



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura



**Ritos genéticos editoriais em pequenas editoras:  
relações entre mídiun e curadoria na poesia contemporânea**

**Tiago Fabris Rendelli**

São Carlos  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

**Ritos genéticos editoriais em pequenas editoras:  
relações entre mídiun e curadoria na poesia contemporânea**

Tiago Fabris Rendelli

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Professora Dra. Luciana Salazar Salgado

São Carlos  
2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Tiago Fabris Rendelli, realizada em 22/07/2020.

**Comissão Julgadora:**

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar)

Profa. Dra. Ana Elisa de Arruda Penteado (ECC)

Prof. Dr. Bruno Gonçalves Zeni (VERACRUZ)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de  
Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSCar por ter selecionado meu projeto, pelas inúmeras aulas, pelos debates, por todo o aprendizado; à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho; à professora Luciana Salazar Salgado pela orientação e, principalmente, por ter ressignificado a maneira como encaro meu ofício de editor; à minha amada esposa Debora Ribeiro Rendelli, por ter lido diversas vezes meu texto, feito comentários, ter vivido e acalmado minhas angústias durante esse período; ao meu filho Arthur Mattos, por me lembrar que a infância é sempre o primordial; aos meus pais, por desde cedo terem me incentivado aos estudos, com eles aprendi a amar os livros; aos meus irmãos, Bruna Fabris Rendelli e Arthur Fabris Rendelli, nossa infância é o alicerce da poesia em mim; à Ana Elisa Penteado, pela amizade e pelas estradas que nos levaram a tantos lançamentos de livros; ao Wladimir Vaz, por dividir comigo o amor pela literatura e ter me ensinado a inventar onças, *jau ware sche*, hoje e sempre, que nos alimentemos do outro por toda a vida! Agradeço aos editores que participaram dessa entrevista, Wilson Gorj, Nathan Magalhães, Filipe Eduardo Moreau e Eduardo Lacerda pela disposição, pelo tempo, por terem criado um espaço para reflexionar sobre o que fazem cotidianamente.

E agradeço a todos os poetas, aos vivos, por serem um farol no mar tenebroso, aos mortos, pois carrego vocês em minha voz.

*A palavra escrita ensinou-me a apreciar a voz humana, tanto quanto a grande imobilidade das estátuas me levou a valorizar os gestos. Em compensação, e no decorrer dos tempos, a vida me fez compreender os livros.*

Marguerite Yourcenar, “Memórias de Adriano”

**RESUMO:** esta dissertação, desenvolvida entre março 2018 e março de 2020, apresenta os resultados da pesquisa sobre o impacto dos ritos genéticos editoriais em pequenas editoras de poesia em conformidade com o estilo dos autores. Para tal, utilizamos os conceitos de (i) *mídiu*m, desenvolvidos por Régis Debray (1995), segundo o qual a transmissão de uma mensagem está amalgamada nas condições materiais e técnicas, amarradas a uma teia institucionalmente demarcada, e de (ii) ritos genéticos editoriais, de Luciana Salazar Salgado (2016), que são os procedimentos pelos quais os originais passam antes de serem publicados. O objetivo desse trabalho é demonstrar que os ritos genéticos editoriais influenciam diretamente no estilo da poesia que está sendo publicada pelas casas editoriais selecionadas. Como base para essa análise, foram escolhidas quatro pequenas editoras: Penalux, Editora Moinhos, Editora Laranja Original e Editora Patuá. Foram realizadas entrevistas com os editores responsáveis com perguntas que perpassavam todas as etapas que envolvem uma publicação, desde o recebimento do original até o lançamento do livro. No primeiro capítulo, apresentamos a discussão teórica, considerando as definições do que são ritos genéticos editoriais, *mídiu*m, estilo e os relacionamos a uma perspectiva dos estudos da edição e do mercado editorial. O segundo capítulo apresenta a metodologia e as razões da escolha do editor para ser o centro dos questionamentos. O terceiro capítulo traz a análise das entrevistas à luz dos aspectos teóricos apresentados.

**Palavras-chave:** poesia, estilo, *mídiu*m, curadoria, ritos genéticos editoriais.

**RESUMEN:** esta disertación, desarrollada entre marzo de 2018 y marzo de 2020, presenta los resultados de la investigación sobre el impacto de los ritos genéticos editoriales en pequeños editoriales de poesía en la configuración del estilo de los autores. Para eso, utilizamos los conceptos de midium, desarrollado por Régis Debray (1995), según el cual la transmisión de un mensaje se amalgama en condiciones materiales y técnicas, vinculada a una red institucionalmente demarcada, y de ritos genéticos editoriales, por Luciana Salazar Salgado (2016), que son los procedimientos por los que pasan los originales antes de ser publicados. El objetivo de este trabajo es demostrar que los ritos genéticos editoriales influyen directamente en el estilo de poesía que publican las editoriales analizadas. Como base para este análisis, seleccionamos cuatro pequeñas editoriales: Penalux, Editora Moinhos, Editora Laranja Original y Editora Patuá. Se realizaron entrevistas con los editores de estas casas con preguntas que recorrieron todos los pasos que implicaron una publicación, desde la recepción del original hasta el lanzamiento del libro. En el primer capítulo, presentamos la discusión teórica, revisando las definiciones de los ritos genéticos editoriales, midium, estilo y los relacionamos con una perspectiva de los estudios de edición y del mercado editorial. El segundo capítulo presenta la metodología y las razones de la elección del editor para ser el centro de las entrevistas. El tercer capítulo presenta el análisis de estas entrevistas con las perspectiva de los teóricos presentados.

**Palabras-clave:** poesía, estilo, midium, curaduría, ritos genéticos editoriales.



## **QUADROS**

Quadro 1: Vetores de sensibilidade (MO) x matrizes de sociabilidade (OM).....	<b>13</b>
---	-----------

## **DIAGRAMAS**

Diagrama 1: Elementos Constitutivos do Livro.....	<b>32</b>
---	-----------

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 QUADRO TEÓRICO.....</b>	<b>13</b>
1.1 A noção de mídiun de Debray .....	15
1.2 Ritos Genéticos Editoriais .....	16
1.3 Poesia, mídiun e estilo.....	18
1.3.1 Considerações sobre curadoria .....	24
1.3.2 O trabalho com o texto .....	29
1.3.3 Projeto gráfico .....	33
1.4 Um breve panorama do mercado editorial de poesia .....	36
1.4.1 Modelos de negócio e circulação de livros nas pequenas casas editoriais .....	41
<b>2 METODOLOGIA.....</b>	<b>45</b>
2.1 O editor e as duas dimensões do mídiun .....	45
2.2 Entrevistas .....	46
2.3 Apresentação das editoras .....	47
<b>3 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS .....</b>	<b>49</b>
3.1 Profissionais envolvidos .....	49
3.2 Curadoria .....	50
3.3 O trabalho com o texto .....	54
3.4 O projeto gráfico do livro .....	56
3.5 Modelos de negócio e circulação de livros nas pequenas casas editoriais .....	62
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>75</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>81</b>
ANEXO A .....	82
ANEXO B .....	90
ANEXO C .....	99
ANEXO D .....	108

## INTRODUÇÃO

No ano de 2013, comecei a atuar como editor de poesia pela editora Medita. Meu primeiro projeto foi uma revista literária, batizada de *euOnça*. Essa publicação contava com poemas e artes visuais. A curadoria foi realizada pelo meu atual sócio, Wladimir Vaz, e por mim. Posteriormente, seguimos com esse projeto e começamos a nos questionar se não seria adequado criar uma curadoria externa que receberia os textos sem estarem assinados. Pensávamos que nosso olhar de curadores poderia estar contaminado, já que conhecíamos muitos dos autores. Realizamos essa proposta de curadoria e percebemos que, de fato, as escolhas dos curadores externos não estavam totalmente alinhadas com as nossas, caso fôssemos os responsáveis pela seleção. A partir desse momento, passei a questionar quanto os papéis do editor e do mercado editorial influenciavam no recorte do que era considerado um livro de qualidade e na formação do reconhecimento de um autor por parte da crítica. Em diversas ocasiões pensei em cânones, como Voltaire, Baudelaire, Manoel de Barros, Ferreira Gullar etc. e me perguntei se eles seriam quem são, se as escolhas editoriais, as editoras, as livrarias que vendem os seus livros fossem outras.

Em 2015, fundei a editora Urutau e desde então publiquei mais de 200 títulos, tomando contato com o mercado editorial de forma intensa. Nessa imersão, as questões não paravam e, vendo os meus próprios processos editoriais, o perfil dos autores e as abordagens na revisão, desconfiei de que o trabalho do editor não era apenas o de mediar processos para a publicação de livro e que as diretrizes, as crenças e meu gosto pessoal recortavam o estilo do que publicava. Essa foi a semente de minha inquietação que germinou o projeto de mestrado em 2017. Não cheguei a essa pesquisa pela academia e, sim, pelo meu trabalho no mercado editorial, mas posso afirmar que foi justamente a academia e esses tempos de estudo que alteraram a forma como entendo o meu próprio ofício.

Esta dissertação, portanto, discorre a respeito dos ritos genéticos editoriais<sup>1</sup> em livros de poesia contemporânea publicados por pequenas casas editoriais, desde a maneira como os originais<sup>2</sup> são escolhidos para publicação, passando pelos tratamentos realizados no texto, desenvolvimento de projeto gráfico, modelo de negócio e circulação dos exemplares. Além disso, objetivou-se compreender se os ritos genéticos editoriais envolvidos na construção de

---

<sup>1</sup> [...] proponho que consideremos o trabalho que é feito sobre os textos autorais que se preparam para ir a público como ritos genéticos editoriais [...] (SALGADO, 2016, p.167).

<sup>2</sup> Texto com a redação definitiva do autor entregue à editora para publicação.

livros do gênero poesia condicionam o estilo<sup>3</sup> na poesia que está sendo publicada pelas editoras em questão.

Os ritos genéticos editoriais estão atrelados a uma série de mediações em que o editor é o responsável por criar as pontes entre as etapas pelas quais os originais passam. Desse modo, como suporte teórico, partimos do conceito de *mídium* ou, em outras palavras, consideramos as “mediações através das quais uma ideia se torna força material” (DEBRAY, 1993 *apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 212).

Pensar nos ritos genéticos editoriais como um elemento que condiciona os textos que estão sendo publicados exige embasamento na Teoria Literária que possa se voltar para os estudos das materialidades. Nessa perspectiva, para investigar um livro, é preciso olhar para a inscrição material do texto e não o reduzir ao seu conteúdo semântico, como se sua existência terminasse nele mesmo, independentemente das materialidades que são seus suportes e que ensejam certos tipos de circulação. Segundo o historiador Roger Chartier,

(...) de modo durável – e paradoxalmente – a história do livro separa o estudo das condições técnicas e materiais de produção ou de difusão dos objetos impressos e a dos textos que eles transmitem, considerados como entidades cujas diferentes formas não alteram a estabilidade linguística e semântica. Há na tradição ocidental numerosas razões para essa dissociação: a força perdurável da oposição, filosófica e poética, entre a pureza da ideia e sua corrupção pela matéria, a invenção do copyright que estabelece a propriedade do autor sobre um texto idêntico a si mesmo, seja qual for seu suporte, ou ainda a definição de uma estética que considera as obras em seu conteúdo, independentemente de suas formas particulares e sucessivas. (CHARTIER, 2002, p. 62)

Chartier, na linha de muitos estudiosos do livro e da leitura, afirma que as formas de ler, ouvir ou ver os textos constroem sua significação. Esse ponto de vista considera que um determinado texto não será exatamente o mesmo se sua inscrição material se alterar. Em outras palavras, é preciso levar em conta a materialidade, procurando compreender os efeitos de sentido da inscrição de um texto numa página impressa ou sendo recitado de memória, entre outras possibilidades.

Como ler o livro *Paranoia*, de Roberto Piva (1963), sem observar outros aspectos materiais, como as fotografias de Wesley Duke Lee e as experiências de diagramação e tipografia realizadas pelo editor Massao Ohno? Em 2005, a editora Globo reeditou o livro *Paranoia* sem as fotografias da primeira edição e alterou a diagramação do texto. Será que nas duas edições, de 1963 e de 2005, os poemas sugerem as mesmas interpretações? Evidentemente não. As imagens da edição de 1963 levam o leitor à “concretização” do que se entende por

---

<sup>3</sup> Usaremos o termo estilo como um sistema de expressividade. É o complemento da exposição gramatical, desdobrando-se no exame dos sons, das significações e das ordenações formais. Discutiremos mais amplamente esse tema no tópico 1.3 do capítulo 1.

paranoia por meio de um repertório de fotografias. Já na edição de 2005, as imagens construídas pelo texto *Paranoia*, sem o suporte material das fotografias, possibilitam outras significações.

Diante de tal situação, esta pesquisa se justifica porque, no mercado editorial, há ainda pouca informação sobre as práticas adotadas pelos profissionais que trabalham com o gênero poesia. A maioria dos editores aprende o ofício na prática do dia a dia, por meio dos acertos e dos erros, e cada uma das pequenas editoras adota seus próprios procedimentos. No sentido de homogeneizar procedimentos, este estudo mostra-se relevante para que os profissionais da área tenham acesso a experiências que estão sendo realizadas no trabalho de edição de poesia contemporânea e até possam adotá-las e aprimorá-las.

A coleta de informações para compor este estudo resultou de entrevistas com editores de poesia contemporânea. Essa escolha pareceu interessante porque, nas pequenas casas editoriais, ele é o responsável direto por formatar os ritos genéticos editoriais aos quais os originais de poesia serão submetidos. Essa ideia está apresentada no capítulo 2.

As entrevistas foram realizadas, por e-mail, em duas fases: na primeira, os editores receberam as questões. Com as respostas, na segunda fase, novas perguntas foram realizadas para refinar as informações que não ficaram claras. As respostas foram compiladas num único documento e podem ser encontradas nos ANEXOS.

## **1 QUADRO TEÓRICO**

Este capítulo é baseado em aspectos teóricos que dão suporte às análises das entrevistas realizadas com editores de pequenas casas editoriais. Nesse sentido, são abordados os conceitos de mídiun e de ritos genéticos editoriais, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, tendo em vista que tais conceitos autorizam pensar o material literário por meio da materialidade do livro e não somente considerando o texto.

### **1.1 A noção de mídiun de Debray**

Este estudo considera o livro como um mídiun, posto que, para estudar a poesia publicada pelas pequenas casas editoriais, é fundamental pensar nele como um objeto técnico complexo, cuja existência está circunscrita a variadas relações de mediação que afetam a transmissão e a própria maneira como essa poesia pode ser recebida.

O conceito de mídiun foi desenvolvido por Régis Debray em seus estudos midiológicos. Debray integrou a análise semiótica dos conteúdos em uma filosofia histórica das tecnologias

de distribuição e de transmissão da cultura. Em sua teoria, ele busca, para tanto, compreender como os métodos de transmissão e de transporte causam mudanças nas mentalidades e nos comportamentos e, inversamente, como as tradições culturais provocam, assimilam ou modificam as inovações técnicas.

Debray, em entrevista a Silva (1998), explica o que significam os quatro “M” que ele diz constituírem a midiologia:

Os quatro “M” representam os quatro estados sucessivos, as quatro etapas do percurso midiológico: mensagem, mídiun, meio e mediação. “M” de mensagem, como militância, messianismo, ministério. “M” de mídiun, como memória, material, maquinaria, monumento. “M” de meio, como mundo, modo, macrossistema técnico, média (onda), “in medio stat virtus”. “M” de mediação, como mistura, maldição ou milagre. Cada degrau está imbricado no precedente, como um “zoom” retrospectivo através do qual se iria do condicionado à sua condição de existência em busca de mais inteligibilidade. (SILVA, 1998, p. 9).

Se para os teóricos do meio, o telefone, a televisão ou a internet são capazes de modificar a paisagem social onde estão inseridos, para Debray, os meios técnicos — que podem estender-se do papiro às rodovias — também não deixam de alterar a percepção social e principalmente as transformações simbólicas em jogo.

A esfera reconduz o sistema visível do mídiun ao macrossistema invisível que lhe dá sentido. Vemos o forno de micro-ondas, mas não a imensa rede de eletricidade à qual está conectado, vemos o automóvel, mas não a malha rodoviária, os postos de combustível, as refinarias, os navios-tanques (DEBRAY, 1995, p. 47).

Para Debray (2000b), portanto, não somente os meios de comunicação de massa contam no processo de transformação social, sua visão estende-se a objetos, ou mídiuns, que são dispositivos técnicos capazes de originar mudanças reais em nossa ocupação (e produção) do espaço social. Nesse sentido, o autor define o mídiun como articulação de um vetor de sensibilidade a uma matriz de sociabilidade (DEBRAY, 2000b). Os vetores, dispositivos inscricionais, que afetam os sentidos de um texto, são matéria organizada (MO). As matrizes, por sua vez, definem-se pelas institucionalidades fiadoras de discurso, são as organizações materializadas (OM), a maneira como a sociedade institui práticas e valores na produção de objetos técnicos (DEBRAY, 2000a).

Apresentamos, a seguir, um quadro simplificado para mostrar as relações ente vetores de sensibilidade (MO) e matrizes de sociabilidade (OM):

**Quadro 1: Vetores de sensibilidade (MO) x matrizes de sociabilidade (OM)**

<b>CURADORIA</b>	
MO: o gosto pessoal do curador, o catálogo de sua própria editora em relação ao original que está em seleção.	OM: o original colocado em relação aos livros de poesia que estão sendo publicados por outras editoras, a crítica literária, temáticas que estão em pauta na mídia, livros ganhadores, finalistas e semifinalistas dos prêmios literários.
<b>O TRABALHO COM O TEXTO</b>	
MO: a organização do texto feita pelo autor, a coesão interna do original, a categorização do texto pelo autor (poesia, prosa poética, haicais, etc.).	OM: acordo ortográfico, preconceito linguístico, lugares de fala, recorrência do uso de determinado recurso linguístico na poesia.
<b>PROJETO GRÁFICO</b>	
MO: os formatos e a linguagem visual das capas dos livros do catálogo da editora.	OM: tipos de formato de livros no mercado editorial que estão sendo publicados, impacto do projeto gráfico no valor do livro, para que o preço final esteja de acordo com o mercado, linguagens visuais no mercado que atraem mais leitores etc.
<b>MODELO DE NEGÓCIO E CIRCULAÇÃO DE LIVROS</b>	
MO: escolha de livros que estejam em consonância com a linha editorial e com as possibilidades financeiras da editora. Se o livro terá inserção no público da editora.	OM: escolha de livros pensando nas temáticas de maiores vendas no mercado, se o valor final do livro será competitivo no mercado etc.

Desse modo, o livro é um mídiun, posto que sua existência está amalgamada nas condições materiais e técnicas, presas a uma teia institucionalmente demarcada. Os livros de poesia (vetores de sensibilidade), publicados por pequenas casas editoriais, são a matéria organizada dos discursos poéticos contemporâneos em relação à rede de instituições (matrizes de sociabilidade).

O termo *mídiu*m, portanto, designa modalidades de suporte e de transporte dos enunciados, considerando que não há, de fato, uma materialidade inerte e anterior à inscrição em uma forma de circulação, tampouco anterior à inscrição do material *sígnico*: o *signo* está dado na confluência das matrizes de sociabilidade e dos vetores de sensibilidade (SALGADO e DORETTO, 2018)<sup>4</sup>.

## 1.2 Ritos Genéticos Editoriais

O *mídiu*m, como apresentado no tópico anterior, é a articulação de um vetor de sensibilidade (MO) a uma matriz de sociabilidade (OM). No caso dos livros de poesia, os processos que coadunam tanto a MO quanto a OM são, aqui, considerados ritos genéticos editoriais.

Ritos genéticos editoriais são um conceito desenvolvido em Salgado, 2016. Utilizando-se do termo *ritos genéticos* que aparece na obra *Gênese do discurso* (MAINGUENEAU, 2005b), que se refere “ao conjunto de atos realizados por um sujeito em vias de produzir um enunciado” ([1984] 2005b, p. 139), Salgado especifica a noção de Maingueneau em relação aos textos que são preparados para ir a público.

[...] proponho que consideremos o trabalho que é feito sobre os textos autorais que se preparam para ir a público como *ritos genéticos editoriais*, especificando a noção de Maingueneau, sem jamais perder de vista que ela trata dos ritos de uma gênese discursiva, ou seja, sem perder de vista que o trabalho do coenunciador editorial, assim como o do autor e de todos os que lidam com seu texto, é feito de um dado lugar discursivo (2016, p. 167).

Não existe, no mercado editorial, um termo consensual para designar esses tratamentos e cada editora cunha seus próprios termos, o que dificulta inclusive que os profissionais dos livros possam pensar conjuntamente sobre suas próprias áreas de atuação.

Como parte dessa tensão, o tratamento editorial de textos, embora prática corrente desde séculos, é um conjunto de etapas pouco discriminadas e menos ainda compreendidas na dinâmica do mercado editorial (SALGADO, 2016, p. 171).

Outra contribuição trazida por Salgado ([2011], 2016) é pontuar que o editor e os profissionais envolvidos são coenunciadores editoriais e que seus trabalhos com o texto são realizados a partir de um dado lugar discursivo, ou seja: os ritos genéticos editoriais constroem outros dizeres dentro do texto e, ao se estudar um livro de poesia, por exemplo, sem levar em

---

<sup>4</sup>[https://www.researchgate.net/publication/328779547\\_Implicacoes\\_entre\\_midium\\_e\\_paratopia\\_criadora\\_um\\_caso\\_de\\_autoria\\_exponencial](https://www.researchgate.net/publication/328779547_Implicacoes_entre_midium_e_paratopia_criadora_um_caso_de_autoria_exponencial) <acesso em 10 de setembro de 2019.>



conta os coenunciadores envolvidos na produção material desse objeto, abdica-se de uma parte constitutiva da própria autoria e, portanto, do texto em si.

Ora, esse trabalho com os textos é uma preparação, é ainda uma etapa autoral do processo editorial; a atividade de textualização que se dá não fecha o texto, como o faz o revisor sobre as provas já diagramadas e impressas. Antes, abre-o ainda uma vez, em diversos apontamentos. Não se trata de censurar o texto, menos ainda de mutilá-lo. O que se procura com o tratamento editorial de textos é fazer dos originais do autor uma publicação de garantida circulação, digna de circular. Esse trabalho de adaptação não pode ser feito rapidamente e sem cuidado, porque também não prescinde do olhar do autor, que pode elaborar uma espécie de réplica às anotações feitas pelo coenunciador editorial, e este, por sua vez, eventualmente proporá uma réplica... Trata-se de textualização (2016, p.180).

A priori, poderíamos pensar que os ritos genéticos editoriais são as etapas constitutivas na construção de um vetor de sensibilidade, tendo em vista que o trabalho dos profissionais do livro é justamente compor a MO de um dispositivo inscricional. No entanto, a partir do momento em que Salgado nos traz essa ideia de que o coenunciador editorial se constitui em um dado lugar discursivo, fica evidente que os ritos genéticos editoriais levam os coenunciadores editoriais a relacionar vetores de sensibilidade a matrizes de sociabilidade, pois um profissional do livro trabalha na produção dessa MO, sem perder de vista a OM, posto que ele, seja nas escolhas relativas à curadoria que seleciona um livro em detrimento de outro para publicação, seja na revisão dos textos, na elaboração do projeto gráfico ou na escolha do local de lançamento, leva em conta elementos que têm a ver com as institucionalidades fiadoras de discursos.

Na hora de selecionar um texto para publicação, o editor, para além de seu gosto pessoal, usa como critério o que está sendo publicado pelo mercado editorial, se aquele texto tem estruturas que remetem ao que a crítica literária atual aponta como sendo de “qualidade”, de “valor”. Tampouco é possível revisar um texto que vai a público sem pensar nos lugares de fala *versus* a gramática normativa. Portanto, os ritos genéticos editoriais são os procedimentos pelos quais um texto é levado a público e, nos quais, os profissionais do livro trabalham na criação de um vetor de sensibilidade (MO), tendo como parâmetro as matrizes de sociabilidade (OM), implicadas na sensibilização que esse objeto será capaz de produzir e circular.

De um lado, estão os vetores de sensibilidade associados a MO, que se refere à organização da informação nas diferentes tecnologias de comunicação e que influencia as produções escritas da contemporaneidade. Essa MO é um trabalho de diversas mãos, passando pelo curador, pelo revisor, pelo *designer* gráfico e outros profissionais envolvidos na preparação do original a ser socializado com o público leitor. De outro lado, encontram-se as matrizes de sociabilidade, tais como os trâmites relativos à negociação com o editor e o autor, a curadoria

em relação à crítica literária, seu gosto pessoal constituído por meio, segundo Bourdieu, de um feixe de condições específicas de socialização<sup>5</sup>, a revisão que se fia nas normas gramaticais dadas pelas instituições, o *design* que constrói seus projetos gráficos de acordo com o que se considera como esteticamente agradável e belo pelo mercado editorial, entre outros.

Percebe-se que vetores de sensibilidade e matrizes de sociabilidade são categorias flutuantes, mas que se cruzam e se complementam, pois, em todos os processos do trabalho com o texto, nota-se que, embora seja relativo à MO, ele é sempre realizado sob as condições dadas por uma OM.

Partindo desse pressuposto, nos próximos tópicos apresentaremos considerações teóricas de cada uma das etapas que envolvem o trabalho de transformar um texto de poesia em um livro que irá a público.

### **1.3 Poesia, mídiu e estilo**

Para estudar os textos produzidos atualmente e, por conseguinte, a poesia contemporânea, é preciso retomar o passado, pois qualquer poema revela a voz daquele que escreve e de todos os que o antecederam. A poesia é um diálogo entre os vivos e os ecos dos mortos.

De acordo com Machado (2003), a história da poesia se mistura com a trajetória da humanidade e seus questionamentos a respeito da vida e da morte. Existem registros poéticos em variadas linguagens, épocas e lugares do mundo inteiro, que alcançam todas as classes sociais, em todos os idiomas, até mesmo antes da invenção da língua escrita. A poesia é uma das formas de expressar com amplitude a alma humana, um espaço de recriar a existência, de sonhar, de lutar, de avisar que pesadelos podem se tornar realidade, de inspirar possibilidades de sermos outros além daquilo que somos, de cristalizar a memória em imagens nítidas e de contar os passos que demos até o presente momento.

Sendo uma representação da alma humana, segundo a perspectiva que assumimos aqui, entendemos que a poesia foi se modificando ao longo dos séculos de acordo com os valores das sociedades em que emergiram. Se, no século XVII, um poema era reconhecido pelas suas formas fixas e, no século XX, com o modernismo, pela quebra de parâmetros de formas, pode-se afirmar que a poesia, embora um ato de criação individual, está ligada a uma matriz de

---

<sup>5</sup> Bourdieu considera que o gosto e as práticas de cultura de cada um de nós são resultados de um feixe de condições específicas de socialização. É na história das experiências de vida dos grupos e dos indivíduos que podemos apreender a composição de gosto e compreender as vantagens e desvantagens materiais e simbólicas que assumem (SETTON, 2008, p. 47).

sociabilidade, já que considera instituições discursivas, seja para reafirmá-las, seja para questioná-las. Além disso, a poesia de cada época será influenciada diretamente pelos seus meios de transmissão, o que reforça a teoria de que as tecnologias de transmissão são responsáveis por moldar a própria mensagem, ou seja, um estilo. Segundo Chartier,

...qualquer texto, seja ele conforme aos cânones ou sem qualidades, depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito. (2010, p.8)

Segundo Possenti, em seu estudo seminal (1986), o estilo é um conceito difícil de ser definido e acaba sendo estudado a partir de um determinado aspecto do texto:

A eleição de um aspecto é necessária, sob pena de partir-se já de uma multiplicidade de fatos incontrolável. O sonho da objetividade, no entanto, não deixou de solicitar o trabalho dos críticos literários. (p. 187)

Possenti enumera três abordagens pelas quais os estudiosos vinham trabalhando a questão do estilo ao longo do século XX:

Há uma versão psicologizante, que vê na obra basicamente a revelação da personalidade do escritor. Há uma versão sociologizante, que vê na obra fundamentalmente a representação da problemática de uma época, pelo menos nas obras consideradas historicamente representativas. E há uma vertente que, por economia, chamo de formalista, seguindo, aliás, uma tradição, que se preocupa fundamentalmente com a materialidade da obra, deixando em segundo plano o autor (às vezes mesmo em plano nenhum) e os aspectos históricos e/ou sociológicos. (POSSENTI, 1986, p. 187)

Possenti aponta que o estilo num texto é determinado por uma confluência de fatores e que os analistas do discurso escolhem uma vertente de análise, deixando os outros aspectos de lado. O estudo de Possenti é anterior aos estudos de Régis Debray e, portanto, nos arriscamos a dizer que, a partir do conceito de *mídiun*, é possível estabelecer uma análise sem deixar de considerar toda essa multiplicidade apontada por Possenti. O *mídiun* coloca em questão vetores de sensibilidade e matrizes de sociabilidade, ou seja, em um estudo de estilo baseado nessa perspectiva, estarão contidas dimensões das três abordagens: interessam aspectos da *idiosincrasia* individual, embora não se trate de explicar a obra pela vida do autor, assim como aspectos formais, já que as maneiras como o autor se apresenta e a materialidade da obra são materialidades organizadas, enquanto os aspectos sociais atinentes às problemáticas de uma dada conjuntura estão relacionados a organizações materializadas.

Vejamos alguns exemplos dessa relação entre *mídiun* e estilo ao longo da história.

Na Grécia Antiga, a poesia era transmitida oralmente em ocasiões sociais. Era um estilo oral e profundamente regrado, no qual, mesmo que um poeta fizesse uma contribuição original, ela deveria ser aceita pelo grupo de poetas e ouvintes e incorporada à tradição. Rimas eram amplamente utilizadas e, possivelmente, tenham sido introduzidas para ajudar na memorização

de imensos poemas que, por contarem a história dos povos através de seus heróis, eram chamados de épicos (CAMPOS, 1978, p.107). Além disso, a poesia era atualizada de acordo com o público ouvinte. Tal prática era fundamental para manter os povos ligados por meio de uma história que todos podiam conhecer.

Essa poesia marcadamente oral e associada à música foi predominante até a Idade Média, quando surgiram os trovadores, homens que tocavam alaúde e passeavam pelas ruelas de certas urbanizações nascentes do continente europeu, cantando as suas trovas (de amor, maldizer, de amigo e de escárnio). O estilo dessa poesia está marcado pelo mídium e se relaciona diretamente à maneira como esses textos eram organizados em relação ao seu suporte (MO): sendo a própria voz o principal suporte material da poesia, havia um estilo predominante na sua transmissão. Além disso, para que um determinado poema fosse considerado como parte da tradição, era necessário ser reconhecido por outros poetas notoriamente tidos como representantes das instituições fiadoras de discurso (OM) e remeter a determinadas temáticas.

