

- TÂNIA MARIA PIACENTINI -

LITERATURA: O UNIVERSO BRASILEIRO POR TRÁS DOS LIVROS

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação (Metodologia de Ensino), à Comissão Julgadora da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Professor Doutor José Dias Sobrinho.

Faculdade de Educação - UNICAMP

Campinas - SP

1 9 8 8


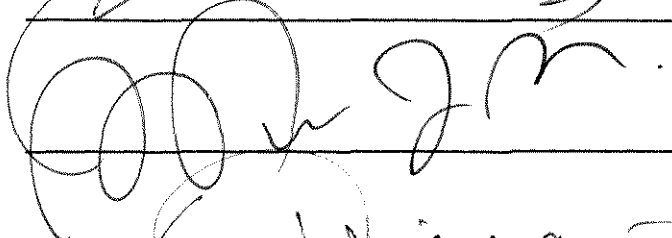
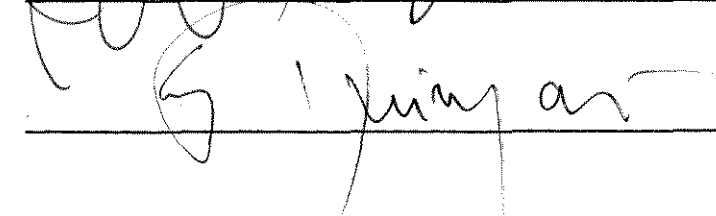
Este exemplar corresponde à redação final da dissertação de Mestrado defendida por Tânia Maria Piacentini e aprovada pela Comissão Julgadora em

Data: 03.06.88

Assinatura do Orientador:



Comissão Julgadora:

À memória de Osman Lins, por cuja ins
piração também me fiz ao largo.

À Raquel, amiga cuja lealdade e estímulo foram
essenciais e gratificantes.

Ao Nelson, parceiro e cúmplice deste trabalho.

RESUMO

Partindo de depoimentos de um grupo de escritores – ficcionistas que publicaram na década de 70 – este trabalho analisa as suas condições de atividade literária, as condições de emergência do texto de ficção, as relações que se estabelecem com os editores e o mercado editorial, passando pelas instâncias de distribuição, difusão e legitimação do livro de literatura (como a crítica, os prêmios, a escola e a universidade), acompanhando o caminho do livro em busca de seus leitores. Discute também as possibilidades e os obstáculos de uma "carreira literária", o conteúdo do processo de profissionalização do escritor no Brasil, nas duas últimas décadas, assim como a visão que os escritores têm de si e de sua prática literária, ou seja, o lugar que eles reivindicam no fenômeno literário e na sociedade.

Perpassando toda a análise feita, está a noção de fenômeno literário, que amplia e concretiza o conceito de literatura enquanto possibilita visualizar a atuação de diversos atores (escritores, editores, distribuidores, livreiros, críticos, resenhistas, professores, alunos, leitores em geral), em diferentes espaços, em ações concomitantes e interdependentes que ocorrem num período histórico determinado e numa dada sociedade.

A discussão que aqui se trava vai além do texto literário estritamente considerado, ou dito de outra forma, trata de aspectos exteriores a ele, ocupa-se do antes e do depois da "literatura". Mas é por causa do texto literário que me interessa conhecer um pouco melhor o universo brasileiro por trás dos livros.

Í N D I C E

1. COMEÇO DE CONVERSA	1
2. A SITUAÇÃO DO ESCRITOR	6
2.1 - Um, duplo, vários	6
2.2 - Pão e ficção	19
2.3 - Dificuldades de profissionalização	27
3. O ESCRITOR E A INDÚSTRIA EDITORIAL	46
3.1 - Escrever & Produzir	46
3.2 - Escritores x Editores	59
3.3 - Direitos Tortos	76
4. AO ENCONTRO DO LEITOR	101
4.1 - O leitor, esse desconhecido	101
4.2 - Distribuição e difusão à brasileira	110
4.3 - Crítica literária: com nostalgia	124
4.4 - Concursos e prêmios: loteria cultural?	140
4.5 - A escola: parada obrigatória	147
5. E NO ENTANTO, ESCREVO!	169
Anexo I - Questionário	195
Anexo II - Publicações dos escritores entrevistados ..	197
Depoimentos	204
Anexo III - Tabelas	256
Bibliografia	262

COMEÇO DE CONVERSA

Meu trabalho tem como ponto de partida a definição de fenômeno literário feita por France Vernier, em L'écriture et les textes¹, que amplia, ao mesmo tempo em que concretiza, a noção de literatura. Para ela (e para mim que adotei sua definição), o fenômeno literário é o conjunto de situações e de relações que se estabelecem durante e ao longo de todo o processo literário, incluída a obra e por causa dela, compreendendo as condições específicas de surgimento do texto — o trabalho do escritor —; as condições de edição, distribuição e difusão; a questão da leitura e da língua, sua aprendizagem e condicionamentos determinados pela instituição que detém o monopólio do ensino; o papel das instâncias que legislam sobre a obra literária: além da instituição escolar, em todos os seus níveis e principalmente na universidade, as academias, os prêmios literários, as revistas e suplementos especiais, a crítica, os órgãos e conselhos oficiais de cultura, todas as instâncias, enfim, definidoras do domínio cultural e da literatura.

