram para dar destaque nas vitrines” como manchete, o texto

³⁰ Bacellar, op. cit., p. 79.

³¹ Id. Ibid.

já é iniciado com a seguinte informação: “O consumidor não é informado, alguns editores e livreiros negam ou desconversam, mas a verdade é que o destaque dado a muitos livros em vitrines ou no interior de algumas grandes livrarias é comprado”. Ouvida pela reportagem, a assessoria de imprensa da Rocco negou: “Não existe nada disso”. Já Ivo Camargo, diretor de vendas da Ediouro, confirmou: “Todas fazem isso”. Grandes livrarias, como Saraiva, Fnac e Cultura, “estabelecem preços para colocar livros em destaque”. A prática, afirma o texto, não é ilegal, mas também não é explicitada para os consumidores. Representantes de grandes livrarias explicaram alguns procedimentos.

Sérgio Herz, diretor da Livraria Cultura, que cobra R\$ 900 por cerca de 1m de vitrine (por loja durante 15 dias, envolvendo até dez títulos de uma mesma editora), afirma que o espaço vendido é minoritário em relação ao destinado à indicação editorial da rede. “Se 15% forem comercializados, é muito”, ele diz. “Não é toda a vitrine. Nós separamos partes da vitrine, senão a livraria fica sem liberdade”.³²

Uma opinião de representante de empresa de pequeno porte faz contraponto à naturalidade com que o procedimento é efetivado e recebido. Ivana Jinkings, editora da Boitempo, considera que essa prática “é indefensável, sob qualquer aspecto. É um contra-modelo, a não ser seguido, pois trata o livro como uma mercadoria entre outras”. E o problema, para ela, não se restringe ao tratamento mercadológico dado ao livro, que, convenhamos, trata-se sim de um produto, mas também à falta de clareza, o que torna frágil a credibilidade do setor. O fato é que vender espaços na vitrine revela que a escolha dos destaques não se dá de acordo com a “qualidade” do livro, como se costuma anunciar, mas por aquele que melhor pagou para aparecer. O espaço da vitrine deixa, assim, de ser apenas uma mostra variada do que o estabelecimento oferece ao consumidor para se configurar em espaço publicitário.

Outra matéria, também capa da Ilustrada da *Folha*, de 17 de junho de 2006, transforma em fatos as discrepâncias que põem em risco a credibilidade de que falamos e revela alguns casos de divulgação de números incorretos como estratégia de *marketing*. O título, “Contas mágicas”, e os subtítulos, “Falta credibilidade às cifras do mercado editorial do Brasil” e “Editora Record admite que no passado dobrava artificialmente as vendas de seus títulos para fazer marketing – era o chamado ‘fator 2’”, já dão uma noção do que será discutido na matéria. Carlos Augusto Lacerda, da editora Nova Fronteira, foi ouvido pela reportagem e declarou: “há quem diga que no

³² Cariello et al, “Livrarias cobram para dar destaque nas vitrines”, p. E1.

mercado editorial não há tiragem, há mentiragem, mas isso é piada. Esses números não afetam a lista de mais vendidos, afetam o espírito do livreiro e do leitor, que enxergam na tiragem divulgada uma certidão do tamanho da aposta editorial, do potencial de vendas e de leitura”. A diretora Luciana Villas-Boas, da Record, que divulgava em 1992 que a obra de Graciliano Ramos até então havia vendido 5 milhões de exemplares e que hoje divulga que esse número não passa de 3,5 milhões, revelou:

Quando comecei a trabalhar na Record, em 1995, via que apareciam na imprensa números de venda de nossos livros muito diferentes daqueles que eu conhecia internamente. Fui indagar, e me disseram: “Você não sabe do fator 2? É usado por toda a indústria editorial”. E isso significava duplicar todos os números para efeito de divulgação. Naquela época, particularmente, os números da indústria editorial eram melancólicos. Pedi que isso não fosse mais feito, o que aconteceu.³³

Outros grandes editores afirmaram à *Folha* não conhecer o “fator 2”, mas reconheceram a desorganização dos números desse mercado. Paulo Rocco, presidente do Sindicato Nacional dos Editores de Livros – SNEL e dono de uma das maiores editoras nacionais, a Rocco, declarou que vê alguns números exagerados e considera a prática condenável. “Não sei se seria o caso de uma ação policial, mas de conscientização”, concluiu.

A matéria levanta outras dúvidas: uma delas é sobre a alteração do número da edição impresso na capa do livro, sem que outra tiragem tenha sido feita; a outra é uma suspeita confirmada de que não há, a reportagem afirma isso, auditoria interna ou externa que fiscalize os dados divulgados.

Com relação às avaliações do mercado, a que o jornal dedica um *box*, constatou-se que há discrepâncias também: “a última pesquisa divulgada pela Câmara Brasileira do Livro e SNEL aponta que o faturamento das editoras subiu de cerca de R\$ 902 milhões em 1991 para quase R\$ 2,5 bilhões em 2004. Já um estudo do BNDES diz que entre 1995 e 2003 o faturamento diminuiu 48%”. A respeito disso, comenta o economista Fábio Sá Earp, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, co-autor do livro que divulga e analisa os dados levantados pelo BNDES, que a metodologia utilizada por CBL/SNEL é equivocada. “Eles usam reais correntes, inflacionados, e eu deflaciono, operando com o valor real do real. Trabalhar com valores correntes em uma série histórica é um equívoco que nossos alunos de ciclo básico aprendem a não cometer”, explica.

³³ Simões, “Contas mágicas”, p. E1.

Outras instituições funcionam bem articuladas no mercado editorial e no ambiente literário. Algumas delas passam longe de uma visão capitalista típica da iniciativa privada (são as ONGs, associações, fundações, institutos). Também há as empresas que atuam em diversos setores e que direcionam seus investimentos em ações de responsabilidade social para o incentivo à literatura.

São exemplos desses incentivos os concursos e prêmios literários. Não existe, por parte do Governo Federal, um controle de lançamento de concursos, mas uma pesquisa simples, em *sites* especializados em literatura, estima que existam pelo menos vinte concursos em andamento. Nesse levantamento muitos certames, principalmente os estaduais e municipais, ficam de fora. Entre os nacionais mais importantes, estão o Prêmio Jabuti de Literatura, promovido pela CBL, e o Portugal Telecom de Literatura Brasileira. Os concursos cumprem mais ou menos as mesmas etapas: inscrição, avaliação por uma comissão de jurados (normalmente escritores e críticos), divulgação dos resultados e premiação. Os critérios raramente são explicitados e quando o são revelam a inevitável pouca objetividade. O item 6.3 do edital do concurso “Era uma vez...”, que premiou em 2002 contos escritos por idosos, é um exemplo: “a avaliação/seleção dos Contos obedecerá os seguintes critérios: expressividade e atualidade da obra”³⁴. Avaliar atualidade é até possível, mas expressividade é um conceito bastante subjetivo. Também é comum editais já trazerem explícita a informação de que a decisão do júri é irrecorrível. De modo geral, há prêmios em dinheiro e/ou publicação dos textos escolhidos. A participação costuma ser grande. No 1º Concurso Guemanisse de Minicontos e Haicais, realizado pela Editora Guemanisse em 2006, foram registrados 1.112 minicontos inscritos, em todo o país.

Também em 2006, a primeira edição do Prêmio VivaLeitura, promovido pelos ministérios da Educação e da Cultura, registrou mais de três mil trabalhos inscritos. O foco eram os projetos que visassem à democratização do acesso à leitura e também ao fomento de criações literárias.

Ao prêmio Portugal Telecom concorriam, até a edição de 2006, todos os livros publicados no ano do certame. Entretanto, esse número nunca abrangeu de fato todas as publicações; ele era levantado a partir de uma lista inicial, à qual eram incorporadas as que os jurados tinham lembrança. Ou seja, era sempre bem provável que finalistas e

³⁴ Edital de Concurso 001/2002, Diário Oficial do Município de Belo Horizonte Ano VIII - Nº: 1.759 – 30 de novembro de 2002.

vencedores fossem aqueles já conhecidos ou que tivessem destaque em grandes editoras. Na edição de 2007, o concurso abriu inscrições para livros cuja primeira edição tenha se dado em 2006. No Jabuti, em sua 48ª edição, foram mais de dois mil livros inscritos de todo o país.

Dada a atualidade, é perceptível a dificuldade de fazer afirmações precisas ou fazer um desenho com linhas e delimitações claras, mas tentamos, neste capítulo, dar uma cara ao campo literário brasileiro contemporâneo. No próximo capítulo, falaremos da figura do escritor e de suas relações com outros agentes do campo.

Capítulo II – O escritor e a discussão sobre a profissão

“Querem é vender utensílio doméstico a preço de arte, não o contrário”. A declaração, apresentada ao jornal *Folha de S. Paulo*, é do crítico de arte Rafael Campos Rocha e representa uma tentativa de resgate do valor exclusivamente estético das artes plásticas. O mesmo crítico diz que “a prática artística é complexa. Exige conhecimento tanto da tradição quanto do contexto contemporâneo cultural e artístico”³⁵. Ora, qualquer leitura mais crítica da história da arte faz com que reflitamos sobre questões como o acesso ao consumo da arte e à sua produção, a hierarquização do que se produz e mesmo o que deve ou não ter destaque em determinado tempo. Conhecer a tradição e a contemporaneidade, como prega Rocha, é conhecer um pedaço muito especial do que se produziu e se produz. Aquilo que vingou e que tem grande destaque atualmente. Não conhecemos toda a arte produzida ao longo do tempo. E nem temos como conhecê-la. Também não conhecemos tudo o que se chama de arte hoje e, se quiséssemos provocar polêmica nessa discussão, perguntaríamos se diante disso esse “conhecimento necessário” que Rocha cobra de artistas é suficiente e completo. Mas a discussão pode ser resolvida quando lembramos que a história que conhecemos não é nada senão uma das diversas versões dos fatos. E isso vale igualmente para a história da arte.

Voltemos à declaração inicial de Rocha. Quando diz, com tom reprovador, que o que querem os artistas como Romero Britto³⁶ é vender utensílios domésticos – automaticamente somos levados a imaginar panos-de-prato, toalhas, lençóis, quadros decorativos, abajures etc. (que podem até ser tratados como artesanato, se produzidos por pessoas de baixa renda, ou peças utilitárias de decoração) – a preços altíssimos, só praticáveis no mercado de arte, refletimos: o preço da arte não é nada senão o próprio diferenciador de sua legitimidade. E é também, sem forçamos uma conclusão já óbvia, mais um fator de exclusão social. A declaração de Rocha e de outros críticos ouvidos pela reportagem revela uma forte leitura elitista que se têm de objetos culturais. A remissão à literatura foi feita pela própria equipe do jornal, na capa do caderno especial. A chamada, uma tarja acima da foto de Britto vestido com uma camisa estampada com alguns de seus desenhos, é “O Paulo Coelho das artes”.

A classificação denota um ranço, uma leitura pejorativa, dirigida às referências daqueles que entendem de arte e de literatura (com L maiúsculo). Afinal, para alguns, o que Paulo Coelho produz está afastado do que se entende por *Literatura*. Por que o ranço? Existem várias respostas possíveis, que variam de uma leitura mais tolerante, que

³⁵ Monachesi, “O nirvana pop”, pp. 4-6.

³⁶ Pernambucano, autor de painéis multicoloridos, que fazem sucesso nos Estados Unidos.

leva em consideração manifestações diferenciadas, até a que hierarquiza a arte e a literatura, passando por aquela que distancia mercado e “genuínas” amostras artísticas.

O fato é que essas leituras distintivas persistem. Existe uma necessidade muito bem alinhada com o mercado artístico de fazer valer a distinção. Se há a moda, o usual, deve existir aquele objeto ou pessoa que se destaque, se distinga³⁷. A exclusão é uma das conseqüências das características daquilo que se chama de arte: se o que faço é arte, aquilo que o outro faz não é. Um conceito complexo, pouco debatido ou assumido, mas muito bem aplicado quando há necessidade de valorar um objeto em detrimento de outro. Essa discussão, iniciada no primeiro capítulo, não se encerra aqui. Foi resgatada para tentarmos compreender agora a figura de um agente fundamental nas relações existentes no campo literário: o escritor.

2.1 A explicação da inexplicável categorização literária

Qualquer leitura pragmática nos leva à conclusão de que escritor é aquele que escreve. Um jornalista, um tradutor, um roteirista, um estudante, uma pessoa comum que elabora sua lista de compras etc. E se estendermos o conceito para o seu uso, ou seja, ser lido e entendido, a relação de figuras competentes aumenta: o empregado faltoso que precisa convencer o chefe sobre a ausência do dia anterior, o vendedor de verduras, com seu texto convincente, um pintor de placas de propaganda, entre tantos outros. Mas não. Nossa consciência intelectual sabe discernir e apontar muito bem quem é o escritor. Se é difícil objetivar o conceito sem ser “inclusivo” demais, não é impossível: escritor é aquele que escreve literatura. Uma matéria de jornal é literatura? E um folder de um produto bancário? E uma placa de trânsito? E as instruções de uso de um liquidificador? Sabemos que não. E não costuma haver pretensão de indagar sobre a essência de determinada escrita. Apenas “sabemos” – aprendemos, absorvemos, concluímos – que não. É isso que podemos chamar de consciência intelectual, algo aprendido desde muito cedo, se não nas relações familiares e posteriormente na escola de modo explícito, talvez nas entrelinhas dessas e outras instâncias sociais. São preconceitos e pré-conceitos, noções básicas de certo e errado, elementos de formação do gosto, entre outros. Alguns bastante ocultos, e até de inexplicável surgimento, mas que servem ao desenvolvimento psicológico e intelectual. Diríamos até que são imprescindíveis. É o próprio conceito de *habitus*, desenvolvido por Bourdieu, que,

³⁷ Cf. discussão de Pierre Bourdieu a esse respeito em “Cens et censure” e “Competence at incompetence statutaires”.

conforme o professor Luis Felipe Miguel, do Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília, consiste em:

conjunto das disposições/formas como os indivíduos enxergam o mundo e têm disposições para a ação. Categorias através das quais vemos o mundo: tempo, língua, conceitos; enfim, categorias que estruturam as práticas. Os 'exemplos' ratificam o que nos constrói.³⁸

Mary Rangel trabalha a mesma questão, mas pela ótica da representação social. O poder, a dominação e suas expressões simbólicas servem, de acordo com o que a autora extrai do pensamento de Roger Chartier, como “pano de fundo” para a compreensão de processos que interferem nas percepções, a configuração da realidade, conforme representada pelos grupos sociais, o que influi na constituição da identidade grupal. É o ambiente simbólico e cultural contribuindo, ou mesmo determinando, para a formação e o reforço do olhar individual sobre o mesmo ambiente.

Voltemos à discussão da valoração. As perguntas se tornam mais difíceis quando são mais específicas: o que Paulo Coelho escreve é literatura? E Içami Tiba? E J.K. Rowling? E Bruna Surfistinha? E Drauzio Varella? Ora, alguns críticos especializados responderiam para todas elas, muito automaticamente, que não. Alguns leitores desses autores diriam sem sombra de dúvidas que sim. Entre esses dois grupos existe um espaço de construção de conceitos. Por ele, passam revistas, jornais e até professores e, mais raramente, críticos. Os formadores do gosto. Certamente, no caso desses autores citados, a conclusão mais convincente passa por duas idéias: a de que esses autores não primam pela qualidade (mais uma vez, batemos de frente com a questão do gosto, algo não objetivável) e a de que a vinculação com o mercado os exime da classificação de escritores. Afinal, devemos considerar que paira sobre a figura do escritor certa imagem romântica, ligada à marginalidade, ao sofrimento, à decadência social, ao mau humor etc., e há também a imagem do sábio, intelectual de poucas palavras, solitário. Entre elas, há as nuances, que misturam características de ambas as imagens. Para alguns, o sucesso editorial (que todos os citados acima têm) resgata o escritor dessa marginalidade ou solidão. Nos dois casos, é como se o escritor cuja imagem está vinculada à do marginal ou do solitário tivesse determinado número de pontos. Quanto mais *underground* ou ligado à solidão e à austeridade fosse seu ambiente e suas ações, mais pontos teria. E que o sucesso editorial, responsável por

³⁸ Palestra proferida em abril de 2004, em curso de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

dar visibilidade à figura, seria agente capaz de o fazer perder vários pontos. Uma escala para medir a legitimidade.

Essas noções jazem nas entrelinhas dos discursos que tendem ao purismo e balizam as críticas direcionadas aos escritores contemporâneos que interagem mais explicitamente com o mercado. A imagem “superior” é também representada em textos ficcionais. Rosalina Martins Pontes, personagem de Benjamin Costallat, lembra-se de um Lima Barreto decadente quando conhece em um cruzeiro o bem sucedido escritor Roberto Fleta. A passagem do romance *Mademoiselle Cinema*, citado por Cristiane Costa, é usada para discutir exatamente essa imagem do escritor. Rosalina “conheceria alguém bem diferente do artista romântico e desinteressado que ainda vigora no imaginário público”³⁹. O trecho do romance revela as sensações do encontro:

Roberto Fleta não era nada daquilo que ela pensava. Bem nutrido, corado, musculoso, Fleta não tinha nada do que sua imaginação criara. (...) Soube então que vivia não num quarto miserável e sim num maravilhoso *bungalow* em Santa Teresa. Sua mesa era a mais linda mesa de trabalho que se possa imaginar. (...) O ambiente, finalmente, de um escritor moderno, cuja maior glória é ganhar dinheiro, muito dinheiro, com a sua literatura.⁴⁰

O mesmo juízo é evidenciado nas conversas de Tadeu e Esmeralda, personagens de Maria José Silveira em *O fantasma de Luis Buñuel*. Os dois, então estudantes, discutem a figura social do artista:

[Esmeralda] lembra-se de uma vez dar a receita a Tadeu, num momento em que ele dizia que queria ser artista, mas ia acabar tendo que se resignar a ser apenas um crítico. Que não tinha alma de artista. Ora, Tadeu, ela explicou, se você for capaz de assumir uma postura de artista, o resto vem como conseqüência, é fácil. O mais importante é essa impostação, esse fingimento, desde que você, claro, acredite nisso⁴¹.

E ela dá de fato a receita: “Basta deixar o cabelo crescer, pôr uma roupa preta, uma boina, sandália franciscana no pé, chegar às sete da manhã no bar do *campus*, olheiras enormes feitas com sombra para deixar bem claro o tédio mortal”. O objetivo disso, conclui o narrador, partia da consciência de que é necessário construir uma *persona* para se expor, “o artista como algo tão consumível como sua arte”⁴².

Há muito, o escritor deixou efetivamente de ser a figura marginal, que vive numa quase clandestinidade para escrever algo original, universal e, principalmente, imune a críticas. Clarice Lispector ridiculariza a figura do intelectual quando cria, em A

³⁹ Costa, *Pena de aluguel – escritores jornalistas no Brasil – 1904 a 2004*, p. 70.

⁴⁰ Costallat, *Mademoiselle Cinema*, p. 60 apud Costa, op. cit.

⁴¹ Silveira, *O fantasma de Luis Buñuel*, p. 303.

⁴² Id. *ibid.*

hora da estrela, o escritor Rodrigo S. M. Em sua solidão, Rodrigo passa a alimentar-se de frutas e vinhos, apenas, e diz que é para se aproximar da fome de sua personagem e, assim, poder escrever sua história⁴³. E pode mesmo soar ridícula a tentativa do escritor comercial – por mais erudito que seja, ele “suja” suas mãos com dinheiro – de se colocar à parte disso, de se pôr à margem para vender ao público certa pureza ou essência artística. Entretanto, ao mesmo tempo que é ridícula, é ela mesma, essa imagem, que faz com que literatura seja algo vendável e lucrativo.

2.2 Mais algumas linhas sobre mercado

A lógica do mercado é a dominante. E engloba, entre outras, a percepção de que o que é bom para o consumidor é o melhor. Entretanto, não podemos ignorar que existe todo um movimento publicitário para gerar no consumidor em potencial a necessidade ou a vontade de consumir determinado produto. A questão do gosto, por exemplo, é muito dialética, afinal o mercado vende aquilo que o consumidor quer consumir, mas é também responsável por influenciar esse gosto. Sem querer simplificar ou encerrar essa discussão, podemos concluir que o título de arte – que passa longe e muito perto da questão do gosto e da idéia de essência – cabe àquilo que se quer vender como arte, principalmente quando se trata da “invendável” arte erudita.

Em paralelo a essa concepção, surgiu e se consolidou o mercado literário. É para onde os teóricos da Escola de Frankfurt apontaram os seus holofotes: a existência, a partir da Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, na Inglaterra, de diferentes tipos de produtos culturais. Assim é o mundo industrializado para os teóricos. À elite, cabe o consumo da arte erudita. Ao proletariado, quando há algum consumo, da arte popular. No meio, com o estabelecimento da burguesia, manifestações culturais de massa, medianas para atender ao gosto da maioria. E, para a maioria, o padrão e a alta produção da indústria. Daí surge o termo indústria cultural.

Hoje, essas três dimensões continuam usuais quando se quer classificar diferentes manifestações artísticas. Os objetos, entretanto, não são fixos: transitam de acordo com interesses. Ora determinada obra é arte, ora é o mais execrável fruto industrializado de uma manifestação cultural “massificada”.

Um jogo. Interesses variados e agentes que trocam constantemente de ambientes. E o escritor é um desses agentes. Talvez o mais importante do mercado e

⁴³ Cf. Lispector, *A hora da estrela*.

nem por isso o mais “poderoso”. A seguir, conheceremos e discutiremos algumas estratégias muito peculiares desse grupo tão essencial para o funcionamento do mercado de livros.

Antes, é importante ressaltar que aqui não adotamos a abordagem filosófica sobre a figura do autor, tratada por Michel Foucault em *O que é um autor?*, apesar de que a leitura nos serviria para traçar uma linha histórica que terminaria na explicação de toda a importância que a figura exala. A nossa opção é por focar nessa figura já construída de legitimidade e autoridade que é o escritor do mercado, aquele que tem consciência de seu papel e que transita volitivamente pelas esferas aqui trabalhadas.

2.3 O vale-tudo pela fama

Retomemos a leitura histórica das relações entre literatura e negócios, consolidada por Cristiane Costa. Ao investigar mais a fundo a figura de Benjamin Costallat, a pesquisadora revela que ele firmou, não sem interesses, o seu nome como cronista, crítico de música e redator de jornais. Nascido em 1897, atuou no jornalismo e na literatura, não apenas como escritor mas como dono de editora, “sem temer o sensacionalismo ou a literatura comercial”⁴⁴. *Mademoiselle Cinema* vendeu 20 mil exemplares e recebeu manchetes animadoras no *Jornal do Brasil* da época. “Costallat era uma espécie de grife. Escrevia sob encomenda e escancaradamente unia o *glamour* de seus personagens a marcas de perfume, água-de-colônia e pó-de-arroz”⁴⁵. Com a atividade editorial paralela à produção literária, o autor passou a ter uma visão diferente do mercado:

O escritor que se torna editor, como Costallat, tem pelo menos cinco vezes mais lucro do que os 10% sobre o preço de capa do livro que receberia a título de direitos autorais. E, como empresário, ganha outra visão do mercado editorial. Passa a pensar em custos, lucros, funcionários, prejuízos, impostos, distribuição, *marketing* e divulgação. Toma contato com uma verdadeira máquina de vender livros⁴⁶.

Ainda hoje, e apesar de certa naturalização das práticas comerciais, não é comum que escritores misturem atividades e visões de editores. Todo esse arranjo mercadológico permite que o escritor não “suje as mãos com dinheiro e se concentre no seu ofício”. José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, como lembra Costa, mandavam escravos vender seus livros de porta em porta. E até Monteiro Lobato,

⁴⁴ Costa, op. cit.

⁴⁵ Id., p. 71.

⁴⁶ Id. *ibid.*

“nenhum escritor tinha coragem de falar abertamente do livro como mercadoria e da literatura como negócio”⁴⁷. Entretanto, o tempo e as discussões mais abertas a esse respeito não foram capazes de apagar ou embaçar de Lobato a imagem de “vendido”, que vigora até os dias atuais. O escritor, que ficou conhecido do grande público por seus livros de pretensão didática voltados ao público infantil, já mostrava uma consciência publicitária bem clarificada para a época – se levarmos em conta que ainda hoje ela se mostra um pouco nebulosa. Observa Costa que, “para criar uma indústria editorial nacional, Lobato precisou inventar um mercado para o livro, o que implicava mudar o estilo e as palavras com que era escrito, a forma como a obra era anunciada e distribuída, o público a que era direcionada”⁴⁸. A idéia era mesmo transformar o livro em produto de consumo de massa⁴⁹. Costa lembra que Lobato iniciou aí um processo, na imprensa, de garantia de acesso aos leitores em potencial, com publicidade gratuita para sua produção. Nas palavras do autor:

Isto é como eleitorado. Escrevendo no *Estado [de S. Paulo]*, consigo um corpo de 80 mil leitores, dada a circulação de 40 mil do jornal e atribuindo a média de dois leitores para cada exemplar. Ora, se me introduzir num jornal do Rio de tiragem equivalente, já consigo dobrar o meu eleitorado. Ser lido por 200 mil pessoas é ir gravando o nome⁵⁰.

No próximo capítulo, quando focalizaremos a presença da Geração 90 no mercado literário contemporâneo, veremos o quanto esse viés mercantil ainda é rechaçado pelos agentes mais interessados em vender a imagem de produtores de uma literatura “pura”, sem interferência de números, tendências etc. Entretanto, adiantamos que para alguns participantes efetivos desse grupo a publicidade e as práticas de divulgação são correntes, e não há necessidade de escondê-las ou dissimulá-las. E, ao que parece, é exatamente por isso que a Geração 90 é alvo de críticas. Quando se fala em relações com o jornalismo para gerar publicidade gratuita, aí sim as coisas passam para um universo paralelo, escamoteado para o grande público. Em levantamento sobre resenhas de livros publicadas nos principais jornais brasileiros, não seria difícil tirar

⁴⁷ Id. *ibid.*

⁴⁸ Id., pp. 71-72.

⁴⁹ O conceito de massa merece análise crítica mais detida, o que não interessa à discussão aqui apresentada. Analógica e até metaforicamente, ele pode ser entendido como derivado dos estudos de física e química e designa, no âmbito dos estudos da cultura, um grupo de pessoas que, juntas, formam um conglomerado acrítico com interesses e gostos medianos. A massa é o público alvo dos produtos da indústria cultural. A esse respeito, conferir os teóricos do Instituto de Pesquisa Social, ou Escola de Frankfurt, como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, entre outros. Cf., por exemplo, *A dialética do esclarecimento*.

⁵⁰ Lobato, *A barca de Gleyre*, pp. 20-21, apud Costa, *op. cit.*

conclusões sobre aqueles autores ou os livros daquelas editoras mais presentes nas páginas de jornais e suas relações de amizade com donos de jornais ou mesmo com os jornalistas e articulistas que ali trabalham.

Diante disso, temos que considerar outras duas questões importantes que voltaram à tona com os membros da Geração 90: a profissionalização e a função pública do escritor.

2.3.1 Jornalismo e literatura

Antes da consolidação de um sistema literário no Brasil, jornalistas e escritores tinham papéis que se confundiam. E havia, em comum entre intelectuais, o desejo de constituírem uma nação brasileira. Esse movimento começou a ser evidenciado em 1789, com a Inconfidência Mineira, já pós-Revolução Industrial. A sensação de atraso – ainda presente hoje – foi uma das alavancas para essa briga que mobilizou os intelectuais da época. Quando dissemos que os papéis de escritores e jornalistas se confundiam nos referimos ao que acontecia na prática: tanto a literatura quanto o jornalismo tinham pretensões declaradamente políticas. E mais: as reportagens se confundiam, em estilo inclusive, com o fazer literário. Ana Paula Goulart Ribeiro observa que “os periódicos brasileiros seguiam então o modelo francês de jornalismo, cuja técnica de escrita era bastante próxima da literária”⁵¹.

Essas duas esferas, hoje bem distintas, se separaram quando, no Brasil, o jornalismo começou a se profissionalizar, por volta da metade do século XX. Sobre os impactos e resultados disso para a sociedade, as opiniões se dividem. Nunca foi exatamente um tabu falar em profissionalização do escritor. Entretanto, se o foco mudasse do jornalismo para a literatura, pouco se vislumbrava a possibilidade de “rebaixar” a arte ao pragmatismo da profissão. Há alguns anos, essa possibilidade vem sendo trazida à tona. Para alguns, a questão já está mais do que resolvida: é necessário estabelecer certas regras e até regalias profissionais para escritores. Os argumentos giram em torno de uma constatação: as relações estabelecidas entre escritores e mercado são pouco objetivas e o escritor precisa se submeter às regras não explícitas para sobreviver. Assim, fica claro que arte é o que determinado grupo dominante resolve chamar de arte.

⁵¹ Ribeiro, “Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950”.

A lei de direitos autorais existe no Brasil desde 1973. Mais ou menos na mesma época em que o jornalismo se profissionalizou, vemos a existência concreta de instrumentos que passaram a regulamentar o trabalho do escritor. No entanto, diferentemente da atividade jornalística, que passou a exigir diploma específico, parece que prevaleceu certa necessidade de deixar os assuntos literários no âmbito do favor.

No ano de 1992, em entrevista à *Folha de Londrina*, o escritor Cristovão Tezza falou sobre seu processo de criação, aproximando-se muito curiosamente de um funcionário qualquer de autarquia: “sou bastante metódico. Sou um burocrata. Escrevo das duas as seis, todas as tardes menos domingos, que é um dia infernal, o dia maldito da criação, como diria o Mattoso [protagonista do romance *Suavidade do vento* (Rocco, 2003)]”⁵². Na mesma entrevista, é abordada a questão da venda de sua força de trabalho e de seu produto. Em suas respostas, Tezza toca em diversos assuntos que pretendemos discutir. Alguns trechos da entrevista pedem análise.

Folha - Você chega a receber algum dinheiro com esses livros todos?

Tezza - Eu ganho regularmente, a cada três meses, uns chequinhos. Às vezes vêm umas surpresas boas. Outras nem tanto. Mas é insignificante. O autor ganha 10% do preço de capa do livro vendido e as editoras normalmente pagam de seis em seis meses, sem correção. A Brasiliense paga de seis em seis meses. Sem correção.

(...)

Folha - Quando será possível viver só de literatura?

Tezza - O problema da literatura é o problema do resto do Brasil em qualquer área. Nós temos pouquíssimos leitores, de fato. Num país de 150 milhões de habitantes, quantos são leitores regulares de livros? Uns 500 mil, 600 mil? Então é muito pouco. Nos países civilizados há uma setorização, há o leitor de espionagem, o leitor de poesia, o de ciência, o de romance, quer dizer, há espaço para todo mundo e aí você pode pensar realmente em profissionalização da literatura. O Brasil é um país histórico nisso. Não se tem segmentos, tem-se grandes nomes que surgem e devoram todos os outros, transformam-se nos únicos ocupantes da mídia. Quem são os grandes vendedores de livros hoje no Brasil? O Jorge Amado, o Paulo Coelho, que entra em uma outra área, a esotérica e espiritualista, que é algo que precisa ser estudado por ser um fenômeno de vendagem há muitos anos no Brasil. Existe também o Rubem Fonseca, o Chico Buarque que é um gênio da cultura popular brasileira e todo livro dele é um acontecimento, com todo direito. Então é uma questão social. Quando me perguntam o que fazer pela literatura eu respondo que tem que dar escola para o povo, dar comida, trazer para o mundo civilizado milhões e milhões de brasileiros para quem o livro não significa absolutamente nada.

Folha - Você não desanima um e pouco quando vê esse quadro?

⁵² Oliveira, “O romancista da classe média”.

Tezza - A vontade de escrever tem sido mais forte. Tanto é verdade que eu cheguei a ter quatro romances na gaveta ao mesmo tempo e já estava escrevendo o quinto antes de ser publicado.⁵³

Quando focamos a primeira pergunta, fica clara, e não se pretende escamotear isso, a relação bastante profissional entre o autor e a editora. Existe prestação de contas e repasse do dinheiro acordado em contrato. Um contrato padrão entre editora e escritor (ver modelo no anexo I) prevê, em cláusula sobre os honorários dos direitos autorais, o pagamento de 10% do preço de capa ao autor por cada livro vendido. E o acordo costuma estabelecer o repasse trimestral da parte que lhe cabe. Além disso, há o compromisso por enviar ao autor um demonstrativo de vendas. O parágrafo segundo do artigo 30 da Lei nº 9.610/98, a lei dos direitos autorais, prevê que a quantidade de exemplares será informada e controlada. E cabe a quem reproduzir a obra, ou seja, à editora, a responsabilidade de manter os registros que permitam a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração. A lei também estabelece, em seu artigo 61, que o editor é obrigado a prestar contas mensais ao autor, “sempre que a retribuição deste estiver condicionada à venda da obra, salvo se prazo diferente houver sido convencionado”.

A profissionalização, apesar de teoricamente consolidada, passa por crise quando explicitada. De um lado, como já discutimos, por não se querer vincular mercado e literatura. De outro, por existir e ser ignorada deliberadamente. O escritor Luiz Ruffato, em entrevista para esta pesquisadora⁵⁴, lamentou não a não existência de uma estrutura profissional e eficiente do mercado para a contratação do escritor como um prestador de serviços, mas sim a postura do escritor perante o mercado. “Já vi colegas assinando contrato em mesa de bar”, revelou. Como sinalizamos no primeiro capítulo, se não há critérios claros para a escolha desse ou daquele livro a ser publicado, também pode não existir transparência a respeito de números de vendas divulgados, já que pode interessar ao editor o forjamento. Disso reclamam os escritores. Entretanto, não existe fiscalização, por parte do profissional ou de algum auditor, apesar de a lei prever a prestação de contas. O escritor, segundo Ruffato, entende o contrato, que deveria ser profissional, como um favor da editora. Se nessa relação não oficializada em sua plenitude existe, de um lado, a possibilidade de má fé do editor, existem de outro as vistas grossas dos escritores. “Os editores são tão filhos da puta quanto os escritores são omissos”, diz Ruffato.

⁵³ Id. *ibid.*

⁵⁴ Realizada por telefone, em 8 de setembro de 2006.

Na segunda e na terceira perguntas da *Folha de Londrina* a Tezza, vemos que o escritor lamenta a falta de acesso à função de leitor para grande parte da população brasileira. Para ele, aí está o problema da literatura. Tezza também chama de *civilizados* aqueles países em que há diversos públicos para os diferentes gêneros literários. Ora, logo depois ele diz que merece estudo o sucesso que fazem Jorge Amado e Paulo Coelho. Apesar de ser Coelho, segundo a classificação de Tezza, artigo de *outra área*, a esotérica, é lido como literatura por muitas pessoas. Fica clara a distinção que o escritor faz: os seus *pouquíssimos leitores* não são os mesmos que consomem Coelho, por exemplo. Esse fenômeno *esotérico* e aqueles livros escritos por “gênios da cultura popular”, como Chico Buarque, não são a praxe do mercado editorial brasileiro. “Trazer para o mundo civilizado milhões e milhões de brasileiros” se configura em ação pseudo-altruísta que vê na literatura um instrumento de salvação social. Ignoram-se aí as outras manifestações culturais – locais ou pertinentes a determinado grupo –, numa tentativa de impor o “insubstituível” conhecimento literário. Não é considerado literatura o rap, por exemplo. Quando questionado sobre o desânimo diante desse cenário, Tezza – em claro reforço à imagem do escritor-herói – diz que sente cada vez mais instigado a escrever. Nem passa pela discussão a questão do acesso à produção e não apenas ao consumo, que abordaremos adiante.

2.3.1.1 A presença do amador

É importante observarmos que o movimento pela profissionalização faz coro ao discurso liberal; é muito próximo às teorias de livre mercado, o que torna a discussão envolvente. Ora, acaba sendo fácil, diante do cenário social em que vivemos, ceder aos encantos do elogio ao capital. Sendo a realidade brasileira muito calcada nas “civilizações de primeiro mundo”, sendo o Brasil um país à sombra do desenvolvimento e sendo o fenômeno da globalização um enunciador da *high tech*, da era das máquinas, da conquista do espaço, da “evolução humana”, é quase impossível não desejarmos participar de tudo isso. A profissionalização é, assim, entendida como o supra-sumo da evolução literária. Se existe o mercado, que não exista pelo menos a escravidão a conceitos ou a modos de agir. O sentimento de fazer do Brasil uma nação, sobre o qual falamos no início deste capítulo, é o motor dessa tendência ao liberal. Na tentativa de darmos as costas ao período escravista, ao histórico colonial e a todas as relações dele derivadas, vemos no liberalismo a saída.

A proposta liberal, entretanto, não se configura na melhor solução. Afinal, o mercado não é para todos. A profissionalização do escritor – que, apesar de parecer um objeto pelo qual se luta, já existe – é responsável por uma outra forma de se criar um imaginário da aura literária. Se numa visão mais tradicional a literatura é algo superior para deleite de seres superiores resultado de um processo interno, que acontece somente entre “os escolhidos”, numa visão liberal ela é produto de trabalho de um profissional⁵⁵.

É inegável que o nosso imaginário social já tem o trabalho, a profissão, como elemento central. Quando crianças, a pergunta que mais costumamos ouvir é “o que você vai ser quando crescer?”. O “ser” no futuro relega à criança o *status* de “não-ser” no agora. E tornar-se alguém, ou alguma coisa, está profundamente vinculado ao fato de ter uma profissão. Ao encerrar estudos universitários, o jovem se diz “formado”, como se sua formação humana e social só estivesse completa com o treinamento e a capacidade para exercer uma profissão. Nessa ambientação liberal, portanto, o escritor deixaria de estar envolto no manto intangível do *talento inato* do trabalho artístico para, então, ser um profissional capaz de produzir, em determinadas condições, um trabalho literário.

Sem dúvidas, a destruição da aura sacralizada pode ser entendida como um avanço no tratamento distintivo da arte diante de outras manifestações. Entretanto, ao se evidenciar simplesmente o trabalho profissional literário exclui-se desse cenário a função discursiva da literatura. Ou seja, apesar de ser resultado de um trabalho objetivo, a literatura continuaria configurando uma função etérea. E mais: passaria de uma arte superior para uma atividade restrita a profissionais.

Nos debates a respeito da necessidade de acesso à literatura, como vimos na entrevista de Tezza no tópico anterior, brada-se pelo incentivo à educação. Porém, a necessidade de formar leitores está muito mais ligada à estruturação de um público consumidor do que à abertura para se criarem universos críticos acerca do conhecimento. Esse debate também está presente nos fóruns sobre comunicação. E as discussões já se mostram bem avançadas, principalmente quando o tema é a comunicação comunitária. O bom-mocismo prega a leitura (de literatura) como “salvadora” da condição de miséria em que muitos vivem. Entretanto, nem os escritores são capazes de enxergar que a profissionalização é apenas mais um fator excludente. Ao se abstrair a função da literatura – e também de outras artes, além do jornalismo, da política etc. – como um discurso e um instrumento de poder, se retira dela a

⁵⁵ Para aprofundamento, ver discussões acerca da obrigatoriedade de diploma de curso de jornalismo para exercer a profissão. Elas têm início nos debates sobre a profissionalização do jornalista.

possibilidade de ser vista como algo a ser buscado por todos. Como instrumento para o discurso. Assim é o processo de apagamento da voz daqueles que não têm acesso a esse (e outros) palanque.

2.3.2 Políticas públicas: escritor necessário?

Nessa mesma linha, propomos reflexão quanto às tentativas de implantar no Brasil ações de incentivo à produção literária. Alguns projetos já existem e têm garantido a publicação de alguns livros país afora. Mas pouco se repara no direcionamento dessas iniciativas: o público dessas ações é a gama de “escritores profissionais” já consolidados no mercado. São bolsas para escritores, concursos literários e até mesmo oficinas. Nesses três exemplos, existem critérios. E a qualidade – já discutida como conceito maleável de acordo com os interesses – é um deles. O mais exaltado, talvez.

A Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo lançou, em 4 de julho de 2006, edital para processo de seleção para concessão de bolsa de incentivo à criação literária. A idéia é ajudar cinco projetos em andamento de cada categoria (romance; poesia; contos e crônicas; infantil; juvenil; e reportagem, biografia e ensaio) com uma bolsa de R\$ 20.165 para o autor e a editora, exceto para a categoria infantil, que terá R\$ 25.175 (edital completo no anexo II). Há quem suponha que esse edital seja uma resposta ao manifesto do Movimento Literatura Urgente, deflagrado em 2004 por um grupo de escritores, com o objetivo de discutir propostas de políticas públicas de fomento à criação literária. A partir dessas reuniões, criou-se um manifesto com dez propostas, assinado por 180 escritores brasileiros (ver anexo III), e que foi enviado formalmente ao Ministério da Cultura, em novembro de 2004.

A respeito disso, Ademir Assunção, um dos idealizadores do Movimento, escreveu em seu *blog* texto intitulado “De olho na bufunfa”, no qual opina:

Muita gente que criticou as idéias e ações do Movimento Literatura Urgente – dizendo que achava um absurdo escritor “depende de verba do governo” – está de olho no edital de literatura lançado pela Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo. Os caras estão oferecendo uma “bolsa-incentivo” de R\$ 20 mil para quem estiver com um livro inédito em andamento. Bacana e tal, mas isso não é bolsa-incentivo e está muito longe de ser uma política cultural de fato para a literatura, na minha opinião. É um dinheiro que liberam em ano eleitoral. E fiquem sabendo que só estão lançando este edital porque o movimento artístico paulistano (teatro, dança, hip hop, etc) fez um bruto barulho, durante 2 anos, para aprovar o Fundo Estadual de Arte e Cultura – isso sim uma política pública de cultura, bem estruturada e duradoura. O ex-governador Geraldo Alckmin e o secretário de Cultura João Baptista de Andrade abortaram esse projeto e colocaram

outro no lugar (bem mal feito) chamado PAC (Programa de Ação Cultural). E esse edital de literatura faz parte desse Programa. Esse ano (repito: ano eleitoral) estão liberando grana. Vamos ver o ano que vem. Eu não vou participar desse edital (porque não quero um “dinheirinho do governo” — quero sim uma política cultural de verdade, como é o Programa Municipal de Fomento ao Teatro). Mas não sou contra quem vai.⁵⁶

Para ele, a iniciativa não é resultado do Movimento. Já outra, da Petrobras (ver edital no anexo IV), foi vista com melhores olhos pelo mesmo escritor: “Maravilha. Acho que podemos considerar como uma primeira e grande vitória. Ou é muita pretensão?”⁵⁷. No caso desse edital, que faz parte do Programa Petrobras Cultural, a descrição da premiação é exatamente a mesma sugerida pelo Movimento: R\$ 3 mil mensais para vinte escritores.

Outra iniciativa interessante são as reuniões para discussão de políticas públicas para a produção literária, promovidas pelo Ministério da Cultura, como parte do Plano Nacional de Cultura (o relatório da primeira reunião está no anexo V deste volume). Várias diretrizes da iniciativa estão embasadas na proposta do Movimento Literatura Urgente.