Como se sabe, a música separou-se da poesia, e esta passou a ser feita apenas para declamação e, mais tarde, leitura. Com a invenção da prensa de Gutenberg no século XV, aos poucos se aceleraria esse processo de poesia para ser lida, dada a facilidade de produzir múltiplas cópias idênticas e passíveis de posse individual. Nesse período, que se estende ao longo dos séculos XVI E XVII, o poema escrito foi ganhando autonomia e novos públicos leitores ligados a essas novas práticas leitoras suscitadas pelo mídium códice impresso (LYRA, 1997, p. 103). A invenção de Johannes Gutenberg foi fundamental para a disseminação de práticas leitoras em todo o mundo, mas a invenção da máquina impressora de tipos móveis já havia ocorrido na China, por Pi Sheng e, segundo alguns historiadores, a "prensa" já existia em outras partes do mundo. O mérito de Gutenberg foi a criação de um processo de impressão em série, fazendo com que novos livros surgissem com mais rapidez. Essa nova tecnologia influenciou diretamente o estilo dos textos ao longo dos séculos seguintes, pois o livro se transformou num trabalho de diversos profissionais que fizeram inúmeras operações com os textos antes de publicá-los, o mercado se profissionalizou e, no século XIX, a figura do editor ganhou centralidade no que diz respeito à circulação de determinados textos. Antes disso, ainda no século XVIII, já prevaleciam na produção dos livros,

as escolhas do livreiro editor em relação ao papel, ao formato ou à tiragem, a organização do trabalho de composição e impressão na oficina, a preparação da cópia, depois a composição do texto pelos operários tipógrafos, a leitura das provas pelo corretor e, finalmente, a impressão dos exemplares que, na idade do prelo manual, não impede novas correções no decorrer da tiragem. O que aqui está em jogo não é somente a produção do livro, mas a do próprio texto, em suas formas materiais e gráficas. (DARTON, 1990)

Ao estudar estilo sob a perspectiva midiológica, enfatizam-se justamente esses aspectos materiais, considerando que seu valor semântico está implicado também em sua inscrição num objeto técnico, a formalização do texto está ligada a suas formas de transmissão e, portanto, a seus contextos históricos: essas dimensões são inseparáveis.

Pouco se difundiram, para além dos estudos da edição, os trabalhos sobre tipografia como fator que influencia o estilo, o que é um elemento crucial nos séculos XVIII e XIX, quando se sofisticam os tipos móveis e se desenvolvem famílias de fontes (HEITLINGER, 2006). São, porém, justamente os avanços técnicos nesse campo que transformam os textos da época. Se antes a leitura era feita de forma pública, pois necessitava de alguém que, independentemente da técnica de ler, possuísse a capacidade de dar uma narratividade ao texto, já que esse vinha quase sem nenhum tipo de marcação e de indicativos para a leitura. Com a sofisticação do trabalho tipográfico, foi possível dar indícios ao leitor da maneira como o texto deveria ser lido: reclames, partes, itens, respiros... uma série de tecnologias de marcação instruíam sobre a apropriação de um texto que, até esse período, contava apenas com as tecnologias do espaçamento entre palavras e do uso de maiúsculas como elemento ritmador da leitura pública. Desse modo, a leitura não precisava mais de um especialista que conseguisse colocar o texto em movimento. Com as indicações tipográficas, a leitura pôde ser feita cada vez mais de forma individual e privativa, já que o próprio texto trazia marcas indicativas. Isso também permitiu que os autores explorassem formas, maneiras de escrever. Constata-se, pois, como o mídiu atravessa o próprio estilo:

Ao estudarem os livros como objetos físicos, os bibliógrafos demonstraram que a disposição tipográfica de um texto pode determinar a um grau considerável a forma como era lido. (DARTON, 1990)

O texto, na época, já não está mais dependente da memória nem da expertise de poucos; por isso a prosa ganha impulso ao longo do século XVIII, embora desde o século XVI já houvesse trabalhos importantes de edição, como os de Montaigne (BAKEWEEEL, 2012). Novamente percebe-se a relação entre mídiu e estilo. Graças às novas formas de transmissão do texto (MO), os estilos se alteram e ganham novas composições.

Certos estudiosos, como Darton (1995) e Chartier (2010), do campo da historiografia do livro e da leitura, investigam as relações entre leitura e organização dos textos. Diversos trabalhos (indicados nas referências) mostram como o formato do livro e a maneira como os textos estão dispostos nas páginas podem responder às perguntas sobre as razões pelas quais certos textos foram distribuídos massivamente, atravessaram os séculos e outros, que tinham

qualidades similares em termos textuais, não sobreviveram às suas primeiras inscrições materiais.

Chartier tem sido bastante contundente quanto ao fato de os livros manuscritos ou impressos serem o resultado de operações que envolvem decisões, técnicas e competências várias, passando pelos processos de autoria, pela seleção do editor, exame da curadoria, materialidade, formatação, tiragem, organização do trabalho de composição e de impressão de prova, preparação da cópia, leitura das provas pelo revisor e, por fim, a impressão dos exemplares. Na produção do livro, o próprio texto tem movidas suas configurações materiais e gráficas:

[...] convém lembrar que a produção, não apenas de livros, mas dos próprios *textos*, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas [...] elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições (CHARTIER, 2007, p. 12).

Outro acontecimento chave que impacta o estilo nos textos é o nascimento da figura de editor, que é processual e só se firma com esse termo designante no século XIX (BRAGANÇA, 2005). Até o século XVI, o termo *livreiro* nomeava praticamente todos os profissionais do livro. A partir do século XVII, a cadeia de profissionais começa a se especializar e a ganhar denominações diferentes de acordo com a sua função: editores, impressores, tipógrafos, expedidores, livreiros, corretores etc. Essa especialização é simultânea ao crescimento de leitores e acompanha a tendência da revolução industrial: o livro é mais do que nunca pensado como uma mercadoria e, para que seja lucrativo, é preciso eficiência em sua cadeia produtiva. Para que essa eficiência ocorra, segue-se o modelo da divisão de trabalho especializada, em que cada indivíduo cuidará de apenas uma parte do processo. O texto passa por múltiplas adequações até se transformar em livro e chegar às mãos dos leitores. Esse processo impacta diretamente o próprio estilo dos textos que estão sendo produzidos. Para aumentar seus lucros, os tipógrafos-livreiros precisavam conquistar um público ainda ignorado, leitores surgidos na Revolução Industrial. Por isso os editores buscaram criar livros mais baratos, mais palatáveis em relação aos temas tratados, com uma leitura pouco exigente: textos curtos, papéis de inferior qualidade, capas padronizadas, temas morais ou grandiloquentes, parágrafos curtos, espaçamentos generosos, ilustrações... Os textos passaram a ser selecionados de acordo com a virtual rentabilidade. Afloram nessa época romances com linguagem popular e geralmente divididos em volumes, os quais apresentam textos também quebrados em mais parágrafos e,

eventualmente, com partes suprimidas. O caso mais emblemático é a *Bibliothèque Bleue*. Segundo Chartier (2004, p. 275-280), a singularidade dela era a sua aparência física, o modo de edição do texto e o preço. “Geralmente é um livro em brochura, normalmente encapado de papel, e de um papel que é mais frequentemente (mas nem sempre) azul” (CHARTIER, 2004, p. 278). Seu preço variava, aproximadamente, entre cinco e seis centavos a dúzia, ou seja, menos de um centavo o exemplar, tornando-se acessível a quase toda a população, ao contrário das edições econômicas das lojas tradicionais que, de acordo com o levantamento do autor, custavam entre dez e vinte centavos o exemplar. Como os livros editados pela *Bibliothèque Bleue* tinham sido publicados inicialmente em edições para leitores mais experimentados, nessa coleção, intervenções editoriais eram vistas como imprescindíveis. O seu conteúdo não era originalmente popular e havia, por exemplo, discussões que a Igreja considerava inapropriadas para serem disseminadas entre todos os grupos sociais. A escolha de um título a ser reeditado se baseava na suposta amplitude de consumidores que ele alcançaria e, apesar de não ser o mais comum, algumas obras eram publicadas sem cortes pela coleção.

Destarte vemos que o estilo é influenciado por fatores não circunscritos apenas às escolhas do autor em seu texto, mas relativo a elementos como a própria divisão do trabalho para materializar o texto em livro, com diversas operações, tendo em vista o público para quem será destinada a obra.

A existência do estilo em qualquer linguagem decorre do fato trivial de que nenhuma linguagem é o que é por natureza, mas sim como resultado do trabalho de seus construtores/usuários. (POSSENTI, 1986, p. 231)

Em *O beijo de Lamourette*, Darnton descreve todo o funcionamento dessa cadeia livreira do século XVIII. Sobre o papel do editor, Darton diz:

Os editores populares não hesitavam em mexer no *texto*, mas *concentravam-se basicamente no formato do livro*, o que Chartier chama de *mise en livre*. Dividiam a história em unidades simples, encurtando as frases, subdividindo os parágrafos e multiplicando a quantidade de capítulos. A nova estrutura tipográfica supunha um novo tipo de leitura e um novo público: gente humilde que não tinha facilidade nem tempo para acompanhar trechos extensos de narrativa. (1990, p. 101)

Nesse contexto, a figura do editor vai ganhando centralidade no que se refere ao estilo dos textos produzidos no século XVIII no Velho Continente, posto que ele seleciona os textos que atendem à demanda de mercado relativa à massa de leitores, fruto da Revolução Industrial, para a qual se privilegiam formatos de custo e conteúdo acessíveis. É nessa época que autores começam a ser contratados para produzir textos em série para serem publicados.

No momento presente, tendo atravessado os séculos XIX e XX, nos quais se desenvolveram técnicas cada vez mais sofisticadas, desde os processos analógicos a um período

técnico-científico informacional (SANTOS, 1996) em que existe todo um aparato tecnológico que facilita e impulsiona os processos de impressão e circulação para as atuais possibilidades de publicação, seja através dos da impressão digital, seja através de mídiuns digitais, como blogs, redes sociais e plataformas de autopublicação, confirma-se a perspectiva que assumimos — todos esses recursos influenciam no estilo da poesia que está sendo publicada. Não seria possível, segundo essa abordagem, fazer uma análise do estilo da poesia contemporânea sem levar em consideração os mídiuns típicos do atual período. Nessa pesquisa, focalizamos o livro impresso por pequenas editoras.

### **1.3.1 Considerações sobre curadoria**

A primeira etapa dos ritos genéticos editoriais na publicação de livros de poesia é a seleção dos originais, a curadoria. Será levado em conta que a curadoria não é apenas a organização de obras, mas a organização de um mundo, o esforço em busca de sentido. Essa ideia, advinda do texto *Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica*, Osório (2016), procura discutir a relação entre o exercício da crítica e a atividade curatorial. Nessa ótica, a abordagem proposta norteia-se por indagações como: em que medida a curadoria pode ser vista como um desdobramento da crítica? Qual o estatuto da crítica no regime estético da arte? Seria possível pensarmos uma institucionalidade crítica? A primeira etapa do processo pode revelar um funcionamento estabelecido, uma vez que existe certa padronização nos textos de poesia que estão sendo publicados, conforme apresentaremos no tópico 1.3.2, no que concerne à forma dos textos, como é o caso da versificação. Será que os originais de poesia já chegam assim para seus editores ou são adequados durante o processo de edição do livro?

Segundo Amaral (2012), no final do século XX, os curadores ganharam um perfil de especialistas em curadoria de conteúdo e passaram a ser vistos como mediadores entre instituições, tais como museus e galerias, artistas e público. A partir disso, tornou-se possível construir um discurso a respeito das obras, nesse caso, a curadoria de arte, que recebe a legitimação do curador. O curador trabalha o conteúdo e pode pertencer a diferentes formações profissionais: jornalista, profissional do marketing, professor, escritor etc. A noção de curadoria tornou-se bastante ampla e apresenta diversas nuances com o advento das redes sociais que são um complexo fenômeno de padronização que busca marcas distintivas, isto é, ao mesmo tempo em que há muitas redes e todas se parecem muito, dada a lógica da arquitetura de rede atual,



elas procuram diferenciar-se umas das outras em detalhes que revelam os processos de seleção do que nelas circula.

A curadoria é, hoje, a função de profissionais que trabalham em uma determinada coleção em produção ou que já se encontra no acervo de determinada instituição oficial ou privada. O profissional que desempenha esse papel pode ver a necessidade de preencher lacunas encontradas e melhorar o alcance das obras.

O curador, legitimado como profissional capacitado a verificar a pertinência do conteúdo apresentado para um projeto, é um agente “das relações de poder, uma vez que controlar o sentido é uma instância de poder” (PETRI, 2013, p.52).

Segundo esse entendimento da função, cabe ao curador selecionar as obras, estabelecer os diálogos entre elas e também entre os artistas, chegar a um ponto da mediação que autoriza a publicização dos materiais envolvidos, desenvolvendo uma linguagem para um catálogo ou uma experiência do público, estabelecendo o que se entende, em cada projeto, pelo interesse comum.

Leonzini (2010) propõe:

O que mais fazem [os curadores] é olhar a arte e pensar sobre a sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. A boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista. O público recebe um produto pronto, onde tudo está em seu lugar, da iluminação ao prego na parede (quando há pregos). Para chegar à exposição montada, inúmeras e difíceis decisões foram tomadas, desde a escolha das obras (quando há obras) à posição e ao conteúdo de uma simples etiqueta (a etiqueta pode gerar discussões acirradas entre curadores, artistas, museus e galerias!) (LEONZINI, 2010, p.10).

O exposto pela autora mostra que o curador procura propor um diálogo entre as obras e entre elas e o espaço público, além de poder conectar obras de épocas diferentes, discutir seus contextos e formas novas de arte e sociedade, promovendo, assim, a educação do olhar do público frequentador das exposições, dando dimensão à arte e, de fato, ao que ele entende que ela seja.

E, nessa função de analisar, filtrar, selecionar e organizar o que vai ser colecionado ou publicado, o curador opera com particularidades que dependem da área em que realiza seu trabalho.

O que interessa nesse estudo é pensar a curadoria na edição, função bem recente, emprestada das artes plásticas, que traz seus traços históricos e, no mercado editorial, ganha contornos ligados aos ritos genéticos editoriais. Nesse contexto, estudamos a curadoria que se volta para a publicação de poesia contemporânea nas pequenas casas editoriais.

De acordo com Silva (2012), o curador seleciona, organiza, edita e, se consegue realizar tudo isso, pode-se dizer que alcançou seu objetivo. O compromisso do curador é, então, garantir leitores para apreciar a obra e, por conseguinte, alavancar vendas de livros.

Ao analisar o arquivo de texto encaminhado por um autor — note-se que é sempre um arquivo, pois os originais chegam em dispositivos digitais que não correspondem, em termos de forma, ao que se pretende como objeto editorial final impresso —, o curador pode questionar a textualidade e suas possibilidades enunciativas. Um livro de poesia possui vários poemas que não podem ser vistos por esse profissional de modo fragmentado, mas abarcando a obra inteira, com um olhar para o que entende ser sua sustentação futura, o que implica todo um entendimento da conjuntura.

O curador trabalha, assim, como mediador entre instituições, artistas e público, com vistas a construir um discurso a respeito das obras de arte que legitima a obra realizada. No caso do livro, essa realização é a escrita inscrita numa dada materialidade, um mídiu.

O curador precisa mediar diversos atores e técnicas, aproximando-se, também, de uma experiência crítica: é sua apreciação que regerá o trabalho de preparação dos originais. A primeira função da curadoria é a mediação entre a poética do artista e a possibilidade de construir uma obra que promova diálogos e que seus aspectos intrínsecos e extrínsecos, bem como as novas possibilidades de significação provenientes de uma análise em conjunto, tornem-se viáveis, a “curadoria é um campo do pensamento crítico, relacionado diretamente com a presença e a corporeidade da obra” (HERKENHOFF, 2008, p. 23).

Nas entrevistas que serão analisadas posteriormente, nas quatro editoras acima definidas, a curadoria dos textos a serem publicados é realizada pelo próprio editor — critério definidor desta pesquisa. Veremos que os editores colocam em perspectiva seu gosto pessoal, articulando-o àquilo que consideram valioso para seus catálogos, os processos pelos quais cada original terá que passar até se transformar em livro e, assim, a viabilidade econômica de sua publicação. Nesse contexto, pode-se compreender que a curadoria, como parte dos ritos genéticos editoriais, vale-se da perspectiva do mídiu para selecionar os originais, pois os editores sempre relacionam a MO à OM para decidir sobre quais textos serão escolhidos para irem a público e quais, recusados.

Sendo o editor um curador, será ele o responsável pelos textos que circularão publicamente e, por conseguinte, legitimará certos tipos de produção e certos autores como representantes daquilo que tem valor, em detrimento de outros projetos:

Ao exercer seu papel de avaliar originais para publicação, ele acaba por determinar, ao menos provisoriamente, quais textos circularão na sociedade. Se não isso, é pelo

menos responsável por dar existência privilegiada a certos autores em detrimento de outros, que então passam a ocupar uma posição marginal no mercado simbólico de que desejam fazer parte. O editor acaba por realizar um ato de magia social, que separa os eleitos dos preteridos[...] (MUNIZ, 2010, p. 5)

Aqui, retomamos a ideia de estilo desenvolvida no tópico 1.3, *Poesia, mídiu e estilo*. Sendo o editor a figura que recorta o que tem valor para a sociedade e as escolhas, feitas por meio do que já foi publicado anteriormente, do seu gosto pessoal e das questões econômicas que envolvem a materialização de um texto em livro, possivelmente o estilo na poesia contemporânea seja produzido por meio dos ritos genéticos editoriais.

Nas entrevistas realizadas, enviamos um excerto de um poema para que os editores comentassem se fariam alguma recomendação para o autor. Todos os editores fizeram a mesma indicação, alterando a relação de letras maiúsculas e minúsculas nos inícios dos versos. Nas perguntas sobre a curadoria, muitos critérios de seleção dos editores foram os mesmos e sempre baseados no que haviam publicado anteriormente. No próximo capítulo, essas relações serão detalhadas.

Ao considerar cada poema contido em um livro, o editor, enquanto curador, precisa montar o quebra-cabeça, reunir os poemas, imaginar o que a obra possivelmente transmitirá e pedir ao autor para realizar os ajustes necessários para que ela possa ser publicada de acordo com as diretrizes da casa editorial na qual esse editor trabalha.

Com vistas a aprofundar a análise dos exemplos, podemos pensar mais detidamente sobre a textualização como um processo típico das práticas editoriais atuais, um processo de gênese discursiva altamente ritualizado, no qual escribas se relacionam em nome de um objetivo comum — publicar um texto digno de publicação — pautados por uma desigualdade de lugares irredutível — o autor será sempre o autor do texto que está sendo trabalhado; o coenunciador editorial, sempre coenunciador (SALGADO, 2016, p. 188).

Nesse sentido, Maingueneau (2006) afirma que existem espaços de funcionamento da autoria, de diferentes regimes de enunciação literária e de funções enunciativas distintas. O autor propõe o entendimento e que autoria se produz num efeito em que convergem três instâncias que descrevem o funcionamento da autoria: a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*.

A denominação ‘a pessoa’ refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. ‘O escritor’ designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo ‘inscritor’, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada no texto (aquilo que vamos chamar adiante de ‘cenografia’) e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista... O ‘inscritor’ é, com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante (MAINGUENEAU, 2006, P. 136).

Pessoa, escritor e inscritor são três instâncias que se relacionam com reciprocidade em um mesmo ponto, portanto uma “identidade criadora”. Segundo Maingueneau (2006, p. 137):

Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário. [...] como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscritor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade?

Desse modo define-se o que seja um autor, quando essas três instâncias se articulam, formulando uma “identidade criadora”, como junção da pessoa, do escritor e do inscritor que projetam uma autoria.

De acordo com Pêcheux ([1970]2011), há uma divisão social no trabalho de leitura de um arquivo (conjunto de textos que se remetem uns aos outros), quando uns têm o direito de interpretar e reproduzir leituras originais como atos políticos, enquanto a outros resta somente o dever de reproduzir e sustentar o que foi interpretado. Dessa perspectiva, podemos pensar que o curador trabalha em projetos já delimitados, realizando uma mediação com o autor, com vistas a chegar a uma configuração melhor para atender às demandas de um escritor ou editora e, simultaneamente, esse profissional reproduz novas leituras do arquivo recebido para verificar, partindo do trabalho de interpretação. Parece um processo circular em que há uma troca de papéis entre os sujeitos. O leitor, por sua vez, recebe as releituras construídas a partir do processo de curadoria, em um primeiro instante, de modo passivo na realidade atualizada, mas ele tem a oportunidade de reproduzir ou reinterpretar. No processo que envolve a constituição, a circulação e a interpretação do material textual, além daquele produzido pelo curador, há o envolvimento de outros atores, como revisores, diagramadores, capistas, críticos etc, filiados a determinadas formações discursivas, que se encontrarão e afetarão os sentidos produzidos no texto que vai a público.

Segundo Salgado e Muniz Jr (2011), o texto autoral recebe o tratamento, parte dos ritos genéticos editoriais que envolve a curadoria, levando o autor a fazer um exercício de alteridade a partir de seu texto. Esse exercício permite que o autor se coloque no lugar do leitor e imagine os sentidos que nele podem ecoar. Nesse processo, o editor exerce o papel de coenunciador, um auditor, agindo como se estivesse no lugar desse leitor, um porta-voz, em uma analogia com Bakhtin, que considera a leitura da voz do discurso interior participante de uma sequência da produção de sentidos:

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de fundo perceptivo, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra (BAKHTIN, 2006, p. 153-4). (SALGADO; MUNIZ JR, 2011, p. 88)

O curador avalia o texto, levando em conta que o material lido precisa oferecer alguma experiência significativa ao leitor ao qual ele se destina. Esse profissional registra o que lê, pensando em prováveis leitores do projeto de escrita do autor, considerando o texto sob o ponto de vista editorial. Nessa perspectiva, a curadoria atende a particularidades que dependem de cada área, podendo assumir sentidos distintos:

Assim, temos a figura do curador como uma espécie de vigia que zela por ou dá tratamento a alguém (no caso da Medicina, por exemplo) ou um especialista que defende um ausente na justiça (no caso do Direito). Em relação às profissões, o significado mais popular de curador, no entanto, é aquele relacionado ao campo das artes visuais, no qual o curador normalmente está vinculado à escolha e execução de um catálogo de obras ou de uma exposição (AMARAL, 2012, p.42).

O exposto traz à tona que a curadoria pode não trabalhar diretamente nos ajustes da malha textual, mas tem como responsabilidade verificar se o texto precisa passar por esse processo, encaminhá-lo para que isso seja feito e depois publicá-lo.

### **1.3.2 O trabalho com o texto**

O que permite o acesso do leitor ao texto é ele se tornar publicado, como um objeto editorial<sup>6</sup>. Sua materialidade se compõe, segundo a perspectiva apresentada no capítulo 1, da inscrição material de um discurso: os mídiuns, como vetores de sensibilidade, são portadores de discursos, dão sustentação a matrizes de sociabilidade que neles fazem vibrar seus valores. Para se publicar um livro de poesia, primeiro devem-se considerar, como em qualquer outro gênero textual, as características que correspondem à comunicação literária, incluindo interação palavra-imagem, organização e adequação a determinado público.

Após seleção dos materiais a serem publicados, existem processos pelos quais o texto passa antes da diagramação. Os critérios que darão o norte desse trabalho executado pelos profissionais do texto e os tipos de adequações feitas nos revelarão muito sobre os livros de poesia publicados na atualidade. Essa observação nos permite levar em conta que:

Os escritores produzem obras, mas escritores e obras são, num dado sentido, produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas. Deve-se, assim, atribuir todo o peso à instituição discursiva, expressão que combina inextricavelmente a instituição como ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos (MAINGUENEAU, 2006, p. 53).

---

<sup>6</sup> Segundo Luciana Salazar Salgado, um objeto editorial é o resultado de processos complexos em uma obra, nos quais contratos jurídicos e acordos tácitos gerem diferentes técnicas, as normas a elas correspondentes, e também os atores envolvidos na sua operacionalização.

O autor formula uma perspectiva discursiva para abordar o ato de criação e, considerando os ritos genéticos editoriais, entendemos que o discurso literário se enuncia como se não houvesse nada além de si, mas está ao mesmo tempo relacionado com uma teia de outros discursos.

Assim, da perspectiva discursiva, os textos literários, como outros, também se formulam materialmente e se filiam nas dinâmicas sistêmicas de práticas regidas por condicionamentos semânticos dados por uma conjuntura histórica. (SALGADO, 2016, p. 326)

No trabalho com o texto, é necessário colocar em perspectiva dois fatores: de um lado, o discurso que se enuncia como algo fechado em si e, do outro, os discursos de *ethos* fundante<sup>7</sup>. O que vemos nessa relação são também as duas dimensões do *mídiu*m, pois a obra como um ato de criação singular é um vetor de sensibilidade, mas esse *ethos* no qual a obra repousa se relaciona com uma teia de discursos, ou seja, matrizes de sociabilidade.

Por isso é preciso levar em conta que o texto parte de um todo que possui um enunciador que o produz e um coenunciador que recebe a produção. O profissional que trabalha com texto buscará uma mediação dialógica entre autor e leitor, levando em conta as duas dimensões do *mídiu*m (MO X OM).

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstrato, estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler [...]. Daí a necessária separação de dois tipos de dispositivos: os que decorrem do estabelecimento do texto, das estratégias de escrita, das intenções do 'autor'; e os dispositivos que resultam da passagem a livro ou a impresso, produzidos pela decisão editorial e pelo trabalho da oficina [...] (CHARTIER, 1990, p. 126).

O poema, assim como qualquer outro texto, possui um regime discursivo, busca informar, convencer, seduzir, entreter, sugerir estados de ânimo e outros modos de sentir. Por isso deve-se levar em conta o lugar discursivo e, no caso da poesia, seu regime de funcionamento literário se define por uma intencionalidade estética. Em um poema,

Seu autor emprega todos os recursos oferecidos pela língua, com liberdade e originalidade para criar beleza e recorre a todas as potencialidades do sistema linguístico para produzir uma mensagem artística, uma obra de arte. Além disso, emprega uma linguagem figurada, opaca. O como se diz passa pelo primeiro plano, relegando o que se diz, fundamental quando predomina a função informativa (KAUFMAN; RODRÍGUEZ, 1995, p. 14).

Na perspectiva teórica assumida nesta pesquisa, as noções de “liberdade” e de “originalidade” merecem uma observação: são efeitos de sentido enunciados a partir de um

---

<sup>7</sup> Segundo Maingueneau: “todo discurso, oral ou escrito, supõe um *ethos*: implica uma certa representação do corpo do seu responsável, do enunciador que se responsabiliza por ele. Sua fala participa de um comportamento global (uma maneira de se mover, de se vestir, de entrar em relação com o outro.” (2006b, p. 60)

lugar que se define conforme o gênero — espera-se de um poema que seja uma expressão subjetiva singular. E o poema, como o temos entendido aqui, é a textualização da poesia. A língua nele mobilizada se assemelha a uma cortina a ser aberta para aludir a um mundo que ele mesmo cria. Dessa forma, um texto literário, como o poema, obriga o leitor a lidar com diferentes recursos utilizados, tais como símbolos, metáforas, comparações, imagens, funcionalidade estética do texto, entre outros, não como em todos os outros textos, mas como fim último dessa experiência “linguageira”.

Os poemas, como todos os enunciados, textualizam-se em gêneros discursivos que possibilitam depreender as características repetidas, formas da linguagem convertidas em sentido que convocam o leitor, um coenunciador, a se aproximar do objeto que vai construindo ao realizar a leitura conforme protocolos históricos dessa prática. Pode-se afirmar que há sempre um plurilinguismo e vozes discursivas diversas ecoando em textos de regimes literários, implicando uma variedade de línguas, linguagens que resultam em estruturas enunciativas diversas que se confrontam devido às injunções de uma dada organização social e histórica, nas relações discursivas.

Nessa concepção, percebe-se que as formas constituem um elo estabelecido pelas práticas sociais da linguagem:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem-formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mas efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 1988, p. 42).

Assim, a língua é vista como mais do que um sistema abstrato de estruturas linguísticas e também como mais do que expressão individual do falante, pois ela se realiza na prática social discursiva por meio do dialogismo constitutivo de todo dizer que suscita interlocução, o encontro do eu e o outro em um “permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram a comunidade, uma cultura, uma sociedade” (BRAIT, 2006, p.94).

Por isso importam os gêneros discursivos, neles estão as pistas do contrato interlocutivo, a possibilidade de um texto ser associado a outros de mesma natureza, ou não, que convocam o leitor na condição de coenunciador conforme o que já leu e que mantém relações de crença, ideologia, conhecimento, localizando-o socialmente.

Não nos deteremos nas relações entre regimes de genericidade e usos da língua<sup>8</sup>, pois interessa-nos considerar que atualmente a escrita sofre mutações velozes devido ao avanço tecnológico que transforma concomitantemente suporte de escrita, técnica de reprodução, difusão e formas de ler e interpretar a obra escrita. Essa breve consideração importa, aqui, para pensar o trabalho de tratamento editorial dos textos. Nele, a revisão de textos, nosso foco, é uma das etapas da produção do médium que vibrará certos sentidos e não outros, quando entrar em circulação. Trata-se, pois, de um trabalho que projeta o objeto editorial futuro, embora opere ainda numa etapa pré-inscrição material.

Nesse trabalho feito na malha textual, a atividade do revisor o aproxima do autor, na medida em que participa do exercício intelectual de constituição do próprio texto:

O profissional que trabalha sobre os textos autorais não opera como coautor; antes, produz um descentramento do texto-primeiro que permite ao autor ser um outro desse outro de si, que faz anotações pontuais como quem deixa rastros a serem seguidos. Nessas trilhas de leitura explicitada, são feitas correções gramaticais, estabelecem-se padrões e seguem-se normas, mas esse trabalho vai muito além da ideia de corrigir, padronizar e normalizar (SALGADO, 2016, p. 22).