Este conjunto do fenômeno literário, passível de ser visualizado em seu funcionamento, está também sujeito à limitação num determinado momento sócio-histórico. Neste burburinho de movimentação, que ocorre simultaneamente em várias esferas e graças à ação de vários personagens, existe uma concretude que fascina e assusta, dada a sua largueza e complexidade. Cada um daqueles elementos tem espaço e papel próprios, porém interligados e interdependentes aos outros espaços e papéis desempenhados por atores outros. Esta capacidade

¹ France Vernier. L'écriture et les textes. Paris: Éditions Sociales, 1974.

recíproca de influência torna difícil delimitar abstratamente qual a atribuição mais importante, que personagem ocupa o primeiro plano, quem ou o que é preponderante ou o primeiro.

A definição dá margem a uma série de perguntas que podem ser colocadas a qualquer época: quem são os personagens principais no fenômeno literário? Como os escritores iniciam sua carreira literária? Quem os introduz no mundo literário? Como fazem carreira e como a vêm, uma vez nela instalados? Suas condições de trabalho têm influência sobre suas obras? Como uma obra tem sua entrada ao corpus literário franqueada? Que critérios presidem a escolha? Quem os determina e faz a seleção? Que papel tem o editor em relação ao trabalho do escritor? De que maneira o mercado editorial afeta a atividade literária? Que influência tem a crítica literária sobre o trabalho do escritor? E sobre a obra? Ela interfere na sua aquisição e leitura? Os prêmios literários têm papel relevante ou meramente decorativo na difusão de uma obra? Quem lê as obras literárias? Como elas são lidas? Quem influencia o público leitor? Que instituições afetam a leitura? Como a escola estabelece códigos de leitura e critérios de qualificação? Como os escritores se relacionam com as diferentes instâncias relacionadas com a literatura? Que significa escrever literatura? Como os escritores vêm sua função? Como ela é vista por seus contemporâneos? Que conteúdo concreto tem a profissionalização do escritor?

Muitas outras questões podem ser levantadas e feitas a diferentes personagens: escritores, editores, críticos, livreiros, distribuidores, leitores, professores, documentos, livros, revistas, arquivos ... Várias também são as formas de trabalhar as respostas que se obtêm para tecer a trama do fenômeno literário, numa determinada época e sociedade.

Privilegiei, neste trabalho, em que a elaboração de questionário e coleta de dados foram feitas no 2º semestre de 1981, o escritor como personagem principal e o coloquei sob a luz dos refletores. A razão é muito simples: acredito

que os escritores têm muito a dizer sobre seu trabalho literário. A cada um fiz uma série de perguntas², tendo como eixos quatro situações ou relacionamentos com que está envolvido: as condições de sua atividade literária, sua relação com os editores e com o mercado editorial; os espaços e meios de circulação de suas obras; e o significado do ato de escrever.

O universo de uma pesquisa é, necessariamente, limitado: delimitarei como atores ficcionistas brasileiros que publicaram obras nos anos 70. Esta circunscrição se deve a uma constatação, a princípio empírica e depois comprovada³, de uma maior edição de livros de ficção – romances, novelas e principalmente contos – nesta década. O maior número de ficcionistas publicados favorecia o contato com um maior número de escritores, através de carta, e uma certa unidade de gênero literário, com possibilidade de condução a linhas mais ou menos comuns de história.

Se são doze os escritores presentes neste palco, a decisão se deve ao acaso: foram estes os escritores que atenderam ao meu pedido de um depoimento por escrito⁴, respondendo ao questionário que enviei. De um total de sessenta (60) escritores procurados, somente um não foi encontrado pelo correio, que me devolveu a carta a ele endereçada. Os depoimentos foram escritos no final de 1981, e duas escritoras gentilmente se desculparam pela impossibilidade de me atender porque estava, uma, envolvida na escritura de um novo romance e às vésperas de uma longa viagem, a outra; a secretária de um famoso escritor me escreveu que ele se encontrava ausente do país e que se demoraria por um grande período, ainda. Todos os demais, por um motivo ou outra razão, mantiveram-se em silêncio. Não ousei, nem quero, fazer conjeturas a respeito.

Os números acima evidenciam, por um lado, as dificuldades em se montar o campo de pesquisa considerado ideal. Acredito que os escritores a quem submeti o questionário da pesquisa e que a ela se submeteram são representativos e es

² O questionário está no Anexo I.

³ Cf. as tabelas do Anexo III e a análise feita no Capítulo I.

⁴ Os depoimentos integrais estão no Anexo II, bem como a relação dos escritores e suas obras.

tão incorporados de maneira viva ao cenário literário brasileiro dos últimos anos, mas sei também que há muitos outros, igualmente significativos, que poderiam estar presentes. Por outro lado, o número relativamente pequeno de depoimentos dá ao conjunto um traçado nítido e permite ao pesquisador a exploração em profundidade das respostas. Os atores e suas falas adquirem uma maior consistência, tornam-se mais concretos e vivos, saltam para o centro da cena ou fogem dos refletores com mais ou menos ímpeto, ora brilham com intensidade, ora titubeiam e hesitam, mas o fazem de uma maneira quase sempre ordenada, o que facilita, de certa forma, o trabalho do "diretor". O conjunto dos depoimentos permite, por sua vez, a manifestação de vínculos e afinidades que poderiam não aparecer se se considerasse os escritores e suas obras isoladamente. A estes escritores que permitiram a escritura deste trabalho, a montagem desta "peça", concordando em serem atores, além dos agradecimentos devo os méritos que a encenação possa ter. (Talvez fosse preciso conceder-lhes co-autoria? Dados os riscos, não é justo que eles se exponham ainda mais!)