O fato é que o número de incentivos é cada vez maior e, como vimos, o olhar sobre a literatura contemporânea passa pela necessidade de profissionalizá-la. É esse olhar muito calcado nos valores que discutimos nos primeiros tópicos. Arriscamos afirmar que se há um valor instituído quando da ascensão da burguesia e que permanece quase inalterado, tanto no âmbito dos que produzem, como no dos leitores e das instituições que incentivam projetos literários, é o mesmo que cobre arte e literatura com o manto da distinção e do conhecimento. É esse o valor que atribui características emancipadoras a uma prática que só pode ser discutida e justificada com base em conceitos pouco concretos.

A carta ao ministro da Cultura é significativa. Assinaram o documento quase duzentos autores. Alguns deles ainda buscam destaque no campo, mas têm todos no mínimo um livro já publicado – e observamos que é exatamente esse um dos pré-requisitos para a inscrição no concurso da Petrobras. Os “amadores” são deliberadamente excluídos. Chama-se a atenção para o fato de que o escritor faz parte de uma esfera necessária. Sem qualquer tentativa de florear o discurso ou até mesmo de revisitar os conceitos sobre a superioridade da literatura, os autores unidos pedem incentivos como se compartilhassem da noção de que a literatura é mais um produto

⁵⁶ Postagem publicada em 17 de julho de 2006, no endereço www.zonabranca.blog.uol.com.br.

⁵⁷ Postagem publicada em 8 de dezembro de 2006, *idem*.

necessário ao desenvolvimento social. Assim como os cineastas que rogam cada vez mais incentivos à produção fílmica, os escritores repetem a ladainha do “pão e circo”.

De volta à entrevista de Tezza à *Folha de Londrina*, destacamos o trecho abaixo para ilustrar essa discussão:

Folha - Mas você já recebeu uma bolsa para escrever.

Tezza - É a bolsa Vitae. Essa foi uma boa experiência porque escrevi *A Suavidade do Vento* com ela. É uma bolsa de primeiro mundo em que você faz um projeto artístico e recebe durante 12 meses, sem nenhuma burocracia, sem nada. A banca aposta em teu trabalho anterior, pois é uma bolsa para profissionais. Não é para iniciantes. Foi muito bom⁵⁸.

O autor chama de “bolsa de primeiro mundo” um incentivo institucional à produção literária. Ora, aqui, para fazer coro aos discursos que já visitamos anteriormente, o escritor se mostra mais do que um ser profissionalizado: reverte-se, ele mesmo, com as prerrogativas de um honesto prestador de serviços à sociedade. Se já não faz sentido a remissão a uma idéia tradicional sobre a literatura, é por outro lado exaltada – e sem admissão de qualquer questionamento – a importância formativa do produto literário. Das entrelinhas, sacamos a noção de que o consumo de literatura seria capaz de formar cidadãos melhores.

Nesse contexto, apesar de existir mobilização para correr atrás de políticas públicas, não existe o movimento de virar o olhar para o outro, a não ser aquele que quer fazer desse *outro* objeto ou matéria prima. O *outro*, ou seja, o não-escritor-profissional, não serve para a literatura senão como personagem ou tema. Como no jornalismo, temos na literatura um discurso unilateral, consolidado por aqueles autorizados para falar. Os fatos, nesse ínterim, costumam ser narrados por uma única perspectiva. Dados da pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo*⁵⁹ comprovam isso. Dos romances fichados, foi possível extrair o seguinte perfil dos escritores: homem branco, classe média-alta, residindo no eixo Rio-São Paulo, entre 30 e 60 anos, com profissão ligada ao trabalho intelectual.

Onde estão as mulheres? E os negros? Os pobres, os nordestinos e os peões de obra? A eles, e tantos outros, cabe quando muito o papel de leitores/consumidores. Aquele sentimento de querer fazer do Brasil uma nação se estendeu ao movimento que

⁵⁸ Oliveira, op. cit.

⁵⁹ Realizada sob coordenação da prof^a Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, que constitui um censo das personagens (e de seus autores) de 258 romances publicados entre 1990 e 2004 pelas três mais prestigiadas editoras brasileiras da área de ficção: Record, Rocco e Companhia das Letras.

se tentou consolidar por volta dos anos 1940. Ainda imbuídos desse ideal, escritores fizeram um exercício de inserção mesmo de personagens pobres e miseráveis em suas narrativas. Graciliano Ramos é um exemplo. Assim, concluímos que esses grupos sociais foram (e são) foco de uma política de inclusão como “inspiração” e, outrora, também como consumidores dos produtos. São raríssimas as iniciativas de tentativa de levar as ferramentas para que diferentes grupos sociais comecem a escrever.

Assim, o que temos, conforme a pesquisa mencionada, é uma representação muito direcionada, viciada até, em termos de personagens e temas. Aos intelectuais, que dominam esse campo, é inconcebível abrir espaço para o outro. Ferréz e Alessandro Buzo são exemplos do raro pedaço relegado a autores negros e pobres na literatura. E, ainda assim, seus livros costumam ser lidos como objetos exóticos ou simplesmente relatos reais escritos por aqueles que têm legitimidade para falar, como representantes verdadeiros de uma comunidade ou grupo.

2.4 Estratégias recentes para entrar e permanecer no mercado

Depois de toda essa abstração, evocamos o irônico e bem humorado pensamento de Xico Sá a respeito da fama. No livro *Divina comédia da fama*, o escritor trata das diversas estratégias das quais um anônimo deve fazer uso para ingressar nesse mundo. Ele dá a receita, passando pelo purgatório, o paraíso e o inferno, sempre tratando a questão como algo efêmero e ridicularizando aqueles que vivem para isso. Alguns agentes do campo literário não admitem ou enxergam de modo atravessado essa “vontade de fama”. Também nesse ponto, existe o vínculo com todo o referencial oficioso que discutimos neste capítulo: os detentores do poder literário oscilam entre os que têm concepções conservadoras e os que se pautam por uma postura mais liberal⁶⁰. Para estar sob um desses holofotes, ou para forçar a criação de mais um (como é o caso de muitos agentes da Geração 90, que só tratam as questões de literatura a ferro e fogo quando convém), é preciso agir. Os escritores, por mais amadores que sejam, sabem disso. Aqui, não se admite, por exemplo, tirar a roupa em público, como chega a sugerir Sá em sua receita de sucesso rápido e certo. As estratégias desse campo só servem a ele próprio.

Vamos partir de uma frase de Gólgol, citada por Sá. “Sei que meu nome será mais feliz do que eu” diz muito sobre fama e sobre espaço de destaque em determinados meios. E é para isso que trabalham os escritores. Escrever um bom romance, elogiado e

⁶⁰ A discussão será esmiuçada no próximo capítulo.

com um bom índice de vendas, é o ideal para que se entre no ciclo da fama. Com tudo isso, o nome do escritor será lembrado, o que abrirá mais portas. Por meio delas, o escritor poderá se mostrar mais e assim por diante. O importante é entrar no espaço de badalação para aparecer, fazer com que nome, obra e idéias circulem.

Algumas estratégias já foram exaustivamente discutidas. Há outras, mais concretas, que merecem destaque. A criação de selos, a manutenção de *blogs* e *sites*, a participação de debates são alguns exemplos. E elas servem inclusive para basear as ações daqueles que ainda pretendem ingressar na luta pelo seu lugar ao sol.

Em continuidade à discussão iniciada no capítulo anterior, vamos, a seguir, analisar uma das mais significativas estratégias de escritores da atualidade: o *blog*. Até para entendermos o já iniciado debate sobre o acesso à produção intelectual, faremos um paralelo entre os *blogs* de Marcelino Freire, objeto desta dissertação, e Alessandro Buzo, autor de *O trem e Suburbano convicto*.

2.4.1 O erudito e o suburbano: os blogs de Marcelino Freire e Alessandro Buzo

A literatura contemporânea não se restringe a livros. O computador é a ferramenta responsável por muitas mudanças sociais, do final da década de 1980 até agora. No campo literário, essas mudanças são muitas e óbvias. Um exemplo são os editores de texto. Em detrimento da caneta e da máquina de escrever, são, por si só, grandes agentes modificadores do tratamento textual. As tecnologias de impressão também contribuíram para essa mudança no mercado editorial. Essas modificações não se restringiram às atividades dos escritores, jornalistas, editores e diagramadores. Com o advento da *internet*, mudou-se também o modo e as implicações de se ler um texto literário.

Em espaços acadêmicos ou de discussão literária, já é possível identificar uma tendência que exalta a *internet* e, mais especificamente, as ferramentas que exigem escrita e edição de textos, como os *blogs*. O pensamento de Roger Chartier é um exemplo de leitura equilibrada dessa realidade, evitando as concepções extremadas. Ele nos diz: “é preciso assegurar a indestrutibilidade do texto pelo maior tempo possível, através do novo suporte eletrônico”⁶¹. Em previsão otimista, Chartier afirma que “a biblioteca eletrônica sem muros é uma promessa do futuro, mas a biblioteca material, na sua função de preservação das formas sucessivas da cultura escrita, tem, ela também, um futuro necessário”⁶². É dessa congregação possível que partimos.

⁶¹ Chartier, *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, p. 153.

⁶² Id. *Ibid.*

O *blog*, termo nascido da contração *web* (página de *internet*) e *log* (diário de bordo), surge como mecanismo altamente especializado da *internet*. Ele é criado para abrigar relatos íntimos em espaço público. Uma contradição desde logo. Não se tem registro se o *blog* foi criado a partir de uma demanda de mercado ou se é uma ferramenta desenvolvida por um único usuário e que se multiplicou pela rede como modismo. O fato é que ter um *blog* hoje, seja para publicar diários íntimos ou utilizá-lo como veículo de comunicação, é ainda mais fácil do que ter um *site* (ou sítio eletrônico), que por sua vez é mais acessível do que ter um jornal ou publicar um livro. Os adeptos vão na contramão dos puristas da língua portuguesa: sem medo de neologismos, acreditam que escrever diariamente e em quantidade ou estar em contato com leitura e escrita são, em essência, ações emancipadoras para crianças, jovens e adultos. Se nos propusermos a pensar a questão a fundo, vemos que as duas linhas tendem para concepções conservadoras: uma porque quer preservar regras idiomáticas; outra porque vê na literatura e nas práticas relacionadas possibilidades educacionais e, em consequência, de melhora nas condições sociais.

Numa sociedade hierarquizada, nos diz Bourdieu, os espaços também são hierarquizados⁶³. E o *blog* não é diferente. Marcelino Freire mantém um diário eletrônico chamado EraOdito. Alessandro Buzo, por sua vez, atualiza quase todos os dias o seu Suburbano Convicto. Logo no ato de nomear os seus espaços híbridos de divulgação e crítica, se evidencia uma consciência sobre seu lugar social que não tem precedentes. Freire é crítico – usa o título de seu livro de aforismos, brincando com o som da palavra “erudito” para compor algo contraditório (era o dito), quebrando o sentido de erudição semanticamente, para batizar o *blog* que de fato tratará de um campo extremamente erudito: a literatura. Buzo é incisivo – escolhe um título que traduz consciência de sua situação e, ao mesmo tempo, apresenta um posicionamento político. É como se, com esse nome, o escritor quisesse sacudir as concepções que tendem para o conservadorismo: tenho convicção e orgulho de minha suburbaneidade, mas, aqui, vou tratar de literatura, a arte “de vocês”.

Alguns aspectos contrapõem os dois espaços: a diagramação e o tratamento visual são exemplos. A página de Freire é fruto de *design* “atualizado”; tem um estilo elegante, sóbrio (ver figura 1). A de Buzo mistura cores e estilos de fonte, o que pode significar pouco domínio das ferramentas de comunicação visual (ver figura 2). E

⁶³ Cf. Bourdieu, *As regras da arte*.

ressalta-se o óbvio simbolismo da contradição das cores de fundo: EraOdito explora o branco, o límpido, enquanto predominam em Suburbano Convicto o cinza e o preto, o sujo. São imagens antagônicas e que conversam, mesmo que a pretensão tenha sido outra, com os títulos escolhidos. É a alegoria do embate de classes: o escritor branco, com seu *blog* “limpo”, *versus* o escritor favelado, com seu *blog* negro, “sujo”.

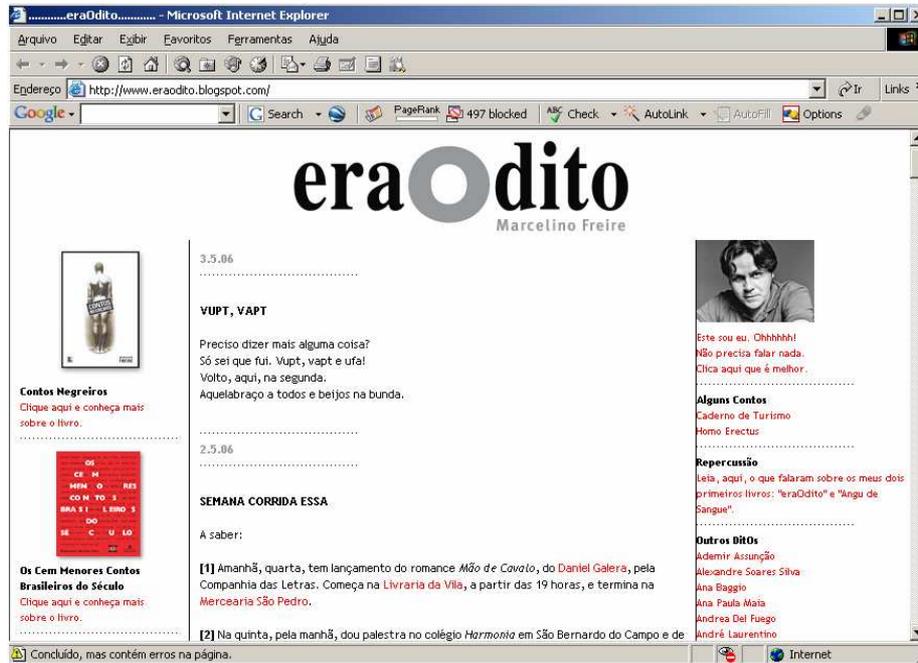


Figura 1

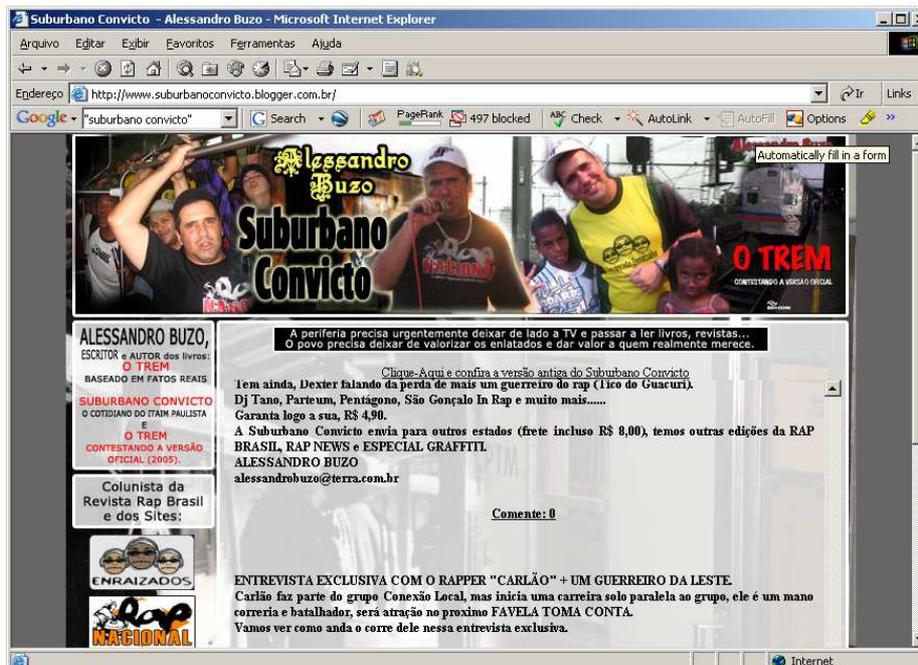


Figura 2

2.4.1.1 Dialeto e estilo

Na linguagem empregada, também é óbvia a disparidade. Freire, com suas preocupações estilísticas, exibe um texto conciso, limpo, enxuto. Vez por outra, uma gíria ou palavrão são inseridos, mas com função poética por sua necessidade coloquial, submissos ao ritmo, às rimas e ao conteúdo do texto. O trecho a seguir é exemplo disso:

Eu é que fiquei ausente, entende? Coisas e coisas. Por isso que não atualizei o blOgue por esses dias. Putz-grila! Feriado é bom. Descansei bem no feriado, mas o trabalho aumentou. Enfim, assado. Hoje mesmo estou atolado. Mas dá para contar alguma coisa, sim. Novidades não faltam, enfim.⁶⁴

Além do cuidado gramatical e poético nas inserções de Freire, notamos que esses “desvios” providenciais caracterizam uma tentativa – bem sucedida – de estabelecer um estilo. Para Bourdieu, “essa elaboração especial que tende a conferir ao discurso propriedades distintivas, é um ser-percebido que existe apenas em relação a sujeitos perceptores, dotados dessas disposições diacríticas que permitem estabelecer distinções entre maneiras de dizer diferentes, artes de falar distintivas”⁶⁵. Ou seja, entende esses desvios como estilo de Freire o interlocutor igualmente culto.

No conto “A lei”, André Sant’Anna, de modo muito irônico, cria um narrador policial militar, que se diz burro e incapaz de utilizar a linguagem “correta”. Afora as incisões que geram dúvidas sobre a própria narração e a autoria da história (recurso bastante recorrente na obra de seu pai, Sérgio Sant’Anna), temos no texto uma discussão sobre o uso da norma culta por escritores e os seus lugares e interlocutores possíveis. O trecho a seguir é bastante ilustrativo:

Ninguém que eu digo somos nós, os pobres, ninguém. Nós, que nascemos nesses lugares horríveis, onde a gente já nasce morto. O certo seria dizer “a gente já nasce morta”, mas, com as palavras, quando é alguém que sabe escrever, que é **profissional das palavras, esse, o que escreve, pode cometer esse erro de propósito**, que é para o texto ficar mais natural, mais parecido com o jeito como as pessoas falam.⁶⁶ (grifo nosso)

Assim, o nosso preconceito nos faz concluir que o texto de Buzo é ainda mais coloquial e, ao mesmo tempo, uma tentativa mal sucedida de demonstrar o domínio da língua legítima. Para os puristas, ou aqueles que dominam a prática da escrita, o texto “incorreto” soa como macaqueamento da linguagem erudita. A pontuação não é

⁶⁴ Trecho de postagem publicada em 19 de abril de 2006, no endereço www.eraodito.blogspot.com.

⁶⁵ Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas*, p. 25.

⁶⁶ Sant’Anna, “A lei”, p. 40.

utilizada conforme as regras gramaticais, não há a padronização típica dos manuais de redação e estilo. Observe-se o trecho a seguir:

Está sendo feito a arte do cartaz da nona edição do FAVELA TOMA CONTA e em breve eles estarão na rua, na galeria, nos trens de suburbio, serão 1.000 grandes e 2.000 fly. Agradeço desde já o apoio da SECRETARIA ESTADUAL DE CULTURA e aproveito e lamento a total falta de apoio da SUB PREFEITURA DO ITAIM PAULISTA que inclusive me cobra uma multa de mais de R\$ 1.000,00 por ter colado cartazes nos postes, imagina onde vamos colar esses 1.000 do favela que vai amanhã pra grafica.⁶⁷

Para alguns, esse não domínio das normas cultas acaba por ser fator que evidencia a distinção social. E o domínio está relacionado com a atribuição de autoridade. Pode falar, ter voz, espaço e discurso aquele que conhece a língua e utiliza bem os códigos. Os grupos sociais dominados, de acordo com Bourdieu, aderem e validam essa dominação simbólica. “As trocas lingüísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico onde se atualizam as relações de força entre os locutores ou seus respectivos grupos”⁶⁸.

Para Buzo e Freire, o *blog* é o espaço para discursar e divulgar. Mas uma visão conservadora pode enxergar as manifestações como diferentes: para um a língua é possibilidade de comunicar melhor, discursar com eficiência, e para o outro é um código utilizado com pouca desenvoltura. Entretanto, para os dois, a língua funciona como instrumento de resistência⁶⁹, consciente ou não. Freire, com suas gírias e sotaques, configura um estilo agressivo ou debochado; Buzo, sem outro instrumento, fere normas e corações apreensivos dos puristas da língua.

Enquanto Freire é um “eraodito” deliberado, Buzo é um suburbano declarado. Escritores que são, têm envolvimento com várias outras atividades ligadas à literatura. O *blog* funciona como ferramenta eficaz para promoção e divulgação dessas outras ações. Identificamos que os dois espaços virtuais trabalham freqüentemente três diretrizes: divulgação, publicação de textos literários e crítica (literária e social). As três têm um objetivo único: a autodivulgação.

Além de Freire e Buzo, é possível listar um número expressivo de escritores que mantêm *blogs* ou *sites*. A ferramenta sem dúvidas se tornou uma eficaz estratégia que contribui para a entrada e permanência do escritor no mercado. Os espaços virtuais

⁶⁷ Trecho de postagem publicada em 25 de abril de 2006, no endereço www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br.

⁶⁸ Bourdieu, op. cit., pp. 23-24.

⁶⁹ Utilizamos aqui o cenário conceitual de James C. Scott, em *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*.

ainda configuram instrumentos que permitem o acesso mais facilitado dos “amadores” ao campo. E a relação com o leitor é também diferenciada e abarca um número maior de interlocutores: são leitores de seus livros e de outros *blogs* que passam a interagir efetivamente com os escritores.

Denise Schittine, pesquisadora da UFRJ, discute a questão da interação em seu livro *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. De acordo com ela, o segredo, ponto chave para se entender a lógica da produção de diários íntimos ao longo da história, em *blogs* passa a ser compartilhado com desconhecidos.

Pela primeira vez, o Outro é chamado também a participar e a perpetuar o conteúdo do escrito íntimo, o que faz com que a memória pessoal seja construída de maneira menos alienante, não só pelo monólogo do autor, mas pela contribuição alheia⁷⁰.

A pesquisadora provavelmente se refere não à leitura passiva, também possível via diário eletrônico, mas à leitura participativa, apesar de não existir o que Lúcia Santaella chama de interação face a face, conceito que Schittine utiliza. “A internet abre, para o diarista, a possibilidade de ser lido sem que, no entanto, ele precise desenvolver relações face a face com seus leitores, um público formado por desconhecidos”⁷¹.

Uma das diferenças entre diários eletrônicos e sítios é a abertura que o blogueiro ou diarista permite para comentários de postagens. Existe uma ferramenta que cria espaço, na própria página, para que o internauta opine sobre o texto publicado. Freire não abriu essa possibilidade aos seus interlocutores. Entretanto, seu texto é dirigido, como vimos, e é resultado do que o público demanda. Apesar de não haver possibilidade, no *blog* EraOdito, de o leitor inserir e ver publicados os seus comentários, Freire disponibiliza seu e-mail (inclusive nos livros impressos isso também acontece) e, vez por outra, menciona comentários recebidos. Buzo não apenas conta com a ferramenta do comentário, como responde e faz alusão às linhas deixadas ali pelos leitores em outras postagens.

A reserva, em todo caso, existe. E não só quando analisamos o diário desses dois autores. A noção de intimidade não deve ser proposta para definir o *blog*. Como bem compara Schittine, a lógica do *blog* se assemelha à dos *reality shows*. São intimidades vigiadas e, por isso mesmo, o blogueiro ou o participante do programa de TV têm consciência de que estão sendo assistidos, consumidos. A intimidade que esses meios produzem é um fingimento de intimidade. Citado por Schittine, Philippe Lejeune nos diz:

⁷⁰ Schittine, *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*, p. 21.

⁷¹ Id., p. 14.

Um diário é uma encenação, uma representação de si. Nós somos a personagem principal de nosso diário. Nós temos às vezes a tendência de escrever as coisas não como elas são, mas como deveriam ser. Escreve-se para embelezar ou dramatizar a vida, para lhe dar um sabor novo⁷².

Com isso, não apenas entendemos a discussão sobre intimidade vigiada como também vislumbramos com mais cuidado o modo como se desenvolve a dinâmica do diário eletrônico. É importante, ainda, termos em vista as relações diretas do que se produz com o texto ficcional. A partir dessa premissa, se apresenta para nós uma imagem que aproxima o que entendemos por literatura do que é produzido em ambiente virtual hoje.

Escrever, publicar e manter-se no mercado é menos uma questão ideológica e mais profissional. Os objetivos, apesar de parecerem obscuros até mesmo aos escritores, apontam para uma integração pacífica. É cada “tribo” cuidando da sua inclusão social. E, não diferente do que acontece em outros grupos, vemos disparidades entre discurso e prática inclusive nesse âmbito. Ferréz, escritor também criado em favela e que tem o seu espaço no vasto mercado literário, sintetiza essa realidade: “quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras”⁷³.

Buzo e Freire lutam do mesmo lado. Fazem ecoar seu discurso por uma via que dialoga eficientemente com os movimentos sociais. O objetivo é inclusão e eles depositam na literatura – e contribuem para a criação de um imaginário – uma possibilidade de unir trabalho e prazer. Difícil é esboçarmos um futuro para essas possibilidades, mas podemos notar que a luta existe e que a sobrevivência em grupos só acontece com rupturas e concessões. Eis o quadro que se apresenta.

O campo do entretenimento, ainda obscuro a esta pesquisa, pode permitir uma literatura mais realista e condizente com a lógica do produzir e consumir textos. O complicado é arrancar da literatura – ou do que assim chamamos – essa aura vazia, que provoca desigualdade, como já discutimos.

Neste capítulo, analisamos a figura do escritor contemporâneo e algumas de suas formas de interação com os agentes do cenário literário brasileiro. No próximo, falaremos mais detidamente sobre a Geração 90, seus componentes, sua rede de relações internas e suas estratégias de sobrevivência no mercado editorial.

⁷² Lejeune, apud Schittine, op. cit., p. 15.

⁷³ Ferréz, “Terrorismo literário”, p. 9.

Capítulo III – Uma leitura histórica da Geração 90

O termo Geração 90 nos remete imediatamente ao grupo de escritores que, organizados por Nelson de Oliveira, publicaram contos nos livros *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores*, ambos com edição da Boitempo. Entretanto, as publicações são apenas um dos produtos de jovens escritores que queriam (e querem) fazer frente ao já ultrapassado discurso de que a literatura brasileira terminou em Guimarães Rosa. Trata-se de um grupo de produtores e interessados, muito restrito, e que tem ganhado cada vez mais visibilidade no campo literário brasileiro.

Fazem parte dessa congregação chamada Geração 90 – que obviamente não inclui todos os escritores brasileiros que produziram na década de 1990 nem todos os estilos –, autores que participaram das antologias de Oliveira e também outros, como Daniel Galera e Clarah Averbuck, que apesar de não constarem da seleção interagem de modo muito coeso com os colegas antologizados. Essa reunião de autores lembra, por exemplo, o que se produziu nos anos 1970 (o *boom* do conto daquela década). As premissas são muito parecidas: o que uniu os confrades de cada uma das “gerações” – sendo as duas bastante herméticas – foi o desejo de fazer literatura e uma implícita noção de que em grupo se faz mais e os resultados são mais rápidos. Luciene Azevedo observa que em comum entre as duas épocas, os dois grupos, está “a efervescência de uma vida literária que se consagra como instância de legitimação menos formal e que começa com a amizade pessoal, configurando uma sociabilidade intelectual fundamentada na leitura dos originais trocados entre os novos autores”⁷⁴. A pesquisadora também registra que o cenário cultural inclui lançamentos de livros e encontros em bares e cafés e cita Marcelino Freire, em entrevista a Adrienne Myrtes para o site *Capitu*, que traduz o espírito dessa “confraria”: “somos companheiros de escrita, de leituras e de cervejas”.

A Geração 70 reuniu autores que vivenciaram todo o período da Ditadura Militar, alguns dispostos a dar continuidade ao discurso engajado (político e social) que se consolidou entre os intelectuais do período, outros a lançar mão de formas, arranjos textuais e temas distintos, o que serviu para firmar um ambiente artístico pós-moderno no Brasil. Desse grupo, tiveram destaque, por exemplo, Caio Fernando Abreu, Lygia Fagundes Telles, Sérgio Sant’Anna e Rubem Fonseca. As narrativas começam a apontar para a concisão, como é o caso de Dalton Trevisan, um ícone para os mini contistas de hoje, e de Fonseca, com a sua violência condensada em poucas páginas. Com a poesia

⁷⁴ Azevedo, *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*, p. 7.

ocorreu algo muito parecido. E, como já era de se esperar, é preciso considerar que também um grupo privilegiado fez história, apesar de que algumas vezes vimos desapontarem poetas e contistas excluídos da cena literária brasileira, mas que, por sua própria conta, se faziam circular paralelamente, de modo mais precário. Por esse período ficaram conhecidos alguns poetas que usavam mimeógrafos para reproduzir seus livros e que vendiam, eles próprios, sua produção nas ruas. Movimento semelhante pôde ser observado com relação à música dos anos 1980. Muitas bandas de *rock*, principalmente, tiveram sucesso partindo de uma realidade mais amadora, produzindo *shows* em escolas e universidades e confeccionando fitas para distribuir entre amigos. São exemplos Legião Urbana e Capital Inicial.

A possibilidade de consolidar uma pós-modernidade⁷⁵ no Brasil se deu, antes de mais nada, a partir do fato de que escritores da Geração 70 “nasceram e se criaram durante a modernidade”⁷⁶. Observa Paloma Vidal que no Brasil, a pós-modernidade se estabeleceu “com a abertura política e com a revisão das utopias revolucionárias da década de 60 e 70” e que, nesse momento de transição (1970-80), se deu “um embate entre o velho e o novo que se reflete tanto nos debates artísticos como políticos. Antigas oposições – entre erudito e popular, vanguarda e cânone, esquerda e direita, público e privado – sofrem abalos permanentes”⁷⁷. É, em resumo, um momento de liberdade, como a pesquisadora conclui adiante. “Não ter que escolher entre um lado e outro, poder transitar, experimentar, misturar, abrindo espaço para novas subjetividades e novas políticas – o ‘pós-tudo’ traz uma enorme liberdade e, com ela, uma desorientação por momentos desconcertantes”⁷⁸. O início dos anos 1980 se caracterizou por uma certa insegurança frente a essa desigualdade. De modo diferente, “nos anos 90 a questão já não cabe e a idéia é cada qual montar seu próprio percurso, sem culpa”⁷⁹.

Apesar dessa leitura, que empresta aos atores culturais certa segurança para optar por este ou aquele caminho formal ou conteudístico, principalmente no âmbito literário existem tendências que apontam – ou querem apontar – para um resgate de posturas conservadoras ou simplesmente para o estabelecimento de parâmetros mínimos que norteiem a criação cultural da atualidade. Os tais projetos individuais, e algumas vezes

⁷⁵ Aqui, o termo é entendido, à luz de Zygmunt Bauman, como consequência sociológica inevitável da modernidade, a materialização de um ambiente artístico posterior à Idade Moderna, em alguns momentos superador dela. Para discussão mais ampla, Cf. Bauman, *A modernidade líquida*.

⁷⁶ Quadrado, *Inferno pós-moderno – marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*, p. 46.

⁷⁷ Vidal, “Diálogos entre Brasil e Chile – em torno às novas gerações”.

⁷⁸ Id. Ibid.

⁷⁹ Carneiro, *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* apud Vidal, Id. Ibid..

egoístas (ou umbiguistas, como alguns preferem) não são exatamente entendidos como resultado de uma liberdade sócio-cultural conquistada com o fim da Ditadura, pois guardam relação com os objetivos da Geração 70 e acabam tendo que prestar contas ao sistema literário brasileiro. O campo musical, como pincelamos há pouco, chegou a se consolidar de modo mais democrático, apesar da permanência da figura do cânone, que elege os consagrados e as manifestações mais refinadas ou “genuínas”.

O campo literário passa ainda por uma necessidade de diversificação de discurso. Se já existem possibilidades reais e até facilitadas de um autor de fora do cânone publicar e vender seus livros, continua firme o discurso dominante que atribui à literatura uma aura algo esotérica, e inquestionável, o que, conseqüentemente, permite e exalta a presença de um cânone que, se não exclui de todo as diversas possibilidades, pelo menos cria parâmetros sociais para a produção e a fruição da obra de arte. A esse respeito, nos aprofundamos melhor no primeiro capítulo.

Antologizar acaba por significar reunir textos arbitrariamente a partir de aspectos comuns entre eles. E reuni-los num conjunto fechado pode tanto servir a uma divulgação mais fortificada, como configurar uma forçosa junção de coisas distintas. Adriano Quadrado observa que “nenhum deles [os autores reunidos nas antologias de Oliveira] aceita com tranqüilidade ser rotulado como membro dessa Geração 90”⁸⁰. O pesquisador caracteriza o texto contemporâneo como “corpo literário diverso e refratário às tentativas de colocá-lo em um pacote fechado”⁸¹. Mas, se de um lado desagrada essa “pasteurização” implicitada por um conjunto que invariavelmente unifica textos tão diferentes, do outro resulta em valorização e, em conseqüência, a antologia se torna um espaço de divulgação mais efetivo. A escolha por aqueles que fariam parte das antologias foi cuidadosa. Ivete Lara Camargos Walty observa que a primeira antologia de Oliveira “fecha-se no agrupamento familiar, do que o organizador chama de ‘todos os contistas que fizeram a década de 90 outro momento de ouro do gênero no Brasil’, na busca de instalar-se no cânone da história da literatura brasileira”⁸².

É importante registrar que, além das antologias de Oliveira, algumas outras quiseram retratar a produção literária da década: *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, e as duas coletâneas que reuniram contos de escritoras, *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* e *+ 30*

⁸⁰ Quadrado, op. cit., p. 46.

⁸¹ Id., p. 47.

⁸² Walty, “Antologia: arquivo e exclusão”, pp. 90-91.

mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira, organizadas por Luiz Ruffato. Todas essas iniciativas conversam entre si, uma funcionando como subproduto da outra, gerando uma leitura em cadeia sob a marca da contemporaneidade, da novidade. Também vale registro a organização, por Marcelino Freire, da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, com a apresentação de uma nova categoria: a dos micro contos (narrativas escritas com até cinquenta letras).

3.1 A Geração 90 e a discussão sobre a qualidade

O intuito das antologias organizadas por Oliveira foi valorizar os escritos contemporâneos, sob a justificativa de que existia (e existe) qualidade nos novos textos e que o saudosismo pelo que se publicou entre as décadas de 1930 e 1960, no Brasil, não se sustentaria. Filhos – alguns efetivos, como é o caso de André Sant’Anna, cujo pai é Sérgio Sant’Anna – daquele grupo que consolidou a concisão e o texto altamente crítico (e auto-crítico), os rapazes (é preciso que se antecipe aqui a observação de que apenas quatro escritoras, entre trinta e três homens, foram antologizadas por Oliveira) da Geração 90 conseguem igualmente ter coesão e diversidade. Há diálogos entre os textos produzidos, há objetivos comuns entre os membros e há multiplicidade formal. Constata Azevedo que “se há um consenso sobre a literatura produzida hoje diz respeito à pluralidade de nomes e características que se apresentam na cena contemporânea”⁸³. A pesquisadora se refere, entretanto, a um grupo maior, o de escritores brasileiros da atualidade, e pinça exemplos que não estão necessariamente inseridos na Geração 90. Em todo caso, no âmbito mesmo do grupo em questão, a pluralidade é visível e é em si característica dele. Conforme observa Quadrado,

na Geração 90, temos experimentalismos e transgressões ainda mais radicais do que víamos na geração anterior, mas, no meio disso, não será difícil encontrarmos poetas que, por exemplo, resgatam a forma do soneto como campo de experiência estilística. Tudo pode: não há agenda, plataforma ou compromisso. Com relação à temática, a mesma coisa, já que cada escritor vai tratar daquilo que lhe chama a atenção e tudo será igualmente aceito.⁸⁴

Mas começemos pelas origens. Os membros desse grupo costumam contar, em entrevistas e conversas com os leitores, que a inquietação geradora do movimento nasceu no Franz Café, da Vila Madalena, bairro nobre da cidade de São Paulo. Nele, encontravam-se regularmente escritores, jornalistas e estudiosos interessados em

⁸³ Azevedo, op. cit., p. 6.

⁸⁴ Quadrado, op. cit., p. 47.

literatura. Das conversas e saraus, nasceu a idéia da coletânea. O intuito, que amplifica os objetivos que afinal toda antologia tem, sempre foi muito transparente: divulgar o texto contemporâneo, fazê-lo circular, receber crítica etc. A idéia de movimento se justifica aí: o objetivo do grupo não se restringiu desde o início a um aceno aos figurões do campo visando à inserção pacífica dos seus membros no mercado editorial já consolidado e com linhas agarradas à tradição. E para efetivar esse propósito de entrar no campo – inclusive com proposições de novos olhares e regras – seria imprescindível começar com uma auto-valorização.

A primeira das antologias é apresentada com adjetivos que bem definem o propósito de que falamos: melhores, originais, menores⁸⁵, interessantes, entre outros. O catálogo da editora Boitempo não fica atrás e anuncia *Geração 90: manuscritos de computador* como sendo a “antologia dos dezessete contistas que fizeram da década de 90 outro momento de ouro do gênero no Brasil e representam o que de melhor se publicou no final do século XX”. Também é sob a égide da “qualidade” que o próprio livro se anuncia: o subtítulo não poderia ser outro senão “Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX”. Mas como aferir igualmente qualidade a todos os textos de um conjunto de contistas que tratam bem distintamente forma e conteúdo?

O risco é cairmos, mais uma vez, na discussão a respeito de gosto que esboçamos no primeiro capítulo. E a conclusão tende para o que também já vislumbramos: a qualidade é um conceito que serve muito bem ao indefinível. Serve, igualmente, para distinguir: incluir e excluir conforme convier aos detentores do poder de legitimar. Sem precisar dar muitas explicações ou “prestar contas” a respeito da leitura de uma obra literária, é comum fazer interpretações que se baseiam na qualidade, no bom gosto, na estética pura etc. E a imposição mesmo desse discurso efêmero pelos agentes do campo literário serve para qualificar objetivamente não a obra, mas o leitor. É como se a conclusão passasse pelos seguintes raciocínios: “se o leitor não identifica a qualidade dessa obra, é porque não tem desenvolvida a capacidade fruitiva” ou “é um leitor de outra categoria, inferior, incapaz de absorver corretamente o que essa obra proporciona” ou ainda “se o leitor exalta esse lixo é porque não entende nada da

⁸⁵ Entende-se “menor” como qualificação positiva aqui pelo motivo quase óbvio de que o texto literário passou a ser breve, de modo geral, para atender à expectativa do público consumidor e mesmo como resultado de uma realidade fragmentada, tipicamente pós-moderna. A esse respeito, observa Paloma Vidal que “uma virada se fazia evidente na escolha [pelos autores da Geração 90] de formas breves – contos curtos e muito curtos que procuravam dar conta de uma experiência fragmentada através de pequenos flashes” (Cf. Vidal, op. cit.). A conotação negativa e até preconceituosa que carregava o termo “menor” como adjetivo de um tipo menos importante de literatura parece ter sido minimizada.

verdadeira literatura”. A marcação de espaços, a hierarquização de saberes, reflete algo muito cruel imbricado nessa que diz ser uma arte libertadora. A esse respeito, ao comentar os resultados da edição 2006 do prêmio Portugal Telecom de literatura, explode Marcelo Mirisola, um dos membros do grupo em questão: “Literatura não é corrida de cavalos. Por Deus! O critério não é objetivo! Uma coisa é PREFERIR um autor a outro”⁸⁶.

Voltemos à Geração 90. Contam os participantes que a idéia das antologias surgiu da constatação de que a coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi, dedica uma parte aos autores dos anos 1990, mas não consegue abarcar um número expressivo de novos autores, o que, na opinião da Geração 90, não expressa a realidade da cena contemporânea. Ocuparam o pequeno espaço de Moriconi aqueles já consagrados, com raras exceções. Em contato com autores que estavam efetivamente produzindo, e seu julgamento dizia ser de qualidade essa produção, Oliveira propôs a primeira antologia e, a partir de pesquisa sobre o que se publicou em todo o Brasil naquela década, chegou a um conjunto de mais de cinquenta contistas. Desses, ele elegeu dezessete. Seria, além de divulgação para esses escritores, uma resposta à coletânea de Moriconi.

Certamente ciente disso, o pesquisador foi um dos primeiros a resenhar a primeira antologia. Em sua análise, Moriconi reconheceu importância e lançou uma série de questionamentos a respeito do grupo e dos textos organizados por Oliveira. Em agosto de 2001, em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, o professor instiga: “Uma geração literária só é nova se produz algo novo. O que seria então o novo conto brasileiro dos anos 90? Para ser novo mesmo, ele deveria estar falando das novas questões culturais, morais, estéticas, que não são poucas”⁸⁷. Ao discutir o emprego da categoria “geração” para definir o grupo, analisa a relação da Geração 90 com o *boom* do conto na década de 1970 refletindo que “uma parcela dos contos aqui recolhidos não traz nada de novo, reciclando de maneira repetitiva alguns clichês do gênero herdados da geração anterior”⁸⁸.

Adiante, Moriconi discute a escolha política e consciente de Oliveira por determinados autores. Ele observa que logo na introdução o organizador admite que não é feito um retrato politicamente correto dos anos 1990 e

⁸⁶ Mirisola, “Cavalos não reclamam”.

⁸⁷ Moriconi, “O que você conta de novo, geração 90?”.

⁸⁸ Id. Ibid.

afirma taxativamente que os “excêntricos” (a expressão é dele) ainda não conquistaram um espaço na literatura brasileira. Por “excêntricos”, entende a mulher, o negro, o índio, o favelado, o homossexual. Mas isso não quer dizer que sua antologia não tenha uma política. Toda antologia literária tem uma política cultural por trás, um conceito que lhe dá a moldura básica.⁸⁹

A esse respeito, é preciso trazer à tona a constatação de que o grupo aqui abordado é, como qualquer outro, hermético. Com regras (e gostos e discursos) internas muito bem consolidadas e conhecidas por aqueles que ali transitam. Por alguma necessidade de responder a leituras ideológicas e éticas, calcadas em noções sociológicas e antropológicas, de estudos que vêm sendo produzidos acerca da representação social na literatura, já existe certo movimento do grupo no sentido de justificar ausências ou exaltar inclusões. Oliveira admite isso na apresentação de *Geração 90: manuscritos de computador*, como observou Moriconi em sua crítica. “Os excêntricos”, diz Oliveira, “os que são mantidos fora do centro onde as grandes decisões são tomadas – a mulher, o negro, o índio, o favelado, o homossexual – ainda não conquistaram o merecido espaço”⁹⁰.

A reflexão de Oliveira, entretanto, não permite que ele anteveja e assumam certa responsabilidade. Afinal, de acordo com a leitura que ele faz da realidade atual, entre os mais de cinquenta contistas brasileiros são poucos os “excêntricos”. A antologia não faz esforço para reverter esse quadro. Entre os dezessete da primeira e os dezesseis da segunda, quatro são mulheres e arriscaríamos dizer que não há negros⁹¹.