Não se trata de superar o original recebido, mas de mostrar a necessidade de reformular o texto em relação às normas linguísticas mas não só a elas, posto que a língua, material dos textos que aqui estudamos, é balizada pelos gêneros discursivos, como dissemos, que têm a ver com práticas sociais reiteradas, pactos históricos e toda uma sorte de elementos que colocam os interlocutores como coenunciadores de um texto. Aliás, as próprias normas linguísticas estão submetidas a variações, conforme os gêneros e as coerções históricas. Não são estáticas, são responsivas e historicamente constituídas, pois são normas ligadas à “palavra dita”, nos termos do autor. Assim, nos termos de SALGADO, 2016, entendemos que

Do lugar de editor de textos (ou preparador ou copidesque ou mesmo revisor — não há consenso sobre a designação desse ofício), um outro vai tecendo, no fio do texto do autor, certos sentidos e, embora não imponha ao autor um texto que não é o seu, interfere discursivamente na sua tessitura. (p. 21)

Essa delimitação do trabalho com o texto permite compreender que o profissional não está autorizado a modificá-lo sem a anuência do autor, mas que o “autor-dono-do-texto” se define com clareza no tratamento editorial de seu texto, pois esse procedimento confirma a autoria, paralelamente ocorre o exercício de alteridade explicitado pelo trabalho do coenunciador editorial que se posiciona diante da obra do autor durante o processo autoral. O

---

<sup>8</sup> “Os regimes de genericidade, a interlíngua e o *ethos* discursivo foram tratados como recortes teóricos que permitem uma abordagem discursiva dos textos, considerando a intrincada relação da cena enunciativa com o estilo. Esses diferentes “planos de expressão”, examinados na tessitura da matéria linguística, mostram que a etapa de tratamento editorial de textos faz parte dos ritos genéticos na medida em que contribui para firmar a autoria por meio de procedimentos articulados e lastreados pelo trabalho do autor” (SALGADO, 2016, p.58)”.



profissional que trabalha com o texto lê antes de ser publicado, indica o conteúdo, mostrando ao autor o que entende como achados e como desvios de um parâmetro previamente estabelecido pela casa editorial, pela comunidade leitora projetada, pela sociedade em que se vive — as coerções sociais e históricas a que nos referimos. Não se trata de padronizar a escrita do autor, mas de calibrar coerções externas ao texto com o estilo do autor.

### 1.3.3 Projeto gráfico

O projeto gráfico de um livro revela a capacidade de integração do conteúdo autoral com os elementos gráficos ou imagens utilizadas em sua configuração. Dessa forma, pode-se compreender que “o juízo estético supõe que se construa um tipo de obra que transcenda a todas as formas particulares que esta obra pode tomar” (CHARTIER, 1998, p. 70).

No tocante à sua forma material, pode-se entender ainda que “a linguagem do *design* envolve reflexão, bom gosto e a análise de formatos e suportes: tudo isso leva à adoção de um projeto gráfico adequado e consistente, que transforma cada livro num objeto singular” (ARAÚJO, 2008, p. 277).

No que diz respeito ao estudo de projeto gráfico, consideraremos que esse processo está constituído por diagramação, tipografia, formato do livro, papelaria e arte de capa. Embora Salgado (2016), ao propor a noção de ritos genéticos editoriais se detenha principalmente no trabalho de textualização (preparação de texto e revisão), o conceito de *gênese* que mobiliza não está circunscrito apenas aos elementos linguísticos, mas também aos extralinguísticos que participam da instituição de um projeto editorial. Uma gênese discursiva, que não prevê um momento de origem, pois algo sempre fala antes e alhures, conforme fundamento discursivo irreduzível, trata-se de uma gênese em termos de elementos que, articulados, configuram um processo reconhecido como formulador de um discurso, um sentido, um projeto editorial... uma unidade identificável no seu processo de produção:

Os atuais estudos da linguagem, dentro e fora da Linguística, sobretudo aqueles desenvolvidos em fronteiras teóricas, têm se voltado muito especialmente à pesquisa sobre a produção dos sentidos. No que diz respeito aos estudos dos textos e dos discursos, cada vez mais se estudam questões relativas à opacidade das línguas e à heterogeneidade dos dizeres, das quais se desdobram discussões sobre as condições de produção dos enunciados — o material extralinguístico como constitutivo do linguístico, a instituição da subjetividade e da alteridade como fundantes das enunciações, as dinâmicas que alimentam as interlocuções, as coerções que orientam tais dinâmicas (SALGADO, 2016. p. 188).

Destarte, podemos analisar o projeto gráfico de uma editora como parte de sua identidade. Aqui o jogo entre OM e MO acontece de forma muito clara. Embora o projeto gráfico vise a criar livros singulares, eles precisam ser coerentes com o projeto gráfico de cada editora para serem reconhecidos enquanto catálogo. Da mesma forma que existem dizeres no cerne do trabalho de revisão, por exemplo, que dialogam com a voz autoral para produzir novos sentidos; o trabalho gráfico, seja no que tange às escolhas de formato, tipografia, capa, papel etc., também produzirá sentido: é o que a noção de mídiun nos leva a considerar. O objeto editorial é um vetor de sensibilidade justamente porque seus elementos materiais estão organizados conforme a matriz de sociabilidade que o produz — a editora, seu lugar no mercado editorial, o gênero discursivo publicado...

A figura a seguir é um diagrama da composição da materialidade do livro com os principais elementos que o constituem:

**Diagrama 1: Elementos Constitutivos do Livro**



Fonte: Mattos (2017, p. 99)

De modo geral, o livro, na contemporaneidade, possui revestimento e corpo, um conjunto de folhas impressas ou digitais, o qual se originou da tipografia inventada no século XV por Gutenberg. Nesse sentido, essa técnica “ajudou a consolidar a noção literária do ‘texto’

como obra original e completa — um corpo estável de ideias expresso de forma essencial” (LUPTON, 2013, p. 85).

O livro é composto pela parte textual e pelas extratextuais que são as pré e pós-textuais que podem apresentar sobrecapa, capa, orelha, falso rosto, rosto, prefácio, entre outras. No entanto a parte visual contém textos que precisam de atenção à escrita que necessita de elaboração tanto gramatical como dos efeitos composicionais que produzem sentido.

Maingueneau, em seu livro *O contexto da obra literária — enunciação, escritor, sociedade*, no capítulo 4, *Oral, escrito, impresso*, nos mostra a importância do suporte material na transmissão da mensagem:

se quisermos tornar a emergência de uma obra se quisermos tornar a emergência de uma obra pensável, sua relação com o mundo no qual ela surge, não é possível separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação [...] (MAINGUENEAU, 2012, p. 84).

E ainda:

A transmissão do texto não vem após sua produção, a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido. Desconfiaremos, portanto, das representações impostas pelas analogias literárias, que justapõem extratos de obras sem relacioná-las com o lugar que as tornou possível (MAINGUENEAU, 2012, p. 86).

A partir desse critério, é possível notar que o mídiun é definido também no projeto gráfico, um dispositivo inscricional que afeta o sentido de um texto e participa de MO.

O livro, portanto, deve ser abordado em sua multimodalidade. A maioria dos textos envolve um complexo jogo entre textos escritos, cores, imagens e elementos gráficos, perspectiva da imagem, espaços entre imagem e texto verbal, escolhas lexicais, com predominância de um ou de outro modo, de acordo com o gênero discursivo e sua projeção para um dado público, todos são recursos importantes na construção de diferentes discursos. O termo discurso, aqui, pode ser compreendido “como conhecimentos socialmente constituídos de algum aspecto da realidade” (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p.24). Para Kress e Van Leeuwen (2002 p.7), amplia-se, portanto, a noção de texto:

Um ‘tecer’ junto, um objeto fabricado que é formado por fios ‘tecidos juntos’ – fios constituídos de modos semióticos. Esses modos podem ser entendidos como formas sistemáticas e convencionais de comunicação. Um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens por exemplo) e, portanto, podemos chegar à noção de multimodalidade. Com o advento de materiais computadorizados, multimídia e interacional, esta forma de conceituar a semiose se torna cada vez mais pertinente. Nos vários discursos a multimodalidade oferece aos produtores e leitores dos textos o potencial de significação dos modos ou meios semióticos.

O próprio termo *design* do livro, amplamente utilizado no mercado editorial, é discurso, pois ocorre num contexto radicado numa conjuntura, afinal o *design* é criado a partir de convenções e conhecimentos socialmente constituídos.

O *designer* gráfico é o profissional responsável pelo projeto gráfico do livro. Ele concentra a sua atuação na concepção do livro enquanto objeto. Assim, ele determina as especificações acerca da tipografia, do papel, da área ocupada pelos textos e as imagens, da hierarquia de conteúdos etc. Ele atua como um gerenciador das diferentes informações, trabalhando a capa e o miolo do livro por intermédio da disposição visual dos elementos” (FARBIARZ *et al.*, 2008, p. 27).

Nas entrevistas que serão analisadas (ANEXOS), os editores afirmaram que o projeto gráfico é concebido de acordo com a linha editorial das editoras, mas que, ao tomar contato com o texto, cabe ao diagramador encontrar caminhos de diálogo para que esse texto se mescle ao projeto, como se ele tivesse sido concebido para tal. A mesma prática com as capas. Embora alguns editores recebam um *briefing* dos autores, as capas são concebidas para que representem a linha visual da editora e contemplem, ao mesmo tempo, o texto do autor. Este até pode ter uma ideia concebida sobre a capa de sua obra, mas para que seja executada pela editora, precisa estar em consonância com a identidade visual da editora, caso contrário, esta proporá outra capa ou tentará encontrar um caminho comum entre o desejo do autor e a sua identidade visual. Observa-se, portanto, que no projeto gráfico há a ideia clara de construção de sentido.

#### 1.4 Um breve panorama do mercado editorial de poesia

Desde o começo dos anos 2000, muitas pequenas editoras foram criadas. Algumas possuem poucas obras em seus catálogos e trabalham de forma quase artesanal, outras tentam seu quinhão no mercado publicando pequenas tiragens e títulos diversos em um curto período, quase como uma produção *fordista*. O livro acaba por não receber o cuidado devido, já que o editor, sobrecarregado por seus inúmeros afazeres, não consegue dar a atenção que cada original necessita. Dessas parcelas de novas casas editoriais que surgiram nos últimos anos, é expressivo o número que trabalha com literatura, mais especificamente com o gênero poesia. Apenas verificando os três maiores prêmios literários dos últimos três anos, como Oceanos<sup>9</sup>, Biblioteca Nacional<sup>10</sup> e Jabuti<sup>11</sup>, a maioria dos livros inscritos é do gênero poesia e quase a totalidade das editoras são pequenas casas editoriais.

---

<sup>9</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_Oceanos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Oceanos) <acesso em 10 de agosto de 2019.> O Oceanos-Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa (conhecido até 2014 como Prêmio Portugal Telecom de Literatura) é considerado um dos prêmios literários mais importantes entre os países de língua portuguesa.

<sup>10</sup> <https://www.bn.gov.br/explore/premios-literarios/premio-literario-biblioteca-nacional> <acesso em 10 de agosto de 2019.> Os Prêmios Literários da Fundação Biblioteca Nacional foram criados em 2005, e são concedidos anualmente aos autores das melhores obras publicadas no Brasil no ano anterior.

<sup>11</sup> <https://www.premiojabuti.com.br/> <acesso em 10 de agosto de 2019.> O Prêmio Jabuti é o mais tradicional prêmio literário do Brasil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL). Criado em 1959, foi idealizado por Edgard Cavalheiro quando presidia a CBL, com o interesse de premiar autores, editores, ilustradores, gráficos e livreiros que mais se destacassem a cada ano.

Algumas hipóteses para as pequenas casas editoriais optarem pela poesia como linha editorial principal:

- (i) Baixo custo da publicação, já que em geral são livros menores, acarretando custos de produção mais baixos em relação à prosa. Um original de poesia, por estar versificado, possui menos laudas, logo, mais baixo o custo de revisão. Na prosa, por exemplo, uma página A4 pode gerar mais de uma lauda. Esta tem um cálculo variado no mercado, mas usam-se padrões entre 1200 a 2100 caracteres como constitutivos de uma lauda. Além disso, em geral, livros de poesia, comparados a novelas e romances, têm menos folhas, por isso o custo de impressão é menor. Na entrevista com o editor Eduardo Lacerda (ANEXO D) foi apontado que esse gênero tem um custo menor de publicação.
- (ii) Abriu-se um espaço no mercado, em vista de as grandes editoras quase não publicarem esse tipo de material, pois não obtêm com eles grandes retornos financeiros.
- (iii) O processo de impressão digital nos últimos 10 anos, com o advento e a popularização da impressão digital, configurou um novo segmento de mercado: a impressão sob demanda, com tiragens abaixo de 500 cópias.

Um dos grandes desafios das pequenas casas editoriais é manter seus catálogos vivos. Com pequenas tiragens e vendas que se dão majoritariamente no dia do lançamento para o próprio círculo social do autor (famílias e amigos), como fazer para que os livros não terminem em seus lançamentos e expandir o número de leitores para que o livro não se esgote e fique fora do catálogo? Alguns editores que participaram dessa pesquisa desenvolvem ações nesse sentido. No tópico *1.4.1, Modelos de negócio e circulação de livros nas pequenas casas editoriais*, apresentaremos algumas dessas iniciativas.

Na pesquisa “Retratos de leitura no Brasil”<sup>12</sup>, edição de 2015, o gênero poesia ocupa o 8º lugar com apenas 12% de leitores. Em comparação com a pesquisa de 2011, houve queda de uma posição e uma diferença significativa de 8% a menos de leitores que declararam ler poesia. Essa pesquisa de 2011 em relação à anterior também apresentou uma queda no número de leitores de poesia. Vê-se nesse tipo de coleta de dados que os leitores de poesia estão cada vez

---

<sup>12</sup> A pesquisa, em âmbito nacional, realizada pelo Instituto pró-livro, criado em 2006, pelas entidades do livro Abrelivros/CBL/SNEL tem por objetivo avaliar o comportamento leitor do brasileiro. Seus resultados são amplamente divulgados e ela se tornou referência quando se trata de índices e hábitos de leitura dos brasileiros: <http://plataforma.prolivro.org.br/retratos-da-leitura/> <acesso em 12 de agosto de 2019>

mais escassos e em nichos específicos, o que não interessa às grandes editoras que necessitam vender um número bem maior de livros para manter suas estruturas.

Porém, ao contrário da Argentina, o Brasil ainda não logrou formar uma massa de leitores. Em contrapartida, é dono do maior programa de distribuição de livros didáticos do mundo: o setor representa mais da metade das vendas de livros no país (Saab apud Cassiano, 2005, p. 287). Tal como na Argentina, trata-se também de um segmento altamente concentrado: cinco editoras dominam o mercado, todas elas pertencentes a conglomerados. Também aqui, uma dicotomia acabou surgindo. De um lado, as grandes editoras, líderes de mercado e quase todas pertencentes a grandes grupos. De outro lado as pequenas, dedicadas a filões menos rentáveis. (MUNIZ, 2010, p. 12)

A circulação de livros de poesia no Brasil está relacionada a fatores que dificilmente serão resolvidos apenas com os esforços das editoras para aumentar seu público-leitor. Há questões relativas à formação de leitores, preço dos livros, papel do autor enquanto agente que promove e faz sua obra circular. Esse sistema é complexo e seria necessário um estudo específico.

Um dos fatores que sempre incidiu sobre a circulação de livros foram os custos de impressão, porque estão entre os maiores no processo de produção. Mesmo a poesia sendo um gênero mais acessível para se publicar pelas razões apontadas acima, ainda assim, até o início dos anos 10, quando a impressão digital começou a se popularizar e a ter preços mais competitivos para pequenas tiragens, era preciso produzir acima de 500 exemplares no processo *offset*<sup>13</sup>, caso contrário, o valor unitário do livro ficaria muito alto. Em um mercado onde, muitas vezes, a tiragem de 500 cópias se esgotava depois de vários meses, apenas logravam se manter no mercado aquelas casas editoriais com poder financeiro suficiente para possuírem estoque e contratar distribuidoras que cobravam cerca de 50% a 60% do valor de capa de cada livro vendido. Ademais, os altos valores de investimento numa tiragem *offset* obrigavam as editoras a selecionarem originais baseadas na lógica de mercado, ou seja, títulos que tivessem maior chance de vender rapidamente. Proliferam, nesse modelo de negócio, *best-sellers*, livros de autoajuda e de temáticas midiáticas ou midiaticizadas. No levantamento dos mais vendidos entre 29/08/2016 a 04/09/2016, verifica-se claramente a presença dessas obras. Cursos e *fábricas de escritores*, que ensinam fórmulas para que um determinado escritor venha a ter sucesso, se

---

<sup>13</sup> O processo *offset* é da família dos sistemas planográficos. Estes sistemas, que têm origem na litografia, englobam o *offset* (processo de impressão ainda mais utilizado atualmente), a metalotipia, e a fototipia. Os sistemas planográficos baseiam-se em uma ‘não-mistura’ de certos líquidos para separar a superfície de uma matriz entre branca e impressa. A forma registrada na chapa de impressão carrega uma substância que ‘agarra’ a tinta, onde que os brancos da imagem correspondem à superfície da matriz mantida hidrófila, ou seja, utilizando a tinta à base de óleo, o isolamento se faz pela água e, a tiragem, por pressão. Como a chapa de impressão é o mais caro desse processo, quanto maior a tiragem mais se dilui o preço por unidade. Por isso que uma tiragem de 100 cópias é muito mais cara. Em tiragens de 10.000 exemplares, por exemplo, o custo da chapa é dissolvido e chega-se a um valor unitário muito competitivo.

multiplicam. Vemos, nesse processo, as engrenagens da indústria cultural em perfeito funcionamento, tal como descreve Weber:

[...] a indústria cultural anula o potencial crítico da cultura ao realizar ilusoriamente aquele ideal de liberdade e felicidade por meio de sua mercantilização. A cultura, reduzida a simples valor de troca, deixa de prestar-se à reflexão crítica sobre as condições de existência em que vivem os homens para servir aos propósitos de perpetuação do *status quo* por meio da acomodação e do conformismo (1996, p. 14).

Essa lógica das grandes editoras, apoiada pela cadeia livreira (livrarias, distribuidores, portais de vendas de livros) que promove esse tipo de material, é extremamente prejudicial para a bibliodiversidade.

Na impressão digital, ainda que o custo unitário do livro seja maior — se comparado ao custo unitário de uma tiragem de 500 cópias em *offset* —, essa diferença já não é gritante. Considero esse fator um diferencial para entendermos o mercado editorial atual, principalmente no que tange ao segmento composto por essas pequenas casas editoriais.

Com a impressão digital, surge a possibilidade de atender a nichos de mercado muito específicos e a bibliodiversidade predomina: são dezenas de títulos impressos para atender a pequenos grupos de leitores, com tiragens de 50, 70, 150 cópias. Algumas editoras recebem pagamento do autor pelos serviços editoriais, outras dependem das vendas realizadas no lançamento para pagar seus custos. Aparecem dezenas de novas editoras e são criados inúmeros eventos: proliferam as feiras, encontros e festivais de publicação chamadas de independentes. Em março de 2018, por exemplo, a Feira Plana, em São Paulo, a maior em publicações das pequenas casas editoriais do país, reuniu 150 expositores e trouxe um público de 28 mil pessoas — o que comprova o aquecimento desse segmento composto por pequenas editoras no universo de publicações impressas.

A impressão digital possibilita a entrada dessas pequenas editoras no mercado, incluindo os livros de poesia que possuem um ciclo lento de venda, pois, em geral, uma tiragem de cem exemplares pode demorar mais de um ano para se esgotar. Excluindo casos especiais de cânones, como Carlos Drummond, Ferreira Gullar, Manoel de Barros, é raro um livro de poesia superar as 500 cópias vendidas. Por isso é improvável que uma editora consiga manter uma linha que publica poesia num modelo de alta tiragem. Um ótimo exemplo foi a Cosac Naify<sup>14</sup>, que encerrou suas atividades em 2016, pois não era sustentável. Essa editora era modelo de alta tiragem, com papelaria especial e durante anos acumulou prejuízos. Ao final, muitos de seus

---

<sup>14</sup> Cosac Naify foi uma editora brasileira fundada por Charles Cosac e Michael Naify em 1996, em São Paulo, famosa pela qualidade impecável, publicando livros de arte, arquitetura, cinema, dança, design, fotografia, infantojuvenil, literatura, moda, música, antropologia, sociologia e teatro.

livros ainda estavam em catálogo que foi vendido para a Amazon, pois poucas tiragens foram esgotadas. Desse modo, graças à impressão digital, é possível que as pequenas casas editoriais ocupem o espaço de publicação do gênero poesia.

Apesar de o número de leitores de poesia ter caído nas últimas pesquisas sobre hábito de leituras (2011, 2015 e 2019) o mercado de publicações de poesia segue crescendo, pois ainda existem espaços para ocupar deixados pelas grandes editoras. Algumas recebem o original já todo revisado e não se ocupam das funções de preparação e revisão de textos, ficando apenas responsáveis pela diagramação. Outras fazem todo o processo de forma interna. Algumas têm padrões visuais e de tratamento de texto, outras produzem livros completamente distintos uns dos outros, quase artesanalmente. Há modelos de negócios diferentes, desde editoras que cobram dos autores, passando por editoras que vivem de fomento ou financiamentos coletivos, até as que se sustentam da venda de livros em feiras e eventos. Percebe-se que há heterogeneidade grande nesse universo de pequenas editoras e em seus modelos de funcionamento.

É interessante notar que, no sistema capitalista, as técnicas de produção tendem a se homogeneizar. No entanto isso não significa que uma determinada técnica extingue outra, mas elas coexistem em diferentes espaços em luta por hegemonia. Segundo Milton Santos:

Se a técnica fosse um absoluto, não seria possível imaginar a permanência, durante tanto tempo, desse sistema imperialista, com a coexistência entre impérios coloniais (Inglaterra, França, Bélgica, Holanda, Portugal...), independentemente das desigualdades às vezes gritantes de poder tecnológico das respectivas metrópoles. (SANTOS, 2005, p. 26).

Essas diferentes técnicas convivendo incluem antigas, usos pretéritos que são, nos termos de Santos (2005), rugosidades no tecido contemporâneo:

Chamemos *rugosidade* ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. As rugosidades se apresentam como formas isoladas ou como arranjos. É dessa forma que elas são uma parte desse espaço-fator. Ainda que sem tradução imediata, as rugosidades nos trazem os restos de divisões do trabalho já passadas (todas as escalas da divisão do trabalho), os restos dos tipos de capital utilizados e suas combinações técnicas e sociais com o trabalho (p. 92).

E ainda:

Nesse caso, as condições preexistentes em cada lugar, o seu estoque de recursos, materiais ou não, e de organização - essas rugosidades - constituem as coordenadas que orientam as novas ações (2005, p. 133).

Num mercado editorial tradicionalmente dominado por grandes editoras, as técnicas do passado e do presente, incorporadas por novos agentes, por pequenas editoras, ressignificam o espaço que já estava assentado anteriormente.



### 1.4.1 Modelos de negócio e circulação de livros nas pequenas casas editoriais

Para finalizar este quadro teórico, considerando que as casas editoras são matrizes de sociabilidade ancoradas num ambiente a que chamamos mercado editorial e que descrevemos, em linhas gerais, ligadas à publicação de poesia, apresentaremos os modelos de negócio dessas pequenas editoras. Partiremos do pressuposto de que as especificidades relativas aos acordos com autores para publicação, distribuição, canais de venda, locais de circulação desses livros, terão muito a nos contar sobre a dinâmica desse mercado, já que assumiremos que os diferentes modelos existentes também trazem dizeres específicos sobre essas editoras e sobre as obras que elas publicam. O *modus operandi*, por exemplo, de uma editora que cobra de seus autores para produzir os livros, em relação a uma editora que faz outros acordos, influenciará diretamente na produção do livro, posto que as relações que se configurarão entre editor e autor estarão também submetidas a esses acordos. Além disso, os locais por onde circulam esses livros são escolhidos levando em conta o público-leitor, o que poderá nos revelar se determinado perfil dos leitores afeta, ou não, a produção de livro de poesia, desde a concepção do original até o tratamento editorial final.

Considerando o exposto, é importante voltar no tempo e tratar da relação autor e editor, constituída historicamente associada ao negócio e como isso afeta diretamente as obras e na sua circulação:

É antigo o estereótipo de inimizade que marca a relação entre autores e editores. Há inúmeros depoimentos que registram a imagem do editor avaro que explora o escritor romântico. O empresário, do lado oposto do sonhador, que deseja acima de tudo ver sua obra a público, ainda que esteja sujeito à exploração. O interesse comercial e o altruísmo literário, o material e o simbólico, o lucro e a glória... As parselhas insinuadas para descrever uma relação que deveria ser criada sobre o sentimento de parceria são incisivas. E isso tudo poderia se limitar a um lugar-comum exagerado, que persiste na história e cuja função fosse apenas causar algumas gargalhadas tanto dos profissionais editores como dos escritores (YAMAZAKI, 2009, p. 20).

Conforme a autora, essa imagem do editor vem do século XIX, época do francês Baptiste Louis, chamado de Bom Ladrão na visão de intelectuais. Mesmo correndo risco, esse editor lançou José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias entre outros.

De um lado, Fernandes e Gonçalves (2011, p. 39), “o setor editorial compreende todas as atividades relacionadas à publicação de livros, por intermédio das editoras e gráficas, até a disponibilização do livro por distribuidores e livrarias.” Por outro lado, Sá-Earp e Kornis (2011) concebem o mercado do livro com a composição de dois conjuntos de relações: a relação entre o editor, que produz o livro, bem como os livreiros, intermediados por distribuidores e

atacadistas, adotando diversas formas de comercialização da obra e a relação de varejo na qual se incluem os leitores que são os consumidores finais, sejam estas pessoas, escolas ou bibliotecas.

O mercado editorial possui uma gama de características que precisam ser consideradas na produção do livro até chegar ao mercado, o que implica passar por muitas etapas antes, durante e após sua concretização material.

A produção é uma cadeia que reúne “os setores autoral, editorial, gráfico, produtor de papel, produtos de máquinas gráficas, distribuidor, atacadista, livreiro e bibliotecário, cada um formado por um grande número de firmas” (SÁ-EARP; KORNIS, 2005, p. 18).

Embasando-nos nesses autores, podemos entender que o mercado editorial passa por etapas categorizadas em:

- 1) pré-produção;
- 2) produção;
- 3) pós-produção do livro.

A fase de pré-produção constitui uma das mais importantes dessa cadeia produtiva. Nessa etapa, o livro é selecionado para ser publicado pela editora, que depende do modo como a editoração trabalha, se passa por curadoria, pareceristas, revisor de texto, elaboração e revisão gráfica, diagramação, entre outras atividades relacionadas. Nesse momento ocorre a negociação entre editor e autor sobre determinada obra, até que eles cheguem a um acordo a respeito dos procedimentos para publicar o livro. Esse é o ponto de partida para a produção do livro que passa por outros estágios de produção.

Em seguida, a etapa da produção depende de vários procedimentos: revisão, design gráfico, impressão etc. Todos eles precisam da anuência do autor para não comprometer as ideias originais. Depois da preparação do texto até se tornar uma obra publicável e, quando isso acontece, há outra etapa, a de levar o livro a público por meio de lançamento, distribuidor e livrarias, que fazem seu papel para que a obra seja objeto de consumo, chegando ao destino almejado, o leitor. Desse modo, pode-se compreender que há o encerramento da cadeia de produção do livro e o ciclo do mercado editorial.

O mercado editorial brasileiro passou por grandes transformações. Em 1808, o Brasil começou a usar o termo mercado editorial com a criação da Imprensa Régia aprovada pelo Rei Dom João VI. Nessa época se iniciou a atividade de impressão. No entanto pode-se entender que essa consideração é dotada de exceções, uma vez que “as ‘editoras’ eram, na verdade,

impressoras mal organizadas para a produção de livros; além de pequeno repertório de tipos e má escolha de papel” (ARAÚJO, 2008, p. 28). Esses elementos criaram espaço para os europeus que se estabeleceram no país abrirem novas editoras, como: Laemmert<sup>15</sup>, Leuzinger<sup>16</sup> e Garnier<sup>17</sup>, mas as novidades que eles ofereciam eram sobre a área da impressão; a editoração, no entanto, tinha ainda muito para se desenvolver.

No começo do século XX, as tipografias brasileiras ainda estavam mal equipadas e “as obras de autores, como Graça Aranha, Machado de Assis, Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Afrânio Peixoto, Euclides da Cunha e outros eram impressas na França (Paris, Poitiers) e em Portugal (Lisboa, Porto) “por possuírem alta qualidade técnica e serem provenientes de áreas consideradas tradicionais nesse tipo de produção” (ARAÚJO, 2008, p. 28).

É indiscutível que os mídiuns, sua leitura e modos de apropriação dos textos estão em constante modificação, o que exige do editor mudanças profundas, pois é necessário entender a dimensão e a natureza das transformações, visto que elas são influenciadas concomitantemente pelo contexto econômico, cultural e social (CHARTIER, 2010).

A maior transformação dos últimos anos está atrelada aos avanços que a tecnologia trouxe ao livro no formato digital. O que causa, em primeiro momento, uma tensão entre os dois modos de circulação desse objeto. Nesse sentido, faz-se necessária uma mediação que considere a presença tanto do livro impresso quanto do *e-book*.

No caso das pequenas editoras participantes desta pesquisa, predomina o livro impresso. A editora Patuá (ANEXO D), por exemplo, só comercializa livros físicos. As outras, Penalux (ANEXO A), Moinhos (ANEXO B) e Laranja Original (ANEXO C), embora disponham da modalidade *e-book*, seu maior volume de vendas está atrelado ao livro físico.

---

<sup>15</sup> Laemmert é o sobrenome dos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert, nascidos no Grão-ducado de Baden, Alemanha, pioneiros do mercado livreiro e tipográfico brasileiro. Eram filhos do pastor protestante Guilherme Frederico Laemmert e Carlota Guilhermina Maria Diehl.

<sup>16</sup> George Leuzinger (Cantão de Garis, 1813 - Rio de Janeiro, 1892), também conhecido como Georges Leuzinger, em 1840 adquiriu a papelaria e oficina de encadernação do também suíço Jean Charles Bouvier. Alguns anos depois ampliou as atividades da casa montando uma oficina de estamperia e gravura. Nos anos de 1850 já contava também com uma tipografia e litografia. Já se havia notabilizado no ramo das artes gráficas quando se interessou pela fotografia. O estabelecimento de Leuzinger publicou obras editoriais importantes, como o *Catálogo da Exposição de História do Brasil*.

<sup>17</sup> Baptiste Louis Garnier, (1823 – 1893), trabalhou para seus irmãos até 1844, e depois partiu para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro em 24 de junho de 1844, onde abriu uma filial da "Garnier Frères". Após dois anos de acomodações temporárias, Baptiste instalou-se na Rua do Ouvidor, nº 69 (mais tarde renumerada 65), e permaneceu ali até 1878, mudando-se para o nº 71, em frente ao seu principal concorrente, a “Livraria Universal”, de E. & H. Laemmert. Garnier transformou-se, assim, num dos principais editores do Brasil da segunda metade do século XIX

O estudo inédito Censo do Livro Digital<sup>18</sup>, realizado pela FIPE, encomendado pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) e pelo Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL), com base em números de 2016, mostrou que os livros em formato digital correspondiam a apenas 1,09% do mercado editorial. Dados relacionados à autopublicação ficaram fora do mapeamento.