Trabalhar com o momento quase presente, tão próximo, exerce atração e envolve perigos: conversa-se com pessoas vivas, que estão atuando e vivenciando o dia-a-dia do fazer literário, às voltas com seus problemas e suas compensações, utilizando uma série de recursos para pensar sua prática e o sentido dela. A contemporaneidade facilita o diálogo e o acesso às informações pela utilização dos mesmos códigos, pelo uso de linguagens semelhantes. Por isso mesmo, o perigo de sedução pelo discurso tão próximo é maior: como não se envolver demais e tratar temas e falas com rigor e isenção necessários? Como descerrar um mundo cujas portas estão escancaradas e pelo qual também se circula, vivenciando pontas de outros papéis?

Resolvi correr o risco de rearranjar este mundo aparentemente conhecido, abrindo portas e janelas, levantando cortinas e tapetes, percorrendo corredores, bisbilhotando em

peças menos expostas à visitação. A porta de entrada foi o discurso dos escritores. A partir dele, uma análise onde se entrelaçam várias outras falas – de especialistas, críticos, estudiosos e a minha –, numa tentativa de conhecer melhor os meandros das várias peças, áreas contíguas, adjacências, extensões.

Assim, no Capítulo I, apresento o escritor em sua situação de trabalho: suas condições de atividade literária, a variação de atividades profissionais, as dificuldades de profissionalização, a influência desta situação sobre a produção literária. No Capítulo II, o escritor e suas relações com a indústria editorial: o entrelaçamento do seu projeto literário com a literatura enquanto aparelho social, seu relacionamento com os editores e com as normas editoriais, seus direitos de autor. No Capítulo III, acompanho o escritor pelos caminhos que sua obra percorre em busca do leitor, tanto o idealizado pelo autor como o leitor desconhecido: a distribuição e difusão, a crítica e os prêmios literários, a parada obrigatória na escola. No Capítulo IV, o último, os escritores dizem o que significa, para cada um deles, escrever hoje e aqui discuto; então, como eles se vêem e a suas obras, que função advogam para si em decorrência de seu trabalho literário.

Todas as questões levantadas e a discussão que suscitam referem-se ao que está fora do texto literário; não abordei os aspectos internos de sua criação, não ousei penetrar em seus mistérios e a eles me entregar. Quis, deliberadamente, ver o antes e o depois do texto. A literatura que circula nos livros fascina e seu brilho quase sempre ofusca o que está além. Minha intenção é conhecer um pouco mais o mundo que está por trás dos livros.

A SITUAÇÃO DO ESCRITOR

"Os homens escrevem ficções porque são imperfeitos. Um Deus não escreve romances".

UM, DUPLO, VÁRIOS Seres humanos imperfeitos como todos os outros homens, os escritores também *"devem estar em condições de viver para poder fazer história. Mas para viver, é preciso antes de tudo comer, beber, ter habitação, vestir-se e algumas coisas mais".¹*

A participação dos escritores na história, assim como a de todos os artistas, se dá essencialmente através de suas obras. A questão, porém, é: que condições de vida têm os escritores brasileiros contemporâneos, ou de que e como vivem para poder fazer suas obras e conseqüentemente *"fazer história"*?

Esta questão básica desdobra-se em outras: é possível viver exclusivamente como profissional da literatura? Por quê? Que outra(s) atividade(s) o escritor exerce e como a(s) concilia com o fazer literatura? Em que medida e como a diversificação de atividades interfere no e influencia o trabalho literário?

¹ Marx e Engels. "A Ideologia Alemã". São Paulo, Livraria Ed. Ciências Humanas, 1979, p.39.

Alguns depoimentos² transcritos a seguir respondem a estas indagações. Se, para uns, os escritores são as pessoas mais indicadas para falar de literatura, inclusive a nível teórico, ninguém melhor do que eles para dizer do que vivem e de suas específicas condições de trabalho literário.

ELIAS JOSÉ:

"Além de escritor, sou professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia de Guaxupé, de Português numa escola estadual em Tapiratiba (S.P.) e Supervisor Pedagógico na Escola Estadual de Guaxupé (M.G.). Não é fácil conciliar três empregos e o trabalho de criação literária. Sô mesmo muito amor e necessidade de escrever... Estabeleci que sô trabalho de manhã e à noite, ficando com as tardes livres para escrever, ler, fazer palestras em escolas, manter correspondência com autores amigos, conviver com a mulher e os três filhos, estudar, dormir. No mais, há férias, domingos, sábados à tarde e noite, dias santos e feriados".

DEONÍSIO DA SILVA:

"Para todo escritor brasileiro — não somente para mim — a literatura é a amante caprichosa que nos seduz, mas a quem não podemos amar com a regularidade que merece, porque temos que dar nossa primeira atenção à outra. Sou, então, um professor que escreve, como outros são em presários, bancários, publicitários, jornalistas, etc... que escrevem.

Concílio meus dois trabalhos do seguinte modo: leciono literatura brasileira na universidade; desse modo, tenho a impressão de que, enquanto professor universitário, tento rastrear o percurso daqueles que nos precederam, escrevendo em outras épocas, diante de outros públicos,

² Os depoimentos me foram dados pelos escritores, em 1981, sob a forma de respostas a um questionário (Anexo I) que lhes enviei. Com exceção de João Antônio, que me enviou cópias de material já publicado, os autores escreveram especialmente para esta pesquisa. (Anexo II)

sobre outros temas, ou sobre os mesmos (já que há vários séculos a literatura e os escritores têm tido obsessões, idéias fixas), mas de modos diferentes. Examino as dificuldades que tiveram, como contornaram os problemas, como foram seus fracassos e sucessos, etc..."