Moriconi acrescenta que “para sorte de Nelson de Oliveira, sua antologia se define menos por aquilo que exclui e mais por aquilo que inclui” e analisa qual é a estratégia de inclusão:

Tratou Nelson de trazer ao público leitor uma amostragem equitativa das duas principais vertentes formais em que se distribui a produção contística da nova geração. De um lado, o miniconto, o microrrelato que vai de apenas duas linhas (como em “Epígrafe”, de Marçal Aquino) até o que se pode chamar ainda de conto curto, chegando a no máximo 5 ou 6 páginas. De outro lado, o conto propriamente dito, o conto-padrão contemporâneo, que tem uma duração de até aproximadamente 15 páginas⁹².

⁸⁹ Id. Ibid.

⁹⁰ Oliveira, “Contistas do fim do mundo”, p. 12.

⁹¹ Em pesquisa por imagens, via *internet*, quatro autores não puderam ter a cor identificada.

⁹² Moriconi, op. cit.

3.2 Publicidade literária

Se a concisão e o diálogo com a linguagem jornalística, recursos já utilizados pelo grupo dos anos 1970, permanecem como elementos importantes do texto da Geração 90, a proximidade com as teorias publicitárias é um ponto novo. Alguns dos contistas trabalham paralelamente em agências de publicidade, como Marcelino Freire e André Sant'Anna. E é notório como esse vínculo se reflete nas estratégias de autodivulgação e de divulgação do grupo e como tudo isso está relacionado com a profissionalização do escritor, que discutimos no segundo capítulo.

A ambientação acaba por ser um elemento importante dessa criação de imagem. Do café da Vila Madalena eles passam para a Mercearia São Pedro, no mesmo bairro. Hoje, o bar-lanchonete-mercearia-livraria-videolocadora funciona como espaço aglutinador do grupo em questão e de interessados em literatura. Em texto sobre a história da Mercearia, disponível no site dela (que destaca também o cardápio e mini resenhas de livros e filmes), um acolhedor último parágrafo arremata a idéia de espaço literário:

Hoje, não é preciso mais levar o litro vazio para comprar a Cândida. Ela continua lá, agora dividindo espaço com Moravia, Bukowski, Cortázar, Câmara Cascudo, Altman, Murilo Salles e Tim Burton. Mas a casa é a mesma, basta você entrar. Ela é sua⁹³.

É significativa, por exemplo, a doação do troféu do Prêmio Jabuti, recebido em 2006 por Marcelino Freire, à Mercearia.

Amigos, amanhã, quarta à noite, é o dia da entrega do *Prêmio Jabuti* a mim e à Mercearia São Pedro. Explico: depois da solenidade em que será entregue o cágado para o meu livro *Contos Negreiros*, lá na *Sala São Paulo*, partirei para o nosso boteco preferido. Explico de novo: em uma das prateleiras da Mercearia é onde o prêmio vai parar. Entendam: não estou desmerecendo a honraria. Estou dando a ela mais honraria ainda.⁹⁴

Não há como não afirmar que é essa doação uma forma de agradecimento ao estabelecimento comercial e também mais um modo de contribuir para a sua consolidação como o espaço cativo da Geração 90. A Mercearia é reconhecida hoje como o bar onde os novos escritores costumam se encontrar e existe no campo literário um certo *glamour* envolvendo o local. Autores, jornalistas da área e interessados em literatura de todo o país já ouviram falar no bar. Assim, o vínculo com a publicidade – tanto em favor dos textos dos autores que ali transitam, quanto do próprio local – se consolida. E isso não é escamoteado. Ao contrário de alguns puristas do ambiente

⁹³ Disponível em www.merceariasaoopedro.com.br/historia.htm.

⁹⁴ Em postagem publicada em 12 de agosto de 2006, em www.eraodito.blogspot.com.

literário, que tentam desvincular qualquer atividade ligada à literatura do comércio, da mídia, do negócio, os membros da Geração 90 levam tudo isso às últimas conseqüências.

Faz parte de todo esse aparato quase virtual, embasado em teorias do *marketing* e com propósitos inegáveis de divulgação, o tratamento dado pelos membros da Geração 90 à crítica. Desde o lançamento da primeira antologia, registra-se um sem-número de resenhas, comentários e notícias acerca dos livros e do “grupo da Mercearia”.

3.2.1 A crítica à mercantilização

A *Folha de S. Paulo*, a pretexto da Festa Literária Internacional de Parati – FLIP, edição 2003, convidou os escritores Milton Hatoum, Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato e Marçal Aquino para uma entrevista-debate a respeito da ficção brasileira atual. Para anunciar a entrevista, o repórter Cassiano Machado cita declaração de Aquino, que classifica aquele encontro como “rara oportunidade de conversar sobre literatura brasileira de hoje”. Talvez o escritor se refira, aí, a uma oportunidade dentro da grande imprensa – e o que vamos constatar de 2003 para cá é que o espaço para discussão aumenta –, mas é preciso ressaltar que no âmbito literário, em bares, espaços literários ou na imprensa especializada, essa discussão é constante, inclusive entre os quatro convidados.

Antes de ressaltarmos alguns trechos da entrevista, é preciso fazer algumas considerações. Enquanto Aquino e Ruffato, apesar de estarem entre os mais velhos do grupo da Geração 90, são membros, já que antologizados, Carvalho e Hatoum seguem outro caminho. Estão, ambos, inseridos numa esfera paralela, justamente aquela (mencionada há pouco) que resgata postura e aspectos conservadores em seus discursos e textos. E são eles mesmos que declaram, na entrevista à *Folha*, não ser possível vislumbrar o que, entre os textos contemporâneos, vai permanecer ou se posterizar. “Não acredito em literatura geracional. O tempo vai dizer qual texto sobrevive”, opina Hatoum. O trecho abaixo ilustra bem essa dissonância.

Carvalho - A diversidade sempre existiu, em qualquer época. O que é curioso e até perigoso é uma militância que não tem a ver com a literatura, mas com a visibilidade, um traço normal de militância de minorias. Se você pegar essas pessoas, elas não têm nenhuma questão em comum. Não é como a *nouvelle vague*, um grupo que fez um manifesto, iniciou um movimento. Aqui é uma militância para criar espaço no mercado. O perigo da impostura nisso é grande. Você junta alhos com bugalhos, como se fosse propaganda.

Luiz Ruffato - Você tem razão em algum momento, Bernardo, mas não é bem assim. Essa “Geração 90”, que não existe, foi criada justamente para criar um espaço de discussão, que eu acho até que já se esgotou. Mas criou um fato. Quem vai ou não ficar não tem a menor importância.

Bernardo Carvalho - Para mim tem.

Ruffato - Para mim não. O que tem importância é o questionamento feito naquele momento. Cada um que tome seu caminho. Eu por exemplo não tenho nada a ver com “Geração 90”⁹⁵.

A entrevista (que virou um debate, com pouquíssimas intervenções do repórter), entretanto, não se configurou em espaço de combate. Os escritores, que na entrevista pareciam fazer parte de dois grupos muito distintos, um que adota posições tradicionais e conservadoras, e outro que declara a vinculação com a mídia, até concordaram em diversos pontos. Porém, enquanto o assunto foi a Geração 90, existiu disparidade.

Carvalho - Acho o contrário de você. O foco está na publicidade.

Ruffato - De quem?

Carvalho - Das pessoas.

Ruffato - Não concordo.

Carvalho - Na abertura de um espaço de mercado.

Ruffato - Isso é ótimo, não tínhamos mercado, hoje temos.

Carvalho - Mas isso é negligenciar as coisas em si.

Marçal Aquino - Mas aí entra a consciência que cada um tem das coisas que tem de escrever. Em qualquer momento da literatura ou arte vai haver impostura.

Carvalho - A literatura para mim tem um trabalho solitário muito diferente do das outras artes. Os movimentos são secundários. O que importa é o que vai ficar, não abertura de mercado.

Ruffato - Houve uma tentativa de abrir mercado, mas o que vai ficar não decidiremos nós.

Carvalho - Tudo bem, mas o movimento que para mim caracterizou essa “Geração 90” é, em primeiro lugar, uma autopromoção incrível, que nunca houve⁹⁶.

Chega a ser óbvio que a discussão passa por uma desvalorização, por parte de Carvalho e Hatoum, que tendem a ter posições mais conservadoras, do vínculo que se estabelece hoje entre o fazer literário e a mídia. No entanto, – e abstraindo o fato de que

⁹⁵ Machado, “Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país”.

⁹⁶ Id. Ibid.

Hatoum e Carvalho têm os meios de comunicação como parceiros e fiéis divulgadores de seus livros, o que os vincularia ao grupo mais “liberal” de Ruffato e Aquino – é possível observar que, se de um lado temos uma abordagem que condena e considera sem valor ideológico a visão mercantilizada da produção literária, de outro temos os que assumem sem crises essa realidade. É a estratégia devidamente aplicada sendo também explicitada.

Em artigo-resposta publicado na *Folha*, Oliveira declara: “‘Geração 90’ foi o artifício que encontrei para reunir e tentar divulgar a prosa dos melhores contistas e romancistas que estrearam no final do século 20. Trata-se de uma etiqueta, um rótulo, uma logomarca”⁹⁷. E essa estratégia perpassa todas as ações desse grupo e, quando convém, também as ações daqueles que impostam um discurso mais conservador. O mesmo texto de Oliveira é iniciado com uma indagação exclamada (“Geração 90, de novo?!”) e complementada por duas afirmações, em si, irônicas e com o explícito intuito de iniciar um novo debate sobre o mesmo assunto. Um certo ar cansado se mistura com um paciente tom orgulhoso, vaidoso: “Ninguém agüenta mais ouvir falar a respeito. Também parece que ninguém agüenta deixar de falar a respeito”⁹⁸. Sobre a declaração de Carvalho, que vincula a idéia da Geração 90 ao “deplorável” setor midiático do mercado literário, Oliveira diz que concorda com o colega. “Bernardo não dá nomes aos autores, talvez por ignorar seus livros. Apenas diz que ‘essas pessoas’ estão se promovendo, estão só em busca de visibilidade, de espaço no mercado editorial. É a pura verdade. Não conheço escritor, genial ou medíocre, que não esteja em busca de visibilidade”⁹⁹. E completa, dando uma boa noção de como funciona o passo-a-passo da publicação de um livro de literatura:

A boa propaganda duela com armas brancas, sempre. É ela que leva os escritores da ‘geração 90’ a ler seus textos em praças e escolas, organizar saraus, criar revistas e blogs, falar de literatura 24h por dia (perdão, Ruffato, mas eu discordo de você) e muitas vezes pagar do bolso a edição de um livro. O livro pronto, recomeça a batalha: enviá-lo a críticos, jornalistas e outros escritores, insistir para que os livreiros o aceitem nas livrarias. Por que essa trabalhadeira? Porque acreditam que estão escrevendo a melhor literatura do planeta. E muitos estão. Todo esse movimento é sinal de vida literária, de sangue correndo no corpo. Tudo isso bate de frente com a literatura de gabinete, voltada apenas para o cânone e distante do corre-corre cotidiano, postura aristocrática que casa bem com a fixação de Bernardo e Hatoum na questão da permanência. Questão bizantina, porque discutir “quem vai ficar e quem não vai ficar” é discutir o sexo dos anjos.¹⁰⁰

⁹⁷ Oliveira, “Nelson de Oliveira comenta críticas de Bernardo Carvalho e Hatoum”.

⁹⁸ Id. Ibid.

⁹⁹ Id. Ibid.

¹⁰⁰ Id. Ibid.

O resultado de todo esse movimento para aparecer está presente nos meios de comunicação. O próprio Oliveira nota que se produziram resenhas apaixonadas (a favor e contra) a respeito dos livros. Mas existem também constatações menos passionais, como é o caso do trecho abaixo, publicado em matéria da *Folha*, acerca da Bienal do Livro de 2003.

Em uma Bienal fraca de lançamentos dos “medalhões” da literatura brasileira, um expressivo grupo de “medalhinhas” vem mostrando seu brilho. É de escritores que estrearam na literatura nos anos 90, ou até mesmo que começam agora, neste mesmo maio, as melhores surpresas do megaevento carioca. A “literatura nova”, mais parente do cinema novo do que da bossa nova, ataca em várias frentes, mas a mais completa é a dupla de livros “Geração 90”, que teve sua primeira edição publicada em 2001 e que faz a *première* da segunda dose esta tarde, com lançamento no Riocentro.¹⁰¹

3.2.2 O caso “Jerônimo, o matador”

Para concluir a discussão acerca da postura publicitária dos escritores da Geração 90, é imprescindível observarmos a figura daquele que se tornou, não inocentemente, o inimigo-mor do grupo. Repórter da revista *Veja*, Jerônimo Teixeira é reconhecido entre os escritores do grupo como aquele que critica sem embasamento a literatura contemporânea. Polemiza por polemizar.

Em matéria de 20 de julho de 2005, intitulada “Revelações de Parati”, o repórter qualifica Marcelino Freire (revelação de 2004 da Festa Literária Internacional de Parati – FLIP) e João Filho (revelação de 2005) como “demagogo” e “verborrágico”, respectivamente. Isso depois de opinar no subtítulo que “Os autores descobertos pela festa literária mereciam o anonimato”. Uma semana antes a polêmica se anunciou com o texto “Subsídios autorais”, publicado em 13 de julho de 2005. O subtítulo é, em si, uma provocação: “Era o que faltava: agora os escritores também querem financiamento público”. Com texto irônico e ácido, Teixeira faz eco à postura que adota discursos conservadores, de que falamos há pouco. Evoca autores canonizados, como Machado de Assis e Graciliano Ramos, que trabalharam como funcionários públicos, para ridicularizar a proposta do movimento Literatura Urgente.

Até agora, contudo, os escritores não haviam cultivado um mau hábito renitente de cineastas e outros profissionais da cultura: pedir dinheiro ao governo para financiar suas obras. Isso mudou. Formado no ano passado, o movimento Literatura Urgente reúne um grupo aguerrido de autores que pedem ao Ministério da Cultura a criação de “políticas

¹⁰¹ Machado, “Geração 90 molda transgressão formal”.

públicas” que fomentem o “desenvolvimento do trabalho criativo”. Em português corrente, o que eles querem é ganhar um troco.¹⁰²

Um outro parágrafo ilustra bem esse sentimento frente ao manifesto do movimento, enviado ao Ministério da Cultura e que incluiu 181 escritores (entre eles, o próprio Milton Hatoum).

Para escrever um livro são necessários papel e lápis. Um lápis basta, se o sujeito não apertar muito. Depois disso, a melhor esperança é que haja na vizinhança um público leitor amplo e ávido. Nesse ambiente, os escritores conseguirão vender e serão remunerados com direitos autorais. Os que venderem mais poderão até ficar ricos (J.K. Rowling, da série Harry Potter, é hoje mais rica que a rainha da Inglaterra). Os que venderem menos talvez tenham de complementar a renda com outros trabalhos. Mas, se dinheiro público precisa ser gasto, que seja com o fomento à leitura, e não com pensões para escrevinhadores tiradas do bolso do contribuinte.¹⁰³

Depois de ter suas matérias rebatidas, via *blog*, por vários membros da Geração 90, inclusive por meio de uma carta (ver anexo VI) ao editor-chefe da revista, Mário Sabino, publicada no diário eletrônico de Marcelino Freire – antes disso, foi publicado o texto “Jerônimo, o matador” (ver anexo VII) –, os ataques, interpretados como uma agressividade gratuita, cessaram. Mas isso só até serem lançados *O paraíso é bem bacana*, de André Sant’Anna, *Joana a contragosto*, de Marcelo Mirisola, *Dedo negro com unha*, de Daniel Pellizzari, e *O oitavo dia da semana*, de Nelson de Oliveira. A pretexto desses lançamentos, foi publicada a matéria “A horda dos transgressores”, em 1º de março de 2006, com o seguinte subtítulo: “Eles acham que estão quebrando tudo, mas fazem uma literatura pueril” e ilustração de uma suposta guerra de catapultas protagonizada pelos autores (ver figura 3), cuja legenda era: “Marcelo Mirisola, Daniel Pellizzari, André Sant’Anna e Nelson de Oliveira: cafajestismo militante, nonsense, celebração da idiotia e crepúsculos saltitantes”.

¹⁰² Teixeira, “Subsídios autorais”.

¹⁰³ Id. Ibid.



Figura 3

Jerônimo inicia o texto falando de Mané, protagonista de *O paraíso é bem bacana*: “Virgem, ingênuo, sexualmente inibido e quase afásico, Mané vive uma eterna infância, incapaz de qualquer amadurecimento efetivo”. E usa essas características para emendar: “A mesma puerilidade assola, em diferentes graus, os livros publicados recentemente por alguns ‘transgressores’ – o próprio Sant’Anna, Marcelo Mirisola, Daniel Pellizzari e o organizador da coletânea, Nelson de Oliveira”¹⁰⁴. Assim, fala mais detidamente de cada um dos lançamentos, conforme os trechos a seguir.

No melhor gênero Forrest Gump, *O Paraíso É Bem Bacana* celebra a idiotia, ao sugerir que Mané, com sua incompetência cognitiva e lingüística (ele usa palavras como “poblema”), tem uma sabedoria pura e primitiva, inacessível aos cerebrados.

O cafajestismo militante do autor – que coloca a si mesmo como herói da história – até poderia ser um divertido ataque à correção política e sanitária do “sexo seguro”, se não se diluísse em sentimentalismo kitsch: o livro é um interminável lamento pela tal Joana, que abandonou o narrador. O estilo coloquial não é tão estropiado quanto os delírios de Mané/Sant’Anna, mas há erros crassos de concordância (“talvez a mistura de tempo e lugares errados me fizeram acreditar que...”).

Em *Dedo Negro com Unha (DBA)*, de Daniel Pellizzari, a puerilidade se revela em uma espécie de incontinência narrativa: são tantas as brincadeiras metalingüísticas que a obra esquece de dizer a que veio. Pellizzari quer pautar sua literatura pelo nonsense, como indicam as citações de Lewis Carroll e Edward Lear, mestres ingleses do gênero. Mas mesmo o nonsense exige consistência narrativa, especialmente em um romance.

A resposta-padrão a essa crítica – a qualquer crítica – já está impressa no posfácio de *Dedo Negro*, a cargo de Joca Reiners Terron (outro escritor que se inclui entre os

¹⁰⁴ Teixeira, “A horda dos transgressores”.

transgressores): as inovações de Pellizzari estão em “descompasso” com a crítica brasileira. É mais uma vez a cansada retórica vanguardista do “estamos-adiante-donosso-tempo”. Nos seus manifestos, os transgressores não inovam em nada. Nem sequer arranjaram um inimigo novo contra o qual se bater – na introdução à coletânea Geração 90, Oliveira ataca o realismo do século XIX, que, segundo ele, não iria ao “cerne das coisas” (conclui-se que autores como Flaubert e Tolstoi são superficiais).

Metáforas desse tipo denunciam uma ilusão característica desse grupo: a crença ingênua – mais uma vez, infantil – na beleza redentora da palavra, na Literatura, com maiúscula.¹⁰⁵

A matéria é arrematada com um *box* no mínimo provocador, com o seguinte conteúdo:

Como escrever um livro “transgressor”

ESCREVA COM DESLEIXO

Qualquer arremedo da linguagem coloquial, com palavras como “problema” ou “veio”, passa por um estilo inovador

SEJA NOJENTO

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

FALE DE SEXO SELVAGEM

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

CRIE PERSONAGENS “MALDITOS”

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

SEJA NARCISISTA

Coloque a si mesmo como herói de seu romance. Ou arranje um amigo para escrever um posfácio dizendo que sua obra é a mais pós-moderna que existe no mercado¹⁰⁶

A visão do jornalista, que suscitou nas três ocasiões respostas em *blogs* e *sites*, tem obviamente a intenção de polemizar a produção do grupo em questão. Os motivos, além da já debatida (e batida) visão baseada na “qualidade”, não são explícitos. O posicionamento do repórter ora se vincula ao pensamento mais conservador, ainda em voga (e dominante) na cena literária nacional, ora acena para uma leitura crítica do movimento. Com a primeira matéria, porque quis polemizar as figuras que transitam impunemente no cenário da Geração 90. Com a segunda, quis denunciar a ação do Literatura Urgente, que pediu (e conseguiu, como vimos no capítulo anterior) subsídios

¹⁰⁵ Id. Ibid.

¹⁰⁶ Id. Ibid.

governamentais para a produção literária nacional, como se isso fosse imprescindível. Ao lado dessa denúncia, aparece certa identificação com os que rechaçam a profissionalização do escritor. Isso, obviamente, em termos práticos, pois oficialmente a lei que trata de direitos autorais está em voga desde 1973 (Lei 5.988). Com a terceira matéria, porque fez uma leitura propositadamente superficial dos livros e provocou um olhar ridicularizador sobre o que se produz atualmente. O mercado e as relações trabalhistas existem, mas há também a necessidade, igualmente propagandística, de se manter sobre a literatura a aura nobre da arte superior, feita por poucos e consumida por aqueles de gosto apurado. Essa discussão foi aprofundada nos capítulos anteriores.

Agora, para concluir esse retrato da Geração 90, com o ambiente que a possibilitou, falaremos mais detidamente sobre alguns autores desse grupo. A idéia é abordar aspectos biográficos e bibliográficos, de modo a ilustrar as noções que discutimos a respeito da Geração 90. Quatro foram escolhidos. O primeiro é o próprio Nelson de Oliveira, organizador das antologias. Os demais foram selecionados porque passaram, junto com as críticas e elogios ao grupo, a publicar por editoras grandes. Por outras palavras, expressam em parte o resultado das antologias e de toda a agitação em torno do livro, as polêmicas, as brigas etc. Marcelino Freire está entre eles e o quarto capítulo será dedicado à análise de suas estratégias.

3.3 Biografias da Geração 90

Nelson de Oliveira nasceu em 1966 em Guaíra, interior de São Paulo. Publicou os livros *Os saltitantes seres da lua* (Relume Dumará, 1997); *Quem é quem nesse vaivem?* (FTD, 1997); *Naquela época tínhamos um gato e outros contos* (Cia das Letras, 1998); *Subsolo infinito* (Cia das Letras, 2000); *O leão que achava que era domador* (Mercuryo, 2000); *O sumiço das palavras* (Saraiva, 2001); *O filho do crucificado* (Ateliê, 2001); *A maldição do macho* (Record, 2002); *O século oculto* (Escrituras, 2002); *O mistério da terrível caixa* (Beca, 2002); *Mais dia menos dia, a paixão* (Hedra, 2002); *Sol e Lua* (DCL, 2003); *A fuga dos animalucos* (Beca, 2003); *Verdades provisórias: anseios crípticos* (Escrituras, 2003); *Sólidos gozosos e solidões geométricas* (Record, 2004); *O oitavo dia da semana* (Travessa dos editores, 2005); *Pequeno dicionário de percevejos* (Lamparina, 2005); *Algum lugar em parte alguma* (Record, 2006). Editou, em conjunto com Marcelino Freire e Tereza Yamashita, a revista *PS:SP*, em 2003, e publica resenhas em jornais e revistas especializadas. É diretor de arte e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Recebeu

alguns prêmios literários, entre eles o Casa de las Américas, em 1995, o da Fundação Cultural da Bahia, em 1996, e o da Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA, em 2002 e 2003. Transita, como pudemos notar, entre editoras grandes e pequenas de modo muito peculiar: sem criar vínculos duradouros, como seria praxe.

Em entrevista à Secretaria de Cultura do Mato Grosso, declarou:

Tive muita dificuldade pra publicar meu primeiro livro, mas depois disso, com a ajuda de dois prêmios importantes, a dificuldade desapareceu. Hoje posso dizer que vivo em plena liberdade criativa: escrevo o que quero e não sofro com a falta de editor. É claro que não vivo do que eu escrevo, afinal o número de leitores sofisticados no Brasil sempre foi bastante reduzido.¹⁰⁷

A declaração reflete alguma lucidez de Oliveira frente ao mercado editorial, mas é perceptível certo ranço quando qualifica o leitor que consome seus livros. Essa “sofisticação” é de fato exigida do leitor, pois os textos apesar de apelarem para o escatológico são construídos longe do que seria uma “linguagem popular”, mas o tom da declaração de Oliveira se aproxima àquele que hierarquiza literatura erudita, popular etc. Outro trecho da entrevista deixa transparecer a mesma idéia.

Há vinte, quinze anos não existiam tantas editoras quanto hoje. Graças às novas tecnologias a edição de livros ficou muito barata. Os escritores jovens, com obra em formação, não podem mais reclamar da falta de editor. Eles mesmos podem, com pouco dinheiro, se transformar em seu próprio editor, libertando contos, poemas e romances que no passado ficariam presos na gaveta. Isso é bastante animador. Em breve estaremos soterrados por livros de todas as qualidades. Está na hora de educar a população, de erradicar o analfabetismo, de preparar todos os brasileiros para essa avalanche de palavras impressas.¹⁰⁸

O vínculo com a imagem do ato da leitura como salvador da massa iletrada – como se os valores da classe média alta e da elite intelectual servissem automaticamente aos interesses dos mais pobres – já foi discutido no primeiro capítulo. Apesar desse aspecto, que ressalta a crítica limitada do autor, Oliveira é considerado uma figura importante no ambiente literário brasileiro tanto como escritor quanto como agitador cultural. Moriconi opina a seu respeito: “nos últimos anos, através de uma intensa atividade como ficcionista e polígrafo literário, Nelson aparentemente assumiu um pouco o papel de aglutinador, de ‘consciência falante’ da geração 90”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Disponível em www.cultura.mt.gov.br.

¹⁰⁸ Id. Ibid.

¹⁰⁹ Moriconi, op. cit.

Marcelo Mirisola e André Sant'Anna são exemplos de uma vertente distinta, mas bem aproximada àquela onde figura Oliveira. Se algum dos dois pode ser considerado agitador, isso se deve a eventuais respostas ou manifestações provocadas por declarações da crítica ou da imprensa. Eles não promovem eventos, encontros, saraus etc. Participam quando convidados. Em comum, apresentam o fato de que seus mais recentes livros foram publicados por grandes editoras. O impacto dessa mudança aguarda um estudo comparativo mais aprofundado sobre as obras.

Mirisola nasceu em 1966, na capital paulista. É bacharel em Direito, mas não exerceu a profissão. Publicou os livros *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (Estação Liberdade, 1998), *O herói devolvido* (Editora 34, 2000), *O azul do filho morto* (Editora 34, 2002), *Bangalô* (Editora 34, 2003), *Notas da arrebenção* (Editora 34, 2005) e *Joana a contragosto* (Record, 2006). É conhecido (e também desprezado por isso) como um escritor nojento, escatológico, cínico e controverso. “A literatura de Marcelo Mirisola é marcada quase que exclusivamente por uma obsessão: sexo. Nada a ver com a erotização fina e sublimada, mas com o escatológico, o abjeto”¹¹⁰, desenha Azevedo. A pretensão é clara: chocar. E é evidente uma postura que pretende fugir da hipocrisia reinante entre os agentes do campo literário. Se existe a predisposição de se vender, ela é declarada. Essa postura literária, escolha estética, se estende à realidade. Personagem e autor costumam se misturar também nas esferas públicas.

Como observa Azevedo, o texto de Mirisola denuncia e pratica (e isso já é resultado de certa confusão intencional) um preconceito declarado: é machista, misógino, homofóbico e racista. Muitos de seus contos não seguem uma lógica convencional. São interrompidos parcialmente (quando são inseridos comentários a respeito de alguma figura em voga na mídia) ou completamente (para dar lugar ao ponto final). Esse vínculo que ele acaba por fazer com a realidade é o que dá certa legitimidade ao texto literário que constrói. Os contos e romances são exclusivamente narrados em primeira pessoa por um indivíduo que assina MM ou Marcelo, apenas. As referências e os diálogos com a biografia de Mirisola são evidentes.

Ao falar de sua própria vida, ou pelo menos evidenciar alguns dados biográficos verossímeis, o autor estabelece certo mecanismo de controle sobre o leitor, declarando narrar a verdade absoluta. Daí, fantasias e divagações absurdas ganham *status* de real. A voz narrativa, observa Azevedo, é um ato performático: “A personalidade forjada se

¹¹⁰ Azevedo, op. cit., p. 76.

desdobra na contra-imagem cínica deixando-se contaminar por ela, fraturando a subjetividade”¹¹¹. Moriconi opina que Mirisola “é hoje um autor cult adorado por alguns, depreciado por outros. Os contos publicados na antologia trazem uma radicalização de sua fórmula, baseada na encenação de uma performance cínica”¹¹².

Com essa mesma energia, Mirisola destacou, por meio de seu *blog* (criado em 13 de setembro de 2006 e encerrado quinze dias depois), os críticos e jornalistas que ele julga como ratos covardes. Aqueles textos “impublicáveis” por grandes jornais (inclusive alguns declaradamente recusados) foram expostos no diário eletrônico do autor. Ali, valeu até mesmo provocar conflitos com os colegas da Geração 90. Hoje, ele tem uma coluna com Caco Galhardo na revista *Sexy*.

Já André Sant’Anna nasceu em Belo Horizonte, no ano de 1964. Filho de Sérgio Sant’Anna, passou parte da adolescência com o pai, aprendendo – de modo indireto – a ser escritor. André conta que essa era a última de suas opções, já que assistia aos momentos de aflição, mau humor e solidão do pai, quando da escritura de um romance ou da preparação de um livro de contos. Começou na música, tocando contrabaixo no grupo Tao e Quao. Declarou ter iniciado sua produção literária a partir de uma desilusão amorosa, escrevendo diários. Deles, nasceu o seu primeiro livro, *Amor* (Dubolso, 1998). De difícil classificação, o livro (meio poema, meio romance aliterado) é uma sucessão de fatos, repetições, com certa escatologia. Em entrevista ao site *Tudo Lorota*, declarou que, com o livro pronto, pensou:

“Estou com uma coisa diferente, interessante aqui”, e mandei pro meu pai. E aí ele me telefonou, todo entusiasmado, e falou: “Pô, que coisa diferente isso aqui, vou indicar, tal” mas também falou: “Acho que ninguém vai querer editar, manda pro Tião” - o Sebastião Nunes, um mineiro, ex-poeta, de Sabará, que tinha as Edições do Bolso.¹¹³

O fato de ter o pai devidamente inserido no mercado editorial, e festejado pela crítica, certamente funcionou como facilitador para a sua estréia. O caminho, entretanto, respeitou certa praxe dos membros do grupo da Geração 90 e foi iniciado por uma editora pequena.

É uma coisa que facilita o caminho, arruma gráfica mais barato, mas você banca o livro. Era um livro caro por causa das ilustrações coloridas. Na época *O Amor* custou seis mil reais. O livro ficou pronto em 95, eu mandei pro Tião, ele leu, e foi sair no final de 97.

¹¹¹ Id. p.78.

¹¹² Moriconi, op. cit.

¹¹³ Disponível em www.tudolorota.com.br.

E nesse intervalo, eu comecei já a rabiscar *O Sexo* no trabalho. Então logo que saiu *O Amor*, *O Sexo* estava praticamente pronto.¹¹⁴

Em *Sexo* (7Letras, 1999) se consolidou o estilo repetitivo e irônico, por isso mesmo, digno de atenção. Dessa vez, uma editora híbrida: comercial e prestadora de serviços. O escritor arcou parcialmente com os custos dessa edição.

Já com *O paraíso é bem bacana* (Companhia das Letras, 2006), existiu todo o aparato que almeja qualquer autor que queira se profissionalizar, ainda que minimamente. O contrato previu a confecção de um romance para uma coleção (o que acabou por não acontecer) em um ano – que virou três –, com adiantamento para o autor e outras regalias. As conversas com os editores parecem ter sido bastante informais, como narra Sant’Anna:

O Luiz Schwarcz falou que eu devia cortar uns dez por cento do livro. A Maria Emília achava que menos. Cada um fez algumas sugestões, teve essa coisa dos delírios do personagem, que ele fica lá no paraíso, com cenas de sexo meio escatológicas, umas coisas meio... é um troço meio chato, vai enjoando... e eu fiquei nessa dúvida até o fim: “corto ou não corto?” ... E no final acabei optando por deixar chato mesmo.¹¹⁵

E é um romance de 451 páginas, com acabamento impecável, o que pode ser considerado fato raro: um livro de custo alto, escrito por um autor pouco conhecido do público leitor, produzido por uma das maiores editoras brasileiras. Em resenha, Paulo Bentancur declara que o livro é

um admirável feito na literatura brasileira, normalmente acusada de tímida, em conteúdo e em extensão, e acredito que sobrará fôlego ao leitor, como sobrou a mim, lendo e relendo quase 500 páginas que, a partir de agora, se não servirem de referência ao que de melhor somos capazes de produzir, então, em termos de literatura, somos mesmo, criticamente, uns manés.¹¹⁶

De volta à entrevista ao site *Tudo Lorota*, destacamos o que Sant’Anna opinou quando questionado sobre as matérias da *Veja* a respeito da Geração 90. “A questão nem é responder o Jerônimo Teixeira (jornalista que assina as matérias), porque ele não leu o meu livro, tá na cara que não leu”¹¹⁷. E chegou a cogitar certa conspiração: “Acho que é uma coisa pessoal, ou do Jerônimo Teixeira, ou do Mário Sabino (redator-chefe da revista), uma antipatia, uma raiva qualquer. O Nelson de Oliveira não deve ter

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Bentancur, “Quase, ou seja, tudo”.

¹¹⁷ Disponível em www.tudolorota.com.br.

convidado ele pro *Geração 90*, sei lá...”¹¹⁸. No arremate da entrevista, o escritor opina: “Agora está acontecendo um monte de coisa, muita gente escrevendo... a literatura virou até uma coisa meio pop mesmo, ‘desnobrecendo’ a atividade do escritor”¹¹⁹.

3.3.1 O passado sertanejo e o presente cosmopolita de Freire

Marcelino Freire, entre os quatro autores escolhidos, é a figura mais dialética. Nordestino da cidade pernambucana de Sertânia, nasceu em 1967 e vive em São Paulo desde 1991. Um migrante, retirante que resolveu tentar a vida na maior cidade brasileira. Esse aspecto se confronta (ou se complementa) com o fato de que ele é considerado hoje o autor da Geração 90 que mais se auto-promove e que ajuda na promoção dos outros membros do grupo. Internamente, carrega o codinome *self-promoter*.

Quando ainda vivia no Recife (ao sair de Sertânia com dois anos de idade, morou com a família em Paulo Afonso, no estado da Bahia, e depois de alguns anos retornou a Pernambuco, passando a viver na capital), trabalhou com grupos de teatro e ganhou um prêmio local – que não chegou a receber – por um livro de contos, publicado mais tarde, como edição do autor. É o livro *AcRústico*, de 1995, renegado por Freire, que traz treze contos muito oralizados, como o próprio título sugere, intercalados por epígrafes que são trechos de letras de músicas.

Em São Paulo, passou alguns anos apenas trabalhando como revisor em agências de publicidade. Em 2000, lançou, sob chancela do crítico João Alexandre Barbosa, *Angu de sangue* (Ateliê). São dezessete contos, dessa vez intercalados por figuras algo macabras que misturam as cores verde e vermelha para gerar choque, incômodo. As temáticas giram em torno de problemas sociais: os personagens são prostitutas, mendigos, loucos etc. Paralelamente, e para ajudar na divulgação do livro, foi lançada a primeira edição de *EraOdito* (Ateliê), livro de aforismos com segunda edição revista praticamente esgotada. Depois veio *BaléRalé* (Ateliê, 2003), também de contos. Dezoito improvisos, como o autor preferiu chamar, com uma temática mais direcionada. Ali, foram tratadas questões de afetividade *gay*.

Paralelamente, Freire esteve (e está) envolvido com outros eventos culturais, ligados ou não à literatura. Entrevistas, palestras em escolas e faculdades, debates em feiras literárias, participação em programas de televisão etc. e uma disponibilidade para atender interessados e fãs muito peculiar. Isso tudo confere a Freire o título pop (invisível)

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Idem.

de “escritor-gente-bona”, o que o difere da figura austera e mal-humorada, tão comumente vinculada à postura padrão do escritor. O intelectual inatingível é, aqui, espedaçado.

Essa visibilidade acabou gerando um contrato com uma das maiores editoras brasileiras, a Record. Por ela, lançou, em 2005, *Contos negreiros*. São dezesseis contos-contos, também com temática estabelecida. Dessa vez, os negros. Formato diferenciado dos anteriores, capa dura, projeto visual impecável, o livro rendeu a Freire o Prêmio Jabuti de 2006, na categoria Contos.

No contrato com a Record, está prevista a preparação de um romance. Algumas vezes mencionado em entrevistas, o livro, se é que se consolidará, deverá ter como título *Gonza-H*. Difícil prever a publicação dele, já que Freire declara não ter fôlego para um romance e que, em leituras do que já foi produzido, não tem gostado da história.

Em entrevistas, o autor declara que escreve para se vingar. De preconceitos, de posturas subjugadoras, opressoras etc. Isso não é explicitado; passa por certa mística sobre a sua literatura. Não há afirmações sobre suas intenções, a não ser aquelas vinculadas ao mercado. Os aspectos objetivos, como o estilo oralizado, são mais abordados pelo escritor em declarações públicas.

O adjetivo de agitador não surgiu à toa, como já pincelamos. Além de seus próprios livros, Freire organizou a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (Ateliê, 2003), participou da elaboração da revista *PS:SP*, da coleção *5 Minutinhos*, com o slogan “30 microcontos para você ler no intervalo da novela”, da produção de *shows* e cds de amigos, saraus, encontros literários e de diversas antologias.

Em entrevista ao *Correio das Artes*, diz que literatura precisa ter mais festa, mais vida. E declara que gostaria de ser Roberto Carlos. “Que maravilha ter o público de Chitãozinho e Xororó para falar de literatura”¹²⁰.

¹²⁰ Guedes, “Precisa ter mais festa”.

Capítulo IV – Motivos e motivações de Marcelino Freire

Pierre Bourdieu foi provavelmente o primeiro teórico a se preocupar com as estratégias de entrada e manutenção de escritores no mercado editorial. No já citado *As regras da arte*, ele faz uma panorâmica, com base em uma leitura sociológica, do campo literário francês. Sem prejuízos aparentes, transplantamos a metodologia dele para entender o mercado brasileiro. Mas existem algumas peculiaridades conceituais aqui: quando a análise se limita a um espaço global de trocas ou às estratégias de um grupo, ela pode ser mais aceita do que uma abordagem direta a um ou outro escritor, que pode soar ofensiva e fora de lugar. Como conclusão dos tópicos até aqui desenvolvidos, pudemos perceber que talvez faça parte das estratégias de alguns escritores fingir que elas não existem. É como se não coubesse ao papel deles a responsabilidade (ou parte dela) pela formação e manutenção de sua imagem diante do público. Esse papel seria delegado a editoras ou agentes literários. Para alguns, nem isso: o ideal seria que o sucesso surgisse como consequência “natural” de sua competência ou genialidade.

De acordo com as teorias do *marketing*, a formação de uma imagem se dá com base em diversos fatores. Numa empresa, temos como o principal deles a qualidade dos produtos ou serviços oferecidos. Mas também contribuem para a “boa imagem” a seriedade, o cumprimento das leis trabalhistas, as preocupações ambientais, entre outros. Ao transplantarmos essa idéia para os estudos de formação da imagem de um escritor ou artista, podemos destacar valores que são até antagônicos: compromisso e descompromisso, ousadia e prudência etc. Na literatura produzida hoje no Brasil, existe quase uma necessidade de se investir na comunicação com valores morais, mas também existem os rompimentos, as tentativas de desequilibrar leituras. E isso é também uma estratégia, mas pouco discutida.

Até se admite refletir, no âmbito do campo literário, sobre os diálogos das obras de literatura com o contexto social em que está inserida. Mas, como no ponto anterior, é difícil que se admita que esses diálogos são intencionais e que configuram estratégia. Ainda que seja exclusivamente para atribuir à obra o valor da atualidade.

Como vimos no terceiro capítulo, é característica de alguns membros da Geração 90 explicitar essas estratégias, tratando a questão de maneira mais direta. Mesmo ainda muito restrita, essa admissão pode também configurar uma estratégia de construção de imagem, baseada em valores contrários à hipocrisia, e assim por diante.

Delimitemos. Neste último capítulo, vamos observar as principais estratégias desenvolvidas pelo escritor Marcelino Freire. Diante do cenário literário, em que ainda têm destaque valores e imagens que tendem ao tradicionalismo, Freire aparece como

figura peculiar: ele conseguiu ter o seu espaço mesmo explicitando suas estratégias. Além de escritor é um verdadeiro agitador cultural, crítico, colunista/comentarista, produtor musical e até *showman*, em palestras e oficinas literárias que profere Brasil afora.

Para entendermos a “figura” Marcelino Freire, os aspectos observados serão: 1) as estratégias relacionadas aos diálogos de sua obra com a realidade social, e a utilização do grotesco como recurso que aposta na interação; e 2) as estratégias extra-texto de que o escritor faz uso em suas aparições num outro espaço literário, aquele onde se vendem os escritores, não os livros. Um aspecto textual, outro não. A nossa hipótese é a de que o sucesso de Freire, cada vez mais consolidado, se deve ao conjunto desses aspectos.

4.1 As estratégias da escrita de Freire

São inúmeras as estratégias possíveis em uma obra literária. A escolha delas se dará de acordo com os objetivos do autor. Publicar, fazer sucesso nacional, ganhar prêmios, compartilhar valores, divertir são alguns exemplos. O objetivo mais óbvio de Freire passa por uma “necessidade de discursar”, e ele não costuma negar isso: “Eu quero, no que eu escrevo, fazer o que fizeram os artistas que admiro. Jogaram merda no ventilador. Eu quero dar a minha contribuição ao desconforto”¹²¹.

O discurso, entretanto, nunca é objeto de si. Ele objetiva movimento, polêmica, mudança ou até mesmo permanência, apatia. E assim podemos sugerir que a imagem que Freire quer vender é a de escritor crítico, ousado, de vanguarda, preocupado em causar desconforto. Todas as suas ações textuais, de conteúdo e de linguagem, convergem para isso: para fugir da apatia social e do discurso dominante do politicamente correto. Dois valores fundamentais para o autor serão observados aqui: a atualidade e a proximidade.

A atualidade está relacionada ao conteúdo, aos diálogos que o texto de Freire estabelece com o seu tempo. Nada mais atual que a incorporação dos discursos contrários e favoráveis aos movimentos sociais. A aposta aqui é nas referências diretas que o leitor será capaz de fazer com a realidade. Já a proximidade investe nos recursos capazes de gerar *approach* com o leitor. Referências a ambientações conhecidas, ao escatológico, ao corpóreo, cuja linha mestra é a discussão sobre o grotesco que travaremos adiante, podem resultar em um leitor familiarizado. Ou o contrário.

¹²¹ Lopes, “Marcelino Freire volta de viagem à Itália e diz: eu escrevo para me vingar”

4.1.1 O texto de hoje

O século XX terminou sem que alguns dos detectados – e solucionados, na teoria – problemas sociais brasileiros tivessem sido resolvidos. Dados do Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas – IPEA registram avanços generalizados quanto à redução das desigualdades sociais no país, importantes, “mas de magnitude modesta, deixando claro que a solução das carências há muito acumuladas demanda tempo e persistência”¹²². A certeza de que vivemos em uma nação problemática permanece. Em algumas esferas, porque a carência de fato persiste; em outras, porque índices positivos não conseguem abafar temores e preconceitos.