Segundo Vitor Tavares, presidente da CBL, em entrevista para a revista eletrônica *Money report*<sup>19</sup>, a pouca inserção do *e-book* no mercado nacional se deve ao fato de o brasileiro ainda não ter o hábito de ler textos muito longos na tela de um *smartfone* ou *tablet*, o preço dos *e-books*, no Brasil, ser praticamente o mesmo de um livro impresso e a população brasileira não ter desenvolvido o hábito de ler livros.

Além disso, o livro impresso detém certa aura ligada ao sagrado, fruto dos séculos anteriores, quando ele era praticamente confundido com os textos religiosos em que o Verbo era sagrado e tocar esse objeto, colocando o Verbo em movimento, conectava o leitor ao divino:

A leitura como exercício espiritual predominou nos séculos XVI e XVII. Mas como era feita? Pode-se procurar uma orientação nos manuais de jesuítas e nos tratados hermenêuticos dos protestantes. As leituras bíblicas em família ocorriam de ambos os lados da grande divisão religiosa. E, como indicava o exemplo de Restif de la Bretonne, tratava-se a Bíblia com um temor reverente, mesmo entre alguns camponeses católicos. É claro que Boccaccio, Castiglione, Cervantes, Erasmo e Rabelais tinham criado outros usos da leitura para a elite. Mas, para a grande parte das pessoas, a leitura continuava a ser uma atividade sagrada. Ela colocava a pessoa em presença do Verbo e revelava mistérios divinos. Como hipótese de trabalho, é válido afirmar que, quanto mais recuamos no tempo, tanto mais nos afastamos da leitura instrumental. Não só escasseiam os livros sobre “como fazer...” e aumentam os livros religiosos, como também a própria leitura é outra. Na época de Lutero e Loyola, ela dava acesso à verdade absoluta. (DARTON, 1990, p. 95)

Essa ligação do livro com o Verbo divino coloca, de alguma forma, aquele que publica na eternidade. Uma das maneiras de sobreviver enquanto consciência individual, desde que alguém escreveu e assinou, é justamente se inscrever materialmente na história publicando um livro, pois ele atravessa os séculos e mantém seus autores vivos.

Ademais dessa configuração, da publicação majoritária de livros impressos, as pequenas editoras trabalham com baixas tiragens de 50, 70, 100 cópias. De acordo com as entrevistas realizadas nesse estudo, a maior parte das vendas ocorre no lançamento do livro. Portanto, o editor pensa numa tiragem para atender a esse evento social em que familiares e amigos do

---

<sup>18</sup> <http://pesquisaeditoras.fipec.org.br/Home/Download/ad6f7f99-aeaf-4958-8614-181ba0fc1d55> <acesso em 15 de maio de 2019.>

<sup>19</sup> <https://www.moneyreport.com.br/economia/por-que-o-e-book-nao-vingou-no-mercado-editorial/> <acesso em 15 de maio de 2019.> Money Report é uma plataforma de comunicação que envolve portal de notícias, calendário de eventos corporativos. O foco das publicações dessa plataforma está em tudo o que afeta de forma importante o mercado financeiro e o mundo dos negócios – principalmente política e economia.

autor são os principais compradores dos livros. A partir desse pressuposto, as editoras, mesmo sob uma heterogeneidade que vai da estrutura física até suas propostas e interesses, criaram soluções similares para sua sobrevivência no mercado editorial: venda de livros para autores com desconto de capa, contribuição da parte do autor nos custos de publicação, participação em feiras de livros e aumento do número de publicações para haver mais eventos de lançamento (forma prioritária de comercialização) e, assim, realizar mais vendas.

As estruturas dessas editoras são enxutas: não há funcionários e o editor é responsável pelos processos administrativos, contábeis, jurídicos, pela seleção de novos originais, pelo desenvolvimento e mediação dos livros em processo de publicação, pelo levantamento dos eventos de lançamento, logística de envios dos livros vendidos em seus sites e comunicação nas redes sociais.

Tais editoras passam por situações semelhantes em seus modelos de negócio para sobrevivência no mercado editorial. Fato que as leva à procura de alternativas para permanecerem no mercado do livro. De acordo com Pierre Bourdieu (1999), existem fatores econômicos e sociais que levam as editoras a encontrar estratégias para sobrevivência no mercado. Portanto, a estrutura da empresa e sua linha editorial induzem o editor a uma busca constante de posição em meio a algum ponto de equilíbrio entre estes dois capitais: o financeiro e o de bens simbólicos no sistema literário. No caso da editora Patuá, em agosto de 2019, lançou-se um clube de assinaturas, no qual os assinantes recebem um livro por mês do catálogo, à escolha do editor. Por sua vez, a editora Penalux está se utilizando de portais como Market Place, Amazon, Mercado Livre e Estante Virtual para aumentar sua base de leitores. Nas análises das entrevistas, discorreremos mais sobre esse tema. De qualquer forma, percebe-se um esforço dessas editoras para que seus livros tenham maior alcance e inserção no mercado editorial.

## **2 METODOLOGIA**

Este capítulo expõe a metodologia utilizada na pesquisa, bem como as razões pelas quais o editor foi escolhido como figura central para responder às entrevistas. Além disso, trataremos as apresentações das casas editoriais onde esses editores trabalham segundo suas próprias descrições.

### **2.1 O editor e as duas dimensões do mídum**

Apontaremos aqui razões pelas quais o editor foi escolhido como figura central das entrevistas para entender como os ritos genéticos editoriais afetam a poesia publicada na atualidade.

Segundo Eliane Hatherly Paz (2000, p. 116):

“o editor é um regente de orquestra, que comanda os instrumentos e dá seu toque pessoal à execução da obra; logo, é o único a ter a partitura completa. Essa imagem ilustra a expectativa social quanto ao papel de mediação literária desse agente”

A função do editor, nas pequenas casas editoriais como as que estudamos, está atrelada à responsabilidade de múltiplos processos, que vai desde a atuação direta como curador dos originais, fechamento/revisão do original com o autor, contratos de edição, organização do projeto gráfico, definição de tiragem, escolha de local de lançamento até a mediação entre autor e outros profissionais do livro, como revisores, diagramadores, capistas e bibliotecários (para pedido de fichas catalográficas). É o editor também que faz pedidos de ISBNs, avalia os preços da capa e quais os possíveis locais em que esses livros terão maior inserção.

Nesse sentido, nenhum outro profissional envolvido no processo de transformar um original em livro colocará de forma tão abrangente as relações entre vetor de sensibilidade (matéria organizada — MO) e matrizes de sociabilidade (organização materializada — OM). Evidentemente que outro profissional do livro, como um revisor ou diagramador, também coloca MO e OM em perspectiva, mas dentro de seus respectivos campos. Um revisor, por exemplo, pensará em suas inserções no texto do autor para que essa MO seja coesa, mas sempre com vistas às instituições fiadoras de discurso. Por sua vez, o editor também colocará esses mesmos lugares em perspectiva, já que ele é o mediador entre o revisor e o autor, mas também colocará todos as outras etapas da MO x OM, relativas ao livro em perspectiva. O editor atravessará todo o processo, do recebimento do original até o seu lançamento.

A figura do editor, portanto, foi escolhida para compreender o impacto dos ritos genéticos editoriais na poesia contemporânea, pois nenhum outro profissional do livro faz essa ponte entre MO x OM de forma tão abrangente e impacta tanto no que é publicado.

## **2.2 Entrevistas**

Considerando a perspectiva discursivo-midiológica adotada, ou seja, que a materialidade inscricional faz parte da produção de sentidos em um texto verbal, cujo aparecimento faz reverberarem questões social e historicamente localizadas, elaboramos as entrevistas com os editores — Wilson Gorj (Editora Penalux, localizada na cidade Guaratinguetá — SP), Nathan Magalhães (Editora Moinhos, localizada na cidade de Belo

Horizonte — MG), Filipe Eduardo Moreau (Editora Laranja Original, localizada na cidade de São Paulo — SP) e Eduardo Lacerda (Editora Patuá, localizada na cidade de São Paulo - SP).

As entrevistas foram aplicadas por eixos para serem organizadas e conseguirmos o máximo possível de informações sobre os ritos genéticos editoriais dessas pequenas editoras. Os eixos criados foram propostos para que todo o processo, desde o recebimento do original, passando pela forma como os editores os selecionam, o trabalho com o texto, formas de construir o projeto gráfico, modelos de negócio e como os livros dessas editoras circulam, fosse abarcado. Os eixos propostos são os seguintes: profissionais envolvidos, curadoria, o trabalho com o texto, projeto gráfico do livro, mercado e circulação de livros.

As entrevistas seguiram duas fases: a primeira fase com entrevistas enviadas por e-mail, que continha perguntas abertas e fechadas; a segunda fase com perguntas complementares em relação às respostas dadas na primeira fase. Foram aplicadas entrevistas semiestruturadas, com perguntas abertas, semiabertas e fechadas. Todas essas informações estão compiladas nos ANEXOS.

Conforme Triviños (1987, p. 146), em entrevistas semiestruturadas, o informante entrevistado vai “seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal, colocado pelo investigador, e começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa”. Conforme entendimento da língua e da linguagem que apresentamos anteriormente, entendemos que o trabalho de entrevista, aqui, seria colaborativo e que o modo de participação dos entrevistados é dado para a pesquisa que pretende depreender, de todas as conversas, não só o que objetivamente se relata sobre as fases de trabalho mas também como se entende esse trabalho e o modo de relatá-lo.

### 2.3 Apresentação das editoras

Antes de adentrar nas análises das entrevistas com os editores (cuja íntegra está nos ANEXOS), vejamos como as editoras que eles representam se descrevem em seus sites e algumas das características descritas por eles mesmo sobre suas editoras nas entrevistas.

Encontramos no site da **editora Penalux**, a seguinte descrição: “Uma das propostas da Penalux é a de investir na publicação de novos autores, dando-lhes a possibilidade de publicar sem custos de edição. Trabalhamos com pequenas tiragens, o que nos possibilita atender cada autor conforme sua demanda. Nossos editores, Tonho França e Wilson Gorj, possuem experiência no mercado editorial e, em seus currículos, contam com a publicação de autores de

grande expressão e representatividade literárias. Temos interesse em diversos gêneros: contos, micronarrativas, crônicas, romances, poesias e acadêmicos. Convidamos você, autor estreante ou já publicado, a conhecer nossa política de publicação, cujo diferencial é o tratamento crítico dispensado a cada projeto. Nossa editora é movida pela paixão literária e pelo prazer de editar bons livros. Livros que iluminam. Penalux. Compartilhe desta chama.”

De acordo com informações do editor na entrevista (ANEXO A, primeira entrevista, eixo profissionais envolvidos) a Penalux é pequena, com uma equipe de trabalho reduzida, possuindo entre quatro e cinco profissionais que se envolvem no projeto: são dois editores, uma funcionária, um designer e, quando necessário, um revisor *freelancer*.

As funções do editor nessa editora são analisar, preparar, revisar e, às vezes, conceber o projeto gráfico (ANEXO A, primeira entrevista, eixo projeto gráfico), criando a arte da capa e os elementos internos. Mas as funções prioritárias são editar parte dos livros, manter contato com os autores e profissionais envolvidos nos processos e, paralelamente, administrar e alimentar as redes sociais da editora, produzindo grande parte do conteúdo visual e publicitário referentes às publicações.

No site da editora **Moinhos** podemos encontrar a seguinte descrição: “A Editora Moinhos é uma casa editorial independente que surge com o objetivo de publicar livros nos mais diversos gêneros. Nossa proposta inclui o resgate de grandes clássicos da literatura brasileira e estrangeiras, buscando viabilizar obras ainda inéditas no país. Para cada autor que nos procurar, seremos como um moinho, uma fonte de energia que impulsionará o seu trabalho, dando atenção individualizada ao texto e ao projeto gráfico do livro, a fim de entregar ao público uma obra de qualidade.”

Segundo o entrevistado (ANEXO B, eixo profissionais envolvidos), por ser pequena, a editora possui poucos profissionais: um editor, um designer e revisor. O editor seleciona os *freelancers* para revisar, capa e projeto gráfico. Na maioria das vezes, o próprio editor faz o comercial e divulga, emite notas, vai aos Correios, faz pagamentos, responde a e-mails, solicita ficha cartográfica, diagrama livros, revisa, elabora capas e acompanha a produção.

No site da editora **Laranja Original** existe a seguinte descrição: A editora Laranja Original, formalizada em 2016, tem publicado boa literatura — principalmente obras de ficção, em poesia e prosa —, primando pela qualidade literária e de projetos gráficos em seus livros. Em menos de três anos, recebeu duas indicações e um terceiro lugar no prêmio Jabuti, um primeiro lugar no Prêmio Academia Riograndense de Letras, chegando também às finais do



Prêmio Literário Glória de Sant'Anna, em Portugal Entretanto, nenhum prêmio vale mais do que a alegria de encontrar novos leitores. Sejam bem-vindos aos nossos livros!”.

Na entrevista (ANEXO C, primeira entrevista, eixo profissionais envolvidos), o entrevistado relata que a editora possui poucos funcionários, sendo dois editores, um produtor executivo e um técnico administrativo para cuidar da contabilidade e providenciar os contratos. As funções dos editores, segundo o editor (ANEXO C, primeira entrevista, profissionais envolvidos) são selecionar os originais, conferir e adequar os originais à qualidade dos livros da editora, escolher o designer, conferir o livro diagramado e encaminhar para o produtor gráfico.

A editora **Patuá** em seu site traz os seguintes dizeres: A Editora Patuá — Livros são amuletos — é uma alternativa no mercado editorial: com o objetivo principal de publicar bons autores que ainda não encontraram espaço nas grandes editoras, mas que também não desejam pagar pela edição da própria obra, pretendemos apresentar ao público livros com excelente qualidade gráfica e, sobretudo, literária. Iniciamos nossas atividades editoriais em fevereiro de 2011 e, após oito anos de muito trabalho e quase 1000 títulos publicados, estabelecemo-nos como uma das principais editoras independentes do país, conquistando duas vezes o Prêmio São Paulo de Literatura, três vezes o Prêmio Jabuti, o Prêmio Açorianos, o prêmio Casa de las Américas, e deixando autores e autoras finalistas e semifinalistas do principais prêmios literários do país”.

O editor relatou que o quadro de colaboradores da editora é pequeno, conta com apenas cinco pessoas (ANEXO D, primeira entrevista, eixo profissionais envolvidos). Enquanto editor, o entrevistado afirma que é responsável por múltiplas funções na editora (ANEXO D, primeira entrevista, eixo profissionais envolvidos).

### **3 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS**

Nos próximos tópicos serão apresentadas as análises das entrevistas coletadas de acordo com os seguintes eixos propostos nesta pesquisa: profissionais envolvidos, curadoria, o trabalho com o texto, o projeto gráfico do livro e mercado editorial e circulação. As análises desenvolvidas serão feitas de acordo com o quadro teórico apresentado no capítulo 1.

#### **3.1 Profissionais envolvidos**

Segundo todos os entrevistados, a estrutura de trabalho de todas as editoras que compõem nosso corpus é extremamente enxuta. Os editores acumulam diversas funções para além de editar os livros: selecionar os originais, fazer ou ajudar com a revisão, com o projeto gráfico, enviar livros pelos Correios, funções administrativas (contabilidade, contas a pagar, cobrança), atendimento ao cliente e comunicação institucional. Com exceção da editora Patuá, os originais passam por uma revisão interna realizada ou pelo próprio editor ou por um revisor *freelancer*. No caso da Patuá, a revisão é de responsabilidade do autor. É importante salientar que os editores são sempre os donos da empresa. Quando há diversos sócios, como no caso da editora Laranja Original, eles acabam por dividir as funções da empresa entre eles, envolvendo apenas profissionais *freelancers* nas etapas de revisão e diagramação. Em dois casos, existia contratação direta: na Penalux, há uma preparadora de textos contratada e na Patuá um assistente editorial.

Três dos quatro entrevistados possuem formação acadêmica na área de Letras e apenas o editor da Penalux tem experiência acadêmica diversa, sendo oriundo da área de informática.

O que podemos observar é que, nessas pequenas casas editoriais, os editores possuem diversas funções, desde a parte administrativa de suas empresas, passando pelas áreas do trabalho com o texto, diagramação, capas, vendas do livro, envio dos livros etc. Desse modo, vemos que o editor acaba por se relacionar de forma ampla com o *mídiu*m, pois coloca em perspectiva vetores de sensibilidade em relação às matrizes de sociabilidade, posto que sua relação com o *mídiu*m acontece em todas as etapas do livro. O editor passa por cada processo dos ritos genéticos editoriais, o que nos leva a afirmar que, dada tal condição, nenhum outro profissional possui um quadro tão completo do *mídiu*m e suas dimensões.

### **3.2 Curadoria**

Embora a seleção dos textos que serão publicados possa passar por outras pessoas, nas respostas dos editores podemos concluir que a curadoria é responsabilidade do editor. Mesmo nos casos em que existe um curador externo, ele é complementar, serve como um consultor — no caso de dúvidas em aprovar ou não um original.

No caso das entrevistas sobre a curadoria, todos os editores apontaram aspectos subjetivos e pessoais relativos ao “gosto pessoal”. No entanto, o “gosto” pode ser considerado um traço da OM, já que o mesmo é instituído pela cultura e está relacionado ao tempo presente, aos aspectos socioeconômicos e educacionais. Nesse sentido, há uma ideia de que o “domínio da escrita” é aquele livre de desvios ortográficos, que respeita as normas (ortografia,

concordância, acentuação etc.). Esse dado foi apontado em todas as entrevistas. A partir do momento em que o domínio da língua passa a ser um critério curatorial, sem dúvida todo um movimento literário, toda uma diversidade de textos nunca será publicada. Um ótimo exemplo disso é o livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. O seu livro é todo atravessado por desvios ortográficos, pois essa linguagem é em si a representação de mundo da autora, com suas belezas e tragédias. A orelha do livro preparada por Paulo Dantas é um primeiro comentário crítico sobre a obra. Enfatiza o que há de universal em sua matéria, o texto de Carolina de Jesus é apresentado por ele nestes termos:

Literatura da favela escrita pelo próprio favelado, eis o sentido sincero do livro escrito pela trapeira mineira, radicada em São Paulo (...). Só mesmo ela, com sua pungente experiência, podia ter escrito este livro. O seu verbo vem na ordem direta da miséria, recebe e transmite a carga de sofrimentos anônimos e populares, sendo julgamento e protesto, ao mesmo tempo, que diário e reportagem, romance e poesia, porque neste patético livro de Carolina perpassa um particular sopro lírico, com invulgares clarões de beleza. Isto é que vence as formas estropiadas de sua ortografia e de sua sintaxe primária, no livro, conservadas, pelo seu sabor e singeleza (Dantas, P. in: Jesus, 1960, s/n).

Destarte, quando editores que publicam poesia contemporânea possuem como critério de escolha curatorial esse “domínio da escrita” (ANEXO A, primeira entrevista, eixo curadoria), evidencia-se no cerne disso determinado preconceito linguístico. Se o curador, conforme debatido no tópico 1.3.1, possui o respaldo social para escolher conteúdos pertinentes para circular, reduzindo o acesso do público apenas aos materiais publicados, afinal é aquele que legitima certos tipos de produção e certos autores como representantes daquilo que tem valor em detrimento de outros, falamos aqui daqueles que reforçam o *status quo* e corroboram a manutenção da exclusão pelo domínio linguístico. Apontamos aqui um critério de escolha assentado sobre uma matriz de sociabilidade (o “escrever bem” (ANEXO C, primeira entrevista, eixo curadoria), a educação formal, o domínio da gramática e do acordo ortográfico).

Evidentemente não se defende que o não domínio da norma culta seja algo naturalizado, mas que os curadores de textos sejam políglotas em suas próprias línguas, reconhecendo que a diversidade linguística é algo que deveria somar na produção literária contemporânea, mostrando justamente a amplitude de nosso país e das diferentes camadas sociais. Sendo a poesia o lugar da sensibilidade e da representação de um mundo simbólico, excluir uma parcela de textos porque não seguem a variedade linguística tida como correta é uma simplificação da própria realidade, uma homogeneização da produção poética, pois a partir do momento em que temos um critério de escolha como esse, os livros publicados serão, em sua maioria, advindos de pessoas de classes econômicas mais abastadas, já que o acesso a esse “falar corretamente”

está ligado ao poderio econômico do indivíduo, posto que quanto mais capital se possui, maior será o acesso à educação e à informação.

O preconceito linguístico atravessa nossas instituições e não haveria como o mercado editorial estar fora disso. A ideia de “erro” veiculada pela gramática normativa em vigor serve como ferramenta estigmatizante das classes populares no Brasil. É preciso entender o conceito de norma linguística de cada grupo social, não apenas como manifestação da linguagem comum a todo o grupo, mas também como expressão de valores socioculturais.

Qualquer manifestação linguística que escape do triângulo escola-gramática-dicionário é considerada, levando em conta o preconceito linguístico, “errada”, feia estropiada, rudimentar, deficiente e não é raro a gente ouvir que isso não é português. Uma classe social desprestigiada, marginalizada, que não tem acesso à educação formal e aos bens culturais da elite sofrem um preconceito social. A língua que elas falam sofre o mesmo preconceito que pesa sobre elas mesmas, quando na verdade é apenas diferente da ensinada na escola. Infelizmente, não podemos deixar de reconhecer que, numa sociedade muito hierarquizada como a brasileira e extremamente desigual no tocante à distribuição dos bens materiais, culturais e sociais, são as elites urbanas mais letradas que ditam o que é certo ou errado, não só em termos de língua, mas em todos os comportamentos, crenças, gostos etc. Assim, a ascensão do normal ao normativo depende da aceitação desse normal no interior dessas camadas sociais privilegiadas. (BAGNO, 2011, p. 59).

As línguas naturais são diversas, com diferentes modos de falar, com vastidão de grupos que possuem suas próprias formas de expressão e que nem sempre estão alinhadas ao “bom português”. Nesse sentido, o espaço dado para autores publicarem segue sendo de um grupo minoritário. Alguém poderia afirmar que a poesia é em si um lugar mais fechado, no qual apenas o grupo letrado possui acesso. Porém, sabemos que, na atualidade, com o rap, com o punk, com poetas de *Instagram*, temos muito mais pessoas produzindo textos e os nomeando de poesia. Na maioria dos casos, pessoas que não atendem aos critérios das editoras, terminam por se autopublicarem, seja contratando serviços desse segmento de editoras que publicam mediante pagamento, seja em plataformas de autopublicação como Amazon. Seguimos publicando a classe média e alta, com acesso à educação formal — o povo segue de fora do que é considerado poesia.

Hoje, no século XXI, a opção pela literatura como “modelo” de língua a ser “imitado” é, no mínimo, absurda. O impacto da linguagem literária sobre uma sociedade como a brasileira, por exemplo, é ínfimo. Tradicionalmente, somos um povo que lê pouco: nossas práticas sociais, mesmo entre as classes abastadas, sempre foram muito mais guiadas pela oralidade do que pela cultura livresca. Por outro lado, a literatura que, de fato, exerce poderosa influência sobre a maioria dos brasileiros é a poesia da nossa rica música popular, ou seja, uma poesia oralizada. Somos muito mais influenciados pelas “modas” linguísticas da televisão e do rádio e, em menor escala, da imprensa escrita do que pelo trabalho estilístico dos autores de ficção. Estes, por sua vez, nos últimos cem anos, vêm se esforçando por incorporar em suas obras traços característicos da língua falada no dia a dia da sociedade — é a arte imitando a

vida, e não o contrário, como sempre se postulou em questões de língua durante o longo predomínio da tentativa de “imitação dos clássicos”. (BAGNO, 2009, p.48)

Assim, na sociedade estratificada brasileira, há a norma das comunidades rurais, a de grupos jovens urbanos, a das periferias urbanas, a da classe média urbana etc. Segundo o quadro teórico apresentado, cabe ao curador de textos distinguir a norma culta e as variantes adotadas por diferentes grupos sociais, mas sem esse juízo de valor tão marcado, que aponta determinadas variantes como inferiores a outras, quando são complementares e servem para representar a diversidade de nossa cultura. Se a poesia é uma forma de interação pela qual se expressa pensamentos, sentimentos e experiências, conforme desenvolvido no quadro teórico, caberia ao curador (profissional que busca selecionar materiais que ofereçam alguma experiência significativa ao leitor ao qual ele se destina, conforme quadro teórico) reconhecer a multiplicidade dos discursos para desenvolver uma seleção de textos que contemple a sociedade.

Outro critério que surgiu nas entrevistas foi a educação do autor (ANEXO C, primeira entrevista, eixo curadoria). Quando o editor se refere à “educação”, fala da relação interpessoal com o autor. Portanto, a partir do momento que a “simpatia” do autor passa a ser um critério na escolha do livro, trata-se aqui de um curador de textos com critérios de seleção que não são inerentes à produção artística em si. Partindo desse critério, há uma dubiedade, pois mesmo que o material seja, segundo o gosto do curador, excelente, caso o autor não seja polido com o editor (ANEXO C, primeira entrevista, eixo curadoria) jamais será publicado.

Embora em algumas das respostas os entrevistados digam que não existe um padrão na poesia brasileira contemporânea, há uma contradição inerente nisso, pois os critérios foram quase os mesmos (domínio da escrita, educação, gosto etc). Cada editor, isolado em seus afazeres e em suas próprias edições, tem a impressão da existência de uma diversidade gigantesca em seu catálogo — podemos observar isso tanto nas descrições de seus sites quanto em suas respostas sobre o quanto os materiais que escolhem são diversos, quando essa multiplicidade acontece dentro de um grupo específico, oriundo de uma determinada classe social, em vista que alguns dos principais critérios adotados para a seleção de originais, como educação formal, é excludente e passa longe de ser uma condição universal.

Na pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, sob a coordenação da professora Regina Dalcastagnè, e

apresentada para a revista CULT em 2018<sup>20</sup>, foram analisados 692 romances escritos por 383 autores em três períodos distintos: de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014. O objetivo da pesquisa era compreender o perfil do escritor. O resultado foi que os autores brasileiros, em sua maioria, são homens, brancos, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo. A pesquisa foi realizada com grandes casas editoriais e num primeiro olhar poderíamos dizer que as pequenas casas editoriais provavelmente seguem uma lógica diferente, porém o que percebemos nas entrevistas foi que os critérios curatoriais passam por lugares comuns e que as pequenas não estão à parte do mercado editorial, como se houvesse algo separado, um mercado independente. Elas fazem parte do mesmo espaço e por isso seguem, dentro de suas dinâmicas e de seu poderio econômico, as mesmas coerções e imposições do capital e da cultura.

### 3.3 O trabalho com o texto

Com exceção da Editora Patuá, na qual as revisões são de responsabilidade dos autores, todas as entrevistas apontaram que o trabalho considerado como preparação e revisão é realizado internamente pelo editor e/ou por algum revisor *freelancer*. Inicialmente o que podemos perceber sobre essa etapa dos ritos genéticos editoriais é que existem diferentes conceitos para preparação e revisão de textos entre os editores entrevistados e que, muitas vezes, essas duas etapas se mesclam e têm tarefas sendo realizadas simultaneamente pelo mesmo profissional. Aliás, a delimitação entre preparação e revisão foi apontada por um único editor. No restante das respostas, a preparação e revisão são entendidas como um mesmo processo. Essa confusão generalizada já havia sido apontada por Salgado:

Esse ofício tem sido chamado de preparação de textos ou de copidesque ou mesmo de revisão (e até de revisão ortográfica...). E há muita confusão em torno de quais seriam suas atribuições. Em muitos casos, acredita-se que seja a estrita correção gramatical. Mas um texto está submetido a muito mais coerções do que à força de lei da gramática normativa. Força que, aliás, está sujeita também a outras coisas. (SALGADO, 2016, p. 344)

Usualmente a preparação trata do diálogo entre um profissional do livro e o autor. O objetivo desse diálogo é consolidar a versão final do material que irá a público e, portanto, seguirá para as próximas etapas editoriais (revisão, diagramação, capa etc.). A preparação é considerada como uma etapa que ocorre diretamente no arquivo fornecido pelo autor e a revisão dentro de um novo arquivo, a diagramação, fruto de diversas operações editoriais. No entanto, nessas pequenas casas, percebemos que todas as etapas ocorrem no arquivo fornecido

---

<sup>20</sup> <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/> <acesso em 30 de novembro de 2019. >

pelo autor e o profissional, seja o próprio editor ou revisor, que dialoga para cristalizar a obra que irá a público, é o mesmo que faz o que é tradicionalmente considerado revisão.

Nas três casas editoriais que executam esse trabalho com o texto (ANEXOS, A, B e C), os profissionais que realizam essa etapa não recebem diretamente indicações dos procedimentos que devem ser adotados. Em parte, segundo os entrevistados, não é adotado um procedimento específico porque se trabalha sempre com os mesmos profissionais, que já estão adequados ao padrão da casa editorial ou porque existe uma consonância entre editora e revisão, em vista que a revisão é executada pelos próprios editores.

Embora os autores recebam a revisão para anuência, percebemos que a questão gramatical segue preponderante. Em uma das casas editoriais (ANEXO A), por exemplo, alterações de “correção gramatical” são feitas diretamente no texto. Em outra, para evitar desencontros, é pedido que o autor faça apontamentos antes da revisão em caso de algum tipo de recurso usado e que poderia ser considerado como um erro gramatical (ANEXO B). O mesmo segue para quando o autor, depois de conferir a revisão, não concorda com apontamentos de correção gramatical. Um dos editores disse que erros gramaticais são inegociáveis (ANEXO D), outro disse que delibera com o autor e que chega a um acordo em 95% dos casos, mas nos outros 5% a editora “manda” (ANEXO C). Percebe-se nas entrevistas que existe um diálogo com o autor e inclusive a tentativa de convencimento por parte da editora para demonstrar que o texto ficará mais interessante se forem adotadas as alterações sugeridas. No entanto, vemos um jogo bastante complexo no que tange a gramática, há muito apreço por parte das editoras em seguir a norma culta e evitar o que consideram desvio para manter o padrão da língua tida como correta.

Novamente uma matriz de sociabilidade está dando os caminhos da poesia contemporânea: a norma culta, a gramática, uma determinada ortografia... são dizeres institucionais, são OM apontando os caminhos da construção do mídiun.

Nas próprias respostas sobre que aspectos são observados na revisão, vemos a gramática normativa como ponto comum entre todos os editores entrevistados, com exceção do editor da Patuá que não executa internamente as revisões.