ANTÔNIO TORRES:

"Escrevo aos cacos: em pedaços de noite, quando os meus demônios interiores se tornam mais fortes do que o cansaço e o sono; escrevo varando madrugadas, quando o silêncio se traveste de boa fada, musa e madrinha; escrevo nos fins de semana, nos dias santos e feriados — oh, benditos carnavais, benditas semanas santas! — escrevo nas férias de ano em ano. E é assim, fabricando tempo, criando minhas próprias condições de trabalho e, com a ajuda da sorte, que levo de dois a dois anos e meio para escrever um romance. O qual, tenho absoluta certeza disso, acaba por refletir a minha própria precariedade em relação ao tempo de que dispus para escrevê-lo.

Claro, tenho outra atividade — a do feijão — como quase todos os autores deste país, pelo menos aqueles que não nasceram ricos ou se casaram com mulheres ricas. Trabalho em publicidade, um encargo diário pesado, mas que garante o leite das crianças, o aluguel e uma birita de vez em quando, que ninguém é de ferro".

MOACYR SCLiar:

"Sou médico de Saúde Pública, trabalho em tempo integral na Secretaria de Saúde do R.G.do Sul. Concilio, com muita dificuldade, minha profissão com a atividade literária. Isto é feito graças à minha disciplina pessoal e ao sacrifício de horas de lazer e diversão — sacrifício este consciente e sem culpa".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA

"Minhas condições de trabalho literário são muito precárias, muito humildes. Um artesanato: escrevo em casa, de manhã, à máquina. Sou membro do Conselho Estadual de Cultura e trabalho para o J.B. Tenho uma bolsa de pesquisa histórica, dada pela Cândido Mendes".

HOLDEMAR DE MENEZES:

"Possuo boas condições materiais de trabalho: escritório in dependente, confortável, bem iluminado, com música, etc... Sou médico, co mo atividade principal, parteiro; professor feito a machado, por necessi- dade da UFSC (não minha, graças!). Dou plantão numa maternidade, faço con sultório, frequento dois conselhos, represento o papel de professor. Não concilio essas atividades. Todas são realizadas incompletamente, com gra- ves deficiências. Sou triturado pela engrenagem das atribuições, frustra- do, insatisfeito, neurotizado".

TÂNIA FAILLACE:

"As condições são precárias, já que, não sendo a literatura uma atividade mecânica, o tempo necessário para elaborá-la vai além do ato de escrever. Minha atividade principal remunerada é jornalismo (2 em- pregos). Além disso sou dona de casa e exerço atividades político-parti- dárias (PT)".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.:

"Além da atividade literária, faço redação de publicidade e esporadicamente jornalismo free-lancer. Não as concilio. Quando estou fa- zendo uma, não estou fazendo a outra. E, na vida de maneira geral, uma não atrapalha a outra. Nem sei se eu gostaria de viver só escrevendo. A gente se desliga muito da vida comum quando fica só escrevendo, me pare- ce. Mas sinto falta (não de tempo, mas) de energia para escrever coisas como romance".

RUBEM MAURO MACHADO:

"As condições de exercício do meu trabalho literário são aquelas já sabidas, isto é, as piores possíveis. O escritor brasileiro, salvo poucas e notórias exceções, é um artífice de fim de semana, das ma- drugadas, das horas roubadas ao lazer e às vezes até ao sono. Como traba- lhar lentamente um texto, com requinte, nestas condições? Como jornalis- ta que normalmente trabalha do fim da tarde à metade da noite, tenho tido algumas horas livres durante o dia, mas não se pode escrever muito tempo, sob pena de se chegar rapidamente a um processo de exaustão física e men-

tal, já que o jornal exige demais, suga as energias mentais e nervosas. Quando exerci cargos de chefia em jornal, duas vezes, durante um ano cada praticamente nada produzi em termos de literatura; foram dois anos totalmente perdidos, neste sentido".

HERBERTO SALES:

"Sou há sete anos e meses diretor do Instituto Nacional do Livro, o que quer dizer que minha principal atividade tem sido de uma ou de outra forma ligada à literatura. Nas horas disponíveis, que são as horas em que estou em casa, cuido propriamente de minha literatura, enquanto descanso da literatura dos outros. Com esse regime de trabalho concilio minhas atividades subprofissionais, que são as literárias".

MODESTO CARONE:

"As condições de meu trabalho literário são dadas, principalmente, pelo maior ou menor desfogo em relação à sobrevivência prática, pois além dele exerço as atividades de professor universitário. A conciliação entre esses dois tipos de atividade só é possível porque uma não atrapalha completamente a outra".