Um exemplo são os problemas relacionados à violência urbana. Pouco importa para a opinião pública¹²³ se proporcionalmente alguns números negativos tiveram decréscimo ao longo dos anos. A imprensa se encarrega de mostrar ostensivamente – e contribuir para a formação desse *habitus* – cenas que dão a algumas cidades o aspecto de praça de guerra e de narrar com destaque as atrocidades cometidas por indivíduos contra outros. Em 2006, São Paulo e Rio de Janeiro ganharam espaço nos noticiários por conta de rebeliões em presídios e ações diretas promovidas por criminosos que atingiram um número considerável de pessoas. As ocorrências ganharam até nome: “ondas de violência”.

Diante desse quadro, a ação de movimentos sociais continua firme e cheia de objetivos e motivações. Agregadas a ela, temos ainda as ações do governo de Luiz Inácio Lula da Silva (eleito em 2002 e reeleito em 2006), que deu foco ao social, e setores da iniciativa privada. Toda uma reflexão acerca da atuação de entidades e grupos se faz necessária e a relação dela com a literatura brasileira está por merecer um estudo aprofundado.

A obra de Marcelino Freire, que circula exatamente por esse período que confronta ação social e realidade cruel, tem marcas e posicionamentos bastante dialéticos. As temáticas tendem a ser as que enfocam as disparidades sociais e os personagens são os miseráveis – aqueles com baixa renda ou os marginalizados (bandidos, loucos, velhos etc.). Mas o posicionamento do autor, muitas vezes, se afasta do discurso politicamente correto.

¹²² *Radar Social*, p. 1.

¹²³ Entendemos o termo como sendo o conjunto de crenças que um grupo social desenvolve a respeito de determinados temas, baseadas em valores morais.

São exemplos de textos favoráveis os contos que revelam claramente uma denúncia alinhada aos movimentos de defesa dos direitos de crianças e adolescentes; mais especificamente aqueles que lutam pelo fim da violência sexual. No livro *BaléRalé*, temos “Phoder”, em que uma prostituta lembra-se do pai através dos olhos de um cliente: “Meu pai um dia mostrou o pau pra mim, balançou. Eu tinha onze anos, sei lá. Doze anos, nove anos. Mijou olhando para mim, os olhos azuis do meu pai”¹²⁴. Em “Mãe que é mãe”, a narradora lamenta uma série de maus tratos contra a filha deficiente: “Mãe que é mãe não deixa a filha doente amarrada ao tronco. O chão cheio de formiga. Para as moscas atacarem”¹²⁵. E depois de lamentar, com culpa, várias cenas de violência causadas pelo descuido ela narra o estupro:

Mãe que é mãe quer o melhor casamento. Não quer o pior para a filha. Encontrar a filha assim desfalecida, fodida. Como se tivesse pulado de dentro da filha outra filha. Como se tivesse pulado de dentro da filha um demônio. Que animal violentou minha filha? Deus, Meu Deus, qual o bicho ruim?¹²⁶

Ainda em *BaléRalé*, temos “Papai do céu”, com uma instância “doente” da relação entre pai e filho. Um menino (a conclusão de que se trata de uma criança do sexo masculino se baseia em construções ou leituras estereotipadas) conta, com a inocência que lhe é atribuída, os momentos em que está sozinho com o pai. De modo muito suavizado, é narrada a relação que passa sutilmente pela imagem do abuso sexual. Não há vírgulas e pontos. O texto é inteiro e, como uma história contada por uma criança, há a ofegante ligação de assuntos, sem reflexão sobre cada um deles. As linhas finais retratam isso:

Eu só não gosto do xampu da Mônica e não gosto quando a mamãe demora em Carapicuíba na casa da minha tia em Carapicuíba porque papai fica um tempão fazendo espuma e a gente acaba não jogando bola e o que gosto mesmo é de jogar bola e não gosto do gosto do gosto da nuvem branca não gosto do gosto da espuma branca que papai espuma.¹²⁷

Se não há vontade ou discernimento em ato sexual, há violência. E aqui a pedofilia é revelada com todos os seus elementos de covardia, mas a narrativa é amenizada pelo olhar sensível da criança. O menino não gosta de tomar banho com o pai, mas não enxerga a gravidade daquela situação de violência. Pouco antes, vemos

¹²⁴ Freire, “Phoder”, p. 41.

¹²⁵ Freire, “Mãe que é mãe”, p. 45.

¹²⁶ Id., pp. 47-48.

¹²⁷ Freire, “Papai do céu”, p. 97.

através dos olhos do menino, que a mãe reclama com o pai por ele fumar e “cheirar a puta”, mas parece ignorar o que sofre o filho.

Os quatro contos são narrados em primeira pessoa, o que imprime dramaticidade ao enredo. Daí que o relato em conjugação enunciativa (o eu que fala de si), evitada no jornalismo, ganha *status* de depoimento e o afastamento da linguagem dos meios de comunicação hiperboliza o ficcional e concretiza a denúncia.

Ainda trabalhados com o tema da violência sexual contra crianças, temos “Socorrinho”, publicado inicialmente em *Acrústico* e depois em *Angu de sangue*, que conta a história de uma menina perdida da mãe e que é estuprada na rua. Extremamente dramático, ele mistura uma voz em terceira pessoa aos gritos e lamentos da menina durante o estupro. Todas essas narrativas trazem à mente do leitor as diversas notícias dos escandalosos casos de abuso sexual, que cansamos de ver em jornais e revistas, e trazem também a imagem das campanhas, como a do dia da luta pelo fim do abuso sexual contra crianças e adolescentes, em 18 de maio.

Movimentos sociais suscitaram, com base em teorias sociais e antropológicas, uma série de mudanças (em curso, ainda) na linguagem corrente, de modo a evitar preconceitos e opressão simbólica. O pejorativo, que inferioriza ou classifica o objeto da fala, passou a ser evitado, como aquele presente em piadas dirigidas a determinados grupos sociais. A Agência de Notícias dos Direitos da Infância – Andi, por exemplo, trabalha para que o termo “menor” seja evitado em matérias jornalísticas que tratem de crianças e adolescentes em situação de risco, entendendo que a mídia é um espaço social formador de opinião. Essas ações no âmbito conceitual se estendem ao tratamento de questões relativas a gênero, cor, deficiências etc. Já ultrapassaram os muros das academias as discussões sobre a submissão do feminino ao masculino plural, na linguagem corrente. A idéia é fazer cumprir direitos e dirimir censuras e violências simbólicas. O resultado disso, ainda que não seja pleno, é a recorrência do uso de expressões chamadas de politicamente corretas, porque tratam indivíduos com igualdade política.

Em “Yamami”, de *Contos negreiros*, e “Pedofilia”, de *Os cem menores contos brasileiros do século*, temos um contraponto. Neles, o “inquestionável” ato de crueldade é questionado. “Yamami” traz dois estrangeiros que conversam sobre o amor de um deles por uma índia muito jovem: “Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido. Yamami, meu tesouro perdido (...) Indiazinha típica de uns 13 anos. As unhas pintadas, descalças. Tintas extintas na cara. Coisinha de árvore. A pele vermelha e ardente. Virei

um canibal, de repente”¹²⁸. Apesar de estabelecer diálogo com a realidade brasileira, em que meninas e meninos são prostituídos em locais com grande fluxo de turistas, Freire ameniza a violência: os algozes são transformados em homens apaixonados. “Pedofilia” é mais cru e funciona como uma piada, com referência direta aos casos de abuso sexual cometido por padres. O conto é uma frase: “Ajoelhe meu filho. E reze.” e se contrapõe, como fala de um padre, ao título que denota crime. É como se o narrador debochasse ou enfrentasse a opinião pública. A crítica é muito sutil nos dois contos. E pode, mesmo, passar despercebida, o que representa a mencionada busca pela fuga da apatia, da “mesmice” discursiva.

A representação de grupos sociais marginalizados também é problemática em Marcelino Freire. Dois livros do autor são marcados por presenças ainda raras e com construções discutíveis na literatura. *BaléRalé* traz contos que trabalham predominantemente a temática *gay* e *Contos negreiros*, questões relativas à cor. O tratamento dos dois temas vincula as preocupações do autor às ações de movimentos da sociedade civil e governamentais.

Entretanto, devemos atentar para a construção de personagens, o uso da linguagem, a ambientação. A capa de *BaléRalé* traz o retrato das duas múmias encontradas em um pântano da Holanda. São os homens de Weerdinge, que, segundo Freire, foram encontrados abraçados e hoje seriam conhecidos como o casal *gay* mais antigo daquele país. O título do livro faz coro: na foto, as múmias parecem dançar juntas e o termo “ralé” pode se referir ao estado de decomposição em que elas se apresentam. Em participações em eventos literários, Freire já declarou que as imagens simbolizam que esses dois homens, certamente perseguidos em sua época, voltaram para *feder*, impor sua presença pela podridão. Esse ponto é representativo por exaltar uma imposição da presença *gay*, bastante estimulada por movimentos sociais com o fim de erradicar o preconceito.

“Homo erectus”, que abre o livro, enumera, como numa conversa a respeito de notícia, uma série de questões sobre o homem encontrado congelado na Prússia. “Sabe o homem que encontraram no gelo? (...) Você viu? Tetravô dos mamíferos do Brasil? (...) Sabe deste homem? Irmão do Homem de Piltdown? Primo do Homem de Neanderthal? Do velho Cro-Magnon? Do Homem de Mauer? Dos Incas, até?”. As últimas linhas são

¹²⁸ “Yamami”, pp. 105-106.

uma resposta, que muito claramente denotam um “não” ao preconceito: “Este homem dava o cu para outros homens. E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso”¹²⁹.

Em alguns contos, o tratamento dado à temática *gay* pode servir, senão para enfatizar o preconceito, pelo menos para reforçar estereótipos. “Mulheres trabalhando” conta a história da paixão de um homem por um travesti prostituído, que foge dele. Uma história de amor não correspondido, um pouco pitoresca, já que as imagens não deixam dúvidas sobre aquele “amor diferente”. O enredo é simples, mas a construção dos personagens se baseia nas velhas imagens que se construíram sobre o universo *gay*. Beth Blanchet, o travesti, é tratado como mulher (uso de artigos, substantivos e adjetivos no feminino), algo que nos remete à idéia de que homens que optam por esse estilo de vida não se sentem plenos no corpo de homem. E também nos remete à idéia igualmente cruel de que os *gays*, por algum desvio físico (doença), buscam ser como mulheres. A imagem da prostituta também é aproveitada para visualizarmos um travesti “típico”: “Beth Blanchet faz maquiagem, veste rímel, desenha a curva da boca. Põe cílios e quase roupa nenhuma”¹³⁰.

Capa e contracapa de *Contos negreiros* trazem a foto de um escravo com as nádegas e o sexo cobertos: a primeira pelo nome do livro; o segundo pelo código de barras. Já aí uma crítica velada, irônica: o negro figura como objeto de consumo. Mas, refletimos, não é exatamente assim que o próprio livro o trata? Vende (a seu modo e com as devidas ressalvas), comercializa as temáticas negras.

Mais de cem anos após a abolição da escravatura, as ações de instituições que trabalham com a questão do negro ainda soam como novidade. Isso significa que o preconceito racial é um ponto a ser vencido. A questão é tão grave que até ações governamentais e de iniciativa social são vistas por alguns como enfatizadoras de um preconceito que “já não existe”. Vive-se a ilusão da democracia racial. A instituição de cotas para negros em universidades públicas, por exemplo, foi recebida pela opinião pública como absurdo. Os debates são calorosos e não devem seguir para um consenso em curto período de tempo. O interessante é que as instituições debatedoras, ambas, baseiam seus argumentos em uma defesa do fim do preconceito – de um lado os que já dão o assunto por encerrado; de outro os que ainda querem lutar. Mas a falta (ou o excesso) de discussão dos conceitos e a imposição de métodos fazem aparecer os ruídos.

¹²⁹ Freire, “Homo erectus”, p. 16.

¹³⁰ Freire, “Mulheres trabalhando”, p. 19.

Com *Contos negreiros*, Freire garante leitores de ambos os lados. “Solar dos príncipes” não tem precedentes. Narra a história de cinco negros que descem o morro para fazer um documentário sobre a classe média. Apossados de instrumentos praticamente inacessíveis a eles – o equipamento de filmagem – e de idéias, tentam produzir um filme sobre o cotidiano da classe média e são barrados pelo porteiro. É uma inversão. Já nos acostumamos a assistir – e louvar – documentários produzidos por estudantes ou profissionais de classe média preocupados com situações degradantes de grupos sociais marginalizados. O que não se discute é o olhar etnocêntrico lançado sobre estes por aqueles. Quando o contrário, como no conto, é (ainda que ficcionalmente) posto diante de nossos olhos, Freire consegue gerar desconforto. No mesmo texto, porém, temos a figura muito peculiar do porteiro do prédio. Nordestino e negro, ele tem um posicionamento “fora do lugar”: trabalhando para pessoas abastadas (e brancas), ele toma partido, nessa cena inusitada, de seus patrões. Como no papel de feitor, no período escravocrata (ou do policial, hoje), absorve uma postura recuada – tipicamente a da classe média atual, tão aterrorizada pela violência urbana – e rechaça seus pares.

A aposta no desconforto do leitor pode ser observada também em “Totonha”, o canto XI. Diante dele, o leitor erudito e aquele que crê na emancipação por meio de ações sociais, com as restritas concepções e verdades absolutas e universais, sofrem abalo. Totonha, a personagem, é uma velha senhora, que não quer aprender a ler. A sua realidade é tão “natural”, apartada do mundo cultural – restrito aos poucos que o pensam e o consomem –, que não lhe servem a leitura e a escrita. “Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso”¹³¹. Janilto Andrade afirma que, com esse conto, Freire põe em xeque “as (bem intencionadas...?) campanhas públicas de alfabetização, cujo objetivo é engordar estatísticas governamentais”¹³². E a idéia parece ter sido essa mesmo: questionar a imposição de valores burgueses a grupos de pessoas de baixa renda. O conto termina com a seguinte conclusão, que se apresenta inquestionável pela dignidade que porta: “Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever. Ah, não vou”¹³³.

¹³¹ Freire, “Totonha”, p. 79.

¹³² Andrade, *O feio e a arte combinam?*, p. 111.

¹³³ Freire, “Totonha”, p. 81.

4.1.1.1 Reflexões e aspectos humanizadores de Freire

Em entrevista ao site *Leia Livro*, com perguntas feitas por internautas, Freire vincula seu texto à realidade social: “Eu descobri que eu escrevo não porque eu quero falar. Mas porque eu quero escutar. Eu sei e procuro escutar. (...) Essas minorias sempre me cercaram. Eu tenho um ouvido atento para elas”¹³⁴. Em conversa com Ana Lira, deixa essa visão ainda mais clara:

Os personagens têm muito a urgência de falar, de gritar, de dar vexame. Então, eu tenho um controle muito forte. É uma briga muito grande para ir controlando este extinto social, mas eu não acredito em escritor que esteja alheio a isso. Eu não imagino uma pessoa construindo, no meio em que a gente vive, hoje, uma literatura frígida. Vocês podem me acusar de qualquer coisa, até de demagógico, o que seja, mas não me acusem de frígido. Se os meus personagens são frígidos, eles são porque têm uma incapacidade de amar muito grande, porque o nosso mundo tem essa capacidade de *não amar* muito grande. Então, os meus livros, os meus contos só espelham isso, essa realidade. Mas não espelham uma realidade de forma jornalística. Se fosse a realidade pela realidade os jornalistas fazem isso. É uma recriação do real.¹³⁵

A Chico Lopes, do site *Verdes Trigos*, o escritor assumiu: “Eu escrevo numa região muito ‘fronteira’”. Se erro a mão, posso descambar para o discurso panfletário, sei disso. Para o melodrama. Creio, até, que chego a perder o tom em alguns contos”¹³⁶.

E aí estão os pontos problemáticos do texto de Freire. Algumas vezes, o escritor “erra a mão”, mas não por reproduzir um discurso panfletário. Ele muitas vezes faz coro ao senso comum, alinhando seu discurso a estigmas. O canto III de *Contos negreiros*, “Esquece”, é muito significativo. Publicado em outros espaços, como *sites* e a coletânea *Contos cruéis*, organizada por Rinaldo de Fernandes, e introduzido pela epígrafe “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, de Marcelo Yuka, ele faz o contraponto com as visões questionadoras dos outros contos citados. Claramente, existe a idéia de reverter conceitos e preconceitos, mas o autor, em alguns momentos, acaba por desenhar uma figura estereotipada. O texto se assemelha a um discurso já bem batido de trabalhadores quando praticamente pedem ajuda ao “cliente” para terminar logo aquela atividade. O narrador enumera uma série de situações, diante do crime que está por cometer, em tom de reclamação e que se caracterizariam como violência. É uma resposta ao pasteurizado conceito de violência que se difundiu: “Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter a chance de ver a cara do palhaço de gravata para não perder a hora ele olha o tempo perdido no

¹³⁴ “Entrevista com Marcelino Freire”.

¹³⁵ Lira, “Eta danado!”.

¹³⁶ Lopes, op. cit.

rolex dourado”¹³⁷. Se o discurso persistisse em fazer valer uma visão oposta à que nos acostumamos a ouvir e repetir, Freire poderia ter tido sucesso. Mas o narrador, negro, acaba por ser construído muito de acordo com o discurso preconceituoso que se tem sobre ele. Temos, com o conto, a apresentação de uma possível diferença discursiva, quando Freire apresenta *outro* falando em primeira pessoa, mas temos também a imagem do assaltante negro que conhecemos do noticiário policial, só que com voz.

Dois outros contos parecem também ter sido retirados das páginas de jornais. “O caso da menina”, publicado em *Angu de sangue*, e “Darluz”, de *BaléRalé*, contam histórias de mães que dão seus filhos. Os conteúdos são dramáticos e costumam ser tratados como anomalia social, ocupando lugar de destaque nos noticiários. Em ambos os textos, as personagens justificam seus atos com base em argumentos raramente explorados pela mídia. É como se no texto de Freire essas mulheres tivessem a oportunidade de expor seus motivos, sem julgamentos. Mas a posição do autor está longe de ser isenta: no primeiro conto, que tem a forma de um diálogo, a mãe que tenta dar o filho a um homem num semáforo acaba, no inusitado da cena, figurando como uma louca; no segundo, a figura materna é desnaturalizada: “Dizer que ninguém abandona ninguém, que toda mãe é mãe até o fim, tá aqui, ó. Sou mais mãe que muita mãe aí. Leva o filho para escola e abandona. Leva o filho para o shopping e abandona. Para a puta que pariu e abandona”¹³⁸. Em ambos, é evidente a presença de um discurso que não pertence – ou o nosso preconceito faz parecer que não pertence – às personagens reais. Salta aos olhos a figura do escritor branco e bem sucedido que, mascarado, empresta à voz da personagem um discurso que é seu.

Inédito em livro, o conto “Da paz” talvez seja o que melhor retrata a atualidade de sua obra. A pretexto das inúmeras caminhadas pela paz promovidas por movimentos sociais e engrossadas por atores, cantores, apresentadores etc., Freire propõe um olhar diferente, distinto daquele que se tornou massificado. A personagem, que é favelada e teve um filho morto por policiais, diz: “Eu não sou da paz. Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça”¹³⁹. É um discurso contrário ao difundido pelos meios de comunicação, como uma resposta. Aqui também é evidente a presença da voz do escritor. “A paz tem hora

¹³⁷ Freire, “Esquece”, p. 31.

¹³⁸ Freire, “Darluz”, p. 59.

¹³⁹ Freire, “Da paz”, disponível em www.verdestrigos.org.

marcada. Vem governador participar” é discurso crítico e muito mais verossímil em rodas de intelectuais do que em favelas. É clara a presença do intelectual travestido buscando se configurar como aquele que foge da apatia.

Já o conto “Muribeca”, de *Angu de sangue*, é emblemático. É uma referência direta ao bairro de mesmo nome originado de um aterro sanitário na cidade do Recife e talvez seja o texto mais analisado de Freire. O conto é narrado em primeira pessoa por uma moradora de lixão. As frases curtas empregam ritmo a uma voz que se pretende ofegante, nervosa. A personagem responde e justifica a um interlocutor qualquer que não quer deixar aquele lugar, tido como insalubre. O lixão é a sua vida. A personagem sobrevive dos restos consumidos por uma classe média alta que mal enxerga as desigualdades: “Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão”¹⁴⁰. Aqueles mesmos objetos – móveis e eletrodomésticos – utilizados por institutos de pesquisa para avaliar a qualidade de vida, de acordo com o acesso a bens duráveis, são conseguidos a partir do descarte e conferem dignidade à personagem.

A fala passa por uma reflexão muito lúcida a respeito dessa ambientação social, calcada nas ações de cidadania. O senso comum, já acostumado aos discursos que enxergam no acesso à dignidade¹⁴¹ a solução para os problemas sociais, nos faz acreditar que todas as pessoas buscam uma situação que permita o acesso a moradia, alimentação, educação, respeito etc. A narradora do conto levanta a dúvida. Mas também é incômoda a postura de Freire: com a sua vida inegavelmente digna, empresta mais uma vez discurso a uma personagem que não tem voz na vida real. A vítima social toma as rédeas de seu destino, no texto: resolve, direciona. Mas o discurso parece fora de lugar, já que quem se propõe a falar por ela, é legitimado, tem voz. “A gente não quer outra coisa senão esse lixão pra viver. Esse lixão para morrer, ser enterrado. Para criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer” seria efetivo se fosse um discurso real.

Gilberto Martins supõe que “Muribeca” seja uma alegoria de Freire ao papel do escritor contemporâneo, que busca nos dejetos sociais os insumos para a produção literária¹⁴². É mais do que isso, entretanto: Freire foca uma denúncia que não pode ser caracterizada como social simplesmente, mas também humana. Mais do que apontar

¹⁴⁰ Freire, “Muribeca”, p. 23.

¹⁴¹ Entendemos vida digna como aquela em que se tem acesso pleno a todos os seus direitos.

¹⁴² Cf. Martins, “Fatais desdobramentos de uma luta desigual”.

para uma realidade insalubre, o autor propõe uma mudança de olhar, de perspectiva. Mas, é sempre bom lembrar, o discurso é dele e não da mulher que essa personagem representaria.

Esses são aspectos que dão atualidade à obra de Freire. O autor se movimenta entre buscar engrossar o discurso de movimentos sociais, fazendo frente às manifestações racistas, misóginas, agressivas, e eventualmente propor o contrário. É como se protestasse também contra a pasteurização desses discursos. Para um escritor que quer gerar movimento e incômodo, pouco importa seguir uma linha contrária ou favorável a esse discurso dominante contaminado pelas premissas de movimentos sociais. A polêmica e o desconforto são buscados de um lado, de outro e também na interseção deles.

4.1.2 O texto de aqui

A mera presença de temas polêmicos na literatura pode, por si só, estabelecer contato com o leitor. As referências reforçam idéias ou apresentam outros posicionamentos que, mesmo gerando incômodo, remetem a uma realidade latente.

A aposta na aproximação com o leitor é percebida na linguagem e nas imagens que o escritor escolhe e desenvolve, como o uso de palavrões e a ambientação suja de seus contos. Ao nos afastarmos um pouco do âmbito dos discursos propriamente ditos, nos deparamos com essas que são as construções formais do texto de Freire. A opção pelo grotesco denota uma postura política contrária aos “padrões ideais” e faz com que o leitor enxergue duas imagens contrapostas: de um lado os ricos, os intelectuais, os nobres buscam e exaltam o belo, o limpo, o perfeito; de outro pobres, negros, mendigos compartilham um universo apartado, consomem o sujo, o resto, o lixo. Freire aposta nas nuances: se o grotesco tem lugar de destaque em sua obra, ele é deliberadamente dividido com a harmonia da construção textual e a presença de algumas belas imagens.

O uso da língua, de que tratamos no segundo capítulo quando falamos da linguagem utilizada nos *blogs*, segue a mesma lógica nos textos literários de Freire. O autor opta pela concisão (apesar de algumas vezes exagerar em rimas) e pela oralidade. Esses dois elementos, por si só, são responsáveis por causar empatia junto ao leitor, pois estabelecem relação com a realidade que ele já conhece.

Na orelha de *Acrústico*, Freire declara: “Escrevo a cru, a seco, num fôlego. Vou pelo ritmo, pelo ouvido. Tudo que escrevo começa de um sopro. Grite-me uma palavra que eu lhe dou um romance inteiro. Escrevo rústico. Não tenho idéias, tenho sons. Não

tenho conflitos, tenho ruídos. De enredos, vou num samba. Doido”. É a isso que ele se prende: imprime ritmo, compasso ao texto, utiliza rimas, aliterações. E já nesse primeiro livro são vários os elementos de aproximação com o leitor: os trechos de letras de músicas populares que anunciam os contos, a estrutura que lembra um poema, os objetos do dia-a-dia nas cenas etc. “Vou fazer um café. Soprou o fogo – fogo difícil. Reacendeu o candeeiro, muito tempo naquele escuro dos infernos. O que diabo tu andou fazendo da vida, homem de Deus? Trouxe o café na mesma caneca cor de jerimum. Vermelha, amarela e trêmula”¹⁴³.

Nos outros contos, ocorre o mesmo. A linguagem direta, quase falada, é a grande aposta de Freire. No trecho “Na cama, já. Não me esperou chegar. Desligo a luz ligada, recolho a revista do seu colo. Filho querido, esse frio. Não tem frio. Puxo o lençol até o seu peito. Deixa, filho, pra lá”, do conto “Minha flor”, publicado em *BaléRalé*, um elemento recorrente salta aos olhos: a cadência de um fluxo de consciência que se confunde com fala, resmungo. Também já notamos as rimas, muito presentes nos contos do autor. De modo geral são fáceis, conforme a classificação purista dos estudiosos de poesia, e irregulares. Os trechos abaixo trazem alguns exemplos:

São um casal cansado. Mas ela não. Amor dela tem vigor. Pernas que podem, bolem, tudo fodem, trotem. Tem bela veia, bela meia, bela bola de cabelo, que ela não raspa, oxigena os pelos da perna para seduzir. Ele é que não¹⁴⁴.

Parece criança, Nando. Esquece essa arma, vamos conversar. Antes do pessoal chegar. O pessoal já vem. Eu aviso para a sua mãe que tudo acabou bem. (...) Por favor, deixa essa arma largada, vamos conversar. Me ajuda a lembrar: o dia que a gente foi roubar a dona da padaria. Era muito chata a dona da padaria, por isso a gente foi lá¹⁴⁵.

Neste último, vemos, além das rimas, conjugações verbais fora do padrão da norma culta. O imperativo está conjugado de acordo com a linguagem coloquial: “deixa” em vez de “deixe”; “Me ajuda” em vez de “Me ajude” (ou “Ajude-me”, considerando a colocação pronominal em início de frase). Todos esses elementos servem para humanizar e cotidianizar o texto, descaracterizá-lo como instrumento erudito de discurso.

A oralidade é também uma forte característica da obra de Freire. E isso abrange a aproximação do texto escrito com a fala do dia-a-dia e a utilização interessada de

¹⁴³ Freire, “Virgínia, Virgínia...”, p. 102.

¹⁴⁴ Freire, “Troca de alianças”, p. 63.

¹⁴⁵ Freire, “Polícia e ladrão”, p. 85.

referências à tradição oral. As semelhanças com a estrutura do cordel (ritmo e rima) e a alusão a situações risíveis e algo inusitadas são notáveis. Até uma estruturação de contos populares pode ser visitada como neste trecho do conto “Faz de conta que não foi. Nada”, de *Angu de sangue*: “Esta é uma historinha infantil. Mas tem sangue. Não se assuste, não tenha medo”¹⁴⁶.

Apesar de o conto não trazer uma história tipicamente oral, nem corresponder à percepção que temos de como deve ser uma narrativa infantil, vemos a presença do narrador tradicional, em sua interlocução com os ouvintes na preparação que antecede a história propriamente dita¹⁴⁷. Muniz Sodré estuda a incorporação da tradição oral na cultura de massa no Brasil. Se entendermos a obra de Freire – tendo em vista sua relação com o mercado e sem incorporar, aqui, juízo de valor – como produto típico da indústria cultural, poderemos seguir, na análise desses aspectos de aproximação com o leitor, o raciocínio de Sodré.

A referência de Freire ao tradicional, às manifestações da cultura oral (as rimas fáceis, a proximidade com o ritmo do cordel) e mesmo ao estranho se configura em uma aposta. Faz-se uma releitura desses aspectos e a eles incorporam-se valores residuais da cultura oficial e arquétipos da consciência coletiva¹⁴⁸. O produto apresentado é novo, mas as referências garantem a aceitação quase instantânea por parte do consumidor.

Outro aspecto relevante é o uso de palavrões, que não se restringe aos discursos e textos publicados no *blog*. “Beth Blanchet, meu amor, porra. Juro que deixo você enfiar no meu cu esse pau gostoso. Eu deixo”¹⁴⁹ e “Célio conheceu Beto na estação de trem, em setembro. Moreno bonito. Célio acariciou o membro de Beto no aperto vespertino, no balanço ferroviário. Beto gozou na mão do viado”¹⁵⁰ são exemplos da incorporação do sujo, do escatológico à linguagem poética que predomina na prosa de Freire. A proximidade com o leitor parece não fazer sentido quando se utilizam elementos do grotesco, mas o disforme e o monstruoso cumprem o papel de atrair pela repulsa.

Bakhtin enxerga o enraizamento do grotesco na cultura popular, estudando o conceito a partir de dois momentos, a Idade Média e o Renascimento. O autor constata a ligação do grotesco com o fenômeno do Carnaval, festa popular que provoca remissão

¹⁴⁶ Freire, “Faz de conta que não foi. Nada”, p. 107.

¹⁴⁷ Cf. Benjamin, “O narrador”.

¹⁴⁸ Cf. Sodré, *A comunicação do grotesco*.

¹⁴⁹ Freire, “Mulheres trabalhando”, p. 24.

¹⁵⁰ Freire, “Coração”, p. 59.

aos seus objetos mais relevantes: a máscara, a fantasia (teatro), a hipérbole, o caos. Esse fenômeno popular, segundo Bakhtin, se opõe aos da cultura dita oficial, porque congrega o conjunto da sociedade, sem hierarquia. A expressão do grotesco é de liberação, já que se propõe a derrubar convenções e preconceitos¹⁵¹.

A escatologia perpassa pela mesma discussão original e se configura como outra possibilidade de interação com o leitor. “As culturas orais, de um modo ou de outro influenciadas por concepções religiosas e filosóficas, estão intimamente ligadas a formas escatológicas que orientam seus mitos quanto ao homem, a natureza, o fim de todas as coisas”¹⁵². A presença da escatologia funciona como reflexão ou doutrina das coisas finais e implica numa atitude cultural com relação aos fatos históricos. Sodré resgata a recorrência a esse recurso na tradição oral quando lembra que ela “foi marcada, desde suas origens afro-indiano-portuguesas, por uma Escatologia naturalista – que vê o homem como parte de uma natureza manifesta em cíclicos, recorrentes”.

Assim, de volta a Bakhtin, o grotesco traz à tona um sistema de imagens ligadas ao “baixo corporal” e material, à terra, ao nascer e ao morrer, como ciclo da vida. Ao contrário da idéia clássica de que o corpo é instância harmoniosa, fechada e solitária, o corpo grotesco é sempre representado por seu inacabamento ou deficiências aparentes ou de funcionamento. O autor também salienta a ênfase dada às funções naturalistas: comer, excretar, fazer sexo, entre outras. Sodré acredita que essa é a sua ligação orgânica com a natureza: “qualquer desacerto, injustiça, ou aberração, deveria ser vista como uma alienação do estado natural, remediável pelo culto ou pela magia”¹⁵³. Mas esse naturalismo não é sempre coerente. Algumas manifestações escatológicas se vinculam ao sobrenatural, ao fantástico.

Em Freire, vemos estampada a face mais científica da escatologia, aquela que a entende como estudo de excrementos, a coprologia. A estruturação dela passa, numa leitura mais purista, pelos conceitos de mau-gosto e *kitsch*. O grotesco é a ferramenta estética mais apropriada, segundo Sodré, para a apreensão do escatológico: “o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente – enfim, tudo que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à normalidade humana – encaixam-se na estrutura do grotesco”¹⁵⁴. Quando estendido à esfera da cultura de massa, objeto do pesquisador, o conceito abrange a representação do miserável e do “estropiado”, que “são grotescos em face da

¹⁵¹ Cf. Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

¹⁵² Sodré, op. cit., pp. 36-37

¹⁵³ Sodré, op. cit., p. 37.

¹⁵⁴ Id., p. 38.

sofisticação da sociedade de consumo, especialmente quando são apresentados como espetáculo”. Do pensamento de Wolfgang Kayser, Sodré extrai que o grotesco, numa obra de arte, é a manifestação de uma angústia. Mas o pesquisador discorda, quando tenta analisar a cultura de massa brasileira sob esse prisma: “aqui, o grotesco é posto a serviço de um sistema que pretende ser exatamente a compensação para a angústia do indivíduo dos grandes agrupamentos urbanos”¹⁵⁵. Na obra de Freire, temos os dois usos da ferramenta, ora manifestando e fazendo saltar aos olhos a angústia, e gerando no leitor tal sentimento, ora espetacularizando o que já costuma ser tratado como estranho, o que pode gerar distanciamento ou alívio no leitor.

Não só de palavrão se formam as imagens nojentas ou repulsivas às quais Freire recorre. “O suor vindo da rua, escorregando em seu pescoço – alvo, alvo. Ao menos as virilhas, não, sua irmã não lhe dá banho muito bem, corre as mãos, os dedos entrevados”¹⁵⁶ faz referência a secreções e cheiros, o que também nos remete à escatologia mencionada.

Na pintura, de acordo com Valério Medeiros, costumava-se denominar de grotesca “a obra que apresentasse arabescos, geralmente constituídos de ramos de plantas, de onde brotavam figuras humanas ou animais”¹⁵⁷. Esse hibridismo, ele nos diz, passou a caracterizar um estranhamento até então desconhecido, pelo menos de maneira mais consciente, no universo das artes.

Citado por Medeiros, Victor Hugo alinha o grotesco original à acepção que temos hoje:

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego¹⁵⁸

Assim, as imagens textuais do grotesco servem para aproximar o leitor, por sua vinculação terrena e naturalista, bem como pelo encantamento frente ao estranho, ao bizarro. Entretanto, é importante que ressaltemos que o recurso pode igualmente servir de elemento aproximador e repulsivo. A utilização deliberada dele é uma aposta. A

¹⁵⁵ Id., p. 39.

¹⁵⁶ Freire, “Amor de Deus”, pp. 25-26.

¹⁵⁷ Medeiros, “O grotesco em Baudelaire”, p. 1.

¹⁵⁸ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. pp. 30-31, apud Medeiros, op. cit., p. 2.

recorrência ao recurso pode significar que os resultados esperados com essa estratégia têm sido devidamente alcançados.

4.1.2.1 Aspectos plásticos convergindo para a proximidade

O uso de linguagem grotesca é estendido ao visual. As imagens e o projeto gráfico dos livros são harmônicos com a linguagem crua, realista. Isso é especialmente percebido na estrutura física de *Angu de sangue*. O papel couché utilizado no miolo da edição não é dos mais baratos e o número de ilustrações fez com que a produção tenha tido um custo alto para a editora. Um investimento num autor até então pouco conhecido do público. Esse luxo é contrastante com os significados das figuras, que nos remetem a ambientações violentas – entendendo-se aí a violência física, o embate corpóreo, impacto, feridas etc.

O título é algo macabro, grotesco, e na capa (ver figura 4), porta de entrada do conjunto de textos, como focada por uma luz verde intensa, nos recebe uma boca esquelética (radiografia) e uma colher transpassada, que enfatiza a idéia de impacto – metal e ossos. O mesmo verde, ao lado, em contraste doloroso, do vermelho (obviamente remetendo-nos a sangue), pode significar alguma esperança, vinculada ao natural, à vida vegetal, pura, perfeita. Esse contraste é freqüente na diagramação e nas imagens produzidas por Jobalo¹⁵⁹. Os mais básicos estudos sobre cores nos sugerem que a combinação de verde e vermelho passa longe de uma sensação de harmonia. O efeito é saturador: aparentemente as cores invadem os limites da ilustração, se violam, estupram o desenho (ver figura 5).

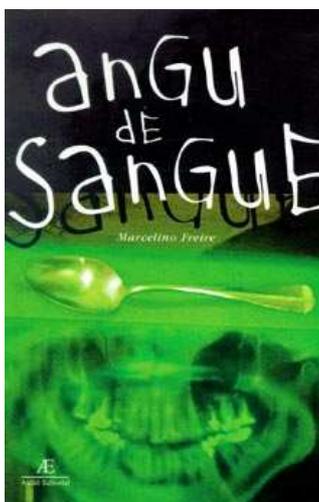


Figura 4

¹⁵⁹ Artista plástico pernambucano, ilustrador de *Angu de sangue*.

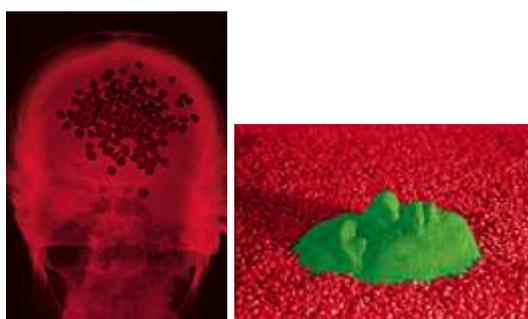


Figura 5

É nesse contraste nada harmônico visualmente e bastante significativo do ponto de vista simbólico (contraposição de vida e morte) que Freire e Jobalo apostam. As treze ilustrações, baseadas em fotografias ou radiografias, misturam ou trabalham separadamente o vermelho e o verde. Importante ressaltar que há alusão à vida, à organicidade, ainda que na retratação da morte, em todas elas: milhos, ossos, olhos, cabeças, bichos, flores etc.

Como nos textos, o que as fotografias comunicam ao leitor é a mesma lógica que compõe o discurso presente nos contos: existe a realidade e existem as diversas formas de enxergá-la. Há nas “aberrações visuais” do livro a mesma intenção de escrachar, ferir, violentar o leitor; e transgredir regras sociais e estéticas.

Aqui surge um aspecto interessante: essa tentativa de desconstruir o discurso politicamente correto, fórmula que Freire adota em muitos textos (e também nas ilustrações, como vimos), acaba por reforçar alguns estereótipos. Em vez de simplesmente quebrar discursos totalizadores, que o deixariam um passo à frente dos conceitos sociais já estabelecidos, algumas dessas incisões fazem com que os preconceitos – também presentes entre aqueles que trabalham para o fim deles – se evidenciem. O trabalho gráfico se mostra mais apartado dessa representação problemática. Entretanto, o contraste entre as figuras de *Angu de sangue* e a edição algo luxuosa reitera a idéia de diferença e de contraste social. Afinal, fica estabelecida a distinção: se o conteúdo é lixo, a forma é refinada e reflete o refinamento do intelectual produtor.

Outro exemplo de trabalho visual gráfico para servir de novo instrumento discursivo é o livro *EraOdito*, publicado para ajudar na divulgação de *Angu de sangue* e cujo título virou marca – editora e *blog* – do autor. Completamente afastado das imagens grotescas de *Angu de sangue*, mas também uma edição luxuosa, *EraOdito* propõe uma brincadeira com os ditos populares (e aqui também é direta a alusão à

tradição oral): pequenas modificações de palavras ou ressaltos de letras que levam a outras leituras. Um exemplo é o destaque das letras: REU, formando a palavra “réu”, a partir da frase “Errar é humano”. Ou a subtração da palavra “mania” em “Cada louco tem sua mania”, com destaque de letras que formam a palavra “causa” e que pede a leitura “Cada louco tem sua causa”.

As imagens a seguir, disponíveis no *blog* do autor, são *fac-símile* de páginas do livro e exemplificam a idéia de que o que se pretende quebrar aqui não são apenas valores, mas letras, formas, desenhos.



Figura 6

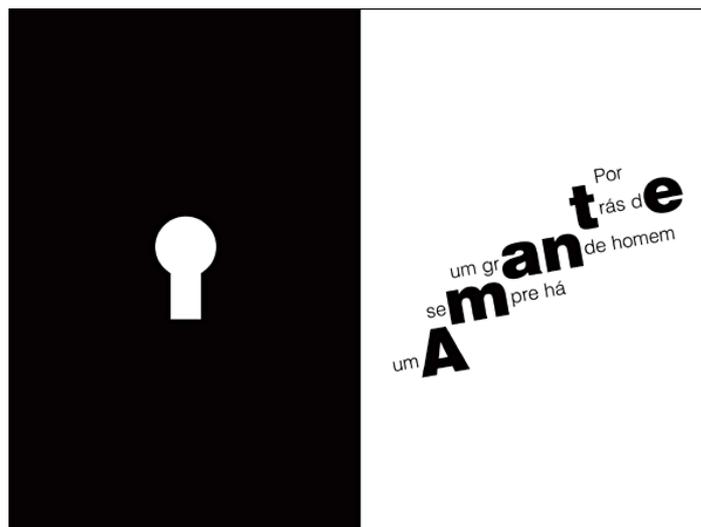


Figura 7

O livro enfatiza a hipótese de que Freire pretende, com sua obra, inverter ou desconstruir conceitos. Resquícios vivos da transmissão oral de conhecimento, os provérbios, segundo o *Aurélio*, são máximas ou sentenças “de caráter prático e popular, comum[ns] a todo um grupo social, expressa[s] em forma sucinta e geralmente rica em imagens”. Não têm origem certa e se configuram como parte importante de uma cultura, como transmissores de exemplos filosóficos e morais. E, sendo os ditos populares os movedores e sustentadores de valores sociais, a quebra deles significa também a quebra de valores ou a revisão destes.

4.2 As estratégias extra-texto de Freire

Não só de escrever literatura (politicamente correta ou não) vive o escritor contemporâneo. E, sabendo disso, Freire se configura em um personagem muito peculiar criado por ele mesmo: é um dos poucos escritores da atualidade que fazem questão de não se limitar à produção textual. Assim como é objetivo de Freire vender a idéia de escritor crítico e ousado, é também objetivo vender a imagem do escritor “gente boa”. A imagem austera e sisuda que se tem do escritor tradicional é substituída pela simpatia, o bom humor e a receptividade. Existem os livros e existe Marcelino Freire, figura no mínimo interessante do cenário editorial brasileiro.

Nordestino migrante, Freire busca na autenticidade de sua *persona* vender a imagem de genuíno e extrair, daí, a sua capacidade de comover, gerar concordância. Tende sempre para a conciliação. Se o discurso textual busca a quebra da ordem, o personagem real é transigente. Modifica posturas, em alternância compatível com seus próprios valores, de acordo com o público. Alguns “papéis” compõem o escritor. A construção da(s) imagem(ns) de Freire é uma ação deliberada e isso é agregado aos valores literários e, conseqüentemente, a sua obra. Vejamos, a seguir, algumas leituras possíveis de personagens que compõem o autor Marcelino Freire.