Por fim, foi pedido para que os editores indicassem possíveis alterações num excerto de um poema. Não foi revelada a autoria para os entrevistados. Trata-se de um poema da Eliza Alves Caetano, do seu primeiro livro *O caderno das inviabilidades*, publicado em 2016 pela editora Urutau e indicado como semifinalista do prêmio Oceanos. O poema foi enviado para os editores conforme original e não conforme o livro:

*Se eu te disser quem sou, sou a dor nos ombros  
observe os pontos cardinais,  
sempre em frente, entre os dedos, você vai achar meus cabelos  
São pretos  
Alguns brancos se eu te disser quem sou, sou em círculos.*

*Se eu te disser quem sou, sou em círculos.  
namoro meus pés sob a água fresca  
lembro o passado  
esqueço a panela no fogo,  
lembro o presente,  
sou sempre em frente  
embora ande pela sombra  
calculo os passos para não pisar em linhas  
procuro seguir mas dou voltas no quarteirão.*

*Se eu te disser quem sou  
os pontos cardinais trocarão de lugar  
e eu precisarei de um espelho para te mostrar:  
nariz, olhos, boca, sobancelhas  
vou te dizer assim mesmo que sou  
aqui, fora, cheia de ar, calor  
E algumas músicas que guardei pra dançar.*

*sou mais do que quando você chega  
ou quando vai embora  
ou se escolhe ficar.*

*Sou na galáxia, no norte, na volta, sem casa, no espelho.  
Sou aqui  
Fora  
(poema Pontos Cardinais)*

No processo de edição da Urutau, o poema passou por adequações (grifos amarelos) e foi publicado da seguinte forma:

*se eu te disser quem sou, sou a dor nos ombros  
observe os pontos cardinais  
sempre em frente, entre os dedos, você vai achar meus cabelos  
são pretos  
alguns branco*

*se eu te disser quem sou, sou em círculo  
namoro meus pés sob a água fresca  
lembro o passado  
esqueço a panela no fogo  
lembro o presente*

*sou sempre em frente  
embora ande pela sombra*

*calculo os passos para não pisar em linhas  
procuro seguir mas dou voltas no quarteirão*

*se eu te disser quem sou  
os pontos cardinais trocarão de lugar  
e eu precisarei de um espelho para te mostrar:*



*nariz, olhos, boca, sobrancelhas  
vou te dizer assim mesmo que sou  
aqui, fora, cheia de ar, calor  
e algumas músicas que guardei pra dançar*

*sou mais do que quando você chega  
ou quando vai embora  
ou se escolhe ficar*

*sou na galáxia, no norte, na volta, sem casa, no espelho.  
sou aqui  
fora (CAETANO, 2016, pág. 98)*

Nesse trabalho realizado em 2016, verifica-se que houve alteração da pontuação e da relação entre maiúsculas e minúsculas. Há uma tentativa de padronizar a versificação com o objetivo de passar para o leitor a ideia de que as escolhas da autora são conscientes, que não há desvios gramaticais ou de formatação. Quando esse trabalho é realizado no texto, o que se busca é justamente dar ao poema um padrão para que o leitor tenha a impressão que nada ali é aleatório e que cada verso é pensado para criar uma lógica interna no poema. É importante ressaltar que versificação não está reduzida apenas à questão da métrica e que a pontuação e o uso de letras capitais são constitutivos do processo, já que servem justamente para criar as pausas poéticas, marcadas pelo início e encerramento de versos e estrofes.

Nas respostas dos entrevistados sobre as alterações que indicariam nesse poema, existe a mesma busca por uma regularidade entre os versos (ANEXOS, A, B e C, segunda entrevista, eixo o trabalho com o texto), tirando essa aleatoriedade de maiúsculas e minúsculas que a autora tinha proposto em seu original.

Claro que tal padronização na versificação não é uma regra para o reconhecimento do valor literário de um texto. Seria preciso muita coragem para um editor sugerir, por exemplo, num texto de Ana Cristina Cesar, que usa variações de minúsculas e maiúsculas durante o mesmo poema, a adequação para obtenção de uma estrutura padronizada. Vejamos o poema Ulysses:

*E ele e os outros me Vêm.  
Quem escolheu este rosto para mim?*

*Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo  
estilete da minha arte tanto quanto  
eu temo o dele.*

*Segredos cansados de sua tirania  
tiranos que desejam ser destronados*

*Segredos, silenciosos, de pedra,*

*sentados nos palácios escuros  
de nossos dois corações:  
segredos cansados de sua tirania:  
tiranos que desejam ser destronados.*

*o mesmo quarto e a mesma hora*

*toca um tango  
uma formiga na pele  
da barriga,  
rápida e ruiva,*

*Uma sentinela: ilha de terrível sede.  
Conchas humanas. (CESAR, p. 232. 2013)*

Há variações no poema, tanto no que se refere à pontuação quanto ao uso de maiúsculas e minúsculas. Ora a autora opta por iniciar novas estrofes com letras capitais ora não. O mesmo se dá com os pontos finais e vírgulas — em certas passagens há o uso desses recursos e em outras abdica-se de qualquer marcação. Essa variação é constituinte da obra da escritora, pois existem outros poemas assim, o que torna isso parte do estilo da autora e, portanto, regular. Ana Cristina Cesar é uma, entre diversos poetas, que mistura maiúsculas e minúscula e altera a forma de pontuação dentro de um mesmo poema. Claro que falamos de uma produção poética situada a partir da segunda metade do século XX, posto que anteriormente a padronização de formas era recorrente, mesmo para os versos livres existia certa gramática de versificação que buscava uma regularidade no que concerne ao uso das maiúsculas/minúsculas e pontuação.

Evidentemente que as pequenas editoras estão construindo seu capital simbólico e lutando para serem reconhecidas por suas publicações. Em maioria, os livros publicados são de novos autores que não possuem reconhecimento da crítica literária. Provavelmente por isso, escolhe-se um caminho na revisão que busca padronizar, com extremo apreço pela norma culta. Evita-se o risco de o autor ser lido e ter suas escolhas remetidas ao erro e, por conseguinte, a editora ser considerada pouco criteriosa.

O trabalho realizado no texto do autor tece determinados sentidos, mesmo que não impostos, intervêm discursivamente na sua tessitura, agregando valores que não são apenas semânticos e sintáticos, mas de cunho simbólico, pois ele é, conforme apresentamos no capítulo 1, um coenunciador, colocando-se na posição do leitor que busca prever possíveis sentidos que serão produzidos por aquele texto quando entrar em circulação pública, a circulação pensada em seu projeto editorial.

Do lugar de editor de textos (ou preparador ou copidesque ou mesmo revisor — não há consenso sobre a designação desse ofício), um outro vai tecendo, no fio do texto

do autor, certos sentidos e, embora não imponha ao autor um texto que não é o seu, interfere discursivamente na sua tessitura. (SALGADO, 2016, p.21)

Agora, se o trabalho do revisor, conforme descrito no item 4.2.3, não é padronizar a escrita ou o estilo, temos uma contradição entre o que se entende pela função e o que de fato ocorre em prol da produção de determinados sentidos que estejam em consonância com os valores que a editora deseja agregar para si mesma. Nas pequenas casas editoriais estudadas há padronizações, o que nos leva a perguntar até que ponto isso não ocorre de forma geral no mercado editorial, principalmente para autores que ainda não são conhecidos.

### **3.4 O projeto gráfico do livro**

O projeto gráfico do livro consiste em uma etapa na qual se pensa a materialidade do objeto editorial, que inclui o texto autoral — o mídiu propriamente. Nesse sentido, existe, como em todos os casos, a necessidade de adequação entre o autor e a linha editorial. Confirmando essa ideia, nas entrevistas, editores de três casas editoriais afirmaram que o projeto gráfico nasce da leitura do original por parte do diagramador e editor em diálogo com o autor. Apenas o editor da Laranja Original disse que já possui uma linha, um projeto gráfico único, que chamou de coleção, mas mesmo nesse caso, tanto o envio de originais por parte de autores quanto a escolha dos textos têm como pressupostos estar dentro da linguagem dessa coleção.

Segundo todos os editores entrevistados, o projeto gráfico influenciará na leitura do livro e por isso é preciso avaliar muito bem como ligar uma coisa e outra. Se o projeto gráfico se “infiltra no texto”, como disse o editor da Editora Laranja Original, o texto pode ganhar novas leituras, mas é preciso que seja algo entranhado e não apenas exterior, ou seja, existem níveis de profundidade e superficialidade em relação a como um projeto gráfico se mescla ao texto, podendo ser algo profundo, como significações e jogos ou apenas algo aparente, superficial, apenas decorativo.

Em *Escutar os mortos com os olhos*, Chartier nos apresenta a metáfora do livro como uma criatura humana, dotada de corpo e alma. Conforme citação, o impressor era tido como Deus, pois era aquele que moldava um objeto material para carregar a essência responsável pela própria vida:

Um livro perfeitamente acabado consiste numa boa doutrina, apresentada pelo impressor e pelo corretor na disposição que lhe é conveniente; é isso que considero como a alma do livro; e é uma bela impressão no prelo, limpa e bem

cuidada, que me faz compará-lo a um corpo gracioso e elegante. (CHARTIER, p. 16, 2010)

Podemos trazer essa metáfora para a análise sobre o projeto gráfico, pois o que se busca, segundo os entrevistados, é justamente criar corpos para os originais dos autores. Quanto mais o texto se infiltra no projeto gráfico mais a carne e o espírito transmitem a mesma imagem e, por sua vez, se o projeto gráfico não contempla o original, ficando quase como decorativo, alma e corpo são reflexos disformes.

Outro dado interessante é que, segundo Nathan (ANEXO B) para livros acadêmicos o projeto gráfico não é relevante, o que importa é o conteúdo. Em relação aos outros entrevistados, o projeto gráfico é sempre ilustrativo, pode vir a tornar o livro mais agradável, mas numa definição dicotômica, como se a alma pudesse ser vista sem o seu corpo ou como se o corpo fosse apenas decorativo. De qualquer forma, a afirmação de que para professores universitários o que conta é apenas o conteúdo, poderia ser investigado mais profundamente, pois é comum ouvir de editores esse tipo de fala em relação aos livros acadêmicos. Inclusive muitos deles são produzidos pensando apenas no baixo custo, com papelaria inferior e capas sempre literárias ou em tipografia, posto que para determinado público o que vale é o conteúdo.

Há que se levar em conta o que Maingueneau (2012, p. 84 e 2012, p. 86) afirma: não é possível separar o texto dos seus modos de transmissão. Destarte, dizer que o projeto gráfico não importa é desconsiderar o mídiun em sua totalidade, como se uma mensagem fosse independente, existisse por si só, sem qualquer relação com a materialidade. Conforme ideia desenvolvida nesse trabalho, a materialidade produz sentidos no texto. Talvez, apenas como hipótese, os livros acadêmicos com corpos moldados à imagem de suas almas, enriqueçam e elevem experiência do leitor.

Algo evidente foi que, embora exista diálogo com o autor, o projeto gráfico é de responsabilidade exclusiva da editora, com direcionamento do editor e precisa estar em consonância com a linha editorial. Sugestões são aceitas, mas a decisão final é sempre da editora. As capas também são construídas de acordo com a linha visual das editoras. Com exceção da editora Laranja Original, que apresenta um padrão de acordo com a sua coleção, todos os outros editores entrevistados responderam que escutam sugestões os autores, porém elas são traçadas de acordo com a linha visual do catálogo da editora.

O tamanho dos livros é sempre padrão nas casas editoriais dos entrevistados, ou seja, 14x21 cm ou 16x23 cm. Os editores não mencionaram a razão pela qual optam por esse formato. De toda forma para quem trabalha no mercado editorial é sabido que esses tamanhos de livros estão relacionados ao custo de impressão mais baixo devido ao aproveitamento das folhas de

impressão. O papel é fabricado em formatos padronizados, baseados nos tamanhos das impressoras. Portanto, um papel de um determinado formato, dividido em partes iguais, dará mais ou menos folhas do que em outro recorte. O tamanho mais comum que temos no Brasil é a folha BB (2B) — 66 x 96 cm, que justamente dá um maior aproveitamento para livros no formato 14x21 cm e 16x23 cm.

Interessante notar como as relações entre vetor de sensibilidade e matriz de sociabilidade se complementam para a formação de um *mídium*. Os editores repetem que as escolhas devem atender à linha editorial, à linha visual, que a palavra final sobre o projeto gráfico é da editora, quando, na verdade, temos um elemento ligado a uma matriz de sociabilidade que é decisória: o mercado gráfico.

Ademais, o tamanho do livro é construído por uma conjuntura histórica, que envolve as técnicas de produção a partir do século XV. As folhas de papel eram feitas manualmente e tinham uma limitação de tamanho. Os livros eram impressos nas folhas inteiras e dobrados e cortados posteriormente, dando origem ao que era chamado folio. Assim, os tamanhos de livros eram modulados pela quantidade de dobras possíveis numa folha (*quarto, octavo* etc., de acordo com o número de folhas que a matéria original rendia). A partir de 1501, Aldus Manutius, tipógrafo italiano, considerado um dos primeiros mestres do *design* tipográfico, começou a imprimir obras clássicas em formato *octavo*, pois eram facilmente transportáveis. Essas edições continham apenas o texto das obras, sem comentários e notas, e se tornou muito popular entre os leitores. No século XVI, esse formato se difundiu, tornando-se uma das medidas mais usadas para os livros da época. O *octavo* tinha 6x9 polegadas ou 15,24x22,86 cm. Com o refile<sup>19</sup>, teríamos o formato de 14x21cm. Desse modo, existe uma correlação muito clara entre os formatos dos livros utilizados atualmente com as suas condições de produção no passado, há matrizes de sociabilidade tecendo o livro como o conhecemos. Os editores acreditam que fazem todas as escolhas, mas estão enredados numa teia discursiva com vozes de vários tempos.

Por fim, conforme apresentado tópico 1.3.3, vemos uma contradição entre a ideia do *design*, do projeto gráfico, o qual o autor define como um trabalho que transforma o livro num objeto único e a prática dos editores entrevistados. Há matrizes de sociabilidade envolvidas no projeto gráfico, desde a questão do tamanho do livro, adotado por questões históricas, bem como econômicas. O projeto gráfico dessas editoras não transforma cada livro num objeto único, mas em uma série de objetos que possuem correlações com o catálogo de cada uma dessas casas e com diversos outros. Claro que os editores poderiam, junto aos seus

diagramadores, criar projetos gráficos únicos, mas isso deixaria os projetos mais caros e mais diversos. A diversidade num sistema de produção é um problema, pois falamos de empresas que precisam publicar de forma sequenciada, muitos livros, com custos e preço acessíveis ao consumidor. Podemos retomar o exemplo da Cosac Naify, com seus projetos especiais, múltiplos, de luxo, numerados em alta tiragem. Para a abertura da empresa, o capital investido foi de cerca R\$ 70 milhões. Em 19 anos, a empresa acumulou perdas de R\$ 140 milhões<sup>21</sup>. Nem todas as editoras têm um mecenas, como era o caso do seu proprietário, Charles Cosac, oriundo de uma família milionária, dona de mineradoras no continente africano, que bancava os prejuízos para seguir publicando. As editoras, como qualquer outra empresa privada, precisam que seus produtos tragam retorno, do menor custo possível e de preços competitivos no mercado.

### **3.5 Modelos de negócio e circulação de livros nas pequenas casas editoriais**

Acompanhando a tendência das pequenas editoras, três dos quatro entrevistados disseram que o tempo para o lançamento de um livro varia de 30 a 60 dias. Apenas um editor apontou que pode demorar até 12 meses, justificando esse prazo com o argumento de que está diminuindo o ritmo de publicações para se atentar à qualidade. De fato, muitas pequenas editoras precisam lançar dezenas de títulos por ano para conseguir se sustentar. O site da Patuá aponta que foram lançados mais de 200 títulos em 2019. A Penalux lançou cerca de 120 títulos, Laranja Original publicou 20 títulos e mesmo a Moinhos, que deseja diminuir o ritmo, lançou mais de 40 livros. O que é notório, olhando os sites dessas editoras, é que em comparação aos anos anteriores há crescimento do número de publicações.

Embora as editoras participantes dessa pesquisa afirmem que existem outros canais de venda (livrarias, site da editora, Amazon etc.), deixam claro que a rede de contato dos autores é a principal forma pela qual os livros circulam. Nesse sentido, explica-se o porquê de as tiragens terem diminuído, obrigando esses editores a produzir mais e mais títulos para equalizar a contabilidade. O modelo de negócio está claro, muitas e muitas publicações para suprir as baixas vendas por título que, segundo os entrevistados, varia de 30 a 50 cópias. Os leitores acabam por se deparar com um mercado abarrotados de livros publicados por pequenas editoras, de autores desconhecidos.

---

<sup>21</sup> Entrevista com Charles Cosac, na qual apresenta os dados de investimento e de prejuízo: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/cosac-naify-morreu-porque-apesar-de-ser-uma-grande-editora-nunca-foi-uma-grande-empresa-53267/> <acesso em 22 de janeiro de 2020. >

Segundo a agente literária Luciana Villas-Boas<sup>22</sup>, esse modelo de negócio aplicado pelas editoras gerou uma ruptura do sistema editorial como um todo. O editor, que publica tantas obras num ano, abre mão de exercer o seu poder validador da qualidade do livro. A agente aponta que algumas editoras trabalham num esquema de quase autopublicação, servindo apenas de intermediária para executar processos de produção relativos ao livro, mas sem ter de fato um editor que selecione e publique obras que sejam relevantes. Publica-se praticamente todos os textos recebidos pela editora. O problema é que, de acordo com Villas-Boas, quando o livro não passa pelo crivo e validação de um editor, um empresário que investiu em salários, insumos, serviços editoriais, para pinçar aquela obra e não outra, em meio a centenas de opções para publicação, o leitor percebe isso e acaba optando por comprar um livro traduzido, pois sabe que tem o trabalho de um editor, ele sabe que o livro já foi publicado na Espanha, nos Estados Unidos, na Alemanha, na França, na Itália e assim, garante-se certa qualidade específica. Enquanto isso a literatura brasileira fica naquele pântano, naquela massa informe.<sup>23</sup>

O receio do excesso de livros não é algo novo, Chartier em *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1998), no capítulo *A leitura entre a falta e o excesso*, apresenta justamente essa ideia:

De fato, o medo do excesso de livros é bastante antigo. Encontramo-lo desde o tempo em que a produção do livro não tinha, ainda, a dimensão que terá no século XIX ou no início do XX. A multiplicação dos livros é garantida, primeiro, pela invenção de Gutenberg, segundo, no século XIX, pela industrialização da atividade gráfica e, enfim, no século XX, pela multiplicação das tiragens graças aos livros de bolso. Diante dessa multiplicação, há aqueles que estão em condições de dominá-la porque sua cultura e os instrumentos que ela construiu permitem orientar-se racionalmente nesse mundo prolífico, e aqueles que, completamente desarmados diante desta profusão, fazem as más escolhas e são como que asfixiados ou afogados pela produção escrita. (p.74)

Há, justamente, um mercado editorial com mais publicações do que nunca antes, mas os leitores desses objetos editoriais não apresentaram crescimento exponencial em relação ao número de novas editoras e de novos livros, o que nos leva novamente ao modelo de negócio dessas editoras estudadas nessa pesquisa e que se apoiam na venda do livro para os contatos

---

<sup>22</sup> Ex-editora do caderno Ideias, do Jornal do Brasil, ex- diretora editorial da Record, Luciana está, desde 2012, à frente da agência literária VB&M, que tem sede no Rio e escritórios em Atlanta e Nova York, junto com o marido, o advogado norte americano Reymond Moss. A VB&M foi fundada em 2012 com um grupo de doze autores-clientes. Atualmente são mais de 50 clientes individuais no Brasil, Portugal e França, vinte e duas editoras e agências estrangeiras cujos catálogos representam para o mercado brasileiro e parcerias com onze coagentes para língua inglesa, português, francês, espanhol, italiano, holandês, israelense, polonês, húngaro, búlgaro, turco e idiomas nórdicos.

<sup>23</sup> A entrevista pode ser encontrada completa no link [http://www.aelrj.org.br/website2010/index.php?option=com\\_content&view=article&id=332:luciana-villas-boas-agente-literaria-editora-jornalista&catid=11:figuras-do-livro&Itemid=20](http://www.aelrj.org.br/website2010/index.php?option=com_content&view=article&id=332:luciana-villas-boas-agente-literaria-editora-jornalista&catid=11:figuras-do-livro&Itemid=20)<acesso em 23 de janeiro de 2020. >

próximos do autor, a compra do livro por familiares e amigos. No entanto, será que essas editoras sobreviveriam se tivessem que contar com a venda do livro para outros leitores que não a do círculo íntimo do autor?

No começo de março de 2020, a Covid 19 chegou oficialmente ao Brasil. Trata-se de uma doença respiratória conhecida também como SARS-CoV-2. Os sintomas mais comuns são febres, tosse e dificuldade em respirar. Cerca de 80% dos casos confirmados são ligeiros ou assintomáticos. No entanto, 15% são infecções graves que necessitam de oxigênio e 5% são infecções muito graves que necessitam de ventilação assistida em ambiente hospitalar. Os estados brasileiros começam com uma série de medidas de isolamento da população para evitar que o sistema de saúde entre em colapso, pois como a taxa de transmissão da doença é muito rápida, poderia acontecer uma superlotação dos hospitais e falta de leitos e equipamentos, como aconteceu na Itália já no início de 2020. A principal medida adotada pelos governos do estado foi a quarentena, que fecha todos os comércios e serviços não essenciais e não permite qualquer tipo de aglomeração, como shows e exposições.

A pandemia atingiu o coração do negócio das pequenas editoras que é o lançamento. De imediato, começam a aparecer reportagens sobre o mercado editorial e sobre os possíveis caminhos para as editoras sobreviverem<sup>24</sup>, num mercado em que agora não há venda presencial. É difícil prever o que acontecerá, se as editoras que dependem dos lançamentos encontrarão novos modos de sobreviver ou se teremos o desaparecimento de casas editoriais, fato é que a pandemia veio para demonstrar a fragilidade do atual modelo de negócio dessas editoras por dependerem majoritariamente da venda presencial para o grupo de pessoas próximas ao autor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 06 de fevereiro de 2020, quando este texto final começou a ser concebido, corria uma notícia pelas mídias de que o governo de Rondônia havia criado uma lista de livros proibidos e que deveriam ser recolhidos das escolas públicas do estado. Nessa lista constavam 43 obras de autores consagrados, dentre eles estavam: Caio Fernando Abreu, Carlos Heitor

---

<sup>24</sup> Links para acesso sobre reportagens da época sobre a Covid 19 e a reação do mercado editorial: <https://liberal.com.br/cultura/literatura/mercado-editorial-fantasma-da-crise-volta-a-assombrar-setor-1169026/>, [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/19/interna\\_diversao\\_arte.835162/para-driblar-pandemia-mercado-editorial-busca-alternativas.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/19/interna_diversao_arte.835162/para-driblar-pandemia-mercado-editorial-busca-alternativas.shtml), <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/mercado-editorial-brasileiro-ja-sofre-impacto-do-coronavirus-24333666>, <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/03/18/nao-e-so-o-corona-que-preocupa-o-setor-editorial-brasileiro>, <https://istoe.com.br/mercado-editorial-fantasma-da-crise-volta-a-assombrar-setor/> <acesso em 23 de janeiro de 2020.>



Cony, Euclides da Cunha, Ferreira Gullar, Nelson Rodrigues, Rubem Fonseca, Edgar Allan Poe, Mário de Andrade e Franz Kafka. Alguns dias depois, 11 de fevereiro, o governo do Estado de São Paulo tomou uma medida semelhante, censurando obras destinadas ao projeto de estímulo à leitura que funcionava em penitenciárias do estado. A relação incluía obras de escritores consagrados como Albert Camus e Gabriel García Márquez, ganhadores do Nobel de Literatura. Não houve qualquer explicação para a censura.

Queimar e proibir livros é algo recorrente em nossa história. Embora os livros sejam comumente ligados ao conhecimento, poderíamos facilmente associar à imagem do fogo destruindo tudo, em Alexandria, durante a Inquisição, na União Soviética, na Alemanha Nazista, no Chile de Pinochet etc. A lista das ocasiões em que a humanidade destruiu seus próprios escritos é imensa. O livro é divino, pois serve para transmitir a palavra sagrada das religiões, sendo o contato mais próximo com vozes dos deuses que elegemos, e, ao mesmo tempo, um objeto de profanação, de desvio da alma, de perversão, perigoso para os bons costumes e a ordem vigente. Tal como colocou Umberto Eco em “Não contem com o fim dos livros”, de que se acreditava que uma nova tecnologia seria capaz de abolir algo que é considerado precioso e superior, os livros foram considerados em muitos momentos como sendo perigosos, porque diminuía o poder da mente, oferecendo aos seres humanos uma alma petrificada, uma caricatura da mente, uma memória mineral.

Para o encerramento deste trabalho, portanto, não poderíamos deixar de ressaltar a valentia daqueles que seguem trabalhando na área, seja diretamente no mercado editorial seja na pesquisa acadêmica, num tempo em que voltamos a ter lista de livros proibidos, em que há uma escassez de ações de fomento à leitura, sem políticas para a cultura e destruição das redes constitutivas da educação que privilegiam ideologias conservadoras e retrógradas, com cortes severos nas bolsas de pesquisas pelo simples fato de a universidade ser resistência em relação ao governo que escolhe como seu grande intelectual Olavo de Carvalho e tripudia sobre o nome de um dos maiores educadores brasileiros, respeitado no mundo todo, Paulo Freire.

Seria falta de senso tomar essas palavras como conclusão, justamente por isso o tópico possui o nome de considerações finais. O processo de investigação que desembocou nesse texto foi uma abertura de caminhos e não um fechamento. Durante o percurso, diversas concepções que existiam foram se perdendo, tal como o imaginário de que publicar poesia em pequenas casas editoriais seria antes de mais nada um exercício que privilegiaria a diversidade, colocando em xeque discursos vigentes. Foi observado que os editores dessas pequenas casas editoriais estão em consonância com valores extremamente tradicionais e elitistas. É possível que nem

exista consciência por parte deles, já que os editores estão absorvidos por seus ofícios. Nessa dinâmica acelerada em que o capitalismo nos inseriu, há cada vez menos tempo para refletirmos sobre o nosso próprio trabalho. Somos bombardeados pelo discurso da produção, da lógica produtivista e quando percebemos já estamos engendrados nesse sistema, reproduzindo-o sem nem nos darmos conta.

Outra ideia que se desconstruiu durante essa investigação foi a noção de que a poesia é um campo no qual se pode tudo. Durante os meus anos de atuação como editor de poesia, primeiro na Editora Medita e depois na Editora Urutau, em processos de revisão, para justificar essa ou aquela escolha no texto, dezenas de autores usavam justamente a argumentação de que o poema não precisa seguir qualquer regra. Essa noção foi completamente desconstruída por esse estudo. Outrossim, como disse Clarice Lispector em seu famoso conto *Mineirinho*, “embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida”. E assim, uma nova ideia foi se formando: a poesia é a canção de liberdade ecoada do cárcere.

Há um sistema de regras atuando na poesia, que permeiam questões culturais, sociais e tecnológicas, tanto no que concerne à concepção do texto por parte do autor como nos próprios ritos genéticos editoriais na produção de livros de poesia em pequenas editoras. Esse sistema acaba por influenciar no estilo do que está sendo publicado atualmente. As ideias de formalistas estritos, muito cultivadas pela Teoria Literária, de que as questões materiais e as formas de transmissão de um texto importam pouco nos estudos ligados ao estilo está começando a ceder para abordagens de investigação que tomam esses elementos como essenciais para investigar literatura.

Nessa dissertação, foram mobilizadas algumas teorias com o objetivo de descrever o mecanismo, com suas partes evidentes e subjacentes, existente na publicação de poesia contemporânea por essas pequenas editoras. Foi um trabalho iniciático, que serve como um possível orientador para o seguimento da pesquisa. Cada campo investigado, desde as inferências sobre o mídiun como elemento para formação do estilo, passando pelas especificidades de cada etapa dos ritos genéticos editoriais envolvidos na elaboração de livros de poesia, bem como a ideia de que é justamente neles que as dimensões do mídiun, um vetor de sensibilidade que está lastreado por uma matriz de sociabilidade, são colocadas em perspectiva para que decisões sejam tomadas em relação a uma determinada publicação, poderiam ter sido trabalhadas como o objeto central, tamanhas possibilidades de aprofundamento. No entanto, mesmo que posteriormente esse estudo siga e recorte uma das etapas dos ritos genéticos editoriais para uma abordagem mais aprofundada, a ideia aqui era

criar uma abertura para investigações posteriores e com possíveis caminhos a seguir por meio de concepções que foram apresentadas aqui.

A partir desse estudo, evidenciou-se que a formação do estilo, ao longo da história, é totalmente recortada pelo mídiun. Conforme apresentado no tópico 2.2.1, quando entramos na era da impressão, a transmissão do poema deixa de ser dependente de um intérprete que precisava decorar o texto para recitá-lo em público. Os textos ganham novos aspectos conforme apresentados anteriormente. Assim sendo, as tecnologias que produzem os mídiuns afetam diretamente no estilo dos poemas escritos. Por exemplo, durante o percurso dessa investigação, as entrevistas evidenciaram a busca por certa regularidade no que diz respeito ao uso de maiúsculas/minúsculas e pontuação. Embora não seja o objeto específico desse estudo, foi realizada uma rápida investigação sobre o tema, até para entender se as versificações seguiam apenas uma tradição ligada a diferentes escolas literárias ou se havia outras questões envolvidas na escolha/ maneira de versificar um poema.

As explicações mais óbvias encontradas para essas questões da versificação, sobre a abdicação do uso de maiúsculas no início dos versos, estavam ligadas às ideias relativas a recursos de estilo trazidos pelo Modernismo, cuja frase métrica passa a ser substituída pela frase musical, pela sonoridade. Por sua vez, iniciar todos os versos em maiúsculas buscava criar versos que eram uma obra de arte em si.

Atualmente vemos muitos poetas optando por escrever tudo em minúsculas e a explicação mais razoável para tal é a influência do Movimento Concretista, que defendia justamente o uso das minúsculas como recurso espacial.

Basicamente, procuro compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna para dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa, dispensada a pontuação habitual (vírgulas e pontos finais). (CAMPOS, 2009, p. 14).

Essas tradições penetram em nossa cultura e são reverberadas, transformam-se em matrizes de sociabilidade. A maioria dos poetas contemporâneos escreve dessa ou daquela forma porque está tomada por discursos de outrora e nem sabe. Comprovo isso pela rápida enquete realizada no *Facebook*, no dia 01 de fevereiro de 2020. Na busca por respostas em relação a questões sobre a versificação, a seguinte pergunta foi postada nessa rede social para detectar se os poetas ali presentes conheciam algum material teórico que contasse um pouco dessa história.