O escritor João Antônio declarou à Isto É (nº 281, de 12/05/82, p.58) que é autor profissional: "*Vivo do que escrevo, com muita modéstia*". Pode-se entender, de suas declarações à revista, que aos direitos autorais junta os "*tortos*", que seriam os "*subprodutos da atividade literária, como conferências, trabalhos jornalísticos etc...*". Esta situação de profissionalização, mesmo precária, só foi conseguida há bem pouco tempo. Em 1978, João Antônio dizia numa entrevista cuja cópia me enviou:

"No meu caso específico, o jornalismo tem servido também para a minha sobrevivência. Participei de algumas equipes de peso: *Jornal do Brasil, O Globo, Revista 'Realidade' e tenho tido participação na chamada imprensa alternativa - Pasquim, Opinião, Movimento, Versus, etc ... - a ponto de ter sido o criador da expressão 'imprensa nanica', hoje corrente. Há*

na minha opinião, certo conflito entre as atividades não literárias e as de um verdadeiro escritor. A mão-de-obra e o tempo que o jornalismo de qualidade seria exige de um profissional são enormes, principalmente num país em que as condições de trabalho ainda são precárias. Pessoalmente, não tenho um 'horário' de trabalho. Nunca trabalho menos de nove horas por dia. E tenho uma renda mensal variável. (Detesto aqui a palavra renda: não haveria outro vocábulo para determinar o fruto pago pelo trabalho?)".

Jornalistas, publicitários, médicos, professores, pesquisador, alto funcionário público e também escritores. Desta amostra de ficcionistas, somente um se define profissionalmente como escritor. Todos os outros dizem claramente que a atividade literária não é a sua principal atividade profissional, ou seja, aquela da qual provém seu rendimento fixo, com que se sustentam e a seus familiares e com a qual despendem a maior parte do seu tempo.

Exercido como segunda atividade, o ofício de escrever ocupa as horas e os períodos em que os escritores "não profissionais" se desobrigam de suas atividades principais e é assumido por muitos como uma tarefa que exige "sacrifícios": organizar seu tempo para que as tardes fiquem livres para a literatura, esperar sábados, domingos e feriados, varar madrugadas, sacrificando (com lâstima ou não) horas de sono e de lazer. A conciliação das atividades, nas condições aqui apresentadas, é difícil para todos e para muitos não existe: fazer literatura e fazer seu outro trabalho são tarefas paralelas, que raras vezes se conjugam. A não ser, é claro, quando a atividade principal está, de alguma forma, relacionada com a produção literária, como é o caso dos professores de literatura citados, que se beneficiam dos conhecimentos e estudo necessários a este trabalho para subsidiar e enriquecer seu próprio processo de criação. O que, se facilita, não resolve o problema básico.

O "Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains"³ realizado na França, em 1975, pelo CERM (Centre d'études et de recherches marxistes), ao discutir a situação dos escritores naquele país, distingue três categorias de escritores:

- os que vivem de seu trabalho específico, ou seja, da literatura;
- os que exercem atividades paraliterárias que lhes asseguram o essencial de seus rendimentos;
- os que exercem uma profissão sem relação com seu trabalho de criador.

Utilizando esta classificação para situar os escritores brasileiros que fazem parte do "corpus" deste trabalho, teríamos:

— Na 1^a situação, somente João Antônio, com a ressalva de que não sobrevive só com os rendimentos provenientes dos direitos autorais de seus livros publicados, embora possa dizer que "*vive da Literatura*".

Extrapolando as margens desta pesquisa, pode-se conhecer, através da imprensa⁴, o caso de um grupo de escritores brasileiros que já vive ou poderia viver apenas de direitos autorais. O número, bastante reduzido, demonstra o caráter de excepcionalidade da situação de Márcio Souza, Ignácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro, José Louzeiro, Roberto Drummond, Marcos Rey, Paulo Leminski, Fernando Morais, Marcelo Paiva, além dos veteranos Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade.

As causas apontadas, algumas a partir de declara

³ Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains. CERM. Paris, Éditions Sociales, 1976, p.270.

⁴ LEIA, S.P., Ed. Joruês, nº 97, nov.86, p.10-11.

ções dos próprios escritores, são a produção ampla e contínua, ao longo de várias décadas e a tradução e publicação em vários países da obra de Amado e Drummond; a publicação no exterior de livros desta "nova" geração; o crescimento do mercado editorial; a melhor divulgação dos escritores e das obras, as mudanças, pequenas mas significativas, das relações comerciais entre autores e editores. Entre estas mudanças, são citadas o acerto de contas-pagamento dos direitos — trimestralmente, porcentagens maiores sobre a venda após um determinado número de exemplares, pagamentos adiantados e a não cessão de direitos subsidiários.

No conjunto do mercado editorial estas medidas continuam, porém, sendo pequenas e não são ainda um direito de todos os escritores.

Voltando à pesquisa, a alguns dos escritores profissionais acima citados (Márcio Souza, Loyola Brandão, João Ubaldo, Roberto Drummond e Jorge Amado), foi enviado o questionário e o pedido de um depoimento que, se fossem atendidos, certamente enriqueceriam este trabalho.

— Na 2^a categoria, aparece como primeiro problema a ser enfrentado o da definição do que é uma atividade paraliterária. Esta definição, como o próprio adjetivo indica, só pode ser encontrada na aproximação e relacionamento com a literatura e a atividade literária.

Ora, uma das maiores discussões que têm ocupado os teóricos, os estudiosos, os críticos e mesmo alguns escritores é exatamente a da definição de literatura e a determinação do seu domínio ou campo de estudos. A discussão é antiga e controversa, e não me cabe aqui discorrer sobre ela, uma vez que não é este o objeto primordial deste meu trabalho.

Entretanto, é sobre pessoas que fazem literatura e das condições que têm, no contexto atual da sociedade brasi

leira, para fazê-la, que eu falo. Por isso, é necessário deixar claro o terreno onde piso e mostrar os caminhos por onde sigo.