Marcelino trabalhador – É a imagem que ele criou e constantemente enfatiza de que o escritor não é aquele que vive num universo *glamourizado*, mas que “rala”. Em São Paulo desde 1991, Freire trabalha em agências de publicidade como revisor. Em paralelo, um sem-número de atividades: é um colunista (se considerarmos seu *blog* como espaço para comentários, críticas e divulgação, como vimos anteriormente), eventualmente escreve para revistas literárias, participa de quase todos os eventos para os quais é convidado (só Brasília o escritor visitou mais de quatro vezes em 2006 –

como convidado do jornal *Correio Braziliense* para a elaboração de uma crônica sobre o aniversário da cidade, como palestrante no *XXVII Encontro Nacional dos Estudantes de Letras* e na *25ª Feira do Livro de Brasília*, além de jurado do concurso *Literatura para todos*, promovido pelo Ministério da Educação), promove *shows*, como o espetáculo *Cantos negreiros*, que reúne leitura dos contos de seu último livro e músicas da cantora e amiga Fabiana Cozza, entre outras.

As postagens a seguir, ambas de 19 de outubro de 2006, são significativas:

QUEM DISSE QUE ESTOU SOZINHO?

“Se você já ganhou o Jabuti, por que ainda se mete em enrascada?”. E o cara falou: “até parece que gosta de dor de cabeça”. Escritor foi feito para escrever. Assim: “senta o rabo na cadeira”. Coisas e coisas. Ave nossa e saravá! “Onde a gente vê, você está”. Que besteira! Falou, falou, falou. E só ficou nisso. Eu, hein? **Escrevo, sim. Mas também agito.** Gostoso. Gosto deste alvoroço. Vade retro, sai pra lá. Quer a carcaça do cágado? Pode ficar. Eu é que não vou colocar a literatura na estante. Nem atrás nem adiante. Meu negócio é de ladinho. E nessa não estou sozinho. Junto comigo tem outras pessoas: Nelson de Oliveira, Claudineis Ferreira e Vieira, Vanderley, Ana Rüsche, Ivan Marques, Berimba, Fred, Ademir, Scott, Claudio Daniel e Cristiane Lisbôa. E o pessoal do *Bagatelas!*, os *Jovens Escribas*, os amigos do Recife, Belo Horizonte, Fortaleza e Curitiba. Edson Cruz e Pipol. Neres e Sacolinha. Zhô, Jurema e Dalila. Ferréz e Sérgio Vaz. Marquinhos da *Mercearia*. Joca Reiners e outros mais. Botando para rodar. “Se eu fosse você, parava para pensar”. Aí foi que eu perguntei: “não posso eu correr para pensar?”. Sei lá e fui. Beijos na bunda. E não deixe de participar da Balada Literária que começa daqui a pouquinho e té segunda. (grifo nosso)

ERAODITO EDITORA

Não, não mandem originais. A eraOditó só existe assim, informalmente. Sem dinheiro. Repito: **faço porque não gosto de ficar parado.** Reclamando, enclausurado. Porque sou teimoso. Porque tenho amigos parceiros. Por este “selo” é que tem saído a série *LêProsa*, com o apoio da Ateliê. A *Coleção 5 Minutinhos* idem. **Fiz a revista de prosa PS:SP. A antologia Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século. Ajudei no disco O Samba É Meu Dom, da Fabiana Cozza. E no CD do violonista Antonio Mineiro. Do pernambucano Sérgio Cassiano.** E no programa literário *SÁidera* (co-produzido pela *Tereré Cinema* e cujo piloto-esboço vai ser exibido amanhã à noite, na *Mercearia*). Sem contar o mais recente show *Cantos Negreiros* (a ser apresentado de novo no dia 17 de novembro, às 21 horas, no *Teatro Brincante*). Tudo na raça, na fé, no peito e no grito. Como tudo tem de ser feito. É ou não é, meu amigo? Às armas e avante!¹⁶⁰ (grifo nosso).

Esse texto aflito, apressado, tornou-se marca do *blog* do escritor. E a idéia transmitida é mesmo a do trabalho constante, das poucas noites de sono, do envolvimento absoluto com o trabalho. Virou expressão-chave, por exemplo, o seu “enfim, assado”, para definir o corre-corre diário em que Freire está inserido por vontade própria.

¹⁶⁰ Postagens disponíveis em www.eraodito.blogspot.com.

O conto “Ossos do ofídio”, publicado no jornal *Rascunho* de setembro de 2005, enfatiza uma de suas atividades paralelas. Narra o conto, uma sucessão de reclamações, um professor de oficina literária saturado com as perguntas inconvenientes dos seus alunos.

No feofó, vocês todos. Tomar no olho. Vão encher o saco de outro. Agora vão dizer que eu não posso? Trabalhar com o meu ofício?
Vivo nesse puta sacrifício, sem dinheiro para o bar. Na pendura, no sufoco. Tirem-me a oficina, o que faço? Tem hora que tenho de agüentar cada sapo escroto.
Vem dona de casa mostrar romance. Estudante querendo ser Dante. Poeta psicodélico. Jornalista analfabeto. Ganho meu dinheiro honesto, fiquem sabendo. Honesto.

Meio ficção, meio realidade, o texto pode também ser entendido como resposta do autor à ainda reinante imagem vinculada a uma concepção tradicional (à qual ele recorre sem problemas, quando convém) que se tem sobre o escritor, como vimos nos capítulos anteriores. A passagem a seguir retrata isso:

Por que tanta gente ainda começa um livro com frases do tipo: "Numa bela manhã de setembro"?
Porra!
Isso quando não escolhem novembro, dezembro. E o calendário todo, as estações do ano. Apelam para as "entranhas", gostam de palavras cafonas, rimas estranhas. Metem crepúsculo em tudo que é lugar-comum. Vou derrubando um por um.
(...)Querem saber de mim a diferença. O que é poesia? E prosa? Quais os tipos de narrativa? Quais escolas? O que eu acho sinceramente do Rosa? E do Ulisses? Leu, não leu? Professor, como usar, ponderadamente, um palavrão?

O narrador também explicita, e aí se justifica o título do conto, o motivo para “agüentar” os aborrecimentos:

É a minha luta. Por isso é que me pagam. Faço cara de mestre e todo mês, todo semestre, é essa grana que me salva. Podem escrever aí, no jornal: É ESSA GRANA QUE ME SALVA. Se eu fosse depender de direito autoral, prêmio, estava fodido, morria na merda. Mesmo com tantos livros publicados, ora essa. Luto para não feder no esquecimento.

E arremata com o que poderia soar como ofensa aos seus interlocutores porque explicita algumas verdades, revelando um personagem ingrato, vaidoso e algo desonesto, mas que, aos olhos do leitor, é recebido como piada:

Pelo menos na oficina eu faço novos amigos. Muitos aliados. Todos comparecem aos meus lançamentos. Fazem fila para me pedir a bênção. Tem gente que me telefona todo tempo. Quer ler uma frase, discutir um personagem. Eu ouço, eu tenho calma. Eu preciso deles. Eu até aviso: olha, eu moro sozinho. EU MORO SOZINHO. Se eu demorar a responder, se eu não atender, se eu não aparecer, chamem a polícia. Chamem o bombeiro.
O que tem de escritor que morre em queda de banheiro!

Marcelino porta-voz – Não somente o texto literário de Freire serve como canalizador para discursos de seus pares e de leitores (quando esses transcendem o consumo da obra escrita e passam a ler entrevistas, freqüentar palestras etc.). Em seu *blog* e nas conversas com leitores, que acontecem em eventos literários, escolas, universidades, o escritor faz convergir seus próprios valores com a percepção do público ouvinte. É interessante observarmos como são evitadas as polêmicas muito acirradas; a idéia é fazer convergir leituras. Essa é a diferença entre escrever para um leitor sem rosto e estar diante de um deles ou de um grupo.

Um exemplo, contado pelo próprio escritor, foi a participação dele em um programa de TV em que fez a leitura do texto “Darluz”. Nele, a narradora elenca, com desenvoltura, os nomes dos filhos que deu, sem sentimento de culpa e com justificativas plausíveis. Segundo o autor, na gravação do programa, a passagem “Veja Maria, pôs Jesus no mundo, filho do Espírito Santo. O pai largou” fez com que o operador de câmera protestasse. Freire não manteve a postura em relação à crença religiosa, tão presente de forma crítica em seus textos. Explicou ao profissional que quem proferira aquele discurso fora uma personagem em momento de cólera.

Também as diversas indagações recebidas por ele em decorrência da leitura de “Totonha”, a velha que não quer aprender a ler, foram civilizadamente resolvidas ou com a aderência dele – ainda que momentânea – aos heróicos discursos sobre a função emancipadora da educação e da literatura ou com a apresentação gentil e amigável de sua visão “divergente”. Para amenizar os debates calorosos, pode ser sempre citada a coleção *5 minutinhos*, por ele idealizada, com pequenos livros para ser lidos nos intervalos da novela, segundo *slogan* do produto, que, independentemente do que Freire possa dizer, é um incentivo à leitura para aqueles que costumam consumir produtos “massificadores”.

Marcelino amigo e promotor – A postura apaziguadora ultrapassa a relação com o seu público. Freire mantém, entre seus pares, uma relação gentil e, com os amigos, de incondicional apoio. Divulga, promove, elogia. É tanto que ele é reconhecido e chega a ser cobrado por isso, senão vejamos a postagem abaixo:

EU, O VOADOR

A história começa assim: deu branco, deu pau. Paciência, etc. e tal. Se não fosse pelo e-mail que recebi do amigo Luiz Roberto Guedes. “Cadê você?”, perguntou. “No seu

blogue, nenhuma menção ao meu pobre *Mamaluco*, desamparado por todos”. E continuou: “Fui lá no eraOditto e só deu Brasília. E o meu lançamento, como fica? Fodeu. Se Marcelino não deu, não aconteceu”. Puta que pariu! Deu branco, repito. E pau no computador esses dias. Esqueci do lançamento da novela-epistolar *O Mamaluco Voador*, no bar Balcão, segunda passada, pela editora Travessa. Foi o frio. A espinha dura, ora essa. Não sei. Estava em casa, resolvendo pepinos. Recém-vindo domingo, de viagem. E coisas outras, ave! Não responderei ao e-mail do Guedes. Resolvi telefonar. Silêncio que roía, do outro lado da linha. Vou lá. Eu trabalho perto do prédio onde ele mora. Bati os queixos na porta. “O homem se mudou”, disse-me o porteiro. Guedes, é isso. Agora foi ele quem nos abandonou. Meu Cristo! Conversei há pouco com o Glauco Mattoso sobre assuntos outros. E sobre o Guedes. Disse-me o poeta: “Responde ao e-mail dele. E fica tranqüilo, Marcelino. Infelizmente, nem eu consegui ir”, enfim, assado. A frase martelando assim: “Desamparado por todos”. Eta porra! Resolvi correr no primeiro cyber, perto da Paulista. Para escrever ao Guedes, sem medo. Explicar o meu branco negreiro. Mas eis que ouço uma voz, ao meu lado. “Cadê você?”. O Guedes, sim, ele. Ao vivo, no mesmo calor de amizade. Aparição. De repente, um milagre. Combinamos novo lançamento do *Mamaluco*, em outubro. Vamos todos nessa. Desta vez, juntos. **Em tempo:** logo abaixo, um trecho da obra, em breve nas livrarias e maravilha! **E mais:** foi no cyber, ao lado do próprio Guedes, que escrevi este pôste. Vale ressaltar que a festa, no Balcão, independente de mim e das ausências outras, foi um sucesso. É isso e até segunda, beijos na bunda e aquela abraço sincero. Fui.¹⁶¹

Não só no *blog* os amigos têm espaço. Em entrevistas e palestras, se Freire tem oportunidade, cita outros escritores, faz propaganda. Fala de André Sant’Anna, de Nelson de Oliveira e outros da Geração 90, da cantora Fabiana Cozza, de Manoel de Barros, do crítico recentemente falecido João Alexandre Barbosa (que o indicou à Ateliê Editora), dos companheiros de Mercearia São Pedro (Joca Reiners Terron, Efraim Medina, Xico Sá). “O samba é meu dom”, disco de Cozza, traz a indicação de Freire como produtor musical, como vimos há pouco, e o livro *Falo de mulher*, de Ivana Arruda Leite, é dedicado a Freire, por ter incentivado a autora a retomar a atividade e se consolidar como escritora.

Marcelino gente-como-a-gente – O olimpo de Freire se diferencia daquele que já nos acostumamos a ver entre os famosos. Ele dispensa pompas e honrarias, é populista: gosta do contato direto com o público, sem intermédios. Responde pessoalmente a todos os *e-mails* que recebe e mensagens do *orkut* e sempre trata seus interlocutores com muito carinho e respeito. Também deixa transparecer a imagem de que escritor é aquele que escreve, apenas, dispensando assim a imagem de artista, superior etc.

A infância pobre ajuda a transmitir a imagem de um homem de carne e osso. “Eu sou filho de retirantes, de sertanejos que saíram de uma cidade chamada Sertânia

¹⁶¹ Postagem publicada em 6 de setembro de 2006, no endereço www.eraodito.blogspot.com.

por causa da seca e foram morar em Paulo Afonso, na Bahia”¹⁶². Também o fato de ser *gay* agrega valor à figura originada de minorias e gera simpatia no público preocupado com direitos humanos, questões sociais. O seu discurso está alinhado ao que parte dos movimentos que lutam pela causa dos homossexuais difundem: “O homem perguntou: quando você disse para você ‘eu sou gay’? Eu falei: nunca disse ‘eu sou gay’. Você diz eu sou heterossexual? Não. Faz uma ficha cadastral para quem te pergunta? Para uma roda de amigos?”¹⁶³.

Também a aderência aos discursos dominantes, da opinião pública, ajudam a manter o escritor no patamar dos “mortais”. A declaração “Esse negócio de cotas é vergonhoso. É vergonhoso o negro ter que entrar na universidade porque foi feita uma cota para ele. Eu acho isso uma escrotice do governo querendo amenizar uma coisa que é histórica”¹⁶⁴ é um exemplo disso. As questões sociais – não apenas aquelas presentes em sua obra – são centrais e o afligem como afligem o público que consome a sua literatura e a sua *persona*.

Os palavrões e os lamentos, como vimos, são também recorrentes nos discursos que servem para desmistificar o escritor. Causam empatia e o distanciam do estereótipo do “mestre do beletismo”. Em entrevista ao caderno *Aliás*, de *O Estado de S. Paulo*, a pretexto da passeata do orgulho *gay*, Freire solicitou que o repórter mantivesse os palavrões de sua fala: “Não vá me tirar os palavrões. Sem eles me sinto pelado”¹⁶⁵.

O relacionamento virtual com seu público foi ressaltado em entrevista ao jornal *O Povo* e o discurso contrário ao olimpo serviu para humanizar ainda mais o escritor: “Adoro blogues, sites, orkuts. A internet é coisa viva. Longe das academias de letras. Nada na internet é imortal. Ninguém está no Olimpo. O Olimpo é sujo, sempre digo e repito”¹⁶⁶. A declaração é um contraponto ao que a literatura de Freire ressalta: o sujo, como vimos na discussão sobre o grotesco em sua obra.

4.2.1 Freire e a mídia

Se a relação com o público leitor ou ouvinte se pauta na aproximação e na gentileza, com a mídia não é diferente. É grande o número de entrevistas que o autor dá, e isso independe do tamanho e da importância do veículo – se bem que as grandes

¹⁶² Birman, “Zumbis de Marcelino”.

¹⁶³ Id. *ibid*.

¹⁶⁴ Id. *Ibid*.

¹⁶⁵ Melo Pa, “O direito de ficar parado”.

¹⁶⁶ Carvalho, “De onde escapei, o que me salvou”.

organizações jornalísticas abram pouco espaço para a literatura contemporânea. Participa também de programas de TV e de rádio.

Como vimos, Freire é um autodivulgador e alardeia os acontecimentos literários dos quais participa, os que lhe interessam ou aqueles promovidos por amigos. Essa ação é típica de um assessor de imprensa. O *blog* tem a pretensão de se transformar em um espaço de divulgação de pautas, que mais tarde poderão virar matérias de jornais, revistas, *sites*.

Episódios como a já comentada briga com o jornalista Jerônimo Teixeira, da revista *Veja*, são raros. A atitude paciente que vimos no narrador do conto “Ossos do ofídio”, há pouco, se aplica inteiramente ao seu relacionamento com a imprensa. Se há algum desconforto, ele é providencialmente suprimido, dando lugar ao tratamento gentil e prestativo. Até porque ele enxerga a imprensa como canal de comunicação com leitor.

Nilto Maciel reclama, em artigo, dos objetivos algo despropositados de seus pares quando ignoram a necessária relação com a mídia. “Como vamos os escritores nos comunicar com os leitores? Se escrevermos para nós mesmos, não haverá comunicação, e escrever será apenas catarse, psicoterapia, auto-análise”¹⁶⁷. Em entrevista ao *Cronópios*, Freire parece responder a reflexão de Maciel:

Não podemos nos descuidar dela. Aliás, creio que foi sempre assim: desde o Machado de Assis. Escrever e aparecer e publicar nos jornais e ser resenhado, creio. O fato é que hoje a disputa é maior. Não sejamos inocentes. Uma vez a Rosa Montero, escritora espanhola, falou que antes ela escrevia porque não sabia falar. Hoje ela disse que precisa falar para continuar escrevendo. O escritor virou uma estrela popular, de alguma forma. Além de escrever, ele precisa falar, viajar, divulgar o seu rebento. Não vejo mal nisso. Desde que o peixe não seja podre, o negócio é gritar. Sempre foi assim. No gogó. É preciso dizer, ressaltar: escritor não é santo. Nunca foi. Luto contra isso: essa imagem solene do escritor. É preciso descer do pedestal. Enfim. E ir à briga. Movimente-se!¹⁶⁸

Pouco antes, na mesma entrevista, quando questionado sobre suas regras de sobrevivência no mercado com todas as suas disputas acirradas, foi contraditório: “Escrever, escrever, escrever. Só temos essa arma: escrever, escrever, escrever”. Ele sabe que essa não é a única arma do escritor contemporâneo e pudemos ver, com as discussões deste capítulo, o verdadeiro arsenal de que Freire dispõe.

A recepção dos meios de comunicação tem se mostrado boa. Cada aparição de Freire é tratada como uma novidade. De modo geral, os jornais, em matérias ou entrevistas, recorrem a um texto introdutório que resgata a infância difícil do autor em

¹⁶⁷ Maciel, “Literatura e mídia”.

¹⁶⁸ Naud Júnior, “A mágica literária segundo Marcelino Freire”.

sua cidade natal, a migração para a cidade grande etc. Se o gancho costuma variar – participação de Freire em eventos literários, destaque em algum prêmio, lançamento de livro etc. –, a estrutura das matérias costuma ser sempre a mesma: opta-se por começar com uma contextualização, saindo da infância até a sua chegada em São Paulo, e por desenvolver o texto com referências ao fazer literário, à presença do social em sua obra e, eventualmente, ao mercado editorial. Também é frequente a menção à Geração 90.

A resenha “Sangue nas letras”, de 2001, escrita por Fernando Marques, foge às discussões sobre o fazer literário e à alusão à Geração 90 (até porque esta não existia), mas é iniciada com uma breve reflexão sobre o engajamento social na arte. Em seguida, depois de Freire ser devidamente apresentado, com origem, idade e o fato de ser radicado em São Paulo, os contos são abordados sob o enfoque social. Já o perfil montado por alunos de jornalismo e publicado em 12 de julho de 2005 no jornal *Hoje em dia* segue a estrutura que desenhamos, apesar da ordem ser invertida: características gerais do autor antecedem o cuidadoso relato de sua infância, já que são incluídos até alguns dados sobre a cidade de Sertânia. Uma pequena entrevista é iniciada com o foco no fazer literário e descamba para outros dados biográficos do autor. A Geração 90 não é mencionada.

É possível vislumbrar, em leitura crítica da obra de Freire, que o descompasso e o desconforto causados pelas figuras e abordagens de seus textos atendem a uma “demanda de mercado”. O público leitor, já acostumado à ambientação social promovida pelos discursos que visam à dissipação das diferenças e ainda vinculado às noções preconceituosas que dominam sua formação, espera ver as referências que ele conhece nos textos literários. Ao concordar com os diversos discursos sociais, Freire compartilha com o leitor o sentimento de pertencer ao mesmo ambiente, cria vínculos intelectuais e empatia. Ao discordar, ou tentar quebrar essas novas visões emancipadoras – quando o leitor está ainda se acostumando com os discursos politicamente corretos –, faz despertar o sentimento de constante renovação. Isso é também um valor, afinal “aprender sempre”, “auto-renovação” etc. são termos impregnados ora pela lógica capitalista (quando o crescimento está relacionado ao *up grade* profissional), ora pela social (quando acreditamos que o conhecimento é a base de tudo). A linguagem é também um elemento de aproximação. O uso intencional de termos coloquiais, de palavrões e as referências visuais a ambientações asquerosas serve

tanto para criar um *approach* com o leitor como para reforçar a sua imagem de “gente-como-a-gente”.

Também vimos o quanto as várias facetas criadas por ele mesmo são reveladoras e dialogam com a demanda do público e da crítica, ou mesmo geram essa demanda, se quisermos fazer referência a Marx, quando fala sobre a produção de um objeto para o sujeito e de um sujeito para o objeto.

As diversas imagens, bastante integradas, não acabam por engessar uma *persnoa* firme e irreduzível. Pelo contrário, as possibilidades fazem com que se consuma a imagem do escritor/pensador/ser humano flexível, adaptável, versátil e nem por isso um farsante ou desonesto.

Considerações Finais

O protagonista do romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho, afirma que o esquizofrênico é aquele que busca ordenar o caos do mundo. O escritor, por suas tentativas de apreender a realidade e reconstruí-la em capítulos de romances, contos etc., pode igualmente ser entendido como um esquizofrênico. A um pesquisador a atribuição do adjetivo também não parece despropositada. É, de fato, algo paranóico postar-se diante de um objeto completamente disforme e tentar entendê-lo e organizá-lo. Este trabalho parece ter sido resultado de um surto esquizofrênico. Frente a um emaranhado de objetos e articulações, que trocam de lugar e de função, o ato de tentar ordenar numa lógica inteligível realidade tão complexa pode ser entendido como “loucura”.

Iniciamos este estudo com a realização de um esboço do cenário literário brasileiro da atualidade. Com base no pensamento de Pierre Bourdieu, discutimos o conceito de campo e o fizemos dialogar com o espaço brasileiro, evidenciando as suas regras internas – explícitas ou não – e a sua composição por agentes com funções específicas e que se inter-relacionam. Escritores, editores, leitores, críticos são alguns agentes que movem o campo, tanto na condição de produtores (de literatura ou outros de discursos) quanto como consumidores (e não há restrição à figura do leitor).

Discutimos a idéia de estratégia, palavra que norteou todas as demais discussões aqui propostas e efetivadas. O objetivo era afastar o termo da sua origem bélica e amenizá-lo a partir das teorias da administração, que entendem estratégia como um conjunto de ações planejadas que visam a um resultado futuro. Com a discussão, buscamos desmistificar o conceito e o seu uso no ambiente literário, já que falar em estratégias nesse ambiente poderia soar deslocado, tendo em vista a imagem que a literatura tem de arte superior.

A diferença entre os campos das artes e os demais talvez se dê, como vimos, pelo objeto e pelos resultados pouco tangíveis que aqueles produzem. Os agentes, como em qualquer outro campo, têm que desenvolver habilidades suficientes para entrar e se manter no campo. Isso é estratégia. Conhecer o cenário, as nuances e entender a lógica das relações são atos fundamentais para que a inserção se consolide ou a permanência se estabeleça.

Para quebrar o paradigma de que o campo se calca em valores pouco palpáveis, discutimos as teorias desenvolvidas sobre literatura, o que nos fez chegar a uma definição que a desvincula da imagem convencional de arte inacessível. Lançar ao campo literário um olhar cético e que discute abertamente a presença do mercado pode, tendo por base aquela formação da imagem que acabamos de falar, parecer inadequado. Para justificarmos o tratamento, a idéia de literatura foi trabalhada a partir de sua

concepção mais flexível, de modo que ela pudesse ser vista tão somente como um conceito.

Quando se dessacraliza a literatura, pode-se enxergar sem preconceitos a relação possível dela com as práticas de mercado. Afinal, a literatura é produto e, como tal, é objeto de troca, de consumo. O campo literário abrange não apenas aquilo que se julga inerente ao texto literário ou à presença dos agentes e suas interlocuções, mas também práticas como as publicitárias, cujo objetivo é vender para gerar lucro e não necessariamente emancipar.

Buscando desmistificar o mercado para inseri-lo no conceito de campo, partimos para a discussão de papéis de alguns dos agentes do cenário e vimos que o conceito aurificado de literatura é o que embasa muitas das relações internas. Incorporada a essa mesma mística balizadora está a importância do trabalho duro. Assim, para fazer parte do grupo o novo membro deve ter a noção de que literatura é fruto de muito trabalho e que resulta em produto que permite fruição.

Chegamos à discussão sobre a profissionalização do escritor. Até a primeira metade do século passado, jornalismo e literatura se confundiam, em função e forma de expressão. O texto jornalístico, hoje regido por uma estrutura que busca a objetividade, tinha vínculos estreitos com a produção literária. Por volta de 1950, iniciou-se o processo de profissionalização formal, que culminou com a exigibilidade do diploma para a prática da profissão. A literatura, por sua vez, permaneceu afastada dessas questões. A idéia que se tinha era a de que o *status* de arte a impossibilitava de ser transformada em uma profissão. O juízo parece não ter sido desfeito de todo. E vimos que mesmo as práticas mais ligadas à profissionalização se calcam em alguma base etérea.

Desde 1973, o Brasil dispõe de lei que rege as relações entre editoras e escritores. Por si só, ela seria a prova de que a profissionalização já existe. Mas as práticas ali previstas só são usadas quando convém. Afinal, ainda compõe a aura da boa literatura o providencial afastamento dela e de seus produtores do mercado. Uma visão mais conservadora faz com que permaneça sobre a literatura a imagem que tentamos desconstruir. Diante de dois caminhos possíveis, os “profissionais” transitam pelo meio, ora fazendo referência a uma concepção, ora se beneficiando da outra.

Falamos também sobre o acesso à literatura. Aqui, numa discussão que foge da mera consciência sobre a necessidade de educação para todos. Como vimos em discursos e posturas, alguns agentes reconhecem a importância da instrução formal, mas

a estratégia ultrapassa o sentimento ufanista de fazer parte de uma nação *educada*: o objetivo é que a literatura amplie seu público. Talvez mais importante que a discussão sobre a formação de um público seja aquela sobre o acesso à produção literária. Diante desse ponto, a postura altruísta e progressista de alguns escritores se alinha àquela mais tradicional: se a literatura deixou de ser feita apenas por inspirados ou artistas habitados por demiurgos, ela agora seria produzida apenas por profissionais, mantendo-se aí a distância entre produtores e consumidores.

Partindo daí, introduzimos a discussão sobre o acesso às ferramentas eletrônicas de produção e publicação de textos. Falamos de *sites* e *blogs* e fizemos uma análise paralela entre os diários eletrônicos de Marcelino Freire e Alessandro Buzo. Foi instrutivo observar como os dois espaços têm apresentações distintas, levando em conta inclusive as noções que cada escritor tem de estética visual, mas objetivos idênticos: divulgar literatura e divulgar-se.

No capítulo seguinte, traçamos a história da Geração 90, grupo restrito e hermético que reúne os escritores antologizados por Nelson de Oliveira e também outros, além de críticos, jornalistas e interessados em literatura. Nesse relato histórico, entraram as análises das estratégias do grupo e de seus agentes, em paralelo com a idéia de campo, já que o ambiente da Geração 90 reproduz o cenário literário brasileiro, em suas relações, na existência de regras internas etc.

Os textos dos antologizados e dos demais membros efetivos do grupo revelam coesão. E também conseguem igualmente ter diversidade. Nomes, formas, abordagens e conteúdos são plurais, mas conversam, se referenciam e compartilham objetivos, no âmbito ficcional e também na vida real. Algumas linhas gerais revelam a proximidade formal entre esses textos: a opção pelo conto, em detrimento do romance, é evidente e, em alguns casos, o miniconto é a forma escolhida para as narrativas.

Mas isso é também facilmente percebido nos textos da geração anterior, aquela que protagonizou o *boom* do conto na década de 1970. O que talvez diferencie a Geração 70 da Geração 90 são as estratégias desta. Antes, porque são explicitadas. Depois, porque vinculam abertamente os textos à publicidade. O uso da mídia como aliada na divulgação de textos, apesar de presente em gerações anteriores à de 1970 (vide discussão do segundo capítulo), talvez nunca tenha sido tão presente e tratado sem pudores.

Quatro escritores bem sucedidos da Geração 90 foram brevemente biografados para visualizarmos o processo de entrada de cada um deles no mercado e a consagração,

que se deu de modo diferente para cada um. Entre os quatro, esteve Marcelino Freire, cujas estratégias mereceram capítulo à parte. Nesse momento do trabalho, apresentamos dois grandes eixos que contêm as estratégias de Freire: 1) obra e 2) posturas/discursos extra-texto.

Ao abordarmos os livros de Freire, nos deparamos com a aposta em duas linhas estratégicas: a atualidade e a proximidade. Com a primeira, o autor faz conversar os conteúdos de seu texto com a realidade social latente. As remissões do leitor são quase automáticas. Nessa abordagem, identificamos os momentos em que Freire faz coro ao discurso politicamente correto dos movimentos sociais e em que ele desconstrói esse mesmo discurso. Ambos são eficazes no seu objetivo de conectar o leitor com a realidade, uma declaração de que estão os dois – emissor e receptor – falando do mesmo assunto e que ora compartilham das mesmas aflições, ora não.

A aposta na proximidade se evidenciou quando focalizamos alguns aspectos formais, apesar de que com o conteúdo o *approach* é também inevitável. O uso de recursos como a oralidade e a opção por uma abordagem grotesca são significativos. Rimas, ritmo cordelizado, cadenciado, são alguns exemplos presentes em todos os textos do autor; desde seu primeiro e renegado livro, o *Acrústico*, Freire vem trabalhando com uma linguagem muito aproximada da fala cotidiana. A presença dos palavrões e das imagens sujas e nojentas compõem o universo grotesco, também responsável por aproximar (ou afastar de vez) o leitor por sua figuração mais terrena, naturalista. As referências ao sujo, ao físico, ao disforme são como pontes que ligam o leitor à realidade mais latente. A diagramação e as fotos do livro *Angu de sangue* se utilizam desses elementos para gerar proximidade com leitor.

Ao passarmos para o segundo aspecto, focalizamos as estratégias não vinculadas ao texto literário impresso do autor. Afirmamos que a imagem de Freire é intencionalmente construída e prevê pelo menos quatro acepções: “Marcelino trabalhador”, “Marcelino porta-voz”, “Marcelino amigo e *promoter*” e “Marcelino gente-como-a-gente”. São todas elas componentes de uma imagem maior, já vinculada à figura do escritor pernambucano. A primeira estabelece a idéia do escritor ligado ao trabalho, intelectual ou não; a segunda mostra o escritor como canalizador de discursos, tanto nos textos literários quanto nas palestras e afins; a terceira nos faz vislumbrar uma figura comprometida com os amigos, fiel e responsável pelo sucesso de alguns deles; a última, e provavelmente a mais importante, nos permite antever um escritor extremamente alinhado ao que já se espera de um profissional dessa natureza, como

vimos anteriormente, pois Freire se afasta da figura “superior” do escritor tradicional. Os intermédios são dispensados, o que dá a ver uma postura populista: o autor interage diretamente com seu público, conversa, responde *e-mails*, troca idéias, cervejas.

Por fim, observamos que Freire se relaciona bem, e isso também significa uma estratégia, com os meios de comunicação. O resultado é uma recepção positiva. Entre os muitos companheiros de profissão e de “geração”, ele é um dos poucos que não podem reclamar da receptividade que a imprensa tem de seus textos e de sua figura.

Além de meramente – e esquizofrenicamente, claro – desenhar a realidade literária brasileira contemporânea, para depois discutirmos os reflexos sociais disso, o objetivo maior deste trabalho foi o de tentar desmistificar algumas visões. Ao entender esta dissertação como espaço de discussão, optamos por tentar romper idéias conservadoras sobre a literatura, que a definem como algo digno de poucos, e sobre aqueles que a produzem e consomem. Posturas irredutíveis, como a que confere à manifestação artística aura superior, tendem a ser geradoras de preconceitos. Apresentamos, ainda, o ambiente, as posturas dos agentes e suas relações contemporâneas e evidenciamos como outras formas de exclusão acabam por permanecer, mesmo quando há rompimento da lógica conservadora. Se já se nota certa crítica à acepção da literatura na contemporaneidade, é possível perceber que o foco está agora na profissionalização, o que faz com que o campo permaneça hermético. Se a Geração 90 quebra tabus quando explicita seus interesses mercadológicos, ela é também reforçadora de estereótipos, tanto o de escritor (intelectual, branco, de classe média-alta, já que é esse o perfil que tem efetivo acesso à produção) quanto de personagens. Com Marcelino Freire, que representa uma classe de escritores brasileiros, ocorre o mesmo.

Juntar pedacinhos para tentar apresentar algo concreto, digno de discussão – engajada, em alguns pontos – e pensar essas relações e os seus resultados práticos quase imperceptíveis são atos que formaram o nosso objetivo paranóico. Otimista, frente à possibilidade de um futuro menos excludente.

Referências Bibliográficas

Obras do autor

FREIRE, Marcelino. *Acrústico*. São Paulo: edição do autor, 1995.

_____. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê, 2000.

_____. *EraOdito*. Ed. 2. São Paulo: Ateliê, 2002.

_____. *BaléRalé*. Ed. 2. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2005.

_____. “Ossos do ofídio”. *Rascunho*. Setembro de 2005.

_____. “Da paz”. Verdes Trigos, 20 de junho de 2006. Disponível em www.verdestrigos.org. Consulta em junho de 2006.

FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê, 2003.

Demais textos consultados

ANDRADE, Janilto. *A arte e o feio combinam?*. Recife: Fasa Editora, 2006.

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente – a performance, o segredo e a memória*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BACELLAR, Laura. *Escreva seu livro*. São Paulo: Mercury, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec e UnB, 1987..

BAUMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” em *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTANCUR, Paulo. “Quase, ou seja, tudo”, *Rascunho*, n° 72, maio de 2006.

BIRMAN, Daniela. “Zumbis de Marcelino”, Prosa & Verso, *O Globo*, 30 de julho de 2005.

BOURDIEU, Pierre. “Cens et censure” e “Competence et incompetence statutaires” em *La distincion*. Paris: Ed. De Minuit, 1979.

_____. *Questões de sociologia*. Trad. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *A economia das trocas lingüísticas*. Trad.: Sérgio Miceli *et al.* Ed. 2. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARIELLO, Rafael, LIMA, Isabelle Moreira e SIMÕES, Eduardo. “Livrarias cobram para dar destaque nas vitrines”. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 12 de março de 2006.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* apud VIDAL, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile – em torno às novas gerações” em RESENDE, Beatriz. *A literatura latino-americana no século XXI*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005.

CARVALHO, Eleuda de. “De onde escapei, o que me salvou”, *Vida & Arte, O Povo*, 16 de novembro de 2005.

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

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel – escritores jornalistas no Brasil – 1904 a 2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTALLAT, Benjamin. *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 26, Brasília, julho/dezembro de 2005. pp. 13-71.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

EARP, Fábio Sá e KORNIS, George. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

FABRIS, Annateresa. “Vanguarda e mercado” em MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena (org). *Valores – arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG e Abralic, 2002. pp. 107-116.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Ed. 3. Curitiba: Positivo, 2004.

FERRÉZ, “Terrorismo literário” em FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Agir, 2005.

GUEDES, Linaldo. “Precisa ter mais festa”, *Correio das Artes*, João Pessoa, 20 e 21 de novembro de 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002. Apud MEDEIROS, Valério. “O grotesco em Baudelaire”. *Revista Garrafa* (UFRJ), n° 2, janeiro a abril de 2004. Rio de Janeiro. Disponível em www.lettras.ufrj.br. Consulta em janeiro de 2007.

IPEA. *Radar Social 2006*. Disponível em www.ipea.gov.br. Consulta em janeiro de 2007.

LANARELI, Camila et. al. “Marcelino Freire, concretista do Agreste”, *Cultura/FUMEC, Hoje em dia*, Belo Horizonte, 12 de julho de 2005.

LARROYED, Marcelo. *A literatura em teses: caminhos e descaminhos da pesquisa no Brasil (1970-1996)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 1998.

LEIA LIVRO. “Entrevista com Marcelino Freire”, 2 de agosto de 2005. Disponível em www.leialivro.sp.gov.br. Consulta em outubro de 2006.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1948. V. 2.

LIRA, Ana. “Eta danado!”. *Rabisco*, n° 72, 10 a 24 de janeiro de 2006. Disponível em www.rabisco.com.br. Consulta em setembro de 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. São Paulo: Rocco, 1998.

LOPES, Chico. “Marcelino Freire volta de viagem à Itália e diz: eu escrevo para me vingar”, *Verdes Trigos*, 21 de junho de 2006. Disponível em www.verdestrigos.org. Consulta em novembro de 2006.

MACHADO, Cassiano Elek. “Geração 90 molda transgressão formal”, Ilustrada, *Folha de S. Paulo (on line)*. São Paulo, 24 de maio de 2003.

_____. “Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país”, Ilustrada, *Folha de S. Paulo (on line)*. São Paulo, 26 de julho de 2003.

MACIEL, Nilto. “Literatura e mídia”. *Revista Literatura*, n° 29, ano XIV, Fortaleza, maio/agosto de 2005. pp. 34-38.

MARQUES, Fernando. “Sangue nas letras”, *Correio Braziliense*, Brasília, 15 de abril de 2001.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. 2001. “Fatais desdobramentos de uma luta desigual” em: *Revista Letras*, n° 55. Curitiba: Editora da UFPR. pp. 271-278.

MEDEIROS, Valério. “O grotesco em Baudelaire”. *Revista Garrafa* (UFRJ), n° 2, Rio de Janeiro, janeiro/abril de 2004. Disponível em www.lettras.ufrj.br. Consulta em janeiro de 2007.

MELO PA, Fred. “O direito de ficar parado”, Aliás, *O Estado de S. Paulo*, 29 de maio de 2005.

MIRISOLA, Marcelo. “Cavalos não reclamam”, crônica publicada em 13 de setembro de 2006, em www.heroidevolvido.zip.net. Consulta em 14 de setembro de 2006.

MONACHESI, Juliana. “O nirvana pop”, Mais!, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 de outubro de 2006.

MORICONI, Italo. “O que você conta de novo, geração 90?”, Idéias, *Jornal do Brasil (on line)*. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2001.

NAUD JÚNIOR, Antonio. “A mágica literária segundo Marcelino Freire”, *Cronópios*, 20 de novembro de 2006. Disponível em www.cronopios.com.br. Consulta em dezembro de 2006.

OLIVEIRA, Luiz Claudio. “O romancista da classe média”, Caderno 2, *Folha de Londrina*, 15 de agosto de 1992. Disponível em: www.cristovatezza.com.br/p_entrevista.htm. Consulta em setembro de 2006.

OLIVEIRA, Nelson (org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. “Contistas do fim do mundo” em OLIVEIRA, Nelson (org.). *Geração 90 – manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. “Nelson de Oliveira comenta críticas de Bernardo Carvalho e Hatoum”, Ilustrada, *Folha de S. Paulo (on line)*. São Paulo, 2 de agosto de 2003.

PELLEGRINI, Tânia. “O mercado” em *A imagem e a letra – aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado de Letras e Fapesp, 1999. pp. 147-174.

QUADRADO, Adriano Davanço. *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RANGEL, Mary. “O quadro teórico da representação social e suas contribuições à pesquisa” em *O bom aluno: real ou ideal?* Petrópolis: Vozes, 1997.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950”, *Estudos Históricos*, Mídia, CPDOC/FGV, n° 31, 2003/1. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/345.pdf. Consulta em julho de 2006.

SÁ, Xico. *Divina comédia da fama – purgatório, paraíso e inferno de quem sonha ser uma celebridade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SANT’ANNA, André. “A lei” em FERNANDES, Rinaldo de. *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Geração, 2006.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SCOTT, James C. “Exploração normal, resistência normal”. Trad.: Anderson Luís Nunes da Mata e Márcia Nóbrega. Em *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press, 1995.

SILVA, Flamarion Maués Pelúcio. *Editoras de oposição no período da abertura (1974-1985): negócio e política*. Dissertação (Mestrado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Maria José. *O fantasma de Luis Buñuel*. São Paulo: Francis, 2004.

SIMÕES, Eduardo. “Contas mágicas”. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 17 de junho de 2006.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco – um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. Trad. Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad, 2005.

TEIXEIRA, Jerônimo. “Revelações de Parati”, *Livros, Veja*, 20 de julho de 2005.

_____. “Subsídios autorais”, *Livros, Veja*, 13 de julho de 2005.

_____. “A horda dos transgressores”, *Livros, Veja*, 1 de março de 2006.

VIDAL, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile: em torno às novas gerações” em RESENDE, Beatriz. *A literatura latino-americana no século XXI*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005.

WALTY, Ivete Lara Camargos. “Antologia: arquivo e exclusão”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 25, Brasília, janeiro/junho de 2005. pp. 87-94.

Anexos

Anexo I – Contrato de edição (modelo)

CONTRATO DE EDIÇÃO

Por este instrumento particular de contrato de edição, as partes, a saber, [REDACTED], brasileiro, autor literário, RG [REDACTED], CPF nº [REDACTED], residente e domiciliado à [REDACTED], a seguir, simplesmente **AUTOR**, e [REDACTED], com sede na cidade do [REDACTED], na [REDACTED], inscrita no CNPJ sob o nº. [REDACTED], inscrição estadual nº. [REDACTED], inscrição municipal nº. [REDACTED], neste ato por seu representante legal, ao final assinado, [REDACTED], brasileira, empresária, portadora da carteira de identidade [REDACTED], CPF [REDACTED], doravante simplesmente **EDITORA**;

RESOLVEM, de pleno e comum acordo e na melhor forma de direito, firmar o presente, de acordo com as cláusulas e condições a seguir.

Cláusula Primeira - Do Objeto

O objeto do presente contrato é a concessão da autorização, pelo **AUTOR**, com absoluta exclusividade, dos direitos de edição, publicação, quer literária, quer não e comercialização e distribuição, em qualquer das modalidades de publicação, quer física, quer virtual, bem como, de todas as formas de divulgação, da obra literária [REDACTED], doravante simplesmente **OBRA**, direitos esses, de titularidade do **AUTOR**

Cláusula Segunda - Do Território

O presente contrato de edição vigorará no Brasil e no exterior, sem qualquer limitação editorial.

Cláusula Terceira - Do Prazo

O prazo do presente contrato será de [REDACTED] anos, contados da data da primeira publicação, comportando, por consenso formal das partes, renovação por igual período, manifestado com seis meses de antecedência da data de sua expiração.