A pergunta foi realizada dessa maneira:

“Amigos e amigas ligados à teoria literária, peço ajuda. Estou fazendo um estudo sobre a versificação, especificamente sobre a tradição do uso de maiúsculas/minúsculas nos inícios de versos. Assim:

*Direis agora: “Tresloucado amigo!*

*Que conversas com elas? Que sentido*

*Tem o que dizem, quando estão contigo?”*

*E eu vos direi: “Amai para entendê-las!*

*Pois só quem ama pode ter ouvido*

*Capaz de ouvir e de entender estrelas.” (Olavo Bilac)*

Pelo que leio, percebo que a versificação utilizando maiúsculas em cada início de verso é recorrente até o século XX. A partir de então, começa a aparecer uma versificação em que se inicia o primeiro verso com maiúsculas, mas o restante dos versos da estrofe seguem em minúscula até o fim da estrofe, e na nova estrofe, no início do verso, começa de novo em maiúsculas. Assim:

*São grinaldas de amor, cama de ferido,*

*onde sem sono, sonho tua presença*

*entre as ruínas de meu peito oprimido.*

*E ainda que busque o cume da prudência,*

*me dá teu coração vale estendido*

*com cicuta e paixão de amarga ciência.”(Federico García Lorca)*

Também vejo, na atualidade, uma versificação toda em minúscula. Assim:

*não queria fazer uma leitura*

*equivocada*

*mas todas as leituras de poesia*

*são equivocadas*

*queria escrever um poema*

*bem contemporâneo*

*sem ter que trocar fluídos*

*com o contemporâneo*

*como roland barthes na cama*

*só os clássicos (Angélica Freitas)*

Queria saber se existe algum tipo de material teórico que aborde essa questão, que recontem um pouco sobre essas alterações na versificação ao longo da história...”<sup>25</sup>

Alguém pode me ajudar?”

Alguns poetas se prontificaram a responder, tanto indicando possíveis materiais de referência quanto justificando as razões pelas quais optavam por escrever de uma determinada forma ou outra. Seguem algumas das respostas:

**Jesús Montoya**<sup>26</sup>: Muy buena pregunta. Yo creo que se busca la unificación, darle una posibilidad más orgánica a los textos. En la poesía contemporánea la minúscula está siendo muy explorada. Veo el caso relevante en el libro Alfabeto de Inger Christensen.

**Fiori Ferrari**<sup>27</sup>: Eu usava só maiúsculas em cada verso. Um dia, um poeta de Minas, Paulo Gonçalves, me disseram que isso complicava a leitura, pra quem não tivesse o costume de ler poemas, era melhor a maiúscula no começo da frase, depois minúscula até a pontuação final. Faço assim hoje, mas não conheço um estudo sobre isso.

**Leandro Rafael Perez**<sup>28</sup>: Sempre entendi a queda da obrigatoriedade da maiúscula como uma interpretação visual modernista do enjambement francês.

**Davi Araújo**<sup>29</sup>: Engraçado: o próprio Bilac, autor do famoso "Tratado de Versificação" (disponível online), que não sigo para nada, pelo que me lembro não faz lá qualquer menção a isso, nem mesmo ao tratar de acrósticos. Nas poéticas de Aristóteles e Horácio, tampouco há nada. Sei que não é regra em Homero, mas já é na Bíblia em grego.

**André Nogueira**<sup>30</sup>: penso ter lido algo em algum lugar, não sei se em "Ritmo e Sintaxe" de Óssip Brik, um comentário de passagem que se refere ao uso de maiúsculas para introduzir cada verso como forma de destacar o verso como unidade rítmica do poema. na poesia russa, com algumas exceções, a introdução de cada verso com maiúsculas é o recurso maioritário ao longo do século XX.

**Rubens Zárate**<sup>31</sup>: Desconheço material teórico a respeito, mas o modo de misturar maiúsculas e minúsculas já era usado por Blake em algumas

---

<sup>25</sup> Para ver a enquete na íntegra: <https://www.facebook.com/tiago.rendelli/posts/10222071569122121>

<sup>26</sup> Estudante de Mestrado em Teoria literária na UFSCar. Poeta venezuelano, autor dos livros *Las noches de mis años* (Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2016, Prêmio de Obras para Autores Inéditos) e *Hay un sitio detrás de los incendios* (Valparaíso Ediciones, 2017, I Prêmio Hispanoamericano de Poesía “Francisco Ruiz Udiel”).

<sup>27</sup> <sup>26</sup> Professor de Literatura pela Uneafrro e professor efetivo de Língua Portuguesa pelo município de São Paulo. Em 2016, lançou, pela Editora Penalux, seu primeiro livro, *Tensão Superficial da Poesia*.

<sup>28</sup> Formado em linguística pela USP e autor de livros de poesia pela editora Patuá.

<sup>29</sup> Poeta, ficcionista e tradutor, autor de *Livro Ruído* (Eucleia, 2011), *Ficções paralelas e Visões para lê-las* (Substância, 2016), e *O físsil* (Urutau, 2019).

<sup>30</sup> Tradutor, poeta, ensaísta. Publicou os livros de poesia *Pontualmente ao encontro ou Pomos, um Adão cada* (Medita, 2011), *O Manifesto Lenitivo* (Urutau, 2015) e *O presidente me quer morto* (Urutau, 2019).

<sup>31</sup> Produtor cultural na Secretaria Municipal de Cultura de Diadema, coordenador na Ponto de Cultura Laboratório de Poéticas, professor na rede estadual de ensino de SP. Poeta com os seguintes livros publicados: *Pedra* (1978), *Barra* (1978) e *Medium coeli, Campus stellae* (1980).

de suas gravuras; e creio que o primeiro a usar o modo de escrever apenas com minúsculas foi Cummings.

**Nydia Bonetti**<sup>32</sup>: Só não gosto da primeira forma, todos os versos iniciando por maiúsculas, acho que soa meio antiquado. Mas também não conheço nenhum material teórico sobre o assunto. Eu uso o 2 ou o 3 nos meus poemas. :)

As referências citadas precisariam ser aprofundadas, mas o que chama a atenção é a existência de um ideário, uma lógica, que cada poeta constrói para justificar a sua escolha, passando desde a noção de que determinada forma de versificar facilita a compreensão do leitor até o argumento de uma liberdade soberana do poeta, desarticulada de qualquer tradição.

O uso de maiúsculas e minúsculas no assentamento do estilo caminhava para conformações, citando Possenti, psicologizantes e sociologizantes. A priori, parecia não existir qualquer relação que influenciasse tais escolhas.

No caso da versificação em maiúsculas, trazendo a ideia de Darnton, apresentada em *O beijo de Lamourette*, no fim do século XVIII aconteceu uma revolução da leitura. Até aquele momento a palavra impressa tinha caráter sagrado, pois a Bíblia era o livro lido extensivamente, os leitores passavam e repassavam pelos mesmos textos ali contidos. Com a revolução na leitura, que começa ocorrer no século IX nos mosteiros e a partir do século XIII nas universidades europeias, verticalizando-se na revolução francesa no século XVIII dada a laicização do ensino iniciada nesse período, as pessoas passam a ler materiais de diversos gêneros e a palavra impressa começa a ser dessacralizada.

No entanto, temos séculos de tradição da leitura e do livro ser quase um sinônimo das próprias escrituras bíblicas, que eram compostas justamente por letras capitais iniciando cada frase. Provavelmente as elites letradas tenham trazido essa tradição para poesia, utilizando a versificação da Bíblia como padrões comuns para dar esse caráter solene e sagrado para a poesia.

Pensando nessas escolhas como uma decisão meramente autoral na contemporaneidade, podemos pensar numa escala de versificação que aponta para um grau de respeito às tradições poéticas mais clássicas até um nível de experimentalismo: 1) maiúsculas no início de cada verso mais tradicional que 2) versos com pausas gramaticais e com apenas o primeiro verso em maiúscula mais tradicional que 3) supressão de pontos e maiúsculas.

---

<sup>32</sup> Poeta com os seguintes livros publicados: *SUMI-Ê* (Editora Patuá, 2013), *De barro e de pedra* (Editora Urutau, 2017).

No entanto, quase no final dessa investigação, Marcus Daniel Cabada<sup>33</sup>, poeta e estudioso das histórias dos livros, trouxe uma informação que vem ao encontro do conceito de que a materialidade está sempre presente nas escolhas no texto. Segundo Cabada, uma das razões para o uso das maiúsculas no início de cada verso tem a ver com os próprios processos relativos à mecanização da imprensa a partir do século XIV. Inclusive, de acordo com Cabada, as primeiras impressões das obras de Lorca, Cernuda e Alfonsina Storni, aparecem com letras capitulares em cada verso mas com a modernização das técnicas de impressão, essas obras são reimpressas sem que todos os versos sejam iniciados por maiúscula, seguindo o esquema de apenas usar esse recurso no primeiro verso de cada estrofe.

Outra contribuição para o entendimento dessa questão veio do técnico em impressão e editor pela editora Reformatório<sup>34</sup>, Marcelo Nocelli<sup>35</sup>. Segundo o técnico, depois da criação dos tipos em maiúsculas, era exigido que os tipógrafos comesçassem todos os parágrafos em maiúsculas. Como eles não eram pessoas das letras e a maioria não sabia diferenciar prosa de poesia, aquela forma de escrita, com cada frase numa linha, era como se fossem parágrafos e, desse modo, começavam sempre em maiúscula.

Todo o percurso dessa investigação aponta para o estilo como uma construção através de uma confluência de fatores e que o mídiuim é determinante para tal. Não são apenas as questões psicologizantes e sociologizantes que moldam a escrita da poesia mas também a materialidade.

Outro ponto que se evidenciou na investigação junto a essas pequenas editoras é que os ritos genéticos editoriais recortam o estilo da poesia que está sendo publicada atualmente, seja através da curadoria, que possui critérios específicos para a seleção de um texto em detrimento de outro, seja no trabalho com o texto pelo editor ou pelo revisor, seja na construção do projeto gráfico do livro. Além disso, foi possível perceber que, embora cada editora afirme que seu catálogo é diverso, que possua uma linha editorial construída por critérios próprios, essa diversidade não é abrangente, com publicações oriundas de autores de diferentes espectros culturais e sociais, mas dentro de um grupo específico em vista que pelas respostas dadas atinentes às escolhas curatoriais, as classes mais abastadas é que seguem sendo publicadas devido aos critérios adotados.

---

<sup>33</sup> Poeta, crítico literário e estudioso na área de editoração. [https://biblioteca-virtual.fandom.com/es/wiki/Marcus-Daniel\\_Cabada](https://biblioteca-virtual.fandom.com/es/wiki/Marcus-Daniel_Cabada) <acesso em 23 de janeiro de 2020.>

<sup>34</sup> <http://www.reformatorio.com.br/> <acesso em 23 de janeiro de 2020.>

<sup>35</sup> Proprietário da editora Reformatório e tecnográfico. <http://estacaodasletras.com.br/o-escritor-e-o-mercado-editorial/> <acesso em 23 de janeiro de 2020.>

Quanto ao mercado editorial e essas pequenas editoras, escutam com bastante frequência a ideia de dois mercados: o tradicional e o independente. Porém as mecânicas de funcionamento dessas editoras não diferem das grandes. Claro que há um acúmulo de funções por parte do editor nessas pequenas editoras, mas nada que não aconteça também com empresas do mesmo segmento de diferentes portes. Em uma multinacional que fabrica, por exemplo, produtos cosméticos, existirá uma especialização de áreas (recursos humanos, departamento de vendas, departamento de compras, logística, departamento financeiro, departamento contábil, comunicação, produção, projeto etc.), essas mesmas funções existirão dentro de um pequeno produtor de produtos cosméticos orgânicos, com a diferença que a pessoa que cuida da produção, também será responsável por outras áreas. No entanto, tanto os produtos de uma grande empresa como de uma pequena disputarão um mercado comum. Até os discursos que tentam especializar esse mercado, como o caso dos orgânicos, acabam por ser cooptados por grandes empresas e depois homogeneizados. Aqui a lógica do capitalismo impera: o que é diferente, o novo, aquilo que se destaca, ainda que a priori seja exclusivo, se existir ou for criada demanda, será apropriado por diferentes agentes.

No que tange às pequenas editoras, das quatro participantes da pesquisa, percebemos lógicas de mercado parecidas, no que se refere às escolhas dos livros, pensando no potencial de vendas do mesmo, nos locais onde os livros circulam, no público que os compra, nas formas de circulação das publicações. Dentre essas participantes da pesquisa, faz-se necessário uma pequena observação sobre a editora Patuá devido ao seu impacto no mercado editorial, em específico no que tange à publicação de literatura, com destaque para a poesia, carro chefe dessa editora. Em 2019, a Patuá publicou mais de 200 títulos, conforme afirmação de seu próprio editor<sup>36</sup>. Para se ter noção mais acurada da quantidade de publicações dessa editora em relação a outras pequenas casas editoriais, em 2018 o prêmio Oceanos<sup>37</sup>, que engloba livros dos gêneros poesia, contos, crônicas, novelas e romances publicados em língua portuguesa em qualquer parte do mundo, houve, no total, 1364 livros inscritos. Somente a editora Patuá participou com 127 livros, aproximadamente 9,3% eram livros dessa editora. Trata-se de um prêmio que abrange autores que escrevem em português, oriundos de todos os países do mundo. Nesse mesmo ano, a editora Record teve 16 livros inscritos, Companhia das Letras<sup>38</sup> teve 15 livros

---

<sup>36</sup> Para ver o post na íntegra: <https://www.facebook.com/eduardo.lacerda.12/posts/2057347754367724> <acesso em 25 de janeiro de 2020. >

<sup>37</sup> [http://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/99721/Livros\\_Validos\\_Oceanos\\_2018.pdf](http://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/99721/Livros_Validos_Oceanos_2018.pdf)<acesso em 25 de janeiro de 2020. >

<sup>38</sup> <https://www.companhiadasletras.com.br/><acesso em 25 de janeiro de 2020. >



inscritos e editora Rocco<sup>39</sup> participou com 6 livros inscritos. Essa comparação serve para mensurarmos o impacto da Patuá, pois as três grandes editoras citadas são empresas gigantescas. Em 2019, no mesmo prêmio<sup>40</sup>, a comissão organizadora, além de divulgar o número de inscrições, 1467 inscritos, divulgou o número de editoras participantes, 314 editoras de 10 países diferentes. A editora Patuá inscreveu 148 livros, aproximadamente 10,1% das inscrições eram da Patuá, num universo de 314 editoras. Portanto, não há como deixar de lado esses dados e não mencionar especificamente essa editora.

Nas entrevistas, o editor dessa casa afirmou que escolhe os textos de acordo com o seu gosto pessoal. Sabemos que o gosto social é uma matriz de sociabilidade, determinada por questões históricas, econômicas e sociais, portanto, ou falamos de um editor que tem um gosto extremamente eclético ou falamos de um editor que publica tudo que lhe chega para conseguir dar manutenção ao seu negócio e aumentar os lucros de sua empresa. Segundo o seu modelo de negócio, a maior parte das vendas se dá em lançamentos, com tiragens de 50 exemplares. Em um livro de 100 páginas, que não possui custos de revisão, apenas de diagramação e impressão, teremos um custo aproximado de produção de R\$ 850,00, no máximo. O preço médio de capa dos livros da Patuá é de R\$ 40,00. Para pagar os custos, seria preciso vender uma média de 22 livros. Desses 50 livros, o editor poderá lucrar com a venda de 37 livros, em vista que 3 livros são entregues ao autor como contrapartida (5% da tiragem têm esse destinada). Em geral, a média de livros vendidos é de 40 exemplares, ou seja, lucro de R\$ 750,00 por evento de lançamento (21 livros aproximadamente são para pagar os custos, o lucro passa a ser contabilizado a partir da venda dos 19 restantes — basta multiplicar R\$ 40,00 pelos livros vendidos). Desse modo, para lucrar mais, a Patuá adotou como modelo a ideia de publicar o máximo possível. Se falamos de uma editora que lucra a média de R\$ 750,00 por livro, num ano, com a média de 200 livros, falamos de um lucro anual de R\$ 150.000,00. Não contamos aqui os livros vendidos para autores pós-lançamento, livrarias, vendas online e projetos pagos, como a última antologia desenvolvida pela Patuá, chamada Ruínas<sup>41</sup>, na qual cada autor paga R\$ 60,00 para participar tendo o espaço delimitado de uma folha. Somente essa antologia fechou com mais de 400 páginas, ou seja R\$ 24.000,00 em um único livro.

---

<sup>39</sup> <https://www.rocco.com.br/>< acesso em 25 de janeiro de 2020. >

<sup>40</sup> <https://associacaoceanos.pt/wp-content/uploads/2019/04/Validados-para-site-ok-Inscri%C3%A7%C3%B5es-V%C3%A1lidas.pdf>< acesso em 25 de janeiro de 2020. >

<sup>41</sup> Para acessar o post completo sobre a antologia:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2127929783976187&set=a.110132579089261&type=3&theater>  
<acesso em 05 de março de 2020. >

O modo operacional dessa editora se aproxima da autopublicação, começando pelo fato de que não há uma etapa fundamental dos ritos genéticos editoriais: o trabalho realizado dentro do texto, seja por um revisor, seja pelo próprio editor. Essa etapa é responsabilidade autoral. Se o autor deseja que o original seja revisado, precisará fazer isso por conta própria. A Patuá recebe os textos, sem fazer qualquer trabalho neles, diagrama, cria capa e imprime. Outrossim, embora existam elementos que nos levem a afirmar essa proximidade com a autopublicação, os livros recebem uma estampa editorial, um aporte simbólico do trabalho do editor, mas que em vias de fato não acontece. Nesse sentido, fica a reflexão sobre até que ponto o trabalho da editora Patuá não é prejudicial para a representatividade simbólica do que significa um livro ser publicado pelas mãos de um editor.

Para encerrar essas considerações finais, que mais se abrem do que se fecham, volta-se para epígrafe de Marguerite Yourcenar, na qual a escritora, sob a voz de seu personagem, o imperador romano Adriano, afirma que aprendeu a apreciar a voz humana devido à palavra escrita e que, ao longo do tempo, a vida o fez compreender os livros. De fato, graças ao percurso realizado nesse texto de dissertação para obtenção do título de mestre em Estudos de Literatura, embora o estudo, a análise, a reflexão acadêmica sejam pedra fundamental para o entendimento das relações entre os ritos genéticos editoriais e o estilo na poesia, seja em outros momentos históricos, seja na contemporaneidade, sem dúvida, estar no cerne desse movimento, participando de feiras literárias, escutando falas de editores, conversando com autores, com agentes literários, com diferentes profissionais dos livros, ajuda a desvelar as sombras que sempre cobrem uma parte da realidade. Não há luz que esteja isenta da rotação da Terra — a não ser que seja artificial, feita para durar menos que qualquer tempo humano.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Ana Sílvia Couto de. *Fórum Nacional de Direito Autoral: uma análise de seu acontecimento*. In: IX Congresso latino-americano de estudos do discurso – ALED. Nov. 2011.

AMARAL, A. *Curadoria de informação e conteúdo na web: uma abordagem cultural*. In: CORRÊA, Elizabeth S. (org.) *Curadoria digital e o campo da comunicação*. São Paulo: ECA/USP, 2012.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

AUTHIER-RÉVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Vários tradutores, revisão de tradução Leci Barbisan; Valdir Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAGNO, Marcos. *A Norma Oculta: língua & poder na sociedade brasileira*. São Paulo: Parábola, 2009.

BAGNO, Marcos – *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2011.

BAKEWEEL, Sarah. *Como viver – uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov) *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENEVIT, Mariana Gonçalves. *O texto, o editor e o livro*. Alice no país das maravilhas busca seus leitores. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor – notas para sua história. In: **Em questão**, Porto Alegre, vol. 11, n° 12, jul./dez. 2005, p. 219-237.

BRAIT, B. *Análise e Teoria do Discurso*. In: BRAIT, B. *Bakhtin: Outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-31.

BOURDIEU, Pierre. *Una revolución conservadora en la edición*. Intelectuales, política y poder, Buenos Aires: Eudeba, 1999

CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Escrito sobre Jade: Poesia clássica chinesa*. Organização de Trajano Vieira. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *Escutar os mortos com os olhos*. In.: *Estudos avançados*. n. 24, v. 69, 2010.

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHARTIER, Roger. *O que é um Autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: Editora da UFSCar, 2012.

CHARTIER, Roger. *A Mediação Editorial*, In: \_\_\_\_\_, *Os Desafios da Escrita*, São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CHAROUX, Ofélia M. G. *Metodologia processo de produção registro e relato do conhecimento*. 4.ed. São Paulo: DVS, 2007.

CUNHA, M. A. A. *A literatura infantil*. Teoria e prática. 18. ed. São Paulo: Ática, 1999.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do Discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques; MARANDIN, Jean Marie. *Quel objet pour l'analyse de discours?* In: *Matérialités Discursives*. Actes du Colloque, avril,1980. Paris X, Natterre Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

DANTAS, Audálio. *Casa de alvenaria: História de uma ascensão social*. In: JESUS, Carolina Maria (1961). *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DEBRAY, R. *Manifestos midiológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

DEBRAY, R. *Transmitir - O Segredo e a Força das Ideias*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

DEBRAY, R. *História de quatro "M"*. In: MARTINS, Francisco M.; SILVA, Juremir M. da (Orgs.). *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. 2. ed. Porto Alegre, Sulinas, 2000b.

DEMO, Pedro. *Metodologia científica em ciências sociais*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1985.

DI FANTI, M.G.C. *Discurso, trabalho & dialogismo: a atividade jurídica e o conflito trabalhador / patrão*. 2004.. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - LAEL - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004.

FARBIARZ, Alexandre et al. *Palavra, imagem e sujeito*. In: FARBIARZ, Jackeline Lima,

FARBIARZ; Alexandre; COELHO, Luiz Antonio L. (Orgs.). *Os lugares do design na leitura*. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2008, p. 17-38.

FERNANDES, Helio Puglia; GONÇALVES, Marilson Alves. *Repensando o modelo de negócios do livro: estratégias operacionais para gestão editorial*. São Paulo: Com-Arte, 2011.

GALLO, Solange Leda. *Autoria: função do sujeito e efeito do discurso*. In: TASSO, Ismara. *Estudos do texto e do discurso: interfaces entre língua(gens), identidade e memória*. São Carlos: Claraluz, 2008.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing. Managing language in the digital age*. New York. Columbia University Press, 2011.

HALLIDAY, M. *An introduction to functional grammar*. 3. ed. London: Hodder Education, 2004

HEITLINGER, Paulo. *Tipografia. Origem formas e uso das letras*. Lisboa: Dinalivro, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. *Bienal 1998: princípios e processos*. In: Marcelina, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, ano 1, vol. 1, pp. 20-36, 2008. [Edição: Antropofágica]

INDURSKY, Freda. *A memória na cena do discurso*. In: INDURSKY, F.; MITTMANN, S.;

KAUFMAN, Ana María; RODRÍGUEZ, María Helena. *Escola, leitura e produção de textos*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. New York: Oxford University Press. 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour*. Sage publications. London. 2002.

LEANDRO FERREIRA, M.C. (orgs.). *Memória e história da/na Análise do Discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

LEONZINI, Nessia. 2010. *Apresentação*. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Trad. André Stolarski. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LYRA, P. *Conceito de poesia*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

MACEDO, M. de. *Aprenda a fazer versos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MAGNANI, Snome todo, como padronizou. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Organização de Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Trad. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva; Néelson P. da Costa e Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2006b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gêneses dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Ática, 1998.

MARTINS, Milena Ribeiro. *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*. Campinas: Unicamp, 2003. Tese de doutorado em Teoria da História Literária

MELO, Eduardo; TAVARES, José Fernando. (org.). *O Mercado de ebooks no Brasil*. São Paulo: Simplíssimo Livros, 2013.

MITTMANN, Solange. *Heterogeneidade constitutiva, contradição histórica e sintaxe*. In: *Desenredo*, v.6, n.1, p.85-101, jan. /jun. 2010.

MUNIZ Jr. José de Souza. *O grito dos pequenos: independência editorial e bibliodiversidade no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Balão editorial, 2010.

MUNIZ Jr. José de Souza. *Girafas e bonsais: editores 'independentes' na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

NICOLAS, J de; INFANTE, U. *Como ler poesias*. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1995.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos*. Campinas: Pontes, 2008.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Quem tem medo da curadoria?* Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica. In: Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schollhammer, Mariana Simoni, orgs. *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Editora PUC-RIO. 2016.

PAZ, Eliane Hatherly. *Isto e aquilo: reflexões sobre a “literatura de entretenimento” no Brasil* – Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2000.

PAVAN, Paula Deniele. *Autor e autoria em debate: manutenção e/ou deslizamentos de sentidos*. In: MITTMANN, Solange. (Org.). *A autoria na disputa pelos sentidos [recurso eletrônico] Dados eletrônicos*. Porto Alegre: Instituto de Letras – UFRGS, 2016.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento* Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 5ª Ed. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 5. ed. São Paulo: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, M. *Ler o arquivo hoje*. In: ORLANDI, E. (org) *Gestos de Leitura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

PÊCHEUX, M. (1970). *Foi “propaganda” mesmo que você disse?* In: ORLANDI, E. (org) *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes, 2011.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

PETRI, V. *O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do “dispositivo experimental” da Análise do Discurso*. In: DIAS, C.; PETRI, V. (org) *Análise de Discurso em Perspectiva: Teoria, método e análise*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. 1986. 310f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. *Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas*. Linguagem em (Dis)curso, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 415-440, set. 2010. ISSN 1982-4017. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem\\_Discurso/article/view/272](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/272)>. Acesso em: 07 maio. 2019.

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

SALGADO, Luciana Salazar; MUNIZ Jr, *Da interlocução editorial: a presença do outro na atividade dos profissionais do texto*. Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n.5, p. 87-102, 1º semestre 2011.

SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização*. Bragança Paulista SP: Margem da Palavra, 2016.

SANTOS, Milton, *A natureza do Espaço: Técnica e tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2006.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *Uma introdução a Pierre Bourdieu*. Revista CULT, São Paulo, n. 128, set. 2008.

SILVA, Tarcízio. *Curadoria, mídias sociais e redes profissionais: reflexões sobre a prática*. In: Curadoria digital e o campo da comunicação. São Paulo: Ed. Eca-USP, 2012.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

TURATO, Egberto Ribeiro. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas*. Petrópolis: Vozes, 2003.

WEBER, Wagner Luís. *O mosquito na vidraça: a formação dos cidadãos à luz da teoria crítica da Escola de Frankfurt*. In.: *Perspectiva* - Revista do Centro de Ciências da Educação da UFSC, Florianópolis, v. 25, p. 125-146, 1996.

YAMAZAKI, Cristina. *Editor de Texto: Quem é e o que faz*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.



## **ANEXOS**

## **ANEXO A - ENTREVISTA 1 - EDITORA PENALUX**

<https://www.editorapenalux.com.br/>

ENTREVISTADO – WILSON GORJ

PRIMEIRA ENTREVISTA: 03/07/2019

SEGUNDA ENTREVISTA: 09/07/2019

### **PRIMEIRA ENTREVISTA**

#### **Eixo – Profissionais envolvidos**

- 1) Entre a escolha de um original e sua publicação, quantos profissionais se envolvem diretamente na produção desse livro? Quais são esses profissionais?**  
Como somos uma pequena editora, a equipe de trabalho é bem reduzida. Uns 4 ou 5 profissionais se envolvem no projeto: os dois editores (eu e o Tonho França), a preparadora (funcionária da editora), o revisor *freenlacer* (quando há) e o(a) designer do projeto.
- 2) Como editor, quais as suas funções na editora?**  
Faço de tudo um pouco: analiso, preparo, reviso, às vezes chego até a conceber o projeto gráfico, criando a arte da capa e os elementos internos. Mas, a rigor, minhas funções prioritárias são a de editar parte dos livros, mantendo contato com os autores e profissionais envolvidos nos processos e, em paralelo, a de administrar e alimentar as redes sociais da editora, produzindo grande parte do conteúdo visual e publicitário das publicações.
- 3) Qual a sua formação?**  
Não tenho formação universitária. Tenho formação técnica apenas. Sou técnico em informática, mas há 10 anos (desde quando comecei a me dedicar às edições) não exerço essa atividade. Além de editor, sou servidor público municipal.

#### **Eixo – Curadoria**

- 1) Existe algum critério curatorial para escolher quais textos serão publicados e quais não serão? Caso sim, quais são critérios?**  
Nosso foco é literatura (nacional e estrangeira) e, em menor escala, trabalhos acadêmicos de caráter literário, histórico e, algumas raras exceções, profissionais relacionados à área de Humanas.
- 2) O texto é avaliado apenas pelo editor ou passa por outras pessoas?**
  - A) Apenas pelo editor
  - B) Por outras pessoas
  - C) Pelo editor e por outras pessoas (X)**
  - D) Outro, escreva:
- 3) Que aspectos no texto são imprescindíveis para que ele seja escolhido para ser publicado?**

Qualidade literária e domínio da escrita.

- 4) **Ainda sobre esses aspectos formais, é possível identificar, nos textos que foram aprovados, aspectos formais comuns?** Vide resposta anterior.

#### **Eixo – O trabalho com o texto**

- 1) **Depois que o texto é aprovado, por quais etapas esse texto passa antes de ir para a diagramação?**  
Preparação e revisão.
- 2) **Existe algum parâmetro ou recomendação aos revisores sobre a forma como o texto deve ser revisado?**  
Não, previamente. Trabalhamos com alguns revisores parceiros há algum tempo e eles já se adequaram ao nosso padrão. Mas há projetos que já vem com revisor externo. Nesse caso, não acionamos o revisor parceiro da editora e nos focamos apenas com a nossa conferência (da equipe fixa) para ver se a revisão feita deixou escapar alguma coisa.
- 3) **Os autores e autoras recebem a revisão de volta para aprovação?**  
Sim.
- 4) **Quando o autor não acata algum apontamento da revisão, qual é o procedimento da editora?**  
Se houver pertinência em relação ao projeto, consideramos a objeção. Se não, tentamos convencê-lo a acatar a correção. Raras vezes isso aconteceu e sempre foi contornável.
- 5) **Que aspectos formais são observados na revisão?**  
A) **Apenas gramática e ortografia (x)**  
B) Oralidade  
C) **Coesão textual (x)**  
D) Se existe um diálogo entre os poemas

#### **Eixo – Projeto gráfico do livro (miolo e capa do livro)**

- 1) **Como são feitos os projetos gráficos dos livros? Existe um modelo para os livros de poesia ou é desenvolvido um projeto gráfico para cada texto?**  
Cada projeto é engendrado seguindo sua própria dinâmica. As sugestões dos autores são sempre levadas em conta. Ao fim, o projeto acaba sendo o resultado de um diálogo entre autor(a) e editora (editores e designer).
- 2) **Você acha que o projeto gráfico pode mudar a leitura de um determinado livro?**  
Sim, acreditamos nisso. Por isso trabalhamos nas artes de cada projeto de forma a seguir uma dinâmica que, ao fim, favoreça o livro como um todo.