France Vernier⁵, após debater dois princípios que estão, segundo ela, na origem das teorias, métodos ou práticas da crítica literária (1º - "*a literatura seria o conjunto dos textos literários*" e 2º - "*o que caracterizaria um texto como literário seria uma característica particular, específica, uma 'literariedade' que estaria mais ou menos presente em todos os 'textos'*"), demonstra a inconsistência desses dois tipos de partida para designar o objeto literário e seu domínio.

No primeiro caso, o conjunto dos textos literários seria determinado pela evidência: a reunião das obras literárias acumuladas ao longo do tempo se constituiria no material a estudar. Esta evidência, porém, é facilmente desmontável, pois o conjunto varia conforme a época e o regime social, modificando-se tanto pelo acréscimo de novos textos como pela supressão de alguns anteriormente aceitos ou pela integração de outros que antes não figuravam no rol dos textos sacramentados como literários. Na verdade, é a própria delimitação do conjunto literário (ou dos diversos conjuntos), a sua relatividade, a sua evolução e transformação que deve ser questionada, fazendo, pois, parte do domínio da literatura e não sendo a literatura.

O mesmo argumento de variação é válido para o segundo princípio, pois os critérios de "*literariedade*" variam tanto quanto o conjunto de textos, acrescentando-se o fato de que os critérios são abstraídos de textos reconhecidos como literários e servem para designar outros e novos textos como tais, o que evidencia a corrente que se constrói, atada a jul

⁵ France Vernier. L'écriture et les textes. Paris, Éditions Sociales, 1974.

gamentos de valor, que se pretendem imutáveis: a qualidade intrínseca, esta espécie de "essência" literária estaria presente em todas as obras de todas as épocas. Também a pretensa atemporalidade deste princípio o torna inaceitável como elemento capaz de definir o objeto literário.

Tanto no primeiro caso, a evidência ou o consenso, como no segundo, a especificidade do literário, são subterfúgios para evitar o confronto direto com o que presidiu e preside a seleção e escolha das obras literárias, os julgamentos de valor, passíveis de análise histórica. Não se pode ignorar que, em cada época, algumas entre as obras de linguagem produzidas foram valorizadas como "belas", o processo de seleção derivando exclusivamente de um julgamento estético. Esta setorização de um número relativo de obras consideradas literárias em nome de um critério primordial — o da beleza — precisa ser considerada, pois o fato evidencia o privilegiamento de um aspecto em detrimento de outros, em relação aos quais a obra literária é "desvalorizada"; por exemplo, os critérios de utilidade, veracidade, cientificidade etc. Também merece ser analisada a questão de que, em algumas épocas, em determinadas sociedades, para selecionar as obras de linguagem, ao critério do belo se ajunta secundariamente algum outro aspecto, por exemplo, o da verdade (a obra deve dar a impressão de "verdadeira" para ser bela).

Estas constatações encaminham a questão literária para um campo de onde a imprecisão do termo literatura, o seu tratamento como noção evidente e não discutível, a sua atemporalidade quer fazê-lo escapar: o campo dos fenômenos historicamente analisáveis.

Com efeito, se o termo literário pode ser aplicado a pessoas, coisas, palavras, atitudes, atividades, instituições, carreiras, prêmios etc. , designando assim um conjunto bastante heterogêneo, o que se pode deduzir desta heterogeneidade é que aquilo que o termo designa não é uma "essên

cia". Por outro lado, a suposta "evidência" da literatura ("a literatura são os textos literários", "o conjunto de obras consagradas", "as obras-primas"), não deixa de ser um pressuposto ideológico utilizado com uma finalidade específica: a de atemporalizar a questão literária, sublimando-a, colocando-a no reino da idealização, escondendo-a de uma possível análise histórica.

Porque a literatura é um fenômeno concreto, feita por homens concretos, materializada em objetos palpáveis, difundida em veículo e instituições também concretas, por pessoas, em determinado contexto e época. Logo, ela é um fenômeno social com um papel preciso, que pode mudar conforme o tempo e o espaço, mas que se caracteriza pela constância de uma relação particular com outros fenômenos sociais.

Estas considerações feitas acima, acompanhando as argumentações de France Vernier, me parecem necessárias para chegar à definição que ela faz de fenômeno literário e que julgo plenamente aceitável. Transcrevo-a, traduzindo literalmente:

"No conjunto dos fenômenos sociais, há um que é — não irredutível — mas muito precisamente cercável em seu funcionamento e não em sua essência, na medida em que ele faz sempre intervir a noção de 'beleza' na prática das obras de linguagem (escritura, leitura, discurso, crítica, ensino de 'belas' letras, etc.). Eu o chamarei 'fenômeno literário', abrangendo nele as condições de aparecimento dos 'textos', sua produção, a edição, a difusão, as instituições escolares e universitárias, as condições de aprendizagem da língua, a leitura, as diferentes instâncias legislativas neste domínio, como as academias, os prêmios literários, as revistas, a definição do 'domínio cultural' e dos 'corpus literários', etc."⁶

⁶ Idem, ibidem, p.38.

Trata-se, portanto, da delimitação de um domínio, o do conjunto do fenômeno literário, que é histórica e socialmente analisável em seu funcionamento.