Cláusula Quarta - Dos Direitos do Autor

4.1 – O **AUTOR**, independentemente dos direitos concedidos à **EDITORA** terá assegurada a menção de seu nome, a saber ©2006 [REDACTED], nas publicações que sejam realizadas pela **EDITORA**, bem como em toda e qualquer peça promocional vinculada à cada edição. Cabe esclarecer que ainda que não seja física a publicação, a menção do nome do **AUTOR** deverá constar na mídia adotada para a edição respectiva, nesse sentido o **AUTOR** estará validando e aprovando, formal e previamente, a versão final de sua **OBRA**, antes da comercialização, incluindo-se, mas no limitando-se nessa aprovação, a paginação, tipo de letra, as ilustrações, detalhes da arte final da capa e contra-capas, enfim a totalidade dos aspectos pertinentes à cada publicação, quer física, quer não, assim, tão logo pronta a prova gráfica ou equivalente, a **EDITORA** submeterá ao **AUTOR** que terá o prazo de [REDACTED] dias para revisá-la.

4.2 - Ao **AUTOR** é assegurado o direito de mandar examinar os controles e registros da **EDITORA**, relativamente às edições de suas **OBRAS**, devendo para tanto informar a **EDITORA** com 30 (trinta) dias de antecedência, realizando o exame, dentro do horário comercial, nos escritórios da **EDITORA**, pessoalmente ou através de profissionais gabaritados para tanto.

4.3 – O **AUTOR** receberá de cada primeira edição [REDACTED] exemplares, sem qualquer ônus.

4.4 – O **AUTOR** poderá adquirir exemplares de suas **OBRAS**, com desconto de 50% (cinquenta por cento) do preço de capa, no varejo, no entanto, não poderá dar qualquer destino comercial a tais exemplares.

4.5 – É assegurado ao **AUTOR**, dar por terminado o presente contrato, caso a **EDITORA**, notificada formalmente pelo **AUTOR**, não providencie, dentro de 60 (sessenta) dias, nova edição de sua **OBRA**, depois que a mesma haja se mantido com um estoque zerado por mais do que três meses.

4.6 - É assegurada ao **AUTOR** uma primeira edição física de no mínimo [REDACTED] exemplares de sua **OBRA**,

Cláusula Quinta – Dos Diretos da Editora

5.1 - É assegurado, com exclusividade à **EDITORA** o direito a fixar o preço do exemplar da **OBRA** editada, seja qual for a modalidade de comercialização, competindo-lhe ainda, a decisão quanto às alterações no citado preço, bem como a definição da quantidade de exemplares de cada edição e reedições.

5.2 - É garantido pelo **AUTOR** à **EDITORA** relativamente à sua **OBRA**, os direitos de transformar sua obra literária original em encenação teatral, adaptação radiofônica, adaptação para obras áudio visuais de qualquer natureza, exemplificativamente, DVD, cinema, televisão, etc....

5.3 – A **EDITORA** poderá destinar à promoção da **OBRA** uma quantidade de exemplares não superior a 10% (dez por cento) da tiragem respectiva, sem que para esses exemplares tenha que quitar o direito do **AUTOR**.

Cláusula Sexta - Das Obrigações do Autor

O **AUTOR** garante e assegura, sob as penas da lei, a originalidade e autenticidade da **OBRA**, assumindo de modo pleno, a total responsabilidade por toda e qualquer restrição à comercialização da mesma.

Cláusula Sétima - Das Obrigações da EDITORA

7.1 - A **EDITORA** se obriga a realizar a primeira publicação da **OBRA** no prazo máximo de 6 (seis) meses, a contar da data de assinatura do presente, comprometendo-se, ademais, a fazê-lo fielmente, a partir do original que lhe haja sido entregue. Caso a **EDITORA** não publique a **OBRA** dentro desse prazo, perderá o direito à edição, dando-se por terminado de pleno direito o presente contrato.

7.2 - Deverá a **EDITORA** dar a saber ao **AUTOR**, formalmente, sobre toda e qualquer modalidade de comercialização que envolva a **OBRA**.

7.3 - Deverá a **EDITORA** proceder à pronta correção dos erros constatados pelo **AUTOR** quando de sua revisão.

Cláusula Oitava – da Remuneração

8.1 - O direito patrimonial do **AUTOR** sobre a **OBRA**, corresponderá a 10% (dez por cento) do preço de capa dos exemplares da **OBRA**.

Quando a modalidade de comercialização seja “especial”, a saber, exemplificativamente, bancas de jornal, venda, convênio ou co-edição com entidades governamentais, empresas públicas ou privadas, a remuneração do **AUTOR** nestas modalidades, será de 10% (dez por cento) sobre o valor líquido do negócio.

8.2 - Para as hipóteses referidas em 5.2, retro, durante todo o prazo deste contrato e em relação a **OBRA**, objeto deste contrato, a captação de negócios relativos à transformação/adaptação da obra literária original competirá, com exclusividade, a **EDITORA**, que remunerará o **AUTOR** de acordo com os termos aqui previstos, no entanto, sendo o negócio fechado pela **EDITORA** após o prazo de vigência do presente e contando com a anuência do **AUTOR**, a **EDITORA** remunerará o **AUTOR** à base de 50% (cinquenta por cento) do valor líquido do negócio captado.

Cláusula Nona – Da Prestação das Contas

9.1 – A **EDITORA**, a título de adiantamento, pagará ao **AUTOR**, na data de assinatura do contrato, o valor de R\$ [REDACTED], equivalente ao direito patrimonial sobre 500 (quinhentos) exemplares ao preço de venda de [REDACTED] que dele dá plena e irrevogável quitação.

9.2. A **EDITORA** prestará contas ao **AUTOR**, trimestralmente, até sessenta dias após o encerramento de cada trimestre civil aonde aconteceram as vendas da **OBRA**, devendo encaminha-las para o endereço de domicílio do autor.

9.3 – A **EDITORA** deverá, no prazo de quinze dias, a contar da data em que haja recebido os valores decorrentes dos negócios “especiais” quitar o **AUTOR**, de acordo com o estabelecido na cláusula oitava, retro.

9.4 – A **EDITORA** deverá depositar os direitos patrimoniais do **AUTOR** em sua conta, cujos detalhes são:

Banco: [REDACTED]

Agência: [REDACTED]

Conta corrente: [REDACTED]

Cláusula Décima – Da Preferência

O **AUTOR** assegura a **EDITORA** absoluta preferência para contratos de edição de novas **OBRAS** suas, pelo prazo de [REDACTED] anos, da data de assinatura do presente ou, para a primeira **OBRA** que venha a editar, após assinatura do presente, garantindo-se à **EDITORA** e **AUTOR**, as mesmas condições neste previstas, sendo certo que o **AUTOR** entregará à **EDITORA** seu primeiro manuscrito das **OBRAS** novas, excluídas dessa categoria, suas crônicas, cabendo a **EDITORA** manifestar seu direito de preferência no prazo máximo de 2 (dois) meses, a contar do recebimento do manuscrito, sob pena de, assim não o fazendo, perder o referido direito.

Cláusula Décima Primeira - Das Disposições Gerais

Ocorrendo término antecipado do presente contrato, fica assegurada a **EDITORA** uma janela de 6 (seis) meses, a contar da data do término para, com exclusividade, seguir comercializando seus estoques da **OBRA**.

E por estarem assim justas e contratadas, firmam as partes o presente, em três vias de igual e único conteúdo, na presença das testemunhas a seguir, elegendo o foro da Comarca do [REDACTED] para dirimência das questões neste fundadas, com renúncia a quaisquer outros.

Editora:

[REDACTED]

Autor:

[REDACTED]

Testemunhas :

[REDACTED]

[REDACTED]

Anexo II – Edital de incentivo à criação literária do governo de São Paulo



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
EDITAL PAC No. 12, 4 DE julho DE 2006.
BOLSA DE INCENTIVO À CRIAÇÃO LITERÁRIA

A SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA torna público, para conhecimento dos interessados que, de 11 de Julho de 2006 a 24 de agosto de 2006, estará recebendo inscrições para o Processo de Seleção que fará realizar, visando à concessão de bolsa de incentivo à criação literária, com observância na Lei Federal nº 8.666 de 21 de junho de 1993, Lei de Direitos Autorais (Lei Federal 9610/ 98), Lei Estadual 12.268, de 20 de fevereiro de 2006 e no que couber, Lei Estadual nº 6.544, de 22 de novembro de 1989, e alterações posteriores, e em conformidade com as condições e exigências estabelecidas neste Edital e seus anexos.

I. DO OBJETO

1- Constitui objeto do presente a realização de concurso público para seleção de projetos de criação literária, nas condições determinadas por este concurso.

2 – Serão selecionados 30 (trinta) projetos para contratação, sendo 5 (cinco) em cada uma das categorias abaixo:

Romance
Poesia
Contos e crônicas
Juvenil
Infantil
Reportagem, biografia e ensaios.

3 – A premiação para cada uma das categorias será:

a) Romance: R\$20 165,00 (vinte mil, cento e sessenta e cinco reais).
Poesia: R\$20 165,00 (vinte mil, cento e sessenta e cinco reais).
Contos e crônicas: R\$20 165,00 (vinte mil, cento e sessenta e cinco reais)
Juvenil: R\$20 165,00 (vinte mil, cento e sessenta e cinco reais)
Infantil: R\$25 175,00 (vinte e cinco mil, cento e setenta e cinco reais).
Reportagem, biografia e ensaios: R\$20 165,00 (vinte mil, cento e sessenta e cinco reais)

4 – O valor total de premiação será de R\$630 000,00 (seiscentos e trinta mil reais).

II. DAS DEFINIÇÕES

Para os efeitos deste Edital ficam estabelecidas as seguintes definições:

1. Categorias de inscrição:

1.1. Romance: prosa relativamente longa na qual se narram fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais, cujo centro de interesse pode estar no relato de aventuras, no estudo de costumes ou tipos psicológicos, na crítica social etc.

1.2. Poesia: composição em versos (livres e/ou providos de rima) cujo conteúdo apresenta uma visão emocional e/ou conceitual na abordagem de idéias, estados de alma, sentimentos, impressões subjetivas etc., quase sempre expressos por associações imagéticas.

1.3. Contos e crônicas:

a) conto: narrativa curta, em geral, ficcional;
b) crônica: narrativa curta, baseada geralmente em assuntos do cotidiano ou de interesse geral que se caracteriza pela transitoriedade dos temas abordados.

- 1.4. Infantil: texto ficcional ilustrado, que pode ou não mesclar elementos do “real”, destinado ao público infantil.
- 1.5. Juvenil: texto ficcional, ilustrado ou não, que pode ou não mesclar elementos do “real”, destinado ao público adolescente.
- 1.6. Reportagem: textos documentários ou analíticos vistos sob a perspectiva jornalística.
Biografia: textos documentários ou analíticos vistos sob a perspectiva biográfica.
Ensaio: prosa livre, que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade.
2. Proponente: escritor com reconhecida competência literária, pessoa física responsável legal perante a Secretaria de Estado da Cultura pela inscrição da proposta neste concurso e, em caso de seleção desta, pela criação do texto literário que será publicado pela empresa editora responsável por ele apresentada junto com o projeto.
3. Escritor com reconhecida competência literária: autor com carta de recomendação de 3 (três) nomes de indiscutível reputação no campo cultural de opção do candidato.
4. Empresa responsável – empresa editora brasileira, apresentada pelo proponente, que será responsável legalmente pela realização do projeto de publicação da obra literária resultante.
5. Empresa editora brasileira – pessoa jurídica constituída sob as leis brasileiras, com sede e administração no Estado de São Paulo há pelo menos 02 (dois) anos, cuja maioria do capital total e votante seja de titularidade direta ou indireta de pessoas físicas brasileiras, natas ou naturalizadas há mais de dez anos, as quais devem exercer, de fato e de direito, o poder decisório da empresa.
6. Projeto- conjunto da documentação descrita no subitem 2.2., do item IV deste Edital.
9. Objeto Resultante em todas as categorias: livro impresso, contendo ficha catalográfica, código de barra e ISBN, com tiragem mínima de 2000 (dois mil) exemplares, sendo que desta tiragem 200 unidades deverão ser entregues a Secretaria de Estado da Cultura.
- a) Nas categorias romance, poesia, contos e crônicas, juvenil, e reportagem, biografia e ensaios: miolo em papel offset 75 g no mínimo, impresso em uma cor e capa em papel cartão 250g no mínimo, impressa em 4 cores, com orelha;
- b) Na categoria infantil: miolo em papel couché impresso em 4 cores e capa em papel cartão 250g no mínimo, impressa em 4 cores;

III. DA HABILITAÇÃO

1. Poderão habilitar-se para os fins deste Edital os projetos que atendam cumulativamente aos requisitos:
- a – cujos proponentes sejam escritores residentes, comprovadamente, no Estado de São Paulo há mais de 2 (dois) anos
- b – cujos proponentes sejam escritores com reconhecida competência literária, atestada por carta de recomendação de 3 (três) nomes de indiscutível reputação no campo cultural, de opção do candidato.
- c – cujos proponentes apresentem termo de compromisso de empresa editora sediada no Estado de São Paulo há mais de 02 (dois) anos, que será responsável pela publicação do original a ser produzido.
- 2 - Cada proponente poderá inscrever apenas 1 (um) projeto.
- 3 – Cada empresa responsável poderá celebrar contrato de edição de livro com no máximo 5 (cinco) proponentes.

IV. DA INSCRIÇÃO

1 – O proponente, obrigatoriamente, deverá efetuar seu cadastro no formulário disponível no site www.cultura.sp.gov.br, seguindo as instruções:

- a) clicar no item Menu –Incentivo à Cultura;
- b) clicar no item cadastro de proponente;
- c) efetuar o cadastro;

- d) imprimir solicitação de cadastro;
- e) imprimir ficha de inscrição;
- f) imprimir número de protocolo.

2 - As propostas a serem inscritas deverão ser entregues diretamente ou encaminhados por via postal (A.R. ou SEDEX com A.R.), dentro de 2 (dois) envelopes lacrados, com a identificação: EDITAL N° 12 – Bolsa de incentivo à criação literária”, nome do projeto e pseudônimo do proponente, no período de 11 de Julho de 2006 a 24 de agosto de 2006, nos dias úteis, de 09:00 a 18:00 horas, na Secretaria de Estado da Cultura, situada na Rua Mauá nº 51, São Paulo-SP, CEP 01028-900, contendo em seu interior:

2.1 – Envelope nº 1 - Obrigatório constar no envelope o número de protocolo do cadastro, efetuado via internet - “DOCUMENTAÇÃO”, em 1 (uma) via - montado com grampos metálicos ou plásticos com duas perfurações (modelo “arquivo”), com identificação na primeira página, “CADERNO 1 - DOCUMENTAÇÃO”, acrescida do nome do projeto e do nome do proponente, constando:

- a) Ficha de Inscrição (anexo I).
- b) Declarações (anexo II).
- c) Currículo do proponente (máximo 2 laudas) e comprovante de residência no Estado de São Paulo há mais de 2 anos.
- d) Cópia do CPF e RG do proponente;
- e) Indicação da empresa responsável acompanhada de currículo mesma.
- f) Termo de compromisso de empresa editora responsável se comprometendo formalmente a publicar o texto literário resultante, caso o projeto seja selecionado.

2.2 - Envelope nº 2 – PROJETO, em 5 (cinco) vias com idêntico conteúdo, montadas com grampos metálicos ou plásticos com duas perfurações (modelo “arquivo”), com identificação na primeira página, “CADERNO 2 - PROJETO”, acrescida do nome do projeto e pseudônimo do proponente, constando:

- a) Ficha de Inscrição (anexo I deste Edital)
- b) Descrição pormenorizada do conteúdo do trabalho a ser desenvolvido e finalizado, digitado em espaço 2, fonte *Times New Roman* 12, margens 2,5 cm, impressas numa só face de folhas de ofício numeradas.
- c) Cronograma de trabalho, explicitando as etapas de criação com os respectivos prazos de execução e conclusão das atividades propostas.
- d) Cessão definitiva ou provisória dos direitos autorais quando os projetos envolverem o trabalho de terceiros e a permissão de acesso à pesquisa quando se tratar de arquivos privados.
- e) Algumas páginas (esboço ou versão definitiva) dos textos do romance, poesia, contos e crônicas, juvenil, infantil e reportagem, biografia e ensaios, a serem desenvolvidos, conforme a categoria a que esteja se candidatando.
- f) Carta de recomendação de 3 nomes de indiscutível reputação no campo cultural, de opção do candidato, que serão utilizados como referência da qualidade potencial do projeto.

3 - Não serão admitidas modificações ou substituições de documentação da proposta depois de sua inscrição.

4 - Serão aceitas as inscrições enviadas por correio, cujas postagens, devidamente comprovadas, tenham sido efetuadas dentro do prazo estabelecido neste Edital.

5 - Serão indeferidas as propostas que não forem apresentados no lugar, prazo, forma e demais condições especificadas no presente Edital.

6 - Nos casos de inscrição realizada por procurador do proponente, deverá ser providenciado o respectivo instrumento de procuração, a ser acrescido ao CADERNO 1 – DOCUMENTAÇÃO.

V. DAS COMISSÕES

1 - O Secretário de Estado da Cultura nomeará a Comissão de Análise de Documentação, formada por 5 (cinco) membros, com a atribuição de examinar a documentação apresentada e decidir pelo deferimento ou não da inscrição de propostas.

2 - O Secretário de Estado da Cultura também nomeará, nos termos da Lei Estadual 12.268/06, a Comissão de Seleção dos projetos, formada por 05 (cinco) notórios especialistas da atividade literária brasileira, assim designados:

- a) 2 (dois) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, que indicará entre eles o Presidente e o Vice-Presidente.

b) 3 (três) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura por meio de listas de nomes indicados pelo Conselho Consultivo da Área de Literatura da Secretaria de Estado da Cultura.

2.1 – Não poderá integrar a Comissão de Seleção quem, a qualquer título, tenha vínculo direto ou indireto com as propostas a serem analisadas.

3 - O Secretário de Estado da Cultura designará um servidor da Secretaria de Estado da Cultura para exercer a secretaria da Comissão de Seleção.

4 - Os membros da Comissão de Seleção deverão ser remunerados pelos serviços prestados, de acordo com a Lei Estadual 12.268/06.

VI. DO PROCEDIMENTO E DO JULGAMENTO

1 - O envelope nº 1, contendo a documentação, será aberto pela Comissão de Análise de Documentação em sessão pública a ser realizada em data que será publicada no Diário Oficial do Estado.

1.1 - No prazo máximo de 08 (oito) dias úteis, contados da abertura dos envelopes nº 1, a Secretaria de Estado da Cultura fará publicar, no Diário Oficial do Estado, a Ata da Comissão de Análise de Documentação com a relação das inscrições deferidas e a justificativa, no caso de indeferimento.

1.2 – Os projetos que tiverem suas inscrições indeferidas ficarão à disposição do proponente, para sua retirada, por um prazo de 30 (trinta) dias, a partir da publicação no Diário Oficial do Estado, após o qual, serão inutilizados.

1.3 – Do ato de habilitação ou inabilitação do proponente, pela Comissão de Análise de Documentação, caberá recurso no prazo de 5 (cinco) dias úteis, a contar da publicação da Ata no Diário Oficial do Estado.

1.3.1 – O recurso deverá ser dirigido ao Secretário de Cultura, por intermédio da Comissão de Análise de Documentação, que deliberará no prazo de 5 (cinco) dias úteis.

2 - O processo seletivo dos projetos, com a abertura e análise do envelope nº 2, ocorrerá de acordo com os seguintes critérios:

Currículo do proponente;
Originalidade e relevância da projeto apresentado;
Qualidade literária e estética do esboço enviado;
Gabarito intelectual dos signatários das cartas de recomendação.

2.1 - A documentação constante do CADERNO 2 - PROJETO, será analisada pelos membros da Comissão de Seleção, que selecionará para contratação os 30 (trinta) projetos que melhor atenderem aos critérios acima, dentre eles havendo 6 (seis) para cada categoria.

2.2 - A Comissão de Seleção indicará, além dos 30 (trinta) projetos selecionados para contratação, 12 (doze) projetos em ordem de prioridade, considerados “suplentes”.

2.3 - O resultado do Concurso, efetivado pela Comissão de Seleção, será consignado em Ata, a ser homologada pelo Secretário de Estado da Cultura e publicada no Diário Oficial do Estado, indicando o nome da proponente, o título do projeto e o valor a ser contratado.

2.4 - Do resultado do Concurso, efetivado pela Comissão de Seleção caberá recurso no prazo de 5 (cinco) dias úteis, a contar da publicação da Ata no Diário Oficial do Estado.

VII. DA CONTRATAÇÃO

1 – O proponente que tiver seu projeto selecionado bem como a empresa responsável indicada serão notificados pela Secretaria de Estado da Cultura, para contratação nos termos e valores determinados por este Edital.

2 – O proponente que tiver seu projeto selecionado deverá apresentar à Secretaria de Estado da Cultura a seguinte documentação:

a) contrato de edição de livro firmado entre o proponente e a empresa editorial responsável;

b) Contrato entre o proponente e a empresa editorial, firmando a publicação e distribuição do livro a ser criado sob vigência da bolsa de incentivo à criação literária.

c) Cópia do CPF e do RG do proponente;

d) indicação de “conta-corrente vinculada” ao projeto, aberta no Banco Nossa Caixa S/A para depósito e movimentação exclusivos dos recursos financeiros transferidos pela Secretaria de Estado da Cultura, para os fins deste Edital;

e) declarações, em papel timbrado e subscritas pelo representante legal da empresa editorial responsável:

e.1) assegurando a inexistência de impedimento legal para contratar com a Administração, inclusive em virtude da Lei estadual nº 10.218, de 12 de fevereiro de 1999;

2.1 – A documentação referida neste item VII deverá ser entregue no prazo máximo de 08 (oito) dias úteis, contados da data de publicação do resultado da seleção no Diário Oficial do Estado.

3 - A proponente que não apresentar a documentação no prazo estipulado no subitem anterior, ou apresentá-la com alguma irregularidade, perderá, automaticamente, o direito à contratação.

4 - Não serão aceitos protocolos da documentação referida no subitem 2, deste item VII, bem como documentos com prazos de validade vencidos.

5 – Verificada a regularidade da documentação apresentada, será celebrado o contrato com o proponente em uma das categorias previstas neste Edital.

6 – os projetos considerados “suplentes” poderão ser contratados exclusivamente no caso de perda do direito de contratação por algum dos projetos selecionados ou na hipótese do proponente vencedor não comparecer para assinar o contrato ou se recusar a fazê-lo.

VIII. DO PAGAMENTO

1 - Os valores do apoio serão depositados pela Secretaria de Estado da Cultura na “conta-corrente vinculada”, do Banco Nossa Caixa S/A, nas seguintes condições:

1ª parcela: 80% após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2006;

b) 2ª parcela: 20% após a comprovação da conclusão do objeto deste Edital.

1.1 – O pagamento da segunda parcela ocorrerá num prazo mínimo de 90 dias após o recebimento da primeira parcela.

2. - Para os fins do pagamento previsto na alínea “b” do subitem 1 deste item VIII, a SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA emitirá atestado comprovando a execução do projeto de acordo com os termos do concurso e o cumprimento das condições contratuais mediante entrega pelo proponente do seguinte material:

a) 200 (duzentos) exemplares de livros impressos, com a finalidade de distribuição para bibliotecas públicas do estado, contendo código de barras, ficha catalográfica e ISBN, e de acordo com as seguintes especificações:

a.1) nas categorias romance, poesia, contos e crônicas, juvenil e reportagem, biografia e ensaios – miolo em papel offset 75 g no mínimo, impresso em uma cor e capa em papel cartão 250g no mínimo, impressa em 4 cores, com orelha;

a.2) na categoria infantil: miolo em papel couché impresso em 4 cores e capa em papel cartão 250g no mínimo, impressa em 4 cores;

b) cópia autenticada de nota fiscal comprovando a edição de 2000 exemplares.

3. - No período correspondente ao intervalo entre as liberações e sua efetiva utilização, os recursos deverão ser aplicados em caderneta de poupança na conta do Banco Nossa Caixa S/A, se a previsão de seu uso for igual ou superior a um mês, sendo que as receitas financeiras auferidas deverão ser aplicadas no objeto do contrato.

IX. DAS OBRIGAÇÕES

1 - O contrato a ser firmado entre a Secretaria de Estado da Cultura, e o proponente conterà as seguintes condições:

O CONTRATADO-PROPONENTE obriga-se e responsabiliza-se a:

a) Autorizar previamente e por escrito a utilização da obra para edição e distribuição pela empresa editorial responsável.

- b) Realizar o projeto, entregando consoante as especificações técnicas previstas no Edital.
- c) Encaminhar relatórios trimestrais informando o andamento da execução do projeto.
- d) Responsabilizar-se pelos encargos trabalhistas, previdenciários, fiscais, comerciais e quaisquer outros resultantes do presente contrato, em decorrência da execução do objeto, isentando-se a CONTRATANTE de qualquer responsabilidade.
- e) Responsabilizar-se pela eventual utilização, na execução do projeto, de todo e qualquer bem, de titularidade de terceiros, protegido pela legislação atinente a direitos autorais, conforme a Lei Federal 9610/ 98 .
- f) Inserir na quarta capa de todos os títulos a serem impressos e em todo o material de sua divulgação, em padrões a serem aprovados previamente pela Secretaria de Estado da Cultura, a logomarca da SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, assim como as expressões:

“GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO”
"SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA"
“EDIÇÃO COM APOIO DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA”

Para a execução do objeto do presente contrato, o CONTRATANTE obriga-se a:

- a) Indicar formalmente o gestor e/ou fiscal para acompanhamento da execução contratual.
- b) Efetuar os pagamentos devidos, de acordo com o estabelecido no contrato.
- c) Utilizar as cópias previstas no subitem 2. do item VIII, exclusivamente para os seguintes fins:
 - c.I. Preservação histórica;
 - c.II. Arquivo.
 - c.III. Distribuição em bibliotecas públicas

2.1 – Caso a primeira edição se esgote e a empresa editora publique mais uma edição, deverá a mesma, para os fins dos direitos da SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, doar o equivalente a 10% (dez por cento) de cada nova tiragem a ser feita.

X. DO PRAZO DE EXECUÇÃO

1 - O prazo máximo para a execução do projeto, o que inclui a criação do texto e a posterior edição do livro será de 12 (doze) meses, após o recebimento da primeira parcela contratual.

2 - Por solicitação justificada da proponente, em até 20 (vinte) dias corridos antes do término deste prazo, a critério da SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, o prazo de vigência do contrato poderá ser prorrogado por apenas mais um período de 90 (noventa) dias corridos.

XI. DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

- 1 - A inscrição da proponente implica na prévia e integral concordância com as normas deste Concurso.
- 2 - A utilização de direitos autorais ou patrimoniais pelo proponente para realização do projeto, anteriores ou posteriores à contratação, é de responsabilidade única e exclusiva da mesma.
- 3 – O projeto deve ser realizado atendendo a todas características definidas por ocasião da inscrição.
- 4 – Não poderão ser substituídos, antes ou após a formalização do contrato com a Secretaria de Estado da Cultura, o proponente e a empresa editorial responsável.
- 5 - O descumprimento parcial ou total do contrato obrigará a contratada à devolução dos valores já disponibilizados pela Secretaria de Estado da Cultura, acrescidos de juros, correção monetária e multa.
- 6 - Os projetos não selecionados ficarão à disposição dos interessados na SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA por 30 (trinta) dias corridos após a divulgação do resultado do concurso no Diário Oficial do Estado, prazo após o qual serão destruídos.
- 7 - Eventuais esclarecimentos referentes a este concurso serão prestados na SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, na Rua Mauá, 51 – 1º andar, pelos telefones: 11 3351-8283 e 3351-8122 ou e-mail : vantoni@sp.gov.br, em dias úteis, no horário de 09:00 às 17:00.

8 - Compõem o presente edital:

Anexo I – Modelo de requerimento de inscrição
Anexo II – Modelo das declarações
Anexo III – Minuta de Contrato

9 - Fica eleito o foro da Cidade de São Paulo como competente para dirimir quaisquer omissões ou dúvidas relativas a este Edital, bem como a contratação e execução dele decorrentes.

10- Os casos omissos serão dirimidos pelo Secretário de Estado da Cultura.

São Paulo, 4 de julho de 2006

ANEXO 1 – MODELO DE REQUERIMENTO E DE FICHA DE INSCRIÇÃO
PROTOCOLO Nº: _____

Eu, _____, RG....., CPF....., dirijo-me à Secretaria de Estado da Cultura para requerer inscrição da proposta abaixo descrita, no Processo de Seleção para bolsa de incentivo à criação literária, de acordo com as normas previstas em seu edital. Proponente:	
Nome do Titular:	
CPF:	
R.G:	
Local e data:	
Assinatura: _____	
TÍTULO DA PROPOSTA:	
DADOS DA PROPONENTE	
RAZÃO SOCIAL:	
ENDEREÇO:	NÚMERO
BAIRRO:	
DDD TELEFONE:	
CORREIO ELETRÔNICO:	

ANEXO II – MODELO DAS DECLARAÇÕES

Obs.: Preencher em papel timbrado da proponente, contendo na mesma folha as declarações com os itens de nºs 1 à 8.

PROTOCOLO Nº: _____

Eu, _____, RG....., CPF....., morador no município de _____,
bairro....., CEP....., proponente da proposta denominada.....
venho:

declarar que o projeto apresentado para este concurso nunca foi realizado anteriormente.

declaro que moro em São Paulo há mais de 2 anos.

declaro que será observada as exigências da Lei Federal 6533/78.

que serão entregues na Secretaria de Estado da Cultura 200 exemplares do livro publicado, para distribuição em bibliotecas públicas do Estado de São Paulo;

Que tenho ciência e concordo com os termos do Edital

Localidade, de de 2006.

.....
(Nome e assinatura)

ANEXO III – MODELO DE CONTRATO

CONTRATO N° _____ / 2006
PROCESSO N° _____

CONTRATO QUE ENTRE SI CELEBRAM, O ESTADO DE SÃO PAULO, ATRAVÉS DE SUA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E EMPRESA, TENDO POR OBJETIVO A REALIZAÇÃO DO PROJETO RELATIVO AO EDITAL DE “BOLSA DE INCENTIVO À CRIAÇÃO LITERÁRIA”.

Aos.....dias do mês de.....do ano de....., na sede da Secretaria de Estado da Cultura, na Rua Mauá, 51 – Luz – São Paulo, CNPJ nº 51.531.051/0001-80, compareceram as partes interessadas, a saber, de um lado como CONTRATANTE o Estado de São Paulo, por sua Secretaria de Estado da Cultura, neste ato por seu Secretário de Estado da Cultura, RG. nº..... e de outro lado a pessoa física.....moradora em

....., RG. nº.....e CPF nº....., doravante denominado (a) CONTRATADA e pelos mesmos foi dito que em face do concurso realizado para concessão de **bolsa de incentivo à criação literária**, resolveram celebrar o presente contrato que será regido pelas normas da Lei Estadual nº 6.544/89, pela Lei 12.268/06, pela Lei Federal nº 8.666/93 e respectivas alterações, Lei Federal dos Direitos Autorais nº 9.610/98, assim como pelas demais normas legais e regulamentares pertinentes a espécie inclusive pela Resolução SC-09/91, e às seguintes cláusulas e condições que reciprocamente outorgam e aceitam:

CLÁUSULA PRIMEIRA: DO OBJETO

O presente Contrato tem por objeto a concessão de **BOLSA DE INCENTIVO À CRIAÇÃO LITERÁRIA**, intitulado _____, doravante denominada simplesmente PROJETO.

PARÁGRAFO ÚNICO: O objeto deste contrato também compreende a entrega de 200 (duzentos) exemplares do livro publicado para esta Secretaria de Estado da Cultura.

CLÁUSULA SEGUNDA: DO VALOR DO CONTRATO E DOS RECURSOS

O valor total do presente contrato é de R\$...... (.....), sendo R\$......referente ao exercício dee R\$...... referente ao exercício de No presente exercício o valor onerará o sub-elemento econômico nº....., devendo o restante onerar recursos orçamentários futuros, se efetivamente consignados valores a esse título.

CLÁUSULA TERCEIRA: DA VIGÊNCIA E PRORROGAÇÃO

O prazo de vigência do presente contrato é de 12 (doze) meses, a contar da data de recebimento da primeira parcela da quantia prevista na Cláusula Sexta, podendo ser prorrogado na hipótese do prazo de execução do objeto ser prorrogado nos termos parágrafo único desta cláusula.

PARÁGRAFO ÚNICO - O prazo máximo para execução do objeto, ou seja, o prazo total para a criação do texto e a posterior publicação do livro resultante, será de 12 (doze) meses, após o recebimento da primeira parcela, podendo, em até 20 (vinte) dias corridos antes do término deste prazo, e ouvido o Conselho Consultivo da área de Literatura da Secretaria de Estado da Cultura, ser prorrogado uma única vez, por um período de 90 (noventa) dias, por motivos justificados e comprovados por escrito, mediante Termo de Aditamento, autorizado pela autoridade competente. Tal prorrogação não é renovável.

CLÁUSULA QUARTA: DAS OBRIGAÇÕES E RESPONSABILIDADES DA CONTRATADA

Caberá a **CONTRATADA**:

entregar o PROJETO de acordo com o previsto no edital para à **CONTRATANTE**, especialmente:

- i. Criação de texto literário;
- ii. Publicação e distribuição de livro a partir do original criado;
- iii entrega de 200 (duzentos) exemplares do título publicado para esta Secretaria de Estado da Cultura, com a finalidade de distribuição para bibliotecas públicas;

nos livros, no material gráfico e em todas as outras formas de divulgação do projeto resultante do apoio previsto neste Edital, deverá constar em seus créditos, a logomarca da Secretaria de Estado da Cultura e o crédito: “LIVRO PUBLICADO COM O APOIO DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SAO PAULO”;

responsabilizar-se pelos encargos trabalhistas, previdenciários, fiscais, comerciais e quaisquer outros resultantes do presente contrato, em decorrência da execução do objeto, isentando-se a CONTRATANTE de qualquer responsabilidade;
responsabilidade de eventual utilização, na execução do projeto, de todo e qualquer bem, de titularidade de terceiros, protegido pela legislação atinente a direitos autorais;
Encaminhar relatórios bimestrais, informando o andamento da execução do projeto

CLÁUSULA QUINTA: DAS OBRIGAÇÕES DO CONTRATANTE

Para a execução do objeto do presente contrato, o CONTRATANTE obriga-se a:

- I - Indicar formalmente o gestor e/ou fiscal para acompanhamento da execução contratual.
- II – Efetuar os pagamentos devidos, de acordo com o estabelecido neste contrato.

CLÁUSULA SEXTA: DOS PAGAMENTOS

Os pagamentos serão efetuados em 2 (duas) parcelas e na seguinte forma:

I) - 1ª parcela: 80%, após assinatura do contrato com o proponente, no exercício de 2006.

II) - 2ª parcela: 20%, após a comprovação da entrega do projeto, mediante atestado expedido pelo servidor responsável da Secretaria da Cultura.

PARÁGRAFO PRIMEIRO - Em caso de atraso nos pagamentos, a parcela devida será acrescida de correção monetária, calculada nos termos do artigo 74, da Lei Estadual nº 6.544/89, bem como juros moratórios, à razão de 0,5% (meio por cento) ao mês, calculados *pro rata tempore*, em relação ao atraso verificado.

PARÁGRAFO SEGUNDO - Os pagamentos serão efetuados mediante crédito aberto em conta corrente em nome da CONTRATADA no Banco Nossa Caixa S.A.

CLÁUSULA SÉTIMA: DAS CONDIÇÕES DE RECEBIMENTO DO OBJETO

O objeto deste contrato será dado como realizado definitivamente em até 10 dias corridos, contados da data da recepção pelo CONTRATANTE do atestado expedido pelo servidor responsável da Secretaria de Estado da Cultura, de acordo com o estabelecido no inciso II da Cláusula Sexta, uma vez verificada a execução do objeto.

CLÁUSULA OITAVA: DA SUBCONTRATAÇÃO, CESSÃO OU TRANSFERÊNCIA DOS DIREITOS E OBRIGAÇÕES CONTRATUAIS

É defeso aos CONTRATADOS a subcontratação total do objeto deste contrato, bem como sua cessão ou transferência total.

CLÁUSULA NONA: DAS SANÇÕES PARA O CASO DE INADIMPLENTO

Se a CONTRATADA inadimplir as obrigações assumidas, no todo ou em parte, ficará sujeita às sanções previstas nos artigos 86 e 87 da Lei Federal nº 8.666/93, artigos 80 e 81 da Lei Estadual nº 6.544/89, de acordo com o estipulado na Resolução SC-09/91 publicada no DOE de 16/03/1991, no que couber.

PARÁGRAFO ÚNICO – Na hipótese de inexecução parcial ou total do contrato a CONTRATADA ficará obrigada a devolver os recursos recebidos para execução do contrato, acrescidos de juros e correção monetária.

CLÁUSULA DÉCIMA: DA RESCISÃO E RECONHECIMENTO DOS DIREITOS DO CONTRATANTE

O contrato poderá ser rescindido, na forma, com as consequências e pelos motivos previsto nos artigos 75 a 82 da Lei Estadual nº 6.544/89 e artigos 77 a 80 e 86 a 88, da Lei Federal nº 8.666/93.

PARÁGRAFO ÚNICO -A CONTRATADA reconhece desde já, os direitos do CONTRATANTE, nos casos de rescisão administrativa, prevista no Artigo 79 da Lei Federal nº 8.666/93, e no artigo 77 da Lei Estadual nº 6.544/89.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA: DAS DISPOSIÇÕES FINAIS

Fica ajustado ainda que:

I - Consideram-se partes integrantes do presente contrato, como se nele estivessem aqui transcritos:

Anexo I – cópia do Edital do concurso;

Anexo II – ficha de Inscrição;

Anexo III – cópia do projeto selecionado;

Anexo IV – cópia da Resolução 09/91.

II - Para dirimir quaisquer questões decorrentes deste contrato, não resolvidas na esfera administrativa, será competente o foro da Comarca da Capital do Estado de São Paulo.

E, assim, por estarem as partes justas e contratadas, foi lavrado o presente instrumento em 03 (vias) de igual teor e forma que lido e achado conforme, vai assinado pelas partes para que produza todos os efeitos de direito.

JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Secretário de Estado da Cultura

PUBLICADO NOVAMENTE DEVIDO A INCORREÇÕES NA PUBLICAÇÃO ANTERIOR

Anexo III – Carta ao ministro da Cultura e Manifesto Literatura Urgente

TEMOS FOME DE LITERATURA

Exmo Sr.

Gilberto Gil

Ministro da Cultura do Brasil

Exmo Sr.

Galeno Amorim

Coordenador do Programa Nacional do Livro, Leitura e Bibliotecas

Temos acompanhado com interesse, entusiasmo e atenção as iniciativas do Ministério da Cultura para a criação de uma Política Nacional voltada para o Livro, a Leitura e as Bibliotecas. As discussões públicas sobre o assunto e a abertura da equipe ministerial para ouvir a sociedade civil são realmente louváveis e estimulantes para os que participam da cadeia produtiva da literatura e do livro e para todos os interessados. Sobretudo em um país em que se lê pouco — muito embora tenha uma produção literária de altíssima qualidade —, esses esforços se fazem necessários e urgentes. Como escritores, poetas e ensaístas, manifestamos nosso desejo e nosso interesse de contribuir nesse processo de discussão para o estabelecimento de políticas públicas o mais abrangente possível, que inclua todos os segmentos da cadeia produtiva da literatura e do livro.

No **ABC da Literatura**, entusiasmada e brilhante defesa da criação artística, poética e literária, o poeta Ezra Pound afirma: "Uma Nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive." Não é preciso gastar tinta para evidenciar o papel fundamental da criação literária e poética no grande caldo vivo e orgânico que forma a arte e a cultura de um país. Também não é difícil perceber que, quando as condições para a criação e a circulação da arte e da cultura sofrem um processo de estrangulamento, logo se nota um empobrecimento das relações humanas. Daí para o desencanto, a paralisia e, em grau mais acentuado, a barbárie, são apenas alguns passos. Largos, por sinal.

Escritores e poetas são, como todos sabem, os artífices principais da criação literária. Sem eles, não existem os livros, nem a indústria editorial, nem as bibliotecas, nem os leitores. Paradoxalmente, são também o segmento menos profissionalizado do setor. Profissionalizado, não no sentido da excelência de sua arte, mas na possibilidade de sobrevivência através de seu próprio trabalho criativo. Como também é do conhecimento de todos, muitos criadores literários, além de não contarem com nenhum, ou quase nenhum incentivo público, ainda assumem as despesas de edição de suas obras com recursos próprios, ou, como dizia o compositor Itamar Assumpção: Às Próprias Custas S/A. É, portanto, um segmento carente de políticas públicas que fomentem, incentivem e criem condições objetivas para o desenvolvimento de seu trabalho criativo.

Em que pese todo o esforço do Ministério da Cultura em desenvolver políticas públicas para o setor ligado ao livro, temos percebido, com preocupação e desapontamento, a não inclusão, com maior ênfase e clareza, da criação literária nessas políticas. Notamos que a palavra **Literatura** jamais está incluída nas **políticas para o livro, a leitura e as bibliotecas**. Não se trata de uma simples questão semântica ou de nomenclatura. Trata-se, sim, da necessidade de **Políticas Públicas de Fomento à Criação Literária**. Trata-se, sim, do entendimento profundo de que, da mesma forma que o Brasil tem **fome de livros**, os escritores têm **fome de**

políticas públicas para a literatura. Sem essa consciência, as políticas nacionais, estaduais ou municipais serão necessariamente incompletas.

Tendo em vista essas condições e o esforço da equipe ministerial em pensar e implementar medidas de desenvolvimento para o setor, decidimos tornar públicas, e trazer aos representantes do Ministério da Cultura, as seguintes reivindicações:

1) Inclusão do termo **LITERATURA** nos programas, leis, conselhos e câmaras setoriais relacionados ao livro, leitura e bibliotecas, que estão sendo propostos pelo Ministério da Cultura. Desta forma, teríamos o **Programa Nacional da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas**, a **Lei da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas**, o **Conselho Nacional da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas** e a **Câmara Setorial da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas**;

2) Inclusão de artigo na **Lei da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas** criando o **Fundo Nacional da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas**, com 30% das verbas destinadas diretamente ao **Fomento à Criação e Circulação Literária** e os outros 70% ao fomento à Leitura e Bibliotecas;

3) Inclusão do termo **FOMENTO À CRIAÇÃO LITERÁRIA** no § 2º do Artigo 1º da Lei da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas, ficando com a seguinte redação:

“§ 2º . A **Política Nacional da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas** objetivará a instrumentalização da implantação e o desenvolvimento da indústria editorial e o **fomento à criação literária** como bases de afirmação da nacionalidade e da cultura brasileira, com papel estratégico relevante na difusão e permanência da língua, das artes e da ciência e **dos valores pátrios (sugerimos tirar esse “apêndice”, porque não é função da arte enaltecer valores pátrios, ora, convenhamos).**”

4) Criação de um **Programa de Compra Direta de Livros** do próprio autor, tendo em vista o fato de grande parte da produção literária brasileira – sobretudo a poesia – ser publicada, ainda hoje, às expensas dos próprios autores. A proposta tem inspiração no Programa de Compra Direta de Alimentos da Agricultura Familiar, fruto de uma parceria dos ministérios do Desenvolvimento Agrário, de Segurança Alimentar e Combate à Fome e da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, com o objetivo de garantir renda aos agricultores familiares e assentados da reforma agrária, além de abastecer os estoques reguladores do governo;

5) Criação da **Subcâmara Setorial de Fomento à Criação Literária**, na Câmara Setorial da Literatura, do Livro, Leitura e Bibliotecas. Esta Subcâmara seria formada preferencialmente por escritores e poetas e representantes do Ministério da Cultura.