**3) Os projetos gráficos são desenvolvidos exclusivamente pela editora ou juntamente ao autor?**

A concepção e a execução dos projetos, na maioria das vezes, são trabalho da editora. Mas o(a) autor(a) participa dando sugestões e orientações. Algumas poucas vezes o projeto gráfico vem por parte do(a) autor(a), mas para ser adotado preciso do aval da nossa equipe.

**4) O autor precisa aprovar o projeto gráfico ou apenas ficar ciente do que foi realizado?**

Fazemos questão dessa aprovação. Numa editora pequena, o(a) autor(a) é um ator fundamental para que o livro circule. Então, ele precisa estar completamente satisfeito com o resultado do livro, para que não perca a motivação em nos ajudar a trabalhar pelo sucesso da publicação.

**5) Sobre as capas, como é feito o processo de desenvolvimento de capas?**

Partindo das sugestões do(a) autor(a) e dos editores, o(a) capista devolve a prova digital.

#### **Eixo – Mercado e circulação de livros**

**1) Depois que o livro está pronto para impressão, qual o tempo para que ele seja lançado?**

Em média, 60 dias.

**2) Qual a tiragem média que é feita por autor?**

80 exemplares, inicialmente. Se houver demandas, fazemos outras tiragens, quase sempre menores.

**3) O lançamento com o autor presente é obrigatório ou opcional?**

Recomendável, mas não obrigatório.

**4) Caso exista lançamento, quem é responsável pela escolha do local?**

O(a) autor(a).

**5) Qual o público que costuma ir aos lançamentos?**

Em regra, o público do autor: amigos, parentes, colegas de trabalho (ou de faculdade etc.) e os leitores que o autor já tenha conquistado com publicações anteriores ou por meio de suas postagens na Internet.

**6) Quantos livros são vendidos em média por autor?**

Por lançamento, de 30 a 40 exemplares.

**7) Depois do lançamento, como esses livros circulam?**

**A) Pela rede de amigos e família do autor (x)**

B) Através de livrarias

C) Feiras

**D) Vendas para o autor (x)**

E) Vendas no site (x)

F) Outros, aponte: **Market place: Amazon, Mercado livre, Estante Virtual entre outros.**

**8) Em seu modelo de negócio**

A) Os autores pagam um valor fixo para publicar

**B) Autores não pagam e a editora cobre seus investimentos com as vendas no lançamento (e nos dias subsequentes ao evento) (x)**

C) Autores pagam uma parte e o restante é coberto pelas vendas

D) Os valores investidos são recuperados pelas vendas em livrarias

E) Os valores investidos são recuperados pelas vendas no site

**9) Autores recebem algum percentual de direitos autorais?**

10%.

**10) Você considera mais barato publicar poesia do que prosa? Explique.**

Sim, pois a revisão, devido ao número de laudas, é mais barata. Também são livros menores se comparado a novelas e romances.

**SEGUNDA ENTREVISTA (perguntas complementares)**

**Eixo – Curadoria**

**Na sua resposta, sobre os critérios de curadoria, você fala sobre o foco de vocês, a linha editorial. Imagino que vocês recebem um número de textos por mês e que alguns são selecionados e outros não. O que o leva a selecionar um texto? Que aspectos você leva em conta na hora de escolher o texto que irá publicar?**

**WG:** Isso vai depender. A gente sempre busca balancear as publicações: em gênero, região, perfil do autor. Como já dito, levamos em conta o domínio na escrita. Eu avalio mais a prosa; então além dos recursos linguísticos do autor levo em conta a sua capacidade de encadear ideias, a habilidade com estruturas narrativas, etc., além da originalidade e clareza. O meu sócio, que é poeta e editor, avalia mais a poesia. Ele tem os critérios dele, para além do básico, que a habilidade com a escrita, o repertório do autor.

**Na pergunta 2, você diz que é o editor e outra pessoa que escolhe os textos. Quem é essa outra pessoa?**

**WG:** Meu sócio, poeta e editor. Às vezes, mandamos originais para um amigo nosso, professor de literatura, para nos dar um parecer mais elaborado, principalmente quando ficamos na dúvida se devemos ou não aprovar.

**Na pergunta 3, sobre o que é imprescindível na escolha, você diz qualidade literária e domínio da escrita. Querria destrinchar um pouco essa resposta: o que você considera como qualidade literária? O que você considera como domínio da escrita?**

**WG:** Qualidade literária é o repertório de imagens, metáforas e questionamentos que o texto suscita; as camadas interpretativas que ele propõe; domínio da escrita seria um bom

vocabulário, clareza a assertividade na escolha das palavras, e domínio gramatical (ortografia, concordância, acentuação, etc.).

**Na pergunta 4, sobre aspectos formais comuns concordo contigo, são poucos os que ousam. Você consegue perceber similaridades entre os textos de que forma então? Podemos dizer que, mesmo com uma diversidade temática, não existe uma diversidade de formas tão grande, que elas seguem mais ou menos certos padrões?**

**WG:** Isso varia muito. Há autores mais apegados a formas tradicionais, tanto na poesia (sonetos, haicais, rimas) quanto na prosa (escrita linear, narrador na primeira ou terceira pessoa). Por nosso lado, não temos essa obsessão por encontrar aquele projeto que rompa com as convenções, que seja originalíssimo, enfim. Muitas vezes basta que o livro seja bom para ser aprovado. Isto é, que nos pareça bom, um livro que indicaríamos a amigos depois de sua leitura.

## **Eixo – O trabalho com o texto**

**Na pergunta 1, por favor, o que você considera como preparação e como revisão?**

**WG:** Preparação é limpar o texto de formatações indevidas (como recuos feitos manualmente, hifens no lugar de travessões etc.), organizá-lo melhor (no caso de coletâneas, identificar os textos mais fortes e saber distribuí-los com algum critério, às vezes colocando-os no começo e no fim; no começo para estimular a leitura; no fim, para dar um fecho de ouro à leitura) e padronizá-lo (no uso das fontes, dos itálicos etc.). Revisão é encontrar falhas na escrita, as gralhas, e também catar linhas viúvas, espaçamentos indevidos, essas coisas.

**Na pergunta 2, você diz que já trabalha com alguns revisores há algum tempo e que eles se adequaram ao padrão de vocês. Você poderia falar mais sobre esse padrão? Como seria?**

**WG:** Vai depender muito do projeto. Se o projeto vai sair com uma tiragem maior, nossa preocupação com a revisão é maior; afinal, os erros não poderão ser corrigidos em pouco tempo, como acontece com as tiragens menores (acerta-se o erro no arquivo e a próxima tiragem já sai com a correção). E também há projetos que já vem com revisor. Então, quando precisamos do auxílio de um revisor externo contratamos revisores *freelancers*. O padrão a que me referi é o método de marcação no pdf. Algo simples. Não tem muito segredo nisso.

**Além disso, abaixo um pequeno excerto de um poema. Queria saber, você enquanto editor, caso fossem feitas adequações, que adequações esperaria, não quanto a uma resposta gramatical, mas sobre essa relação de formas, entre maiúsculas e minúsculas e coerência na pontuação.**

*Se eu te disser quem sou, sou a dor nos ombros  
observe os pontos cardinais,  
sempre em frente, entre os dedos, você vai achar meus cabelos  
São pretos  
Alguns brancos.*

*se eu te disser quem sou, sou em círculos.*

*namoro meus pés sob a água fresca  
lembro o passado  
esqueço a panela no fogo,  
lembro o presente,  
sou sempre em frente  
embora ande pela sombra  
calculo os passos para não pisar em linhas  
procuro seguir mas dou voltas no quarteirão.*

*Se eu te disser quem sou  
os pontos cardinais trocarão de lugar  
e eu precisarei de um espelho para te mostrar:  
nariz, olhos, boca, sobrancelhas  
vou te dizer assim mesmo que sou  
aqui, fora, cheia de ar, calor  
E algumas músicas que guardei pra dançar.*

*sou mais do que quando você chega  
ou quando vai embora  
ou se escolhe ficar.*

*Sou na galáxia, no norte, na volta, sem casa, no espelho.  
Sou aqui  
fora*

**WG:** Eu mexeria pouca coisa. Padronizaria. Como disse, minha área de atuação é mais a prosa.

*Se eu te disser quem sou, sou a dor nos ombros  
observe os pontos cardinais,  
sempre em frente, entre os dedos, você vai achar meus cabelos  
são pretos  
alguns brancos.*

*Se eu te disser quem sou, sou em círculos.*

*Namoro meus pés sob a água fresca  
lembro o passado  
esqueço a panela no fogo  
lembro o presente  
sou sempre em frente  
embora ande pela sombra  
calculo os passos para não pisar em linhas  
procuro seguir mas dou voltas no quarteirão.*

*Se eu te disser quem sou  
os pontos cardinais trocarão de lugar  
e eu precisarei de um espelho para te mostrar:  
nariz, olhos, boca, sobrancelhas*

*vou te dizer assim mesmo que sou  
aqui, fora, cheia de ar, calor  
e algumas músicas que guardei pra dançar.*

*Sou mais do que quando você chega  
ou quando vai embora  
ou se escolhe ficar.*

*Sou na galáxia, no norte, na volta, sem casa, no espelho.*

*Sou aqui  
fora.*

**Na pergunta 5, você disse que todos os itens são levados em conta. Tem algum que tem mais peso sobre o outro?**

**WG:** Não.

## **Eixo - Projeto Gráfico**

**Na pergunta 1, portanto, não há um modelo? Falo sobre formato do livro, tamanho do livro, tipografia, coisas assim... Casa livro pode vir a ter características próprias ou vocês têm uma linha em relação aos projetos gráficos? Pelo que entendi, vocês criam projetos gráficos de acordo com a necessidade dos textos. Ou os textos também precisam se adequar ao projeto gráfico de vocês?**

**WG:** O formato mais padrão é o 14x21. Depois vem o maior, 16x23, e às vezes o menor, 12x18. Trabalhamos com o tamanho de fonte entre 11 e 12 (fontes menores ou maiores deixam a leitura cansativa). As adequações se resumem mais à estética (arte da capa e diagramação) do que a concepção gráfica externa (formato, papéis diferentes etc.). Mas às vezes acontece de um projeto ter um formato diferente, um papel diferente. Vai depender muito do projeto (do autor, do momento, e outros fatores).

**Na pergunta 2, portanto vocês pensam o projeto gráfico diretamente em relação ao conteúdo? Ou seja, o texto não se adapta ao projeto gráfico, mas vocês se adaptam ao texto?**

**WG:** Boa parte das vezes, sim. O texto precisa se adaptar. Por exemplo: poemas com versos muito longos. Para não ter de usar uma fonte menor, orientamos o poeta a quebrar o verso e usarmos o colchete na outra linha para quebra. Ou se isso não virar com o poeta, a gente deita o poema na página, de modo que o leitor acaba tendo de virar o livro para ler. É uma dinâmica interessante. Alguns gostam, outros não. Enfim, dá-se um jeito.

**Na pergunta 3, essa relação que você colocou na pergunta 2, de pensar os projetos gráficos em relação ao texto, na verdade não são concepções autorais, é uma interpretação da editora em relação as necessidades do projeto gráfico em relação ao texto? Não, é o autor que aponta isso então?**

**WG:** Às vezes é o próprio autor que sugere. Outras é a editora. Na maioria das vezes é uma ação conjunta.



## **Eixo - Mercado e circulação de livros**

**Na pergunta 7, qual desses que você apontou, por onde circulas os livros, é o mais forte? Na editora Urutau, por exemplo, é sem dúvida lançamento presencial e depois vendas pelo autor. Isso acaba reverberando nas escolhas dos livros a serem publicado, conhecendo de que forma eles circulam?**

**WG:** O mesmo com a Penalux: lançamento e venda direta com o autor. As plataformas (Amazon etc.), no nosso caso, tem funcionado com as traduções, os clássicos. Livros de autores pouco conhecidos quase não saem por ali.

**Você considera mais barato publicar poesia do que prosa? Explique.**

**WG:** Sim, pois a revisão, devido ao número de laudas, é mais barata. Também são livros menores se comparado a novelas e romances.

## **ANEXO B - EDITORA MOINHOS**

<https://editoramoinhos.com.br>

ENTREVISTADO – NATHAN MAGALHÃES

PRIMEIRA ENTREVISTA: 27/06/2019

SEGUNDA ENTREVISTA: 07/07/2019

### **PRIMEIRA ENTREVISTA**

#### **Eixo – Profissionais envolvidos**

**1) Entre a escolha de um original e sua publicação, quantos profissionais se envolvem diretamente na produção desse livro? Quais são esses profissionais?**

O “correto” deveria ser o editor que analisa o original. O diagramador para fazer a prévia da diagramação. O revisor para fazer a primeira revisão na prova. E, minimamente, um segundo revisor para a prova. Além desses, o designer responsável pela capa. Alguém para lidar com o comercial, a divulgação, mas nas pequenas editoras não é assim. No máximo, o editor e um revisor dão conta do texto e um designer para diagramar e fazer a capa, às vezes o próprio editor é o revisor.

**2) Como editor, quais as suas funções na editora?**

(risos) Pode dizer que são todas? (risos) Só não são mais todas porque tenho 1 pessoa me ajudando. Eu seleciono original, seleciono os *freelas* para trabalhar conosco para revisão, capa, projeto gráfico, faço o comercial, tenho as ideias para divulgação, emito nota, vou aos correios, faço pagamento, respondo *e-mail*, peço ficha catalográfica, diagramo livro, reviso livro, faço capa também, acompanho produção na gráfica, rs, enfim, quase tudo.

**3) Qual a sua formação?**

Sou doutorando em Literaturas Modernas e Contemporâneas na UFMG e tenho mestrado em Literatura Comparada.

#### **Eixo – Curadoria**

**1) Existe algum critério curatorial para escolher quais textos serão publicados e quais não serão? Caso sim, quais são critérios?**

Primeiramente, tem que ser algo que seja pertinente e que eu goste. Não necessariamente eu preciso gostar do tema, mas se for algo que seja suficientemente válido para uma discussão literária ou de outro teor, acho que o livro deve ser escolhido. Além disso, a possibilidade de vendas do livro, a importância para o contexto em que o livro vai estar inserido. Se é um livro de autor estreante ou não. E, não se pode deixar de lado, tem-se que perceber se a pessoa tem domínio da língua; para ‘errar’ no texto é preciso conhecer a língua.

**2) O texto é avaliado apenas pelo editor ou passa por outras pessoas?**

A) Apenas pelo editor

- B) Por outras pessoas
- C) **Pelo editor e por outras pessoas**
- D) Outro, escreva:

**3) Que aspectos no texto são imprescindíveis para que ele seja escolhido para ser publicado?**

Eu sempre tento conversar um pouco sobre a pessoa, pesquiso sobre ela, uma das coisas imprescindíveis é se a pessoa quer publicar um livro apenas por publicar ou se pretende ficar nesse meio literário. Isso para mim é importante, porque ainda acredito que um autor precisa de tempo para amadurecer.

Um outro ponto é a questão do gosto mesmo, e uma outra que acho importantíssimo para livros de poesia e contos é o livro ser coeso, redondo, os textos dialogarem entre si,

terem um fio narrativo... Como diria o crítico americano Fraistat, é necessário ter uma estrutura interna que acompanha a textura poética do livro.

Isso é imprescindível. Além de não ter nada de cunho racista, preconceituoso de qualquer tipo.

**4) Ainda sobre esses aspectos formais, é possível identificar, nos textos que foram aprovados, aspectos formais comuns?**

Hummmm. Não sei... acho que 99% seguem um padrão específico de montagem dos textos, divididos em capítulos, falas com travessões... poucos são os que ousam estruturalmente, e esses são os que mais me chamam atenção.

## **Eixo – O trabalho com o texto**

**1) Depois que o texto é aprovado, por quais etapas esse texto passa antes de ir para a diagramação?**

Há a primeira revisão, ortográfica e de conteúdo. São feitos comentários no texto, apontados possíveis erros gramaticais. O livro volta para o autor ver o que está sendo apontado. Depois disso, os ajustes são feitos. A diagramação é realizada, e uma nova revisão é feita no pdf, pelo autor dessa vez. Ele aponta ajustes, são realizados pelo diagramador. É pedido, então, a prova impressa, e o editor ou uma terceira pessoa faz a leitura final no papel impresso, novos ajustes são feitos e então a conferência final em uma prova digital enviada pela gráfica.

**2) Existe algum parâmetro ou recomendação aos revisores sobre a forma como o texto deve ser revisado?**

Geralmente, pedimos que os autores comentem se algo deve ser levado em consideração sobre sua escrita. Quando não informam nada, sempre informamos aos revisores que não mexam diretamente no texto, mas que façam comentários em balões com as sugestões que acreditam ser melhor para o texto. Isso quando se relaciona ao conteúdo propriamente dito. Quando é algum erro ortográfico, gramatical, o ajuste é feito diretamente no texto.

**3) Os autores e autoras recebem a revisão de volta para aprovação?**

Sim. Sempre, todos os ajustes, até quando falam “não precisa mais enviar para mim, é só ajustar”, ainda assim enviamos o PDF e informamos que só seguimos quando derem o aval.

**4) Quando o autor não acata algum apontamento da revisão, qual é o procedimento da editora?**

Depende do apontamento: se for algo gramatical e que não exista razão nenhuma para não se seguir a gramática, não há o que fazer, seguimos a gramática, geralmente em textos de prosa. Evidentemente que não é regra, depende muito da escrita da pessoa. Então isso é flexível, mas se for algo que a pessoa peça justificativa gramatical, então recorreremos à gramática, quando não, quando é de conteúdo, tentamos argumentar, se preciso, mais de uma vez, tentando mostrar que o texto só tende a ganhar com a mudança.

**5) Que aspectos formais são observados na revisão?**

- A) **Apenas gramática e ortografia**
- B) **Oralidade**
- C) **Coesão textual**
- D) **Se existe um diálogo entre os poemas**

**Eixo – Projeto gráfico do livro (Miolo e capa do livro)**

**1) Como são feitos os projetos gráficos dos livros? Existe um modelo para os livros de poesia ou é desenvolvido um projeto gráfico para cada texto?**

Sempre enviamos um *briefing* para saber o que o autor ou autora pensa para a capa do livro. O editor lê o livro e o designer também, geralmente parte ou todo, e eu e o designer discutimos brevemente sobre alguma ideia, imagem, cor, alguma coisa assim em específico. Daí o designer propõe um rascunho, se eu, enquanto editor aprovar, já enviamos ao autor, senão peço ajustes antes do envio.

**2) Você acha que o projeto gráfico pode mudar a leitura de um determinado livro?**

Depende do projeto gráfico, se ele se infiltrar no texto, sim. Se for algo que fique apenas no exterior, não.

**3) Os projetos gráficos são desenvolvidos exclusivamente pela editora ou juntamente ao autor?**

O autor, como disse, responde ao *briefing*. Não seguimos à risca, é algo apenas para “dialogarmos”, sem a presença física dele. Mas nunca tivemos que enviar uma capa para o prelo sem aprovação do autor, geralmente conseguimos acertar de primeira em 90% dos casos. Nos outros, fazemos uma proposta diferente, para que o autor tenha possibilidade de escolher entre duas capas. A decisão final é da editora, mas sempre dialogamos com o criador do texto.

**4) O autor precisa aprovar o projeto gráfico ou apenas ficar ciente do que foi realizado?**

Como eu disse acima, nós temos a palavra final, mas SEMPRE o autor aprova o projeto, só avançamos se ele aprova o projeto. Se acontecer dele pedir algo para ser modificado e que não concordemos, nós tentamos justificar com argumentos nossos e de editores amigos. Quando isso acontece, pedimos uma leitura de mercado para que o autor possa ouvir não apenas a nossa opinião, mas de outros editores. Quase sempre, eles se convencem, sem melindres ou discussões.

- 5) **Sobre as capas, como é feito o processo de desenvolvimento de capas?**  
Acho que foi respondido acima.

## **Eixo – Mercado e circulação de livros**

- 1) **Depois que o livro está pronto para impressão, qual o tempo para que ele seja lançado?**  
Depende. Geralmente, os livros da Moinhos têm um tempo mínimo de produção de 6 a 8 meses, podendo demorar até 12 meses. Depende muito do livro e da urgência do projeto. Como estamos diminuindo o ritmo para dar mais qualidade ao processo, essa não é uma preocupação tão grande, pois prezamos o livro antes de tudo.
- 2) **Qual a tiragem média que é feita por autor?**  
Depende do projeto. Há livros que saem com 150 exemplares, há livros que saem com 300, 500, 1.000.
- 3) **O lançamento com o autor presente é obrigatório ou opcional?**  
Acho que em quase 100 livros cerca de 10%, no máximo, não houve lançamento. Não obrigamos, mas sempre conversamos informando que é um momento importante, até mesmo para divulgar o livro.
- 4) **Caso exista lançamento, quem é responsável pela escolha do local?**  
Depende do projeto. Sempre sugerimos, mas não é obrigatório o autor acatar. Geralmente, os autores é que ficam responsáveis pelos lançamentos. Quando investimos 100% no livro, a obrigação é não fazer o lançamento em livraria, e esperar um tempo mínimo de semanas para enviar o livro para a livraria.
- 5) **Qual o público que costuma ir aos lançamentos?**  
Grande parte familiares e amigos e pessoas que conhecem já a Moinhos.
- 6) **Quantos livros são vendidos em média por autor?**  
Depende. Autor estreante, geralmente 30 a 50 livros. Mas já tivemos autores estreantes que venderam 100 exemplares. Mas eu diria que, no geral, seria 40 livros.
- 7) **Depois do lançamento, como esses livros circulam?**  
A) **Pela rede de amigos e família do autor**  
B) **Através de livrarias**  
C) **Feiras**  
D) **Vendas para o autor**  
E) **Vendas no site**  
F) **Outros, aponte. Vendas em ebook**
- 8) **Em seu modelo de negócio**  
A) Os autores pagam um valor fixo para publicar  
B) Autores não pagam e a editora cobre seus investimentos com as vendas no lançamento  
C) Autores pagam uma parte e o restante é coberto pelas vendas  
D) Os valores investidos são recuperados pelas vendas em livrarias  
E) Os valores investidos são recuperados pelas vendas no site

**F) Depende. Há livros que o autor entrar com percentual da produção. Há livros, como os acadêmicos, que o autor entra com todo o valor da produção. Há livros que investimos 100% da produção. Há livros que o autor tem um prazo de 3 meses para vender uma percentagem da produção dos livros produzidos.**

**9) Autores recebem algum percentual de direitos autorais?**

10%. Sempre.

**10) Você considera mais barato publicar poesia do que prosa? Explique.**

Em geral sim, claro que depende do tamanho do livro, do tamanho dos versos. Mas em geral, a revisão é menos custosa que a prosa.

## **SEGUNDA ENTREVISTA (perguntas complementares)**

### **Eixo – Curadoria**

**Na sua resposta sobre os critérios de curadoria, você diz que precisa ser algo pertinente e que você goste. O que o faz gostar de um texto?**

**NM:** Acho que a narrativa, quando ficção, tem que me tirar um pouco do lugar comum, sabe. Tenho autores que as pessoas dizem não ler porque são muito fortes... O que é ser forte? É causar incômodo? Se for, é disso que gosto. Ou então uma narrativa que, mesmo não sendo original, brinque um pouco com a linguagem, não precisa ser um Ezra Pound, um Joyce, mas tentar fazer algumas artimanhas pra também sair do lugar comum. Ou pode ser uma narrativa "ok", mas bem estruturada. Que os personagens tenham profundidade, muita gente tem deixado de lado a ideia de organização de um livro, seja de ficção ou de poesia. É preciso refletir sobre o livro. Muita gente chega querendo publicar em dois ou três meses sem dar espaço para diálogo; não acho que seja assim que deva funcionar. E também se um texto me faz rir, chorar... ah, não sei, também eu tenho que sentir, sabe, eu sei que isso é subjetivo, mas é isso. Não acredito só que as estratégias são o que fazem um livro, elas são importantes, mas se usadas a frio nada dirão.

**Aí, você segue dizendo que não necessariamente precisa gostar do tema, mas que seja suficientemente válido para uma discussão literária ou de outro teor. O que um texto, em sua opinião, precisa ter para ser válido para uma discussão literária? Além disso, quando você menciona discussão de outro teor, ao que se refere?**

**NM:** É, não sei se me expressei bem. Vejamos... por exemplo, uma literatura que traga uma história de ação... em alguns casos, não todos, pode não nos fazer refletir, no sentido em que o livro depois da leitura não vai ficar em mim, ou seja, eu entendo como uma leitura de, como se diz, uma leitura... falta-me a palavra, uma leitura de momento, não sei se seria isso, ao contrário por exemplo de ler um Rosa, um Ramos, um Rego. Ler esses três, por exemplo, findado o livro ou capítulos me faz levar o livro comigo, eu fico refletindo sobre várias questões que envolvem a narrativa, isso porque ela traz profundidade e reflexão. Por exemplo, gosto muito de Sherlock, pronto, talvez eu ache que as histórias de Sherlock mais entretenimento do que as contadas por Lispector. Compreende a diferença? Mas eu não as nívelo como uma sendo melhor do que a outra, cada narrativa, gênero, é boa dentro do seu

espectro. Quando quero ler algo que não vá me fazer pensar ou refletir muito vou atrás de leituras como Holmes. Quando não, vou atrás até de ler sobre como vivem os bolivianos que costumam em SP. É isso... não sei se expliquei bem...

**Prosseguindo em sua resposta, você diz que é importante essa questão da venda dos livros, do contexto que o livro vai ser inserido. Como levanta esses dados?**

**NM:** Quem é a pessoa que escreve? É um iniciante? É uma pessoa que já publicou outros livros? O que se pode fazer no entorno do livro? Diálogo com algo do momento? Claro que às vezes é complicado pensar nisso, mas tento...

**Por fim, você fala da necessidade do domínio da língua e que é preciso ter esse domínio para errar, algo que pessoalmente concordo. Queria entender melhor o que você entende por domínio da língua...**

**NM:** O domínio que falo é saber porque está fazendo o que se está fazendo. Se vc me manda um livro de poemas com versos quebrados, com vários espaços em branco entre os versos, quebras "malucas" que a mim, de Início, não fazem sentido, vc pelo menos tem que saber o porquê. Já questionei alguns poetas sobre isso e disseram que gostavam apenas da disposição do texto... Ok... É um argumento, mas a meu ver não me ganha... Um espaço em branco pode dizer muitas coisas, como a ideia de silêncio, de vácuo, supressão etc. Se quem escreve não interpreta isso, acho que a pessoa não tem domínio disso... No campo da ficção, como eu acho que disse, tem autor meu que briga pra deixar as vírgulas erradas, ele diz que é pra manter a coloquial idade. E ele está certo. Mas há momentos que as vírgulas erradas dele prejudicam mais que ajudam. Se o cara aceita quando eu digo que tá errado, compreende porque está, eu creio que ele tem domínio. O domínio que eu quis dizer é isso, saber o que se está fazendo, não apenas fazer por fazer sem ter algo pensado por trás.

**Na pergunta 2, você diz que é o editor e outra pessoa que escolhe os textos. Quem é essa outra pessoa?**

**NM:** *Tu quer* que eu entregue o ouro? KKK brincadeira. São autores, autoras que conheço, tanto são amigos quanto profissionais que confio. São pessoas que leem muito, e que estão sempre dispostas a sair da zona de conforto na leitura.

**Na pergunta 3, sobre o que é imprescindível na escolha, você retoma a questão de gosto. Sei que é algo bem subjetivo, mas poderia tentar destrinchar isso, sobre o que faz você gostar de um texto, quero entender suas preferências, mesmo aquelas que formam esse gosto mencionado.**

**NM:** Rapaz... Eu tenho que pensar mais nisso... Se eu não tiver respondido aqui nessa primeira, não sei muito mais o que falar. Por exemplo, eu gosto de pessoas esquecidas, deixados à margem, Sousa, desde kilkerry, Fontela e por aí vai. Eu gosto da literatura que me faz sentir, frieza só na matemática rsrs

**Na pergunta 4, sobre aspectos formais comuns, concordo com você, são poucos os que ousam. Conseguem perceber similaridades entre os textos, de que forma então? Podemos dizer que, mesmo com uma diversidade temática, não existe uma diversidade de formas tão grande, que elas seguem mais ou menos certos padrões?**

NM: Sim, geralmente ficção é naquela coisa distinchadinha em capítulos, poemas aquela coisa livre etc... e concordo com o que vc falou, que há diversidade de temas mas não de formas

### **Eixo – O trabalho com o texto**

**Na pergunta 2, você diz que são feitas marcas no texto e que só é alterado diretamente quando há erro de ortografia. O que considera como um erro de ortografia? Além dessa parte de ortografia, uma coisa que vejo muito nas revisões são mistura de segunda e terceira pessoa, concordância pronominal. Alguns autores aceitam as alterações, outros justificam dizendo que fazem isso por que falam dessa forma, porque é uma coisa da oralidade. O que você acha sobre isso?**

NM: Ortografia uai, palavra escrita errada, falta de acento, quando troca algo na palavra por outra coisa. Quanto às pessoas, tem isso mesmo, quando não destoa muito e converso com o autor mantemos. Mas já teve contos, por exemplo, que fiz o autor ajustar porque *tava* uma zona e prejudicava mais do que salvava.