Esta definição tem suas vantagens: ela permite cercar e analisar todas as manifestações do e sobre o literário, incluindo-se aí o problema dos critérios de valor, de julgamento – como o da "beleza" – que são encarados não mais como na raiz da definição de literatura mas em seu domínio de estudos. Assim, o critério (ou critérios) de valor que reconhece um texto como literário é historicamente analisável: quando, onde, por quem e com que significado ele foi reconhecido, eliminando-se, desta maneira, o mascaramento ou a mitificação que levam à "evidência" ou ao prévio condicionamento.

Colocado como um dos elementos do fenômeno, o texto literário é encarado como obra de linguagem e obra de arte, um trabalho de invenção sobre e através da linguagem, que atende – e também pode criar – necessidades estéticas cuja natureza e extensão são mutáveis ao longo da História e segundo os sistemas sociais. Assim como também é variável o tipo de resposta fornecida ao texto literário pelas diferentes categorias sociais, principalmente pelas classes dominantes que têm meios de condicionamento e poder sobre as manifestações artísticas, embora não de forma absoluta e integral. Disso resulta uma concepção também variável do que é a literatura, do que é um texto literário, do que é o "corpus" literário, bem como dos critérios reconhecidos como tais e utilizados na seleção e setorização das obras literárias. Conseqüentemente também há mudanças nas condições e no material de trabalho dos escritores.

Retomo, pois, meu ponto de partida. Sem esquecer que é necessário estudar o fenômeno literário em seu funcionamento, como um todo, para dele retirar os elementos que permitirão conhecer e entender o que é, na época atual, no contexto brasileiro, este trabalho particular de escritura – o dos

escritores – privilegio neste trabalho uma parte do conjunto literário. Este corte, que destaca as condições de trabalho dos escritores como elemento a ser melhor concretizado dentro do conjunto do fenômeno literário, não supõe nem uma hierarquia de valorização dos componentes nem uma ordem seqüencial linear, o fenômeno literário tendo um começo, meio e fim estanques ou seqüencialmente inter-relacionados. Significa, tão somente, estudar parte do conjunto, enfocando um elemento, destacando-o e relacionando-o com os outros, na medida do possível e para melhor conhecê-lo, contribuindo para uma possível compreensão do todo.⁷

Partindo desse enfoque, creio que é possível definir como atividade literária a do escritor, cujo resultado é o texto literário, e atividades paraliterárias as relacionadas diretamente com o texto, ou seja, as de edição e difusão. Em outras palavras: exercem atividade paraliterária os editores, os consultores que selecionam textos literários para edição, os professores que ensinam a língua, a leitura, a "literatura", nos diferentes níveis escolares, os que escrevem e publicam resenhas, análises, ensaios, críticas literárias, teoria e história literária, os livreiros que vendem livros de e sobre literatura, e todos aqueles que, nos diferentes órgãos e instituições culturais, legislam, opinam e influenciam o domínio literário (academias, prêmios, concursos etc).

Assim, dos escritores incluídos nesta amostra os que exercem atividades paraliterárias que lhes asseguram o essencial de seus rendimentos são: Elias José, Deonísio da Sil-

⁷ Esta metodologia também encontra respaldo em Lucien Goldmann, Dialética e Cultura, R. J. Paz e Terra, 1979, mais especificamente no texto Introdução, de "Le Dieu Caché", nesta coletânea publicado com o subtítulo O todo e as partes: "toda verdade parcial só assume sua verdadeira significação por seu lugar no conjunto, da mesma forma que o conjunto só pode ser conhecido pelo progresso no conhecimento das verdades parciais. A marcha do conhecimento aparece assim como uma perpétua oscilação entre as partes e o todo, que se devem esclarecer mutuamente". p.5 e 6.

va, Modesto Carone, Herberto Sales e Antônio Carlos Villaça.

— Na 3^a categoria, a dos escritores que exercem uma segunda atividade sem relação com o trabalho de criação literária, temos Moacyr Scliar e Holdemar de Menezes (médicos), Tânia Faillace e Rubem Mauro Machado (jornalistas), Antônio Torres (publicitário) e Domingos Pellegrini Jr. (publicitário e jornalista free-lancer).

Essa diversidade de situações — que, na verdade, acabam por se resumir em duas: o escritor profissional, que se define sócio-econômica e culturalmente como tal, e o escritor que exerce o trabalho literário como segundo ofício — demonstrada a partir de um pequeno número de escritores pode ser facilmente transposta, bem como a sua proporcionalidade, para o conjunto da literatura brasileira atual. A maioria dos nossos escritores não são profissionais da literatura, não vivem exclusivamente de e para o seu trabalho literário.

PÃO E FICÇÃO

A constatação, obviamente, não é nova.

Basta lançar os olhos sobre os livros de historiografia literária, sobre as biografias dos autores antigos e contemporâneos ou sobre estudos relativos aos intelectuais brasileiros, como o de Sérgio Miceli⁸ e o de Nicolau Sevcenko⁹, para que esta evidência venha à tona, como uma constante na história da nossa produção literária.

Há, porém, alguns dados novos que podem ser retirados explícita ou implicitamente dos depoimentos desse grupo

⁸ Sérgio Miceli, Intelectuais e classe dirigente no Brasil. (1920-1945). S.P., Difel, 1979.