Como parte do esforço para contribuirmos com a formulação de programas públicos que incluam o fomento à criação literária e o contato direto do escritor com o público, trazemos também as seguintes propostas, que podem, objetivamente, ser implementadas em curto e médio prazo:

PROPOSTAS PARA UMA POLÍTICA PÚBLICA DE FOMENTO À CRIAÇÃO LITERÁRIA

1) **PROGRAMA DE CIRCULAÇÃO DE ESCRITORES E POETAS I** – em articulação do Ministério da Cultura com o Ministério da Educação, criar um **Programa de Circulação de Escritores e Poetas** pelas universidades do País. Caravanas de cinco escritores e poetas deverão circular pelas universidades das cinco regiões do Brasil (Norte, Nordeste, Centro, Sudeste, Sul), para debates sobre literatura, leituras públicas e lançamentos de livros e revistas. Cada caravana deverá passar por, no mínimo, cinco cidades diferentes. Serão,

portanto, cinco caravanas simultâneas, com cinco escritores cada. Total: 25 escritores. Essas caravanas deverão ser trimestrais. Sugestão de nome: **Projeto Waly Salomão**.

2) **PROGRAMA DE CIRCULAÇÃO DE ESCRITORES E POETAS II** – Mesmo princípio do Programa anterior, mas, agora, em articulação do Ministério da Cultura com os governos estaduais e municipais brasileiros (através de suas respectivas Secretarias de Cultura). Desta forma, se poderia ampliar o projeto para a rede de escolas estaduais e municipais. Sugestão de nome: **Projeto Paulo Leminski**.

3) **PROGRAMA LATINOAMÉRICA DE LITERATURA** - em articulação do MinC com os Ministérios da Cultura estrangeiros, embaixadas e universidades criar o **Programa Latinoamérica de Literatura** para circulação mútua de escritores e poetas entre os países latinoamericanos, promovendo debates, leituras públicas e lançamentos de livros e revistas. Se poderia ampliar para um Programa de Intercâmbio de Escritores e Poetas Visitantes nas Universidades desses países.

4) **PROGRAMA ENTRE-MARES DE LITERATURA** – a mesma idéia do programa anterior, porém entre o Brasil, Portugal, e os países africanos e asiáticos de língua portuguesa.

5) **PROGRAMA PRIMEIRO LIVRO** - um incentivo do MinC (e eventuais e bem-vindos parceiros) para a publicação, divulgação e distribuição a escolas e bibliotecas do primeiro livro de escritores e poetas brasileiros.

6) **FUNDO NACIONAL DA LITERATURA, LIVRO, LEITURA E BIBLIOTECAS** com 30% do orçamento destinado diretamente ao fomento de projetos **independentes** (publicação de revistas, CDs e DVDs de poesia e/ou prosa, recitais de poesia, festivais literários, co-edições, ciclos de discussões, pesquisas, etc...).

7) **BOLSA CRIAÇÃO LITERÁRIA** para desenvolvimento de projetos literários de escritores e poetas. A cada ano seriam concedidas 20 bolsas em todo o país, no valor de R\$ 3 mil mensais para cada contemplado pelo prazo de um ano. Os autores escolhidos não poderiam ter vínculo empregatício, dedicando-se integralmente ao projeto. Os recursos poderiam ser conseguidos em parceria com as empresas estatais e a iniciativa privada.

8) **SISTEMA PÚBLICO DE DISTRIBUIÇÃO** - Criação de um sistema público de distribuição de livros (em parceria com os correios) voltado para as pequenas editoras e a produção independente.

9) **PUBLICAÇÕES LITERÁRIAS** - Criação de veículos públicos de circulação para a literatura, tais como jornais e revistas (através da imprensa oficial), sites e programas de rádio e TV na rede pública de comunicação.

10) **JORNADA NACIONAL LITERÁRIA** – Criação de um grande evento anual, reunindo escritores, poetas e ensaístas para leituras, debates, conferências, palestras e lançamentos. O evento será aberto preferencialmente a professores, estudantes e também ao público em geral. Desta forma, os professores poderão se atualizar sobre a criação e a discussão literária do Brasil, servindo de agentes multiplicadores junto aos seus alunos. A cada ano a jornada será realizada em uma cidade diferente do País, privilegiando todas as regiões.

Para definir os critérios e a seleção de projetos e de autores para cada uma das propostas anteriores, reivindicamos a formação de uma comissão paritária com membros do Ministério da Cultura, dos escritores e da sociedade civil ligados ao setor literário e com comprovado conhecimento. Reivindicamos ainda que todos os programas sejam anunciados em editais públicos, de forma transparente e democrática, especialmente os que se referem ao **Fundo Nacional da Literatura** e à **Bolsa Criação Literária**.

Por fim, motivados pelo Programa Fome Zero, da Presidência da República, que compreende a necessidade de incentivo à agricultura familiar e ao pequeno produtor para a erradicação definitiva da fome no país, nos sentimos animados a participar ativamente de um programa que erradique a fome de livros e também a fome de incentivo à criação literária no Brasil.

Cientes da importância da criação literária na formação cultural do País, temos certeza de que nossas reivindicações e propostas encontrarão eco entre todos os interessados no problema da leitura — da equipe ministerial aos editores, livreiros, bibliotecários e da sociedade em geral.

São Paulo, 22 de novembro de 2004

MOVIMENTO LITERATURA URGENTE

- Ademir Assunção - poeta e jornalista. São Paulo/SP
- Ricardo Aleixo - poeta e compositor. Belo Horizonte/MG
- Marcelino Freire - escritor. São Paulo/SP
- Paulinho Assunção - escritor e jornalista. Belo Horizonte/MG
- Claudio Daniel - poeta e jornalista. São Paulo/SP
- Sebastião Nunes - escritor. Sabará/MG
- Joca Reiners Terron - escritor. São Paulo/SP
- Rodrigo Garcia Lopes - escritor, tradutor e jornalista. Londrina/PR
- Sérgio Sant'Anna - escritor. Rio de Janeiro/RJ
- Domingos Pellegrini Jr, escritor. Londrina/PR
- João Gilberto Noll, escritor. Porto Alegre/RS
- Milton Hatoum, escritor. São Paulo/SP
- Ignácio de Loyola Brandão, escritor. São Paulo/SP
- Moacyr Scliar, escritor. São Paulo/SP
- Alcides Nogueira - escritor. São Paulo/SP
- Glauco Matoso, poeta e escritor. São Paulo/SP
- Nei Lopes, escritor e compositor. Rio de Janeiro/RJ
- Bráulio Tavares, escritor e compositor. Rio/RJ
- Menalton Braff, escritor. Ribeirão Preto/SP
- Armando Freitas Filho, poeta. Rio de Janeiro/RJ
- Heloisa Buarque de Hollanda, escritora. Rio de Janeiro/RJ
- Alice Ruiz, poeta e compositora. São Paulo/SP
- Antonio Carlos Secchin, poeta e ensaísta. Rio de Janeiro/RJ
- Valêncio Xavier, escritor. Curitiba/PR
- Raimundo Carrero, escritor. Recife/PE
- João Silvério Trevisan, escritor. São Paulo/SP
- Manoel Carlos Karam, escritor. Curitiba/PR
- Sylvio Back, poeta e cineasta. Rio de Janeiro/RJ
- Leonardo Fróes, poeta e escritor. Rio de Janeiro/RJ
- Frederico Barbosa, poeta. São Paulo/SP
- Horácio Costa, poeta e professor. São Paulo/SP
- André Sant'Anna, escritor. São Paulo/SP
- Evandro Affonso Ferreira, escritor. São Paulo/SP
- Nelson de Oliveira, escritor. São Paulo/SP
- Wilson Bueno, escritor. Curitiba/PR
- Donizete Galvão, poeta. São Paulo/SP
- Ricardo Chacal, poeta e produtor cultural. Rio de Janeiro/RJ
- Ferréz, escritor. São Paulo/SP
- Alberto Guzik, escritor, jornalista e ator. São Paulo (SP)
- Xico Sá, escritor. São Paulo/SP
- Michel Laub, escritor. Porto Alegre/RS
- Ronald Polito, poeta e tradutor. Rio de Janeiro/RJ
- Maria Esther Maciel, poeta e tradutora. Belo Horizonte/MG
- Cíntia Moscovich, escritora. Porto Alegre/RS
- Lourenço Mutarelli, escritor e quadrinista. São Paulo/SP

- Joyce Cavalcante, escritora. São Paulo/SP
- Micheliny Verunsch, poeta. São Paulo/SP
- Maurício Arruda Mendonça, poeta e dramaturgo. Londrina/PR
- Nilo Oliveira, escritor. Florianópolis/SC
- Claudio Galperin, escritor. São Paulo (SP)
- João Anzanello Carrascoza, escritor. São Paulo/SP
- Luiz Giffoni, escritor. Belo Horizonte/MG
- Sérgio Fantini, escritor. Belo Horizonte/MG
- Otávio Ramos, escritor e jornalista. Belo Horizonte/MG
- Ulisses Tavares, escritor. São Paulo/SP
- Cláudio Willer, poeta. São Paulo/SP
- Iacyr Anderson Freitas, escritor. Juiz de Fora/MG
- Ivana Arruda Leite, escritora. São Paulo/SP
- Claudia Roquette-Pinto, poeta e tradutora. Rio de Janeiro/RJ
- Adriano Espínola - poeta e professor. Rio de Janeiro/RJ
- Ronaldo Bressane - escritor e jornalista. São Paulo/SP
- Ademir Demarchi, escritor. Santos/SP
- Luci Collin, escritora e professora. Curitiba/PR
- Fabrício Carpinejar, poeta e jornalista. São Leopoldo/RS
- Josely Vianna Baptista, poeta e tradutora. Primeiro de Maio/PR
- Jorge Lucio de Campos, poeta e ensaísta. Niterói/RJ.
- Santiago Nazarian, romancista de São Paulo/SP
- Bruno Zeni, escritor. São Paulo/SP
- Ruth Silviano Brandão, escritora. Belo Horizonte/MG
- Marcos Losnak, poeta e jornalista. Londrina/PR
- Mauro Faccioni Filho, poeta. Florianópolis/SC
- Celso Borges, poeta e jornalista. São Paulo/SP
- Dennis Radünz, escritor. Florianópolis/SC
- Nelson Botter Jr., escritor. São Paulo/SP
- Claudinei Vieira, escritor. São Paulo/SP
- Maria Antonieta Pereira - ensaísta e professora. Belo Horizonte/MG
- Felipe Sodré - escritor. Rio de Janeiro/RJ
- Flávia Rocha - poeta e jornalista. Curitiba/PR
- Silvana Guimarães - socióloga - Minas Gerais / MG
- Jairo Rodrigues - poeta e professor. Belo Horizonte/MG
- Tanussi Cardoso - poeta e jornalista. Rio de Janeiro/RJ
- Jussara Salazar - poeta. Curitiba/PR
- Sergio Medeiros, poeta e tradutor. Florianópolis/SC
- Fabio Brüggemann, escritor. Florianópolis/SC
- Paulo Sandrini, escritor. Curitiba/ PR
- Cristina Fonseca, escritora e ensaísta. São Paulo/SP
- Artur Gomes - poeta, ator, produtor cultural. Campos/RJ
- Luis Dolnikoff, escritor e ensaísta. Florianópolis/SC
- Rodrigo de Souza Leão - poeta e jornalista. Rio de Janeiro/RJ
- Ana Peluso - poeta e designer - São Paulo / SP
- Ricardo Corona, poeta e editor. Curitiba/PR
- Clarah Averbuck, escritora. São Paulo/SP
- João Filho, escritor. Bom Jesus da Lapa (BA)
- Fabrício Marques, escritor e jornalista. Belo Horizonte (MG)
- Aleilton Fonseca - escritor - Salvador - BA
- Marcelo Montenegro, poeta. São Caetano do Sul/SP
- Índigo, escritora. São Paulo/SP
- Thelma Guedes, escritora. São Paulo/SP
- Ronaldo Cagiano, escritor. Brasília/DF
- Edyr Augusto, escritor. Belém/PA
- Marcelo Sahea, poeta e publicitário. Santa Maria, RS
- Jairo Pereira, poeta. Quedas do Iguaçu/PR

- Lau Siqueira, poeta. João Pessoa/PB
- Marcelo Tápia, poeta. São Paulo/SP
- Luiz Roberto Guedes, poeta e escritor. São Paulo/SP
- Branca Maria de Paula, escritora e fotógrafa. Belo Horizonte/MG
- Francisco de Moraes Mendes, escritor e jornalista. Belo Horizonte/MG
- Caio Junqueira Maciel, poeta. Belo Horizonte/MG
- Marcio Scheel, poeta e ensaísta. Ibitinga/SP
- Fabiano Calixto - poeta. Santo André/SP
- Jaime Prado Gouvêa, escritor. Belo Horizonte/MG
- Manoel Lobato, escritor. Belo Horizonte/MG
- Romério Rômulo, poeta. Ouro Preto/MG
- Lucia Castello Branco, escritora. Belo Horizonte/MG
- José Eduardo Gonçalves, escritor e jornalista. Belo Horizonte/MG
- Paloma Vidal, escritora e tradutora. Rio de Janeiro/RJ
- Flávio Viegas Amoreira, escritor. Santos/SP
- Bruno Brum - poeta. Belo Horizonte/MG
- Renato Negrão - poeta e compositor. Belo Horizonte/MG
- Ana Guimaraes - poeta e psicanalista. Rio de Janeiro/RJ
- Patrícia Burrowes - poeta e artista plástica. Recife/PE
- Kiko Ferreira - poeta e jornalista. Belo Horizonte/MG
- Shirley Kühne - poeta e revisora de textos. São Paulo/SP
- Sabrina Bandeira Lopes, escritora. Curitiba/PR
- Ricardo Alfaya, poeta e escritor. Rio de Janeiro/RJ
- Ronald Augusto, poeta. Porto Alegre/RS
- Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, escritor e crítico de arte. Ouro Preto/MG
- Helton Gonçalves de Souza, poeta e ensaísta. Belo Horizonte/MG
- Makely Ka, poeta e compositor. Belo Horizonte/MG
- Gustavo Arruda, poeta. São Paulo/SP
- Amelinda Alves, poeta e artista plástica. Rio de Janeiro-RJ
- Fernando Abreu, poeta e jornalista. São Luís/MA
- Annita Costa Malufe, poeta e jornalista. São Paulo/SP
- Marcelo Ariel, poeta. Cubatão/SP
- Marco Vasques, poeta e jornalista. Florianópolis/SC
- Daniel Brazil, escritor e roteirista. São Paulo/SP
- Carlos Machado, escritor e músico. Curitiba PR
- Jeanette Rozsas, escritora. São Paulo/SP
- Rosângela Vieira Rocha, escritora. Brasília/DF
- Christina Baumgarten, escritora e jornalista. Blumenau/SC
- Fernanda Guimaraes, poeta. Fortaleza/CE
- Edison Veiga Junior, escritor e jornalista. Bauru/SP
- André Fernandes, poeta. São Paulo/SP
- Daniela Abade, escritora. São Paulo/SP
- Paulo Scott, escritor. Porto Alegre/RS
- Marcelo Benvenuto, escritor. Porto Alegre/RS
- Rogério Augusto, escritor. São Paulo/SP
- Andréa Del Fuego, escritora. São Paulo/SP
- Renata Miloni, escritora. Rio de Janeiro/RJ
- Jorge Pieiro, escritor. Fortaleza/CE
- André Laurentino, escritor. Recife/PE
- Vinícius Andrade Neves, escritor. São Paulo/SP
- Paulo Ribeiro, escritor. Porto Alegre/RS
- Edson Cruz, poeta. São Paulo/SP
- Caco Belmonte, escritor. Porto Alegre/RS
- Victor Del Franco, poeta. São Paulo/SP
- Cecília Giannetti, escritora. Rio de Janeiro/RJ
- Ana Paula Maia, escritora. Rio de Janeiro/RJ
- José Mucinho, escritor. São Paulo/SP

- Ana Beatriz Guerra, escritora e jornalista. Rio de Janeiro/RJ
- Ana Cláudia Costa, escritora. São Paulo/SP
- Breno Couto Kummel, escritor. Brasília/DF
- Beto Villa, escritor. São Paulo/SP
- Adrienne Myrtes, escritora. Recife/PE
- Vinícius Holanda, poeta. Santos/SP
- Ronize Aline, escritora e jornalista. Rio de Janeiro/RJ
- Bárbara Lia, poeta e escritora. Curitiba/PR
- Jean-Pierre Barakat, poeta. Brasília DF
- Claudio Parreira, escritor. São Paulo/SP
- Gizelda Moraes, escritora e poeta. Maceió/AL
- Hugo Pontes, poeta e professor. Poços de Caldas/MG
- Abilio Terra Junior, escritor e poeta. Belo Horizonte/MG
- Tércia Montenegro, escritora. Fortaleza (CE)
- Alícia Maria, poeta. Belo Horizonte (MG)
- Thais da Cunha Marcondes, escritora e poeta. Ponta Grossa (PR)
- Drummond-Amorim, escritor. Bocaiúva (MG)
- Ana Elisa Ribeiro, escritora. Belo Horizonte (MG)
- Jorge Rocha, escritor e jornalista. Belo Horizonte (MG)
- Luis Maria Acuña, poeta. Rio de Janeiro (RJ)
- Beatriz Azevedo - poeta e compositora. São Paulo (SP)

Anexo IV – Edital do Programa Petrobras Cultural

Criação Literária: ficção e poesia Regulamento

Apresentação

Nesta quarta edição do Programa Petrobras Cultural, a Linha de Atuação Produção e Difusão - Setor Literatura, contemplará projetos em 1 (uma) Área de Seleção Pública:

- Criação Literária: Ficção e Poesia.

O Programa Petrobras Cultural, para esta Área de Seleção Pública, destina uma verba de R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais).

Projetos

Os projetos concorrentes deverão se enquadrar na Área de Seleção Pública, detalhada a seguir:

Criação Literária: Ficção e Poesia

O principal objetivo desta Área de Seleção Pública é contemplar a manifestação de escritores de ficção e poesia, com inteira liberdade de formas e gêneros, que já tenham demonstrado consistência, originalidade e potência criativa em trabalhos anteriores.

Os projetos deverão resultar na publicação de um livro de ficção e/ou de poesia. Para ser apresentado, o projeto já deve ter sido iniciado pelo autor. Os recursos concedidos visam a oferecer condições para que o autor possa se dedicar, de modo intensivo, a este projeto, concluindo a obra ao cabo de 6 (seis) meses a 1 (um) ano.

Esta Área de Seleção Pública dedica-se a faixas da produção literária com características culturais que as distinguem da literatura de entretenimento imediato e/ou das obras de auto-ajuda, e que não se enquadram com facilidade nos modelos contemplados habitualmente pela indústria editorial.

Os projetos apresentados deverão evidenciar, por meio do currículo dos autores, a produção já existente de, no mínimo, 1 (um) livro publicado (com registro de ISBN).

O produto final a que se destina esta Área de Seleção Pública é uma obra de ficção e/ou poesia, com sua conseqüente conversão e comercialização em forma de livro, levada a efeito pelo Proponente. Cada projeto deve providenciar uma Carta-compromisso de editora brasileira, devidamente estabelecida de acordo com as leis brasileiras, comprovando interesse em publicar o livro, dentro das condições deste Regulamento e conforme modelo disponível ao final deste documento. Esta carta, elaborada em papel timbrado da editora, deverá ser assinada pelo seu representante legal.

Valores

O valor destinado para a Linha de Atuação Produção e Difusão - Setor Literatura será de R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais), sendo que só serão aceitos projetos que solicitem ao Programa valores de até R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais).

Os valores serão alocados da seguinte forma:

a) pagamentos mensais de R\$ 3.000,00 (três mil reais livres de impostos) para o autor, por um período mínimo de 6 (seis) meses e máximo de 12 (doze) meses.

A duração do pagamento deverá atender à natureza e às demandas do Projeto apresentado.

b) R\$ 4.000,00 (quatro mil reais) para a editora responsável pela publicação e comercialização da obra, com tiragem mínima de 1.500 (um mil e quinhentos) exemplares.

Projetos cujo valor total exceda os limites financiáveis pelo Programa Petrobras Cultural

Os projetos contemplados nesta Área de Seleção Pública terão patrocínio exclusivo da Petrobras. Entretanto, projetos de valor total superior aos limites estabelecidos para esta Área de Seleção Pública poderão ter apoio complementar de outras fontes, desde que o produto final (livro) garanta esta condição de patrocínio exclusivo.

Direitos autorais e acesso

A circulação das obras realizar-se-á também, por intermédio da sua disponibilização para leitura (integralmente ou em parte) em sites na internet (especialmente no site "Overmundo" – www.overmundo.com.br), sem excluir a comercialização dos livros. A autorização ou não para uso das obras pelo público em geral, para além da sua simples leitura por meio destes sites, permanece como opção do autor. O Programa valoriza a

disponibilização pela Internet como uma alternativa às dificuldades de difusão enfrentadas por faixa significativa da literatura brasileira contemporânea.
O projeto deve demonstrar as formas de se garantir o acesso público aos produtos resultantes do patrocínio por parte da Petrobras.

Responsáveis

Proponente

Autor que assume a responsabilidade legal pelo Projeto, por seu desenvolvimento e pelo cumprimento das etapas.

Interlocutor

Pessoa responsável pela comunicação entre o Projeto e o Programa Petrobras Cultural. Deverá ser, obrigatoriamente, o Proponente.

Editora

Empresa que assume a responsabilidade pela publicação e pela comercialização do livro.

Inscrição

Para a inscrição de projetos é imprescindível a leitura de todas as seções que compõem este site, em especial o presente Regulamento, as Normas de Preenchimento e o Roteiro de Elaboração de Projetos, disponíveis no Formulário de Inscrição.

Para sua maior segurança, elabore previamente seu projeto em editor de texto, guarde uma cópia no seu computador e, a seguir, copie as informações para o Formulário de Inscrição. É fundamental que uma cópia do Projeto inscrito seja mantida em seu poder, como cópia de segurança. A Petrobras não fornecerá cópia dos projetos inscritos.

Para efeito de inscrição na presente Seleção, os projetos não precisam estar inscritos ou aprovados na Lei Federal de Incentivo à Cultura – “Lei Rouanet”.

Quem pode se inscrever

A inscrição será gratuita e aberta a pessoas físicas, brasileiros natos, naturalizados ou a estrangeiros residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos, com idade mínima de 18 (dezoito) anos.

Um mesmo Proponente só poderá apresentar 1 (um) projeto nesta Área de Seleção Pública.

É vedada a inscrição de projetos:

- por integrantes das Comissões de Seleção, do Conselho Petrobras Cultural e por profissionais envolvidos nos processos de Seleção do Programa;
- por Proponentes que tenham vínculos diretos com os profissionais citados no item acima; e
- por qualquer integrante da Força de Trabalho da Petrobras e de suas subsidiárias.

O descumprimento de quaisquer dessas condições implicará a impugnação do projeto em qualquer fase da Seleção.

Como se inscrever / Prazo

A inscrição deverá ser feita pelo Proponente do Projeto, somente pela Internet, no endereço: www.petrobras.com.br.

Os formulários de inscrição estarão disponíveis neste site até as 18 horas (horário de Brasília), do dia 31 janeiro de 2007, prazo máximo para a inscrição de projetos nesta Área de Seleção Pública.

Anexos

O Proponente deverá anexar ao Formulário de Inscrição a Carta-compromisso da editora responsável pela publicação do livro, em papel timbrado e assinada pelo seu representante legal, comprovando o interesse em editar a obra. Este documento deverá ser digitalizado e anexado em formato PDF.

Deverão ser anexados também:

a) arquivo eletrônico em formato PDF com aproximadamente 50 (cinquenta) mil caracteres (com espaços) da obra ficcional já iniciada, objeto da proposta; ou

b) arquivo eletrônico em formato PDF com um mínimo de 10 (dez) poemas independentes, ou seção significativa de poema (no caso de um poema longo) da obra de poesia já iniciada, objeto da proposta.

Não serão aceitos arquivos no formato ZIP, ou em qualquer outro tipo de compactação ou extensão. O somatório dos arquivos anexos não poderá exceder 11 MB.

Informações Complementares

A efetivação da inscrição será confirmada pelo envio de um número de protocolo, por parte do Programa Petrobras Cultural, para o endereço eletrônico do Interlocutor informado no ato da inscrição.

Não serão aceitas modificações ou substituições de dados e de arquivos digitais anexos ao Projeto depois de concluída sua inscrição. Tampouco serão aceitas inscrições de projetos que não se apresentem de acordo com os prazos e as exigências do presente Regulamento.

Para esta Área de Seleção Pública, não serão aceitos projetos ou quaisquer materiais postados pelo correio.

O Proponente deverá preencher no Formulário de Inscrição as referências bibliográficas completas, incluindo o ISBN do(s) livro(s) já publicado(s) pelo autor.

A ausência de resposta a qualquer consulta enviada pelo Programa para o endereço eletrônico do Interlocutor, informado no ato da inscrição, implicará a desclassificação do Projeto.

Importante:

Lembramos que o endereço eletrônico informado no ato da inscrição do Projeto será o canal de comunicação entre o Programa Petrobras Cultural e a pessoa definida como Interlocutor do Projeto. É de inteira responsabilidade do Proponente manter atualizado o endereço eletrônico do Interlocutor.

Atenção:

Não deixe para fazer a inscrição do seu Projeto nos últimos dias. Avalie o tempo necessário para efetivá-la, sob pena de não conseguir realizá-la dentro do prazo-limite. O processo de inscrição nesta Área de Seleção Pública se encerra impreterivelmente às 18 horas (horário de Brasília) do dia 31 de janeiro de 2007, pela Internet. Após este horário, o ambiente de inscrição sairá automaticamente do ar.

A Petrobras não se responsabiliza pelas inscrições que não forem completadas por falta de energia elétrica ou devido a problemas no servidor, na transmissão de dados, na linha telefônica ou em provedores de acesso dos usuários.

O ato da inscrição pressupõe plena concordância com os termos deste Regulamento.

Seleção

Os projetos inscritos no Programa Petrobras Cultural passarão, inicialmente, por um processo de triagem em que será verificado o atendimento às solicitações do Regulamento no que tange à documentação e ao foco da Área de Seleção Pública pretendida. Uma vez aprovados nesta fase, os projetos serão encaminhados à Comissão de Seleção que é composta anualmente, a cada edição do Programa, sendo formada por profissionais de reconhecida competência na área-objeto da Seleção. Esta Comissão examinará os conteúdos dos projetos com base nos critérios estabelecidos pelo Programa Petrobras Cultural.

São critérios fundamentais para a avaliação dos projetos:

- Relevância e mérito qualitativo, em que serão considerados aspectos tais como: exemplaridade, caráter emergencial, ineditismo, pioneirismo, resgate histórico, potencial transformador, seu alcance regional e alcance público, dentre outros; e
- Viabilidade físico-financeira, em que será avaliada a coerência entre as fases e as demandas do Projeto com o orçamento proposto e a adequação dos custos correspondentes. Os fatores relevantes para a qualificação e a priorização dos projetos nesta Área de Seleção Pública são os seguintes:
 - qualidade artística autoral, domínio das técnicas artísticas envolvidas, contribuição singular dentro da tradição e das linguagens com que trabalha;
 - currículo artístico do qual conste pelo menos 1 (um) livro já publicado; e
 - indicação de que os Proponentes intencionam autorizar alguns usos do seu trabalho pelo público em geral, tais como a disponibilização para leitura (integralmente ou em parte) em sites na Internet.

A Comissão de Seleção poderá recomendar o redimensionamento de projetos visando a otimizar o empenho de trabalho e a aplicação de recursos.

Não há compromisso de número fixo de projetos que serão contemplados nesta Área de Seleção Pública, prevalecendo o limite do valor total definido para a Área.

Os projetos pré-selecionados pela Comissão de Seleção serão, em seguida, submetidos ao Conselho Petrobras Cultural, a quem caberá a deliberação final quanto aos projetos que serão efetivamente contemplados.

O Conselho é constituído: pelos três consultores permanentes do Programa - José Miguel Wisnik, Jurema Machado e José Carlos Avellar; pelos dois consultores convidados para a

Edição 2006/2007 - Arthur Nestrovski e Ana Mae Barbosa; pelos representantes do Ministério da Cultura (MinC) e da Subsecretaria de Comunicação Institucional da Secretaria Geral da Presidência da República (SECOM); e pelos Gerentes de Patrocínio e de Comunicação Institucional da Petrobras holding e da Petrobras Distribuidora.

Os nomes dos integrantes da Comissão de Seleção somente serão divulgados após o término dos trabalhos, juntamente com a lista dos contemplados, no site da Petrobras.

Não cabem recursos ou esclarecimentos sobre as decisões da Comissão de Seleção e do Conselho Petrobras Cultural.

Questões não previstas neste Regulamento serão decididas pelo Conselho Petrobras Cultural.

Contrato

Com base na proposta apresentada, será firmado um Contrato de Patrocínio.

Os projetos contemplados nesta Área de Seleção Pública terão patrocínio exclusivo da Petrobras e serão contratados até 31 de dezembro de 2007.

No momento da contratação, serão solicitadas:

- certidões que comprovem a situação regular do Proponente; e
- documento de comprovação de inscrição junto ao Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente, de acordo com os artigos 90 e 91 do Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA., quando se tratar de projetos que tenham como público-alvo crianças ou adolescentes.

Projetos que não obtenham as condições de contratação até esta data (apresentação da documentação exigida pela Petrobras) perderão, automaticamente, a garantia de patrocínio.

Após a contratação, os recursos aprovados serão desembolsados em parcelas liberadas de acordo com a comprovação de etapas realizadas, apresentadas periodicamente pelo Proponente do Projeto.

Os direitos autorais da obra patrocinada serão considerados propriedade do autor. A Petrobras reserva-se o direito de utilizar a obra, no todo ou em parte, na divulgação do Programa Petrobras Cultural e na disseminação dos métodos e das estratégias empregados no Projeto, respeitadas as disposições referentes aos direitos de autor.

O Proponente do Projeto deverá ceder 3 (três) fotos recentes em papel e/ou em arquivo digital em alta resolução, com os devidos créditos do fotógrafo e a descrição das imagens para divulgação e, também, deverá disponibilizar gratuitamente e por prazo indeterminado o direito de uso deste material para fins institucionais por parte da Petrobras.

Para a efetivação do Contrato, será exigida a apresentação do original da *Carta-compromisso* da editora responsável pela publicação do livro, comprovando seu interesse em editar a obra.

Comunicação Institucional

A marca da Petrobras e/ou qualquer outra marca que a Empresa defina para esta ação, será fixada na contracapa do livro e em todas as peças de divulgação do livro contemplado, inclusive nos releases de imprensa e comunicados, sob a chancela "Patrocínio". Além disso, todo livro contemplado deverá incluir a frase "Este livro foi selecionado pelo Programa Petrobras Cultural", na página 2 (dois) da obra, reservada para este fim.

A Petrobras deverá ser mencionada como patrocinadora exclusiva do Projeto nas entrevistas concedidas pelos seus realizadores e participantes, os quais também deverão também estar disponíveis para entrevistas e matérias jornalísticas de veículos acionados pela Empresa.

A Petrobras reserva-se o direito de mencionar seu patrocínio e de utilizar, quando julgar oportuno, imagens e produtos do Projeto em suas ações e peças de comunicação institucional bem como em seu site institucional, sem qualquer ônus, consoantes com os termos contratuais referentes aos direitos de autor. Os termos contratuais entre o responsável pelo Projeto e os autores devem contemplar a extensão da cessão de direito de utilização de imagens e produtos para as ações de comunicação da Petrobras.

O Proponente deverá aprovar previamente, junto à Petrobras, todo o material de divulgação do Projeto, inclusive comunicados para a imprensa.

Outros benefícios de comunicação para a Petrobras poderão ainda ser definidos de acordo com a natureza de cada projeto e também incluídos em Contrato.

Resultados

A relação dos projetos contemplados será divulgada até o final do mês de junho de 2007 pela Internet, no site da Petrobras: www.petrobras.com.br.

Outras Informações

Para esclarecer quaisquer dúvidas sobre o Programa Petrobras Cultural, utilize o endereço eletrônico faleconosco@petrobras.com.br ou ligue para 0800-7289001.

Encontra-se disponível neste site, um FAQ - texto com as perguntas mais freqüentes e suas respectivas respostas - que também poderá ajudar a esclarecer dúvidas sobre este Regulamento.

Uma série de chats pela Internet está, também, programada. Nesses chats, cuja programação pode ser consultada neste site, é possível esclarecer dúvidas diretamente com os Consultores do Programa Petrobras Cultural, nas datas e horários previamente agendados.

Atenção:

Só serão respondidas as consultas sobre inscrição no Programa Petrobras Cultural que forem enviadas para a Petrobras até 72 (setenta e duas) horas antes do término das inscrições pela Internet.

Conheça a Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet: www.cultura.gov.br.

Modelo de Carta-Compromisso da Editora

Declaração

Declaramos, para todos os fins, que:

a) através do presente instrumento, assumimos o compromisso de editar e comercializar a obra _____, do autor _____, caso venha a ser contemplada no Programa Petrobras Cultural;

b) estamos cientes do limite máximo de R\$ 4.000,00 (quatro mil reais) a que a editora fará jus, caso o Projeto em questão seja contemplado, destinados à publicação e comercialização da obra; e

c) estamos cientes de que essa verba só será repassada à editora após apresentação de um orçamento detalhado da obra, depois de concluída integralmente pelo Autor, e da assinatura de Contrato de publicação da mesma.

Local / Data

Assinatura

Anexo V – Relatório da primeira oficina sobre produção literária, promovida pelo Ministério da Cultura

**MINISTÉRIO DA CULTURA - MinC
SECRETARIA DE POLÍTICAS CULTURAIS - SPC
Plano Nacional de Cultura - PNC**

Oficina sobre Produção Literária - Relatório

A Oficina sobre Produção Literária foi realizada na terça-feira, 5 de dezembro de 2006, no Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (CGEE), em Brasília. Participaram oito convidados externos: Fabio Weintraub, Fernando Reis, Francisco Foot Hardman, Gina Machado, Guiomar de Grammont, José Almino, Paulo Bentancur e Sérgio Fantini; um nono convidado, Augusto Massi, não pôde comparecer, por motivos pessoais. Também participaram, do Ministério da Cultura, Elder Vieira e Jéferson Assunção. Do Núcleo de Redação do Plano Nacional de Cultura (PNC), Sérgio Alcides foi o moderador e Daniel Hora tomou as notas para a elaboração deste relatório. Os trabalhos foram iniciados por volta de 9h30 e se estenderam até as 18h - com um intervalo entre as 13h20 e as 14h30, para o almoço.

Este relatório cobre as intervenções que trataram do tema da oficina - cujo objetivo foi levantar subsídios acerca de possíveis maneiras de o poder público fomentar ou estimular a produção literária. Neste sentido, o moderador propôs como dinâmica o debate em três "rodadas", a partir de inscrições dos participantes. Seguindo como balizas os itens constantes da ementa da oficina (anexada abaixo), a primeira rodada deveria incidir sobre questões conceituais; a segunda seria voltada para a busca de diagnósticos; a terceira, por fim, pretenderia apontar diretrizes.

Foi dada a palavra a Sérgio Fantini, que relatou como se deu, entre escritores de várias partes do país, a articulação do Movimento Literatura Urgente e do seu manifesto Temos Fome de Literatura, apresentado ao Ministério da Cultura em 2005 - assinado por mais de 180 escritores, muitos deles de renome nacional. A idéia que norteou esse manifesto foi a defesa da inclusão da literatura nas ações públicas. "Cultura é uma construção coletiva e o poder público tem obrigação de intervir nessa área", afirmou o convidado. Sobre o vínculo entre a literatura e a área de livro e leitura, ele argumentou que, no caso do cinema, não se fala só das políticas para o filme ou a sala de exibição, assim como, no caso da música, não se fala só das políticas para instrumentos musicais ou para o disco. O Movimento Literatura Urgente reivindica a inclusão do termo "literatura" nas políticas públicas, com vistas a uma política de fomento à p literária. O manifesto - de que o Embaixador Fernando Reis solicitou cópia para todos os participantes, e foi atendido - incluía várias propostas objetivas: programação de circulação de escritores e poetas pelas universidades do país ou nas escolas estaduais; programas de intercâmbio na América Latina e entre os países lusófonos; bolsa de criação literária; jornada nacional literária; apoio a uma publicação sobre literatura e outras. Por fim, Fantini declarou que não falava pelo Movimento Literatura Urgente, por não ter havido tempo para uma articulação neste sentido.

Fabio Weintraub pediu a palavra. Ele tocou basicamente em dois pontos: (1) observou a reiteração muito freqüente do termo "diversidade" no documento "PNC: Estrutura e Caminhos de Construção", remetido aos convidados por iniciativa do CGEE; perguntou o que se entende pelo conceito: alargamento do horizonte expressional, valorização de temas que não têm espaço? Políticas de cotas? (2) observou uma inconsistência terminológica na ementa da oficina, que se refere ora a produção literária, ora a criação literária. Ambas as observações voltaram a ser debatidas, mais tarde, pelos demais participantes.

Guiomar de Grammont chamou a atenção para a desconexão entre as políticas públicas voltadas à produção literária e o mercado editorial: "Não adianta produzir literatura se não há um público receptor", disse ela, frisando que não se pode pensar a criação sem os mecanismos para fazer essa produção chegar ao leitor. Também disse que a divulgação de literatura está concentrada demais no eixo Rio-São Paulo.

Fabio introduziu em seguida o tema das bolsas de criação. Relatou o caso da que acaba de receber, oferecida pelo Programa de Ações Culturais (PAC) da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, a qual requer como contrapartida a apresentação, ao término da bolsa, de uma obra literária concluída. Para ele, uma bolsa de apoio à produção literária deveria prever outras formas de contrapartida, mas não esta, que confunde a finalidade do programa com a produção de uma mercadoria palpável, e restringe a liberdade do autor de, ao final do prazo, avaliar que a obra em andamento não se encontra ainda suficientemente acabada para publicação.

Gina Machado interveio, concordando com Fabio. Com base na sua experiência como gerente de projetos da Fundação Vitae, ela afirmou que é um equívoco atrelar à bolsa a obrigação de concluir uma obra. Em seguida, introduziu o tema dos critérios de aceitação de projetos. Assinalou que os programas de apoio devem ter uma formulação aberta, sem a necessidade de um detalhamento restritivo. Para ela, as inscrições não devem ser recusadas pela instituição, e sim absorvidas, ao máximo possível, para que não haja barreiras de acesso ao subsídio. A responsabilidade pela seleção dos projetos contemplados, assim, deve ser amplamente entregue à comissão especializada e formada para esse fim.

José Almino fez comentários positivos acerca do manifesto Temos Fome de Literatura. Ressaltou, no entanto, a necessidade de compreender melhor quem é o escritor brasileiro: o que mais lhe falta? o que ele pretende? tornar-se conhecido? divulgar melhor o que escreve? Para Almino, o Estado pode assumir um papel na área da divulgação, através de programas de rádio ou portais de internet, por exemplo. Também deve ser considerado o tipo de ajuda que as universidades podem oferecer.

Francisco Foot Hardman pediu a palavra. Declarou ver com cautela, inclusive certo temor, a possibilidade de o Estado estimular a criação literária: isso poderia resultar numa forma de engessamento. Quanto à circulação, não haveria problemas. Mas, no momento de ajudar o escritor, poderíamos afetar a sua autonomia. No caso do audiovisual e das artes visuais, campos que alcançaram uma consolidação no mercado, não temos tanto esse problema, mas, na literatura, sim. A preocupação maior, em se tratando de um subsídio estatal para a literatura, é com a perda da autonomia e da independência do escritor. Também seria necessário indagar que gêneros poderão ser favorecidos. Quanto ao problema da excessiva proeminência do chamado eixo Rio-São Paulo, Foot Hardman chamou a atenção para a possibilidade de a regionalização, com o implemento de incentivos locais e regionais, venha a ensejar também provincianismos restritivos, que devem ser evitados. O professor depois relatou brevemente a experiência realizada na Unicamp de um programa de residência para escritores, músicos e artistas plásticos, o qual foi centralizado na reitoria da universidade, com o apoio do Núcleo de Criatividade (Nudecri), e atualmente está desativado. Entre os escritores beneficiados, Foot Hardman mencionou Fernando Moraes, Sérgio Lima e Hilda Hilst. Nem sempre os resultados chegaram à altura do esperado; por exemplo, não houve um envolvimento maior entre o escritor-residente e a comunidade universitária. Além disso, advertiu Foot Hardman, a proximidade do programa com a reitoria o tornava vulnerável a "vícios de origem" tais como a burocratização ou o "compadrio" e o "localismo paroquial". Na mesma universidade, ingressou este ano a primeira turma de um curso de bacharelado em Estudos Literários, distinto dos cursos tradicionais de Letras e Linguística. Foot Hardman frisou que não se trata de um curso de formação de escritores - idéia que ele mostrou não ver com bons olhos; mas relatou que, por um erro de divulgação na imprensa neste sentido, atraiu alunos com essa demanda, o que levou o corpo docente a considerar a retomada de uma disciplina eletiva já lecionada no passado, de "Produção de Textos".

Sérgio Fantini, quanto às preocupações expressas por Foot Hardman, afirmou que o risco de provincianismo existe também sem a intervenção pública contra a excessiva proeminência do eixo Rio-São Paulo. Para ele, seria importante realizar a descentralização das iniciativas e, por outro lado, o investimento maior na educação, voltado para os jovens como alvo principal.

O Embaixador Fernando Reis lamentou a falta de informações sobre ações já experimentadas no passado - "um mapeamento do que já se fez" - e seus resultados. Também notou a inexistência de um levantamento sobre os programas existentes no exterior, e gentilmente se ofereceu a buscar a ajuda das embaixadas do Brasil no exterior na coleta de dados e informações pertinentes. O embaixador manifestou com veemência a necessidade de afastar o dirigismo estatal no campo da cultura, com o argumento de que "a arte é a única história social autêntica, justamente porque não é dirigida". Respondendo ao primeiro item da ementa da oficina, disse: "Obviamente, Estado e poder público têm um papel a desempenhar. Também há distinção entre a produção e a criação. É pelo incentivo à produção que promoveremos a criação, sem dirigismo ou paternalismo". Quanto ao apoio aos escritores, indagou: deve dirigir-se aos já iniciados ou aos inéditos? Mostrou-se mais favorável ao apoio aos inéditos - desde que o favorecimento à criação não afronte o processo criador. Sugeriu, por exemplo, a instituição de um grande concurso nacional com a pergunta "O que é fazer literatura?" - como forma de obter melhores indicadores das necessidades do campo. Sobre os cursos de formação de escritores, mencionou experiências realizadas em outros países, notadamente nos Estados Unidos, mas se mostrou cético: "Tenho dúvidas de que se possa ensinar alguém a ser escritor". Defendeu o estímulo às livrarias, com isenção de impostos. Advertiu que a questão é de segurança nacional, citando o exemplo do ensino da língua portuguesa, quando ponderou: "Um povo que perde a sua gramática perde a sua identidade".