**Além disso abaixo um pequeno excerto de um poema. Queria saber, você enquanto editor, caso fossem feitas adequações, que adequações esperaria, não quanto a uma resposta gramatical, mas sobre essa relação de formas, entre maiúsculas e minúsculas e coerência na pontuação.**

*Se eu te disser quem sou, sou a dor nos ombros  
observe os pontos cardinais,  
sempre em frente, entre os dedos, você vai achar meus cabelos  
São pretos  
Alguns brancos.*

*se eu te disser quem sou, sou em círculos.*

*namoro meus pés sob a água fresca  
lembro o passado  
esqueço a panela no fogo,  
lembro o presente,  
sou sempre em frente  
embora ande pela sombra  
calculo os passos para não pisar em linhas  
procuro seguir mas dou voltas no quarteirão.*

*Se eu te disser quem sou  
os pontos cardinais trocarão de lugar  
e eu precisarei de um espelho para te mostrar:  
nariz, olhos, boca, sobrancelhas  
vou te dizer assim mesmo que sou  
aqui, fora, cheia de ar, calor  
E algumas músicas que guardei pra dançar.*

*sou mais do que quando você chega  
ou quando vai embora*



*ou se escolhe ficar.*

*Sou na galáxia, no norte, na volta, sem casa, no espelho.*

*Sou aqui*

*fora*

NM: A pontuação e maiúscula e minúscula aí com certeza eu pediria ajustes. Não tem uma organização... Odeio dizer que tem que padronizar, mas o ou a poeta tem que pôr seu estilo até nisso. E ajustar um poema faz parte da persona do ou da poeta

**Na pergunta 5, você disse que todos os itens são levados em conta. Tem algum que tem mais peso sobre o outro?**

NM: Que itens? Não lembro o que disse. Rsrs

### **Eixo - Projeto Gráfico**

**Na pergunta 1, portanto não há um modelo? Falo sobre formato do livro, tamanho do livro, tipografia, coisas assim? Casa livro pode vir a ter características próprias ou vocês têm uma linha em relação aos projetos gráficos? Pelo que entendi, vocês criam projetos gráficos de acordo com a necessidade dos textos? Ou os textos também precisam se adequar ao projeto gráfico de vocês?**

NM: Eu parto sempre do padrão. 14x21 16x23 12x18. Queria no começo que os de poesia fossem todos 12x18, mas há poemas com versos longos, então esse formato não casa, é preciso repensar. Ou o livro traz ilustrações, qual tamanho? Preciso rever e por aí vai. Quando dá adequo ao padrão, tendo em vista os custos, mas quando não a *gnt* tenta pensar em algo diferente.

**Na pergunta 2, o que você considera como projeto gráfico se infiltrando no texto?**

**RESPOSTA:** Eu falei isso, foi? Rsrs acho que falei bobagem. Mas é tipo o que está dentro do livro, no miolo, casar com a capa, mesmas fontes, continuação do projeto gráfico, mesmas cores. Essas coisas. Rsrs

**Na pergunta 3, portanto, embora vocês passem para o autor, a decisão final é da editora?**

NM: Tudo passa pelo autor. No sentido que ele tem conhecimento e pediu aprovação, mas a palavra final é nossa. Mas sendo bem honesto, de quase 150 livros que editei em vida, em 148 o diálogo venceu. 😊

### **Eixo - Mercado e circulação de livros**

**Na pergunta 7, qual desses que você apontou, por onde circulam os livros, é o mais forte? Na editora Urutau, por exemplo, é sem dúvida lançamento presencial e depois vendas pelo autor. Pergunto, pois quero saber se você conhecendo de que forma circulam seus livros, isso acaba reverberando nas escolhas dos livros a serem publicados.**

**NM:** Ah, sim. Parto do princípio que o autor vende mais que eu e a livraria e o site. Tenho autor que não vende UM livro no site, mas vende 300 em três meses, no lançamento e depois pelas redes sociais. Parto dessa ideia. Lançamento e autor é o que vende para nós, pequenos.

## **ANEXO C - EDITORA LARANJA ORIGINAL**

<https://www.editorapenalux.com.br/>

ENTREVISTADO – FILIPE EDUARDO MOREAU

PRIMEIRA ENTREVISTA: 08/07/2019

SEGUNDA ENTREVISTA: 10/07/2019

### **PRIMEIRA ENTREVISTA**

#### **Eixo – Profissionais envolvidos**

- 1) Entre a escolha de um original e sua publicação, quantos profissionais se envolvem diretamente na produção desse livro? Quais são esses profissionais?**

Filipe e Germana – editores

Gabriel – produtor executivo

Viviane – assuntos administrativos, como contabilidade e providência de contrato

- 2) Como editor, quais as suas funções na editora?**

a) Seleção de originais

b) Conferência e adequação dos originais à qualidade dos livros da editora

c) Escolha de designer

d) Conferência do livro diagramado

e) Encaminhamento ao produtor gráfico

- 3) Qual a sua formação?**

Letras, com mestrado, e Arquitetura, com doutorado.

#### **Eixo – Curadoria**

- 1) Existe algum critério curatorial para escolher quais textos serão publicados e quais não serão? Caso sim, quais são critérios?**

a) Conteúdo: tratar-se de um livro ficcional em prosa ou poesia de bom nível literários e cuidados na apresentação;

b) Entrevista: quando o autor não é conhecido dos editores quase todos os trabalhos começaram por um café ou conversa pessoal para se avaliar inclusive o nível de educação, do fino trato e etc. Já trabalhamos com pessoas ansiosas, ou “espertas”, e realmente não convém à editora recair no mesmo erro. E, principalmente, se houver problema entre o pretendente e qualquer membro ou ex-membro da equipe editorial, evitaremos abrir as portas da editora.

Uma coisa que de cara depõe contra o proponente: sugerir que o livro dele é um ótimo negócio para a editora.

- 2) O texto é avaliado apenas pelo editor ou passa por outras pessoas?**

a) Apenas pelo editor

b) Por outras pessoas

c) Pelo editor e por outras pessoas

d) Outro, escreva:

Em geral, A ou C. Temos um quinto membro na equipe, Jayme, que é uma espécie de consultor e em alguns casos também analisa os originais. Ou seja: a aprovação geralmente se dá por conselho, mas pode haver um “aceite” individual, porque nossos critérios já são bastante comuns.

**3) Que aspectos no texto são imprescindíveis para que ele seja escolhido para ser publicado?**

Domínio da língua e das ideias + criatividade e originalidade

**4) Ainda sobre esses aspectos formais, é possível identificar, nos textos que foram aprovados, aspectos formais comuns?**

Não. A literatura é muito ampla e compreende gêneros diversos. Mesmo em poesia, a nossa especialidade, a diversidade é grande, na forma e conteúdo. Em geral, precisamos GOSTAR do livro proposto.

### **Eixo – O trabalho com o texto**

**1) Depois que o texto é aprovado, por quais etapas esse texto passa antes de ir para a diagramação?**

A revisão, que inclui correções e muitas vezes a reescrita de algumas partes.

**2) Existe algum parâmetro ou recomendação aos revisores sobre a forma como o texto deve ser revisado?**

Temos 3 revisoras principais, sendo que os dois editores também revisam, e abrem mão das revisoras nos livros de poesia. Nós 5 temos critérios muito semelhantes e trocamos ideias. Quase tudo é em obediência à gramática e norma culta.

**3) Os autores e autoras recebem a revisão de volta para aprovação?**

Sim.

**4) Quando o autor não acata algum apontamento da revisão, qual é o procedimento da editora?**

É caso a caso, ponto a ponto. Tudo é conversado e nada é deliberado gratuitamente. Em 95% dos casos saem consensos. Nos outros 5% a editora manda.

**5) Que aspectos formais são observados na revisão?**

**A) Apenas gramática e ortografia**

**B) Oralidade**

**C) Coesão textual**

**D) Se existe um diálogo entre os poemas**

Todos eles. A língua oral é respeitada e é consultada a gramática, deixando-se bem subentendido quando há concessão de imitação da língua falada.

### **Eixo – Projeto gráfico do livro (Miolo e capa do livro)**

- 1) **Como são feitos os projetos gráficos dos livros? Existe um modelo para os livros de poesia ou é desenvolvido um projeto gráfico para cada texto?**  
Começamos com projetos individuais (meados de 2016) e depois de um ano estreamos nossa primeira coleção. Durante um ano e meio alternamos entre a coleção e os projetos individuais. A partir de 2019 estamos publicamos só livro de coleção. Estão sendo inauguradas 2 coleções de prosa e outras duas de poesia (total de 5).
- 2) **Você acha que o projeto gráfico pode mudar a leitura de um determinado livro?**  
Sim e não. Um livro bem apresentado torna a leitura realmente agradável. Por outro lado, para leitor experiente, como é o caso dos professores universitários, importa sobretudo o conteúdo.
- 3) **Os projetos gráficos são desenvolvidos exclusivamente pela editora ou juntamente ao autor?**  
Por dois anos e meio aceitamos sugestões dos autores. Hoje os livros deles são adaptados aos projetos de coleção, mas em alguns pontos ainda podem dar palpite.
- 4) **O autor precisa aprovar o projeto gráfico ou apenas ficar ciente do que foi realizado?**  
Hoje apresentamos antes os projetos gráficos, pois são livros de coleção. Antes o autor podia opinar.
- 5) **Sobre as capas, como é feito o processo de desenvolvimento de capas?**  
Hoje elas obedecem ao padrão da coleção. Antes eram desenvolvidas pelo designer e avaliada pelos editores junto aos autores.

#### **Eixo – Mercado e circulação de livros**

- 1) **Depois que o livro está pronto para impressão, qual o tempo para que ele seja lançado?**  
Um mês
- 2) **Qual a tiragem média que é feita por autor?**  
200cópias (começamos com 500 e até o começo de 2019 eram 300)
- 3) **O lançamento com o autor presente é obrigatório ou opcional?**  
Só fazemos lançamento com o autor presente.
- 4) **Caso exista lançamento, quem é responsável pela escolha do local?**  
A editora dá em geral 3 alternativas e o autor escolhe. Até 2018 lançamos boa parte dos títulos em livrarias. Não fazemos mais isso, a não ser no caso de um relançamento com a presença do autor.
- 5) **Qual o público que costuma ir aos lançamentos?**  
Amigos e familiares do autor, principalmente. Em alguns casos, fãs anônimos, quando o autor se divulga bem pela internet. Mesmo assim, são poucos, proporcionalmente, em relação aos amigos.
- 6) **Quantos livros são vendidos em média por autor?**

No lançamento, uns 40. Ao longo do tempo, uns 200.

**7) Depois do lançamento, como esses livros circulam?**

- A) Pela rede de amigos e família do autor
- B) Através de livrarias
- C) Feiras
- D) Vendas para o autor
- E) Vendas no site
- F) Outros, aponte.

Todos os citados, exceto feiras, de que ainda participamos pouco. É possível que em algum momento abandonemos as vendas em livrarias.

**8) Em seu modelo de negócio**

- A) Os autores pagam um valor fixo para publicar
- B) Autores não pagam e a editora cobre seus investimentos com as vendas no lançamento
- C) Autores pagam uma parte e o restante é coberto pelas vendas
- D) Os valores investidos são recuperados pelas vendas em livrarias
- E) Os valores investidos são recuperados pelas vendas no site

Desde que começou, a editora ainda trabalha no prejuízo. Os autores não pagam e a editora não cobre seus investimentos com a venda no lançamento. Menos ainda com as vendas em livraria, já que recebemos delas um valor bem abaixo do investido. As vendas no site também estão fracas.

A venda dos livros em si ainda não cobre o investimento, e temos custos fixos mensais: três profissionais assalariados, contador, aluguel, despesas de escritório etc.

**9) Autores recebem algum percentual de direitos autorais?**

Sim, 10% de todo o dinheiro que entra com a venda do livro, mais uma pequena cota de livros em cortesia.

**10) Você considera mais barato publicar poesia do que prosa? Explique.**

Sem dúvidas. O trabalho é menor, livros menores, menos laudas de revisão.

## **SEGUNDA ENTREVISTA (perguntas complementares)**

### **Eixo – Curadoria**

**Na sua resposta 1, sobre os critérios de curadoria, no item a você fala que seleciona originais caso eles tenham um bom nível literários e cuidados na apresentação. Você poderia destrinchar isso? O que considera como um bom nível literário e cuidado na apresentação.**

**FLP:** Bom nível literário = fluência na escrita, conteúdo, boas referências Cuidados na apresentação = frases já revisadas e corrigidas, sem repetição de palavras, erros gramaticais etc.

**Ainda na sua resposta 1, no item b, achei muito interessante a resposta. Primeiro você diz que o contato pessoal com o autor é parte dos critérios para seleção e complementa**

**dizendo que depende do nível de educação, do fino trato e etc... Nessa parte poderia me aclarar o que você chama de educação, fino trato?**

**FLP:** As palavras nunca definem perfeitamente. Pode ser “polidez e empatia”, mas, por oposição, me desagradam pessoas que transparecem arrogância e convencimento da própria importância. No fundo quero descobrir se é uma pessoa tranquila, fácil de trabalhar, e que não esteja esperando mais do que o editor pode dar. E que estejam gratas pela oportunidade de publicação.

**Na continuação você diz que já trabalho com pessoas espertas e que não quer recair nisso. Poderia relatar o que seria essa postura “esperta”.**

**FLP:** Pessoas “espertas” são aquelas que tentam convencer o editor de que publicá-las é uma grande oportunidade e será muito importante para a editora. Dizem ser um bom negócio no sentido que vai vender muito e que a editora vai ficar famosa por publicá-lo. Por incrível que pareça, já ouvi isso pelo menos umas 5 vezes.

**Por fim, você comenta** que se o autor sugere que o livro é um bom negócio, isso depõe contra ele na hora de vocês escolherem ou não o livro. Na sua experiência, o que eles argumentam para dizer que o livro deles é um bom negócio?

**FLP:** Dizem ser um bom negócio no sentido que vai vender muito e que a editora vai ficar famosa por publicá-lo. Por incrível que pareça, já ouvi isso pelo menos umas 5 vezes.

**Na pergunta 2, você diz que o texto é avaliado pelo editor e outra pessoa. Quem é essa outra pessoa?**

**FLP:** Pessoas próximas interessadas em literatura. Podendo, gosto de trocar impressões com namorada, amigo e amiga

**Na pergunta 3, sobre o que é imprescindível na escolha, você diz domínio da língua, criatividade e originalidade. Isso me suscitou algumas questões: primeiramente, o que considera como domínio da língua? O que considera criatividade? O que considera originalidade? Por fim, você poderia diferenciar originalidade e criatividade? É possível que um texto seja criativo, mas não original ou o contrário?**

**FLP:** Pessoas que querem escrever bem, precisam estudar. Sinto um desnível muito grande entre originais vindos de pessoas que realmente estudaram Letras e o das que vieram de outras áreas, como teatro, jornalismo, publicidade. Quem estudou Letras domina melhor a língua porque foi obrigado a entender a gramática.

Criatividade = maneira própria de fazer associações e ter liberdade temática

Originalidade = ineditismo

**Na pergunta 4, você diz que existe uma diversidade grande na forma e no conteúdo.**

**Quería especificar mais a minha questão: na editora Urutau, quando avalio os textos de poesia, percebo formas predominantes: incidência de maiúsculas/minúsculas na versificação, onde existe uma tendência a se utilizar letras minúsculas mesmo no início dos versos. Outra forma que vejo é dos poemas se iniciarem com maiúscula e seguirem no restante dos versos com minúsculas até o fim da estrofe, aí, no início da estrofe seguinte, o procedimento segue, começando com maiúsculas e seguindo até o fim da estrofe com o restante em minúsculas. Coisas que vejo pouco é aquela maneira de começar cada verso com letra maiúscula, como se fazia antigamente. Enfim, é desse tipo de aspecto formal que menciono, se você não vê pontos comuns na poesia contemporânea. Não quero dizer que existe apenas uma tendência, mas uma série delas e se você não identifica alguns padrões...**

**FLP:** De fato, essa variedade no uso de maiúsculas e minúsculas também nos deixa um pouco confusos. Preferimos não impor nenhum padrão, mas ao menos seguir uma coerência interna dentro do próprio livro.

Parece estar havendo uma tendência de se usar apenas minúsculas, mesmo em nomes próprios. Aceitamos alguns assim, mas também aceitamos os que seguem a norma culta. Só achamos importante que cada livro siga um critério estável.

Mas estamos longe de achar que sabemos exatamente a melhor fórmula. Vamos variando, mas tentando ser coerentes dentro de cada livro.

## **Eixo – O trabalho com o texto**

**Na pergunta 1, você diz que existem correções e até reescrita em algumas partes. De alguma maneira a revisão tem um quê de coautoria então?**

**FLP:** Sim, totalmente.

**Abaixo um pequeno excerto de um poema. Queria saber, você enquanto editor, caso fossem feitas adequações, que adequações esperaria, não quanto a uma resposta gramatical, mas sobre essa relação de formas, entre maiúsculas e minúsculas e coerência na pontuação.**

*Se eu te disser quem sou, sou a dor nos ombros  
observe os pontos cardinais,  
sempre em frente, entre os dedos, você vai achar meus cabelos  
São pretos  
Alguns brancos.*

*se eu te disser quem sou, sou em círculos.*

*namoro meus pés sob a água fresca  
lembro o passado  
esqueço a panela no fogo,  
lembro o presente,  
sou sempre em frente  
embora ande pela sombra  
calculo os passos para não pisar em linhas  
procuro seguir mas dou voltas no quarteirão.*

*Se eu te disser quem sou  
os pontos cardinais trocarão de lugar  
e eu precisarei de um espelho para te mostrar:  
nariz, olhos, boca, sobrancelhas  
vou te dizer assim mesmo que sou  
aqui, fora, cheia de ar, calor  
E algumas músicas que guardei pra dançar.*

*sou mais do que quando você chega  
ou quando vai embora  
ou se escolhe ficar.  
Sou na galáxia, no norte, na volta, sem casa, no espelho.  
Sou aqui*



*Fora*

**FLP:** Tenho tentado transformar em orações de fácil compreensão, praticamente pontuando e usando maiúsculas nos inícios de frase.

Vou então dar meu chute de como eu proporia ao autor (sendo que somos flexíveis, e se o autor realmente quiser deixar do jeito dele, tudo bem; só não queremos que fique uma coisa muito incoerente, mas até aí os autores costumam concordar com nossas observações e sugestões)

*Se eu te disser quem sou, sou a dor nos ombros:  
observe os pontos cardinais;  
sempre em frente, entre os dedos, você vai achar meus cabelos.  
São pretos.  
Alguns, brancos.*

*Se eu te disser quem sou, sou em círculos.*

*Namoro meus pés sob a água fresca:  
lembro o passado,  
esqueço a panela no fogo,  
lembro o presente,  
sou sempre em frente.  
Embora ande pela sombra,  
calculo os passos para não pisar em linhas;  
procuro seguir mas dou voltas no quarteirão.*

*Se eu te disser quem sou,  
os pontos cardinais trocarão de lugar  
e eu precisarei de um espelho para te mostrar:  
nariz, olhos, boca, sobrancelhas.  
Vou te dizer assim mesmo que sou  
aqui, fora, cheia de ar, calor...  
E algumas músicas que guardei pra dançar.*

*Sou mais do que quando você chega,  
ou quando vai embora,  
ou se escolhe ficar.*

*Sou na galáxia, no norte, na volta, sem casa, no espelho.  
Sou aqui  
Fora*

**Na pergunta 5**, você disse que todos os itens são levados em conta. Tem algum que tem mais peso sobre o outro?

**FLP:** Sim: gramática e ortografia.

**Eixo – Projeto gráfico do livro (Miolo e capa do livro)**

**Na pergunta 1, portanto, há um modelo? Falo sobre formato do livro, tamanho do livro, tipografia, coisas assim.... Cada livro pode vir a ter características próprias ou vocês têm uma linha em relação aos projetos gráficos? Pelo que entendi, vocês têm um projeto gráfico específico, uma linha e os textos são pensados para se encaixarem nesse projeto gráfico....**

**FLP:** Até 2018 os nossos livros de coleção eram minoria. Desde 2019 estamos fazendo só livros de coleção, para economizarmos no projeto gráfico. E, nesse sentido, sim, os livros têm de se adaptar ao que estamos oferecendo como forma acabada de projeto.

**Ainda sobre a pergunta 1. Existe um formato predominante?**

**FLP:** Em geral 14x21 cm ou 16x 23 cm

**Na pergunta 2, pelo que entendi, você acha que o projeto gráfico pode vir a influenciar e dar outras possibilidades de leitura para certos leitores? No caso de leitores especializados, como professores universitário, o projeto gráfico não afetará a leitura deles?**

**FLP:** Acho isso sim. Um bom projeto gráfico traz conforto e facilitação da leitura. Estimula a leitura. Mas o conteúdo em si permanece o mesmo. Assim, alguém muito acostumado a ler saberá valorizar o livro independente do projeto.

Mas é DEVER da editora ter cuidados estéticos com os textos.

**Na pergunta 3, na editora Urutau também temos um projeto gráfico específico e os textos se adaptam a ele. Como vocês fazem quando os textos têm especificidades que dependem de alterações no projeto gráfico? Dou um exemplo: os livros da Urutau têm um tamanho específico. Recentemente recebemos um texto muito bacana, que trabalha com uma camada visual nos poemas, ou seja, a versificação do poeta, a diagramação proposta por ele desenha um objeto na página. No entanto, devido ao tamanho de nosso livro, isso se perderia, pois, para formar essas imagens o livro precisaria ser bem maior em termos de formato, pois em nosso formato atual os poemas teriam que ser divididos em duas páginas. Minha pergunta é, em casos assim, o que vocês fazem, tentam adaptar o texto ao formato de vocês ou nem aprovariam um texto assim?**

**FLP:** Para nossa sorte, os artistas gráficos têm sido compreensivos no sentido de fazer uma ligeira adaptação do projeto gráfico desenvolvido sem aumentar os custos.

**Na pergunta 5, ou seja, as capas são leituras dos editores sobre o texto do autor e não a leitura do próprio autor?**

**FLP:** Eu diria que dos designers, depois de ouvir os editores e o autor. E depois os editores e o autor ainda podem sugerir modificações. Tudo isso sutilmente sem estressar as relações. De fato, já houve opiniões divergentes e a necessidade de um poder decisório dos editores, mas foram casos raros.

## **Eixo Mercado e circulação de livros**

**Na pergunta 7, desses que você apontou, por onde circulas os livros, é o mais forte? Na editora Urutau, por exemplo, é sem dúvida lançamento presencial e depois vendas pelo autor. Pergunto, pois quero saber se você conhecendo de que forma circulam seus livros, isso acaba reverberando nas escolhas dos livros a serem publicados.**

**FLP:** Parece que temos a mesma experiência: vende principalmente no lançamento. E depois de lançado, com as vendas feitas pelo próprio autor. (Nós só fazemos lançamentos com a presença do autor).

## **ANEXO D - EDITORA PATUÁ**

<https://www.editorapatua.com.br/>

ENTREVISTADO EDUARDO LACERDA

PRIMEIRA ENTREVISTA: 12/10/2019

SEGUNDA ENTREVISTA: MAIL 05/12/2019

### **PRIMEIRA ENTREVISTA**

#### **Eixo – Profissionais envolvidos**

**1) Entre a escolha de um original e sua publicação, quantos profissionais se envolvem diretamente na produção desse livro? Quais são esses profissionais?**

A escolha do original é feita apenas por mim, tenho hoje um assistente editorial que atua como editor após a obra ter sido selecionada para publicação e um ilustrador / diagramador principal, responsável por 70% dos livros que publicamos mensalmente, além dele trabalhamos com mais dois diagramadores / artistas.

**2) Como editor, quais as suas funções na editora?**

Atualmente o editor de uma pequena editora assume funções que vão além da editorial; sou responsável pela leitura dos originais, da avaliação, da edição, do envio do contrato, emissão de notas fiscais, cobrança, divulgação, lançamento, envio dos livros pelos correios, atualização do site da editora, envio para imprensa, inscrição em concursos, entre outras funções, editoriais, administrativas, comerciais etc.

#### **Eixo – Curadoria**

**1) Existe algum critério curatorial para escolher quais textos serão publicados e quais não serão? Caso sim, quais são critérios?**

Os critérios são bem pessoais e subjetivos. Como não cobramos pela publicação, tenho liberdade para escolher somente os livros que leio e gosto, mas como gostos pessoais são bem limitados, tento analisar a qualidade do livro pensando se os leitores gostarão daquele livro publicado.

**2) O texto é avaliado apenas pelo editor ou passa por outras pessoas?**

- A) Apenas pelo editor**
- B) Por outras pessoas**
- C) Pelo editor e por outras pessoas**
- D) Outro, escreva:**

O texto é avaliado apenas pelo editor, mas recebemos indicações de livros de outros autores; com a indicação o livro não é automaticamente publicado, mas dependendo do autor que o indicou, podemos dar alguma atenção especial.

**3) Que aspectos no texto são imprescindíveis para que ele seja escolhido para ser publicado?**

Acredito que autores que sejam também leitores de literatura contemporânea (ou de literatura em geral) acabam sendo menos ingênuos, buscando criar e recriar e dialogar com a literatura e com o próprio tempo. É bom perceber que o escritor não se sente como centro da literatura, isso acaba refletindo em como escreve, no que apresenta.

- 4) **Ainda sobre esses aspectos formais, é possível identificar, nos textos que foram aprovados, aspectos formais comuns?**

A resposta anterior responde a essa.

#### **Eixo – O trabalho com o texto**

- 1) **Depois que o texto é aprovado, por quais etapas esse texto passa antes de ir para a diagramação?**

Nós enviamos aos autores uma lista de arquivos que serão necessários para a edição, foto em alta resolução, texto de orelha e prefácio, as referências para criação da capa etc. Pedimos também um arquivo final revisado, que passará por mais uma leitura e depois enviamos para diagramação.

- 2) **Existe algum parâmetro ou recomendação aos revisores sobre a forma como o texto deve ser revisado?**

Não contamos ainda com revisor externo.

- 3) **Os autores e autoras recebem a revisão de volta para aprovação?**

Recebem nossa leitura com apontamentos de revisão.

- 4) **Quando o autor não acata algum apontamento da revisão, qual é o procedimento da editora?**

Caso a alteração proposta seja apenas opção do autor, podemos reconsiderar. No caso de erros, isso fica inegociável.

- 5) **Que aspectos formais são observados na revisão?**

A) **Apenas gramática e ortografia**

B) **Oralidade**

C) **Coesão textual**

D) **Se existe um diálogo entre os poemas**

#### **Eixo – Projeto gráfico do livro (Miolo e capa do livro)**

- 1) **Como são feitos os projetos gráficos dos livros? Existe um modelo para os livros de poesia ou é desenvolvido um projeto gráfico para cada texto?**

Pensamos cada livro como único, mas existe uma identidade visual da editora e que buscamos manter, principalmente pelo artista com quem mais trabalhamos ser sempre o mesmo e ter seu traço que é incorporado aos livros. Mas pensamos o projeto, formato, papel, tiragem de cada livro de acordo com o texto, com o autor e necessidade do próprio livro. Os formatos dos livros variam de 14x21 cm, 16x23 cm, mas temos um ou outro projeto com formato diferente.

- 2) **Você acha que o projeto gráfico pode mudar a leitura de um determinado livro?**

Espero que sim, nosso trabalho publicando livros deveria colaborar com o livro ou não existiria necessidade de uma editora, as gráficas dariam conta. Penso que mudamos a leitura e a vida de um livro, para melhor ou pior eu não arriscaria responder, mas mudamos.

**3) Os projetos gráficos são desenvolvidos exclusivamente pela editora ou juntamente ao autor?**

Os autores podem (e devem) enviar referências, ideias, sugestões, mas considerando que somos uma editora e não uma gráfica, as decisões são coerentes com nossa identidade visual, com o ilustrador escolhido, com a proposta do livro. Eu acredito que quando um autor escolhe uma editora para publicar ele conhece e gosta do trabalho dessa editora, que pode trazer seus conhecimentos e desejos, mas precisa respeitar (e gostar) do trabalho de quem escolheu para publicar seu livro.

**4) O autor precisa aprovar o projeto gráfico ou apenas ficar ciente do que foi realizado?**

Nós passamos a capa para aprovação, o miolo o autor recebe para conferência, mas não pode alterar projeto gráfico.

**5) Sobre as capas, como é feito o processo de desenvolvimento de capas?**

Nós recebemos as sugestões, ideias, referências (até mesmo outras capas da patuá ou de outras editoras), lemos o livro (os ilustradores não conseguem ler todos os livros) e indicamos um caminho ao ilustrador que sugere algo antes da realização, com a aprovação do autor segue por aquele caminho. Geralmente acertamos de primeira.

## **Eixo – Mercado e circulação de livros**

**1) Depois que o livro está pronto para impressão, qual o tempo para que ele seja lançado?**

Em média dois meses.

**2) Qual a tiragem média que é feita por autor?**

Estamos trabalhando com uma média de 50 exemplares.

**3) O lançamento com o autor presente é obrigatório ou opcional?**

Uma das poucas condições para a publicação em nossa editora é a realização de um lançamento, então a presença do autor é obrigatória. Tivemos, porém, casos especiais nos quais abrimos mão do lançamento.

**4) Caso exista lançamento, quem é responsável pela escolha do local?**

A Patuá tem um local próprio em São Paulo, o Patuscada. Em São Paulo, os lançamentos, obrigatoriamente, ocorrem aqui. Em outras cidades aceitamos a escolha dos autores, desde que os espaços sejam gratuitos. Desde o contrato excluimos a opção de livrarias.

**5) Qual o público que costuma ir aos lançamentos?**

Isso depende muito de cada autor, geralmente amigos, familiares, colegas de trabalho, alguns outros escritores.

**6) Quantos livros são vendidos em média por autor?**

Em média 40 exemplares.

**7) Depois do lançamento, como esses livros circulam?**

**A) Pela rede de amigos e família do autor**

**B) Através de livrarias**

- C) Feiras
- D) Vendas para o autor
- E) Vendas no site
- F) Outros, aponte.

Além desses, atualmente trabalhamos com a venda direta na Amazon.

**8) Em seu modelo de negócio**

- A) Os autores pagam um valor fixo para publicar
- B) Autores não pagam e a editora cobre seus investimentos com as vendas no lançamento
- C) Autores pagam uma parte e o restante é coberto pelas vendas
- D) Os valores investidos são recuperados pelas vendas em livrarias
- E) Os valores investidos são recuperados pelas vendas no site

B) os autores não pagam e a editora cobre seus investimentos com as vendas no lançamento, mas as vendas no site e as compras (eventuais, mas não obrigatórias) dos autores é que mantém a editora, sem isso seria impossível depender apenas dos lançamentos.

**9) Autores recebem algum percentual de direitos autorais?**

Os direitos autorais são proporcionais às vendas, mas os autores recebem 5 exemplares pela primeira tiragem de até 100 exemplares, mais 5 exemplares que doamos para divulgação. Após os primeiros 100 exemplares, os autores recebem 10% de pagamento como pagamento em dinheiro.

**SEGUNDA ENTREVISTA (perguntas complementares)**

**Você considera mais barato publicar poesia do que prosa? Explique.**

**EL:** Comecei a Patuá com poesia. São livros menores, quase sempre, do que prosa. No começo, como tínhamos pouca verba, era mais barato para imprimir. Depois passei a publicar outros gêneros.

**Quanto custa para publicar um livro de poemas de 100 páginas numa tiragem de 50 cópias?**

**EL:** Cerca de R\$ 850. A gráfica fica com mais ou menos uns R\$ 400,00, projeto gráfico, diagramação e capa, mais uns R\$ 400,00, ISBN e ficha R\$ 50,00.