Começou em seguida a intervenção de Elder Vieira. Ele relatou que, nos debates do Plano Nacional de Livro e Leitura, percebeu-se que o segmento da criação literária estava muito mal atendido. Concordou que o dirigismo estatal é perigoso, mas frisou que muito pior é o dirigismo de mercado: "O que se destaca no mercado editorial não é propriamente o que poderíamos chamar de diversidade literária. O Estado tem então uma perspectiva de evitar os dirigismos do mercado, para assegurar a circulação do produto literário no país, garantindo a regionalização e o atendimento universal das localidades que formam o país, e não só privilegiar o eixo Rio-São Paulo dominante". Para Elder, devemos tratar das condições de criação que envolvem, inclusive, os aspectos econômicos. No Brasil, os autores não vivem de literatura, vivem de outras profissões. No entanto, a escrita envolve pesquisa e tempo para dedicação ao aprimoramento do texto. A partir daí, Elder apontou para um horizonte de profissionalização do escritor. Quanto às bolsas de apoio à criação literária, opinou que não devemos fechar a questão sobre o produto final, porém é preciso que haja uma prestação de contas, na forma de livro ou outras. Propôs que o sistema se complete com difusão e compra de livros por parte do Estado. Elder ainda abordou as relações de trabalho dos escritores com o mercado editorial, inclusive o problema dos direitos autorais, agravado pela falta de controle, por parte do escritor, do número de exemplares vendidos de cada livro seu publicado. Em seguida, o participante passou a atacar o problema da recepção, que precisa ser mensurada: é necessário saber o que os escritores querem escrever e o que os leitores querem ler; "Qual é a disponibilidade estética atual?" - indagou, antes de afirmar que a crítica literária também deve ser avaliada. Elder se encaminhou para o fim desta primeira intervenção introduzindo o problema da formação, quanto ao ensino da língua e da literatura nas escolas do Brasil, que considera no máximo sofrível.

Guiomar, como organizadora do Fórum das Letras de Ouro Preto, explicou o quão importante é, para o êxito e a boa repercussão de um evento literário, que ele receba alguma espécie de "chancela" oficial, mesmo que simbólica, com a presença de um governador ou um ministro - denotando maior atenção do Estado a esse tipo de acontecimento. Por outro lado, ela advertiu sobre o risco de glamourização dos escritores, em detrimento da atenção dada ao livro. Também lamentou a pouca atenção dada pelas emissoras de TV à área, apesar de serem concessões do poder público. Do contrário, as TVs poderiam ser aproveitadas como instrumentos de veiculação de programas de incentivo à cultura. A reserva nos veículos de comunicação para novos autores é importante, na sua opinião. Quanto às

bolsas para escritores, declarou que deveriam estar vinculadas a subsídios ao lançamento de autores inéditos: recomendou a instituição de alguma espécie de recompensa ou prêmio às editoras que mais publicarem autores antes inéditos em cada ano - no que obteve o apoio, em aparte, de Paulo Bentancur. Deveríamos também nos preocupar com a distribuição, antes até das políticas de bolsas: as pequenas editoras não conseguem distribuir. Guiomar ainda se manifestou favorável ao apoio público a cooperativas de autores dentro de editoras; citou como exemplo a editora Dubolsinho, criada em Minas pelo escritor múltiplo Sebastião Nunes.

Gina ressaltou que a importância da bolsa não é tanto o subsídio em si, mas a garantia de que o escritor beneficiado poderá se dedicar mais a um projeto literário, deixando outros compromissos. Para ela, duas comissões independentes poderiam avaliar a concessão da bolsa e a publicação das obras produzidas por meio dela. Ela insistiu que a exigência de uma contrapartida como uma obra literária pronta e acabada não é conveniente e ainda pode resultar em textos de menor valor. Tampouco lhe parece bom o vínculo com a publicação. Citou como exemplo do contrário o caso de Milton Hatoum, ganhador da bolsa Vitae, o qual levou cerca de dez anos para concluir o romance beneficiado. No entanto, ela frisou a necessidade de mecanismos de controle, tais como a remessa de relatórios periódicos do beneficiado. Gina expôs em seguida o funcionamento das comissões de seleção da Vitae; a participação de cada membro durava um máximo de três anos, com a renovação anual de apenas um terço do júri.

Nessa altura dos trabalhos, Guiomar pediu mais uma vez a palavra, para lançar uma das propostas mais imediatamente consensuais de toda a jornada: a criação de uma agência de fomento às artes e à literatura. O órgão poderia ser formulado nos moldes das agências de fomento à pesquisa, como a Capes, o CNPq e a Fapesp. Ela ressaltou que a medida garantiria um maior controle contra o compadrio e a continuidade dos programas instituídos.

Fabio, atendendo a instâncias do moderador, voltou sobre o tema da diversidade, com o objetivo de qualificá-la melhor. Referiu-se em particular ao problema das comissões julgadoras. Para alcançar a diversidade, é preciso instâncias avaliadoras capacitadas, com vocabulário crítico alargado e bom acompanhamento dos processos. Na área dos prêmios literários existentes, segundo ele disse, alguns nomes estão praticamente em todos os júris. Como constituir júris com condições de aquilatar a diversidade com isenção e vocabulário para lidar com as manifestações, sobretudo, as mais contemporâneas? Outra questão é a da contrapartida do investimento público: livro, relatórios, reuniões de avaliação, conferências... Isso esbarra no problema da regulamentação da profissão do escritor, idéia que o poeta vê com preocupação: "Não posso viver dos meus poemas como o padeiro vive dos pães. O texto literário tem especificidades e imprevisibilidades que devem ser consideradas". Ainda sobre as bolsas, Fabio lembrou que nem todas as tentativas de produção literária resultam numa obra válida, que o escritor se sinta à vontade para divulgar: "Toda a política de fomento deve levar isso em conta, sob pena de estar fadada ao fracasso". Sobre a profissionalização do escritor, Fabio citou uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, "A rotina e a quimera", incluída em seu livro Passeios na ilha; nela, o autor procurava explicar por que tantos escritores no Brasil buscaram o emprego de funcionário público; a resposta estava numa situação que equilibrava um certo ócio com alguma pressão, propícia à atividade literária e ao mesmo tempo segura como "ganha-pão".

Almino voltou a intervir, advertindo que o incentivo tende a gerar efeitos perversos, desde a seleção das comissões julgadoras até o cálculo dos valores financeiros. No teatro, os produtores já buscam o patrocínio para pagar os espetáculos antes da estréia. Se não, não há estréia. O público é relegado ao segundo plano. Uma das conseqüências é a inflação dos custos e acomodação nesse sistema, sem que se busque a sustentabilidade e formação de audiência. Um meio de evitar o problema é a reavaliação periódica dos subsídios. Almino também questionou a proposta de regulamentação profissional para os escritores.

Gina pediu um aparte sobre as bolsas: elas não devem ser recorrentes na carreira de um escritor. O melhor é encará-las como apenas um estímulo. A Vitae permitia apenas uma carência e uma segunda aprovação por candidato.

Foot Hardman pediu a palavra. Insistiu num tema antes levantado com ênfase pelo embaixador: a necessidade de aprimorar a percepção estatística na área. Para Foot Hardman, talvez valha a pena a inclusão como uma "pauta zero" do PNC a realização de um censo nacional e exaustivo sobre os pontos de criação literária, produção e distribuição editorial e recepção de obras: qualquer política deve partir desse mapeamento pontual e material das várias instâncias de produção, as mais diversas. Quanto à idéia da diversidade, explicou que ela passaria assim do campo intelectual restrito ao universo prático das análises. Citou então o exemplo do IBGE, que realizou uma primeira pesquisa sobre o consumo de cultura. Em seguida, Foot Hardman retomou uma questão antes posta por Fabio: a oscilação entre os termos "produção" e "criação", mostrando-se favorável ao primeiro, que evita glamorizar o espírito romântico da "criação". Este último termo tem sido objeto de crítica teórica desde os tempos do estruturalismo, argumentou ele; a palavra evoca a idealização do escritor como gênio, recorrente desde a época do romantismo. "A criatividade é parte inerente da produção cultural ou literária", afirmou, com o argumento que pareceu convencer os outros participantes. Foot Hardman também retomou o problema dos estímulos ao regionalismo, alegando que ainda somos tributários da definição de brasilidade que se impôs a partir dos anos 1930, durante a era Vargas; e lembrou que importantes escritores (citou o caso de José Geraldo Vieira) ficaram marginalizados por escreverem sobre personagens e cenários que não condiziam com aquele ideal de identidade nacional; nessa época, "cosmopolitismo" ou "internacionalismo" tinham um sentido fortemente pejorativo. Sobre o papel das emissoras de TV e rádio, o professor defendeu a revisão dos modelos e critérios de concessão atualmente praticados, indagando se agora, num segundo mandato, o Governo terá fôlego para enfrentar esse problema. Foot Hardman terminou sua intervenção trazendo um novo argumento contrário ao dirigismo estatal na cultura: sem negar que o dirigismo do mercado seja danoso, explicou que a necessidade de repudiá-lo não torna mais aceitável o do Estado, já que o que ocorre com mais frequência é que o dirigismo do mercado se imiscui no do Estado.

Fantini pediu um aparte sobre o tema da profissionalização do escritor. Lembrou que, no manifesto Temos Fome de Literatura, a idéia é mencionada mas não proposta: "Isso deve ser uma demanda da sociedade", argumentou.

Elder pediu a palavra. Relatou que a participação do Brasil na convenção sobre diversidade foi especial: foi ali apresentada uma concepção de diversidade como diálogo, com um "viva!" à contaminação: "Nós queremos nos contaminar mutuamente", disse ele, para quem a diversidade também gera diferenças, mesmo nos países que procuram determinar a identificação de guetos. Elder enfatizou que a democratização é o caminho para se chegar à diversidade. O PNC, de acordo com ele, pretende propor uma rede colaborativa envolvendo Estado, setor privado e sociedade civil. Ele terminou sublinhando que a diversidade cultural brasileira ocorreu a despeito do Estado e de suas tentativas de construir uma identidade específica.

Sobre o tema do eixo Rio-São Paulo, Gina ainda relatou como, na Vitae, havia uma enorme concentração de bolsas nessa região. Ela disse que isso era considerado ruim, mas o critério de seleção era sempre a qualidade, e não a distribuição regional. Por outro lado, observou-se que muitos bolsistas vinham de diversas outras partes do país e tinham se deslocado para o Rio ou para São Paulo para ter acesso aos meios e ao convívio com os círculos de produção.

O embaixador fez uma última intervenção - desculpando-se por não poder continuar no grupo à tarde. Ele acrescentou duas sugestões: (1) estimular, inclusive por meio de prêmios, as editoras que publicarem mais autores inéditos; e (2) criar um fundo para financiar esse tipo de publicação. Ele ainda advertiu os participantes para a necessidade de maior pragmatismo nas discussões e de afastar teorias redondas e burocráticas, em face das características específicas da matéria, que a seu ver é da ordem do sensível, fugidio e volúvel.

Passava das 13h. Houve a pausa para o almoço (chamado no CGEE de brunch). Por volta das 14h30, os trabalhos foram retomados.

O moderador considerou que a sessão matinal já tinha avançado para a segunda rodada, com bastante material para um diagnóstico do estado atual da participação dos poderes públicos no estímulo

à produção literária. Propôs aos participantes que todos se encaminhassem para a conclusão dessa etapa, com vistas ao estabelecimento de diretrizes na terceira e última rodada.

Fabio apresentou então, como contribuição, uma lista de prêmios e bolsas que, no país, adquiriram maior relevância. Em primeiro lugar, citou o programa de bolsas da Fundação Vitae; também foram citados o PAC (do Estado de São Paulo); os programas da Fundação Biblioteca Nacional; o Prêmio Portugal Telecom; os programas do Centro Cultural do Banco do Brasil; as Jornadas Literárias de Passo Fundo (no Rio Grande do Sul); o recente edital de audioficções do Itaú Cultural; as oficinas do Sesc e o Balaio Literário; os cursos e saraus da Casa das Rosas (na cidade de São Paulo). Quanto a programas existentes em outros países, Fabio e outros participantes citaram vários, ressaltando os programas de residência para artistas e escritores (no Canadá e nas universidades dos Estados Unidos, por exemplo).

Bentancur pediu a palavra. Expôs em detalhe e com entusiasmo as características de diversos programas existentes no Rio Grande do Sul, como o chamado Autor Presente (do Instituto Estadual do Livro) e o Adote um Escritor (da Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre). O primeiro leva escritores gaúchos a diferentes municípios do estado, além de pôr à disposição de escolas e bibliotecas locais bibliografias, biografias e coleções completas com tudo o que se publica no Rio Grande do Sul; os livros adquiridos servem para a realização de estudos sobre as obras literárias do autor itinerante. As escolas pagam a passagem do escritor, cujo cachê é coberto pelo programa. O instituto estadual não privilegia nenhum nome consagrado e trabalha junto aos professores gaúchos não só distribuindo verbas, mas também oferecendo informações sobre a literatura local. O outro programa referido parte das escolas do município de Porto Alegre, que escolhem o autor a ser "adotado", com fundos oferecidos pela Secretaria Municipal de Educação. Em visitas programadas às escolas, os escritores conversam com alunos e professores sobre suas obras e participam de debates.

Jéferson acrescentou que o sucesso do programa Adote um Escritor é tanto que até autores bem conhecidos na cidade abrem espaço nas suas agendas para participarem, apesar de seus outros compromissos e o cachê que para eles não chega a ser tão significativo. Depois da apresentação dos bons indicadores de leitura do Rio Grande do Sul, Jéferson passou a descrever as atividades da Feira do Livro de Porto Alegre, inclusive aspectos que representam estímulos indiretos à produção literária, seja pela promoção dos livros dos autores convidados, seja pela homenagem anual a um escritor local escolhido como patrono do evento. Este é convidado a dar entrevistas e representa o evento; ninguém se candidata, mas sempre há uma lista de dez patronáveis. Jéferson afirmou que 70% dos municípios gaúchos não têm livrarias, mas a maioria tem feiras de livros (com o mesmo modelo de Porto Alegre). Os impactos sobre a produção literária são principalmente a maior visibilidade do escritor no imaginário da sociedade e o intercâmbio de autores. Segundo Jéferson, as Jornadas Literárias de Passo Fundo têm a mesma importância. Ele frisou também que, na Feira do Livro, em contraste com outros eventos hoje existentes no país, toda a programação é livre e gratuita. E recomendou que eventos semelhantes sejam instituídos em outras partes do país.

Bentancur acrescentou que um dos fatores do sucesso da Feira de Porto Alegre foi a adoção do evento pela mídia - não só os canais alternativos, mas também os principais jornais gaúchos e as retransmissoras locais de TV dão farta cobertura ao acontecimento. O escritor argumentou que um dos problemas que limitam o alcance do livro é a sua solenização: isso precisa ser mudado para aproximá-lo do leitor. Bentancur disse que o papel do patrono da Feira contribui nesse sentido: ele é o grande homenageado, mas faz parte da homenagem que ele seja por isso mesmo o grande servidor da Feira, aquele que trabalha de fato por todos, como se fosse um funcionário; pode ser um escritor consagrado, de 70 anos de idade, mas fica o tempo todo, para todo lado, às vezes cercado de crianças. Isso gera um clima mais propício para a convivência de todos com o objeto livro, e desmistifica a figura do escritor, segundo explicou Bentancur.

Fabio trouxe à discussão os efeitos de um evento do gênero mais conhecido nacionalmente: a Festa Literária Internacional de Parati (Flip), que considerou "midiática" demais, com o defeito adicional de atrair um público que não é, de fato, consumidor de literatura. Por outro lado, disse ele, há estudantes, há escritores, há oficinas - aspectos que considera positivos.

Guiomar acrescentou em aparte que a Flip teve a importância de inspirar a criação de outros eventos. Ela elogiou certos aspectos da Festa, mas lamentou que ela privilegie mais os autores estrangeiros do que os brasileiros. Guiomar ressaltou que, no Fórum das Letras de Ouro Preto, optou-se pelo formato do "café literário", que lhe parece menos cansativo do que o de palestras e debates em auditório, adotado em Parati.

Almino interveio com uma reflexão sobre os diversos tipos de autores e situações de trabalho, que variam de acordo com as pessoas e o lugar onde vivem. É necessário pensar nos papéis dos governos federal, estadual e municipal. Programas locais podem ser reproduzidos em vários estados, afirmou, desde que a viabilidade e a pertinência deles se mantenha de um lugar para outro. Almino parece ter obtido a anuência geral ao dizer que, para criar programas, é preciso ter uma ambição de alcance nacional, o que tira do Governo o papel de balcão privilegiado de projetos.

Sobre a proposta de reproduzir em nível nacional ou em outras partes do país programas que tenham dado certo em nível local, Jéferson lembrou que a replicabilidade é um dos critérios do Prêmio Vivaleitura, estabelecido pelo Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL).

Foot Hardman disse que, dadas a diversidade e a desigualdade entre estados, municípios e regiões, devemos considerar o que dará certo em cada lugar. Isso reforça, segundo o professor e crítico, a urgência de um censo das iniciativas existentes em todo o Brasil. Ele relatou sua participação num evento que considera muito bem-sucedido, a Feira Panamazônica, em Belém do Pará: "É algo notável, mesmo considerando a importância de Belém como metrópole regional". A feira abriga editoras nacionais e internacionais, especialmente, com representantes dos vizinhos sul-americanos. Os estudantes da rede de ensino fazem atividades obrigatórias na feira. Os professores recebem bônus para trocar por livros nos estandes. No âmbito das parcerias público/privado, Foot Hardman lembrou ainda, além dos programas de residência, as atividades realizadas pela Unicamp em convênio com o centro cultural em Campinas da Companhia Paulista de Força e Luz: um auditório foi reservado para o encontro do público leitor com escritores. Ele também comentou a iniciativa tomada pela Biblioteca Municipal Mário de Andrade, na gestão de José Castilho Marques Neto, com a criação do programa de palestras, conferências e cursos livres intitulado Colégio São Paulo, inteiramente aberto e gratuito, sem nenhum pré-requisito de escolaridade, com a participação, não só de acadêmicos universitários, mas também de escritores. Por fim, Foot Hardman trouxe de volta à pauta a idéia antes exposta por Guiomar, de uma agência nacional de fomento, a qual ele considera muito boa, inclusive por impessoalizar a gestão dos recursos e por tornar públicos os critérios de controle. Foot Hardman acrescentou que a instituição de um órgão desse porte pode contribuir para a reivindicação de aumento do orçamento federal da Cultura, que tem sido feita pelo ministro Gilberto Gil: "Uma agência dessa exigiria uma dotação orçamentária, assim como o CNPq ou Capes". Houve concordância geral. [Adendo: Em contribuição posterior, Foot Hardman lembrou que a Funarte originalmente atuou mais no fomento, e concluiu que talvez seja melhor revigorar essa entidade do que criar outra.]

Isso conduziu o debate para a terceira e última rodada, em busca de diretrizes. À medida que a discussão avançava, verificou-se a conveniência de ir separando as propostas pelos seguintes blocos: (1) diretrizes que envolvessem critérios de elegibilidade e aceitabilidade para todos os tipos de programas a serem apoiados e/ou estimulados; (2) bolsas de produção literária; (3) prêmios e concursos literários; (4) oficinas literárias; (5) residências para escritores; (6) alternativas de estímulo indireto à produção literária. Esse trabalho ocupou a última hora e meia da jornada de discussões - e o seu resultado consensual está expresso ao final deste relatório, para exame e ratificação de todos os participantes.

Antes de encerrada a listagem das diretrizes consensuais, houve uma dificuldade de entendimento entre Jéferson e o moderador acerca da relação entre o PNC e as alçadas estaduais e municipais de atuação. Fantini, ao final, pediu a palavra para fazer uma crítica à organização da oficina pelo moderador, em face do constrangimento criado por aquela indefinição. Apesar disso, considerou o encontro produtivo.

Restou como pendência a dúvida terminológica implícita na ementa (como assinalou, desde o início, Fabio): seria melhor esta parte do PNC referir-se a "produção literária" ou a "criação literária"? Foot Hardman reiterou seus argumentos - convencendo a maioria dos participantes da maior pertinência do termo "produção", inclusive vários que inicialmente se inclinavam mais para o outro. Jéferson alegou que o MinC tem reservado a palavra "produção" para a dimensão econômica da cultura, enquanto "criação" se aplica à dimensão simbólica, que é o objeto nesta oficina em tela. Diante do impasse, o moderador tomou nota do problema para ser discutido pelo Núcleo de Redação e por autoridades do MinC, que poderão conjuntamente considerar os argumentos de Foot Hardman e o consenso que surgiu em torno deles nesta oficina.

Diretrizes

FOMENTAR A LITERATURA BRASILEIRA

- 1. Promover a diversidade literária, entendida como alargamento dos horizontes expressivos, abertura ao experimentalismo formal, proliferação de gêneros e possibilidade de afirmação de particularismos estéticos ou identitários, segundo critérios gerais válidos para todos os programas apoiados neste setor.
- Garantir que o estímulo alcance uma ampla gama de gêneros literários, desde a poesia e a prosa de ficção até as várias modalidades de prosa não-ficcional (tais como o ensaio, a crítica, a biografia, o memorialismo e o testemunho, por exemplo).
- * Incentivar ações nos âmbitos nacional, regional e local; nos dois últimos casos, desenvolver meios de avaliar a sua replicabilidade em outras partes do país.
- * Favorecer os programas que planejem uma ação continuada e assim almejem um acúmulo de respeitabilidade e reconhecimento nos meios literários nacionais.
- * Condicionar o apoio público ao estabelecimento de comissões julgadoras formadas de maneira heterogênea, de maneira a assegurar um repertório crítico variado, apto a reconhecer desde a excelência de obras convencionais até a oportunidade de projetos inovadores ou mesmo disruptivos.
- * Assegurar que as comissões julgadoras nunca terão menos de três integrantes, que não estejam vinculados, nas suas atividades principais, a uma mesma instituição, e ainda que a renovação periódica delas obedeça a um mecanismo de rotatividade claramente expresso.
- * Desenvolver mecanismos de avaliação periódica dos critérios de alocação dos recursos públicos para a produção literária.
- 2. Valorizar o trabalho dos escritores, seja por meio da transferência de recursos para que se dediquem à produção literária, seja através de concursos e prêmios que projetem a imagem deles na sociedade e lhes confira prestígio e reconhecimento social.
- * Apoiar a criação de bolsas de produção literária que envolvam mecanismos de controle e contrapartida não necessariamente vinculados à apresentação de uma obra acabada como produto final, tendo em vista as especificidades da atividade literária e o caráter de estímulo temporário desse tipo de subsídio.
- * Assegurar a existência de uma oferta ampla e diversificada de prêmios e concursos literários, organizados segundo critérios amplos e heterogêneos, que contemplem tanto as obras inéditas quanto as já publicadas.
- * Buscar a descentralização das propostas e do prestígio literário, de maneira a dar maior visibilidade a escritores residentes em partes do país menos favorecidas pelo mercado editorial e pelos meios de comunicação.

- * Privilegiar as ações que favoreçam autores estreados ou ainda não-consagrados, bem como as que se voltem para a publicação da primeira obra dos ainda inéditos.
- * Estimular a proliferação de programas de residência para escritores em universidades de excelência, bibliotecas públicas, instituições de pesquisa ou entidades criadas para esse fim, cuja contrapartida não seja necessariamente a apresentação de uma obra como produto final, mas que beneficiem de maneira objetiva as comunidades ou as atividades das instituições proponentes.
- 3. Apoiar e planejar diferentes modos de estímulo indireto à produção literária e à atividade dos escritores, de maneira a projetar suas obras na sociedade e aproximá-los do público leitor.
- * Promover a realização periódica de feiras do livro e encontros literários, com acondição de oferecerem ao público atividades gratuitas e programação variada que transcenda a mera finalidade comercial e adquira um significado cultural mais efetivo.
- * Instituir programas de intercâmbio e / ou itinerância de escritores, dentro e fora do país, neste último caso com ênfase nos países do Mercosul e da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).
- * Planejar a expansão e a otimização dos programas já existentes de subsídio à tradução e à publicação de obras literárias brasileiras no exterior, por iniciativa associada de editoras e tradutores estrangeiros.
- * Apoiar a tradução para o português brasileiro e a publicação no Brasil de obras literárias de difícil inserção no circuito editorial, escritas em outras línguas.
- * Estimular os modos alternativos de difusão das obras literárias, tais como as editoras cooperativas, os meios online e as publicações impressas ou eletrônicas que seguem o princípio do copyright não-restritivo.
- * Estimular um envolvimento maior dos meios de comunicação, por meio de programas de rádio e televisão aberta ou por assinatura que se dediquem à literatura, com a participação de escritores e críticos.
- * Estimular a proliferação de revistas literárias impressas ou eletrônicas que representem a atuação de novos escritores, críticos e ensaístas.

MINISTÉRIO DA CULTURA - MinC
SECRETARIA DE POLÍTICAS CULTURAIS - SPC
Plano Nacional de Cultura - PNC

Oficina sobre Produção Literária - Ementa

A finalidade desta oficina é levantar subsídios para a redação do Plano Nacional de Cultura (PNC) - documento que pretende traçar as linhas gerais de uma política cultural para o Brasil, descrevendo conceitos e diagnósticos sobre setores específicos e lançando diretrizes que permitam superar problemas e abrir novos horizontes.

Muitas políticas públicas têm sido desenvolvidas nos últimos anos no sentido de favorecer o acesso ao livro, estimular a leitura e promover a imagem da literatura brasileira dentro e fora do país. No entanto, pouco tem sido feito e pensado a respeito de um aspecto crucial ligado a todas essas outras atividades: a criação literária.

Geralmente, parece mais evidente o papel do Poder Público no fomento à atividade de diretores de teatro, cineastas, compositores e artistas plásticos. Mas os escritores, por outro lado, têm menos opções de financiamento para o seu trabalho. Isso os expõe particularmente ou a uma situação de relativa marginalidade ou a uma estrita dependência de fatores de ordem mais comercial do que propriamente literária.

A fim de buscar alternativas, a equipe do PNC decidiu organizar esta oficina - uma jornada de debates entre pessoas que de algum modo se relacionam com o tema e podem trazer contribuições efetivas, seja pelas suas experiências, seja pelos seus conhecimentos, seja pelas suas idéias.

Esta ementa pretende apontar alguns temas e formular algumas questões que possam orientar e suscitar o debate. Mas ela é apenas a "pauta" para um começo de conversa: não deve ser vista de jeito nenhum como restritiva.

Objetivos

Levantar subsídios para que o PNC possa contemplar a área de maneira mais extensiva. Pôr em discussão diferentes visões sobre o papel do Estado e do Poder Público no setor, a fim de trazer à tona as divergências e assim aproveitá-las de maneira produtiva. Colher a avaliação dos convidados acerca de propostas recentes. Buscar a formulação de diretrizes objetivas.

Pauta de questões

- (1) O Estado e o Poder Público têm algum papel a desempenhar no estímulo à criação literária? Qual seria?
- (2) A existência de programas de apoio ou subsídio seria favorável ou desfavorável à atividade do escritor? Em que casos?
- (3) Tais programas seriam mais necessários em certas áreas da criação literária - como a poesia, por exemplo? Ou eles devem ser formulados independentemente de gêneros?
- (4) Como evitar que a participação em programas públicos comprometa a independência, o poder de crítica ou a radicalidade de um escritor?
- (5) Existe de fato, entre os escritores brasileiros, uma demanda por esse tipo de estímulo? Em que contextos?
- (6) Quais são, atualmente, as condições de trabalho do escritor, no Brasil? Que problemas lhes parecem mais inquietantes?

(7) Quais são as alternativas disponíveis, governamentais ou não, para o estímulo à criação literária no Brasil?

(8) Qual tem sido a experiência de outros países, nesse campo? Que programas foram bem-sucedidos, ao que se saiba?

(9) Que critérios devem orientar a formulação de políticas de incentivo à criação literária? Como avaliar a eficácia de um programa público nessa área?

(10) Que tipos de intervenção pública seriam estrategicamente mais recomendáveis? O apoio à primeira obra? O estímulo à continuidade? Dar independência aos consagrados?

(11) Prêmios? Bolsas? Programas de residência? Qual é a especificidade de cada uma dessas opções? Que efeitos podem ter e têm tido? Como organizá-los?

(12) O incentivo deve sempre incidir diretamente sobre a escrita? Ou pode ter um foco alternativo, como a compra de livros, as isenções fiscais, os intercâmbios, as palestras?

Dinâmica

Teremos uma sessão pela manhã e outra à tarde, com um mediador. Cada participante poderá fazer uma exposição de suas experiências, conhecimentos e idéias - conforme a pauta acima ou, se preferir, extrapolando-a. Em seguida a cada rodada de quatro participações, fica aberto o debate para todos os convidados. A organização, no entanto, aceita sugestões de dinâmicas alternativas.

Convidados

Augusto Massi: poeta e crítico literário; professor da USP; editor da Cosac Naify; criador da coleção Claro Enigma.

Fabio Weintraub: poeta; vencedor do Prêmio Casa de las Américas e do Prêmio Cidade de Juiz de Fora; editor da SM Edições.

Fernando Reis: diplomata e escritor; diretor do Instituto Rio Branco.

Francisco Foot Hardman: historiador e crítico literário; professor da Unicamp.

Gina Guelman Gomes Machado: consultora cultural; foi gerente de projetos da Fundação Vitae.

Guiomar de Grammont: prosadora; vencedora do Prêmio Casa de las Américas; professora da UFOP-MG; criadora e organizadora do Fórum das Letras de Ouro Preto.

José Almino de Alencar: poeta e prosador; presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Paulo Bentancur: poeta, prosador, crítico literário e autor infanto-juvenil; editor da Bertrand Brasil.

Sérgio Fantini: poeta e prosador; coordenador do Salão do Livro de Belo Horizonte; integrante do Movimento Literatura Urgente e signatário do manifesto "Temos Fome de Literatura".

Anexo VI – “Carta aberta ao escritor Mário Sabino”, de Marcelino Freire

.....
18.7.05
.....

CARTA ABERTA AO ESCRITOR MARIO SABINO
[Redator-chefe da revista Veja e autor dos livros
O dia em que matei meu pai e O antinarciso]

SABINO, só posso pedir socorro a você. Aí, dentro da Veja. Você será meu ponto de respiração, creia. Minha escapatória.

Você que, além de redator-chefe da revista, é escritor, ora. Estreou o ano passado. Já publicou dois livros. Eu li na Veja. Duas resenhas elogiosas, de página inteira. E li em outros veículos. Críticas boas. É sinal de que você é bom.

Ou não será?

Sinal de que você vai me ouvir. Porque com o Jerônimo [o Teixeira] eu não posso mais conversar. Ele não me ouve. Ele parece uma criança mimada. De pistola automática na mão só quer saber de atirar.

Pá e pá e pá.

Cara, confesso que estou com medo. Não é medo, assim, verdadeiro. Só lembrei dos Estados Unidos contra Bagdá. No domingo, acordei cedo. E fui cagar. Coloquei a revista no colo e fiquei pensando: "porra, o que fazer?". Meu blogue só tem uns duzentos e cinqüenta acessos por dia. Os leitores da Veja são milhares.

Em toda parte, nesta segunda-feira, tive que responder: "a crítica do Jerônimo foi pessoal, vingança desigual". Mas não dá para convencer. O pessoal me olha assim, enviesado. Mesmo que eu tenha sido apontado, entre outras láureas, oh!, como "Revelação da FLIP 2004".

Mas era exatamente essa a matéria: Jerônimo queria jogar eu e o escritor baiano João Filho (Revelação de 2005) no mesmo fundo do balaio. Disse ele: "Um dos grandes aborrecimentos de ter um evento como a Festa Literária Internacional de Parati no calendário é a 'revelação' de escritores que ficariam melhor no anonimato".

Meu Santo Periquito do Pauzinho Oco! Tudo bem que eu escrevi um texto indignado, dirigido a ele, publicado na semana passada em vários sites. Você leu? Jerônimo lhe mostrou? Até enviei direto para o e-mail dele, na segunda-feira, dia 11. Se ele deletou, confira no meu blogue www.eraodito.blogspot.com. O texto chama-se "Jerônimo, o Matador". Por causa de uma matéria que ele escreveu, na Veja anterior, sobre o "Movimento Literatura Urgente", do qual eu faço parte. Você leu? Não leu? Sabe?

Acho que sim. Acredito que você não vá dar uma de João-sem-braço. Lula-sem-dedo, sei lá. Pois é: creio que o Jerônimo tenha ficado revoltado (eu devo ter exagerado um pouco, não é verdade?) e ele resolveu fazer uma matéria sob medida esta semana, me pareceu. Para me achincalhar na frente do Brasil inteiro.

Tantos adjetivos ruins ele reuniu lá na página: "demagogo", "choroso", "monótono", "cansativo", "insuportável", "ridículo", etc. e tal. E eta danado! Vocês bem poderiam ter enxugado o texto. Ficou meio raivoso, sei lá. E excessivo. Qualquer escritor sabe disso: adjetivo é uma praga. Escrever é ou não é cortar palavras?

Fiquei sabendo, até, que Jerônimo publicou um livro e vocês não deram nenhuma página. Por quê? Bem que podiam acalmar o cara, vai ver que é isso. Olha: o livro dele se chama *As Horas Podres*, e saiu pela Artes & Ofícios no ano de 1997. O assunto está meio antigo, eu sei, mas para tudo vocês dão um jeito. Veja o que você faz, certo? Se não a vida do escritor brasileiro (novos e velhos) vai virar um inferno.

Inclusive, ele criticou o nosso Movimento, aquele do Literatura Urgente, mas fiquei sabendo que ele viveu de uma bolsa do governo durante um bom tempo. Isso, não tenho como confirmar. Mas você, como jornalista, pode melhor averiguar.

Ou deixa para lá.

Você deve ter muito trabalho para fazer aí na revista. É assim mesmo: para viver como escritor, nesse país, é uma agonia. Eu, para me virar, sou revisor de "uma das maiores agências de publicidade do país", como informou o Jerônimo. O dia inteiro lendo anúncios que vocês, da editora Abril, bem conhecem. João, "desempregado". E o que eu queria mesmo (e o João idem) era viver da escrita. Putz-grila!

Tenho até feito alguns artigos, participado de algumas feiras. Mas ainda é pouco. E você, como faz, me diga. A Veja deixa você viajar? Que besteira, não é? Vai ver que você não precisa divulgar assim, em outras partes, o seu trabalho. Unha a unha, palmo a palmo. Eu já fui em cada lugar - cá para nós. E continuarei indo.

Não reclamo. O Jerônimo até me chamou de "demagogo". Eu entendo: eu acabo mesmo discursando, sei lá. Exagerando. Meus personagens carregam essa coisa meio bamba. Meio pobre mesmo. Ele até falou isso: que eu vivo valorizando a minha infância "sertaneja". Mas, Sabino, me explica: de qual fome eu vou falar? Polonesa, francesa? Você já esteve em Frankfurt, Veneza?

Você nasceu onde, Sabino? Desculpe a indelicadeza. Quem sabe você esteja em férias. E eu, aqui, usando o seu nome em vão. É que você virou a minha esperança, entenda. Você é escritor, não é? É com o escritor que eu estou falando.

Você tem o mesmo sobrenome daquele outro autor, o Fernando. Você é de Minas? Sem demagogia: eu gosto muito de Minas, sabe? Conheci, faz tempo, o Vale do Jequitinhonha. Para ele, o Vale, fiz um personagem chamado Totonha. Uma mulher de uns noventa anos que se recusa a aprender a ler. Não quer. Quer ser bem ignorante, ela diz: "aprender com o vento".

O Jerônimo falou, lá na matéria, que eu faço, no conto "Totonha", um "elogio da ignorância". Assim, como se fosse eu a favor do analfabetismo. E olha, eu bem que sou. Mas não vou nem explicar. A ignorância da Totonha não é a mesma do Jerônimo, entende? Coisa assim não se defende. Deixa ele pensar o que quiser pensar.

Só peço, Mario, para você, assim que puder, ir lá no meu livro. E conhecer um pouco do que eu escrevo. E desfazer mal-entendidos. Eu prometo, idem, que eu vou ler os seus, sem preconceito. Esperando que eles me toquem, sobremaneira, como fizeram os contos do *Encarniçado*, do João Filho. Literatura assim, que fede e cheira. E o Jerônimo não gosta. Mesmo fedendo, acha uma bosta. Enfim.

Aproveito para convidá-lo para o lançamento dos meus *Contos Negreiros*, que acontece amanhã, terça, na Livraria da Vila, aqui em São Paulo. Apareça.

Você vai conhecer um bando de gente legal que tem feito, de fato, a diferença na literatura brasileira. E que, modestamente, eu tenho ajudado a divulgar e a sacudir. Não é fácil. Mas também não é difícil.

Diz tudo isso para o Jerônimo. Não como escritor. Fala como patrão. Isso, como patrão. Aí tenho certeza de que ele vai ouvir.

Comeu abração.

MARCELINO FREIRE,

São Paulo, 18 de julho de 2005.

Anexo VII – “Jerônimo, o matador”, de Marcelino Freire

.....
11.7.05
.....

JERÔNIMO, O MATADOR

Não. Não vou falar aqui hoje da viagem a Paraty, da festa literária, essas coisas. Novidades e fofocas e graças outras que eu terei, juro, prazer em contar a partir da próxima segunda e saravá.

Falarei do **Jerônimo, o Matador**. Nada a ver com o *Jerônimo, o Herói do Sertão*, série que passou na televisão na década de 60 e 70 e 80. Esse, o nosso primeiro herói brazuca, pândego, à luta.

Falo de um outro. Cabreiro, sorrateiro e que me entrevistou (*eu e o Ademir Assunção - leia também o que falou Ademir clicando aqui*) para a revista *Veja* desta semana. Falando acerca do Movimento Literatura Urgente, do qual sou um dos "membros de primeira hora", como noticiou ele e eta!

O olhar do Jerônimo (de sobrenome Teixeira) era frio, longínquo. Como se tivesse me raptado, eu no cativo. "Cativo", isso mesmo. Jerônimo me ligou para marcar um papo sobre dois assuntos, segundo ele: o *Literatura Urgente* e os meus *Contos Negreiros*.

Estranhei: o que tem a ver o cu com a cara da carranca? Respondeu-me, cheio de artimanha: você é um dos "líderes" do Movimento. E mais: farei uma lincagem, na reportagem, com o lançamento do seu novo trabalho. Não acreditei. Não pode ser verdade. Comentei com o Ademir. Mas vamos lá. Não fujo dos meus algozes. Até espero que eles gozem primeiro.

E foi no que deu: o cara perguntou tudo e molecou as respostas, minhas e as do Ademir, a serviço do seu discurso. Seu não, o da revista. Não é à toa que lá, ao lado da matéria de uma página inteira, note, há uma outra, assinada também por ele, sobre outro nazista, o Adolfo Hitler. Confira, se puder. Mas não compre a revista.

Sigamos.

Falei para ele que nós, sobretudo, nos organizamos, assim, porque nunca nos sentimos representados pelas instituições que, digamos, estão aí para nos "representar". Entendam: são elas que são procuradas quando o assunto é Fundo, Feiras e Falecimentos. Falo da ABL, por exemplo. E da UBE. Essa última, simpática e simpatizantemente presente nas duas últimas reuniões que tivemos. E onde o Jerônimo também esteve, me disse. Infiltrado, ele, no Movimento.

Por que não aproveitou, então, a ocasião para levantar as questões a todos os presentes? Colaborar para o amadurecimento das nossas reivindicações, sempre abertas à discussão? Não. Jerônimo é um assassino eficaz. Acompanha as vítimas, anota, estuda cada uma, passo a passo. É pago para espionar. O negócio é cortar as cabeças.

Estamos ou não estamos no tempo de cuecas e malas? Daqui a pouco, veremos escritores comprando terrenos e casas. Fugindo para Frankfurt etc. e tal. Conhecendo tudo que é paraíso fiscal. Não. A revista *Veja* não vai deixar. Logo ela que, desde a época da ditadura, zela pela nossa conduta exemplar.

Até falei: não entendo as perguntas que você me pergunta, pá, pá, pá. Parece que a gente é um bando de corrupto. Falcatrua na literatura. Porra! Não é nada disso. É essa, apenas, a primeira vez em que os escritores se sentam para confabular. Avançar em algumas questões. Clamar por algumas responsabilidades. Por exemplo: como melhor utilizar a estrutura já

montada das universidades. O escritor ir para discutir a sua obra com os alunos por aí. Como acontece em outros países. Até nos mais pobres que o nosso, a exemplo de Cuba.

E os nossos consulados pelo mundo, falei para ele. Por que não realizam nenhum intercâmbio, Jerônimo? É coisa fácil e não carece de muito dinheiro. E o Jerônimo entendia, matreiro: câmbio. Eu dizia intercâmbio. E ele: câmbio, câmbio, câmbio. Não, não estou falando de dólares. Estou falando de um projeto básico. De bolsas de criação, como a extinta Vitae. Jerônimo, você é muito novo para esse olhar incrédulo. Repito: hitlerista.

Jerônimo não quer ouvir. Mandaram o cara atirar. E ele foi lá, fazer o serviço. Tudo bem, mas por que não ouvir humana e honestamente os nossos argumentos? As nossas falhas estampadas? Disse eu: cara, a gente não está dizendo que é o dono da verdade. A gente só quer saber por que o escritor nunca é ouvido nesses casos. Não somos, a maioria, tratados com dignidade. Que é isso? O nosso trem não é da "alegria", cara. É do fracasso.

Por isso muita gente tem se organizado. Em Belo Horizonte, Santos, Londrina, Curitiba. Porra, ninguém vive aqui com a bunda na cadeira, esperando (do imortal) a morte alheia. A gente quer ir à labuta, é isso. Ninguém é, escreve aí: filho da puta. Enumerei tantos trabalhos importantes (encontros, livros, antologias, festivais) que fizeram tantos autores que estão na lista do Movimento. Sem nunca esperarem por nada. Alguns dos quais a sua revista é doida para jogar no esquecimento.

Jerônimo ficava em silêncio. Vendo a minha agonia. Sem dominar um vocabulário político. Era outra, ali, a minha energia. Indagações e angústias que me levaram ao Movimento. Não como um dos líderes, discordei. Mas como um dos mais inconformados.

Jerônimo, é bem verdade, perguntou sobre os meus *Contos Negreiros*. Mas já era tarde. Não consegui dissimular o desinteresse. Tocou no tema, forçosamente. A saber: por que você trata sempre de personagens miseráveis e trabalha em um dos prédios mais chiques de São Paulo (próximo do café onde a entrevista foi feita)?

"Quanto mais miserável o escritor melhor", parecia dizer Jerônimo, o Matador.

E disse e atirou.

Pensando ele que nos matou.