⁹ Nicolau Sevcenko, Literatura como missão. S.P., Brasiliense, 1983.

de escritores. Um desses dados é a profissão exercida: a maioria deles se afasta do perfil tradicional de literato com profissão de funcionário público, ligado à burocracia do Estado, geralmente em órgãos relacionados com a política cultural. Se o poder público, estadual ou federal, continua a ser o empregador de alguns deles (os professores e o médico de Saúde Pública), o é por decorrência de suas especializações profissionais e do mercado de trabalho a que elas estão sujeitas. Diretamente ligado à burocracia oficial só está Herberto Sales, como diretor do Instituto Nacional do Livro (INL), órgão subordinado, à época (1981), ao Ministério da Educação e Cultura, e hoje ao Ministério da Cultura. Embora se saiba que, para um cargo deste nível, os critérios de indicação não são exclusivamente culturais ou relacionados à especialização dos indicados, não se pode concluir, baseado em pressupostos gerais, que o exercício do serviço público significou e significa necessariamente identificação com as ideologias e os interesses dominantes.

Outro dado relevante é a forma como encaram a sua dupla (ou mais!) atividade e a sua situação enquanto escritores em dedicação parcial. Embora o primeiro ofício — ou exercício da profissão propriamente dita — seja capital para sua sobrevivência, a criação literária é exercitada levando sempre em conta o dado da profissionalização. Ao invés de escritores nas horas vagas, que se contentavam com as "glórias" que poderiam advir de suas obras literárias, os escritores atuais levam em consideração aspectos como ganhos com direitos autorais, condições de exercício do trabalho literário, responsabilidade quanto à qualidade de suas obras, função social de seu ofício e sua inserção no contexto sócio-cultural brasileiro.

É o que se observa nas declarações seguintes:

"Sou um escritor brasileiro e sei das limitações que me obrigam a ter. Não sou romântico, tenho que pensar em sobreviver e em dar sobrevivência aos filhos; logo, não vou

abandonar o magistério para escrever apenas. Contudo, revolta me ter dez livros publicados, nove deles com editoras comerciais grandes, com várias edições alguns, e não conseguir mais que uns Cr\$ 15.000,00 por mês. (Elias José, julho 81)

"Com onze livros publicados e alguma repercussão, ganhei ao longo de onze anos uns trezentos e cinquenta mil cruzeiros. E foi tudo. Com quatro prêmios, recebi cento e cinquenta e oito mil (Jabuti, Fernando Chinaglia I, Luíza Cláudio de Souza, Estácio de Sã). (Antônio Carlos Villaça, 1981)

"(decorre) ... também de uma mentalidade quase geral existente de que o trabalho intelectual não necessita ser bem remunerado. Vendi um conto para a revista Status, há alguns meses, por 10 mil cruzeiros e muita gente achou que estava bem. Uma revista americana pagaria no mínimo, três vezes mais, ou seja, já compensaria financeiramente a publicação. Agora mesmo a TV Cultura de São Paulo está fazendo séries em cima de contos. Pensei em mandar meu conto "Almas", do "Jantar Envenenado" para lá, porque estou certo de que daria uma ótima adaptação. Até agora não me animei por julgar simplesmente revoltante o pagamento de 50 mil cruzeiros que eles oferecem". (Rubem Mauro Machado)

As preocupações com a qualidade de suas obras e as condições de trabalho aparecem especificamente citadas ou no contexto das afirmações

de Tânia Faillace:

"a literatura não é um ato mecânico, o tempo necessário para elaborá-la vai além do ato de escrever";

de Rubem M. Machado:

"como trabalhar lentamente um texto, com requinte?";

de Antônio Torres:

"... levo de dois anos a dois anos e meio para escrever um romance. O qual, tenho absoluta certeza disso, acaba por refletir a minha própria precariedade em relação ao tempo de que dispus para escrevê-lo";

e ainda do contista Domingos Pellegrini Jr.:

"... sinto falta (não de tempo, mas) de energia para escrever coisas como romance".

Com efeito, a criação literária não se resume ao ato de escrever. E quando uso o termo criação, é no sentido de que o escritor, como qualquer artista, não cria, não inventa do nada, mas dentro de condições históricas, sociais, econômicas, políticas e ideológicas nas quais tanto ele como seu material de trabalho estão inseridos. Sendo um trabalho primordialmente de linguagem, ela exige conhecimentos específicos, habilidades particulares, atividades de pesquisa pessoal e inovadora, pois a linguagem não simplesmente pré-existe ao trabalho do escritor, ela é também um produto dele. Aliado a este trabalho pessoal, há um outro aspecto complementar, muito bem salientado por Pierre Gamarra¹⁰:

"Mesmo na solidão do gabinete, mesmo envolvido pela responsabilidade solitária diante da folha de papel, o rumor do mundo e dos homens atravessa as paredes. Escreve-se com os outros e algumas vezes pelos outros".

A consciência crítica manifestada por esses escritores em relação ao seu trabalho também aparece, assim como em alguns outros, quando indagados especificamente se as contingências a que estão submetidos para escrever influenciam ,

¹⁰ Pierre Gamarra, "Pouvoir tout dire", em Colloque sur la situation ... , já citado, nota 3, CERM, p.281.

positiva ou negativamente, a sua produção literária. Embora não se possa estabelecer com exatidão até que ponto elas o fazem, não existindo, obviamente, uma determinação mecanicista nesta relação, é inegável a sua existência:

"Lógico que minha produção literária é prejudicada pela impossibilidade de ser um escritor apenas. Mas não creio que alguém deixe de escrever por não poder viver do que escreve. Se deixa, é por que era tudo, menos escritor. Seria um absurdo se sô a meia dúzia que vive de escrever continuasse. Aliás, pelo lado da qualidade do texto, me parece que, no caso específico do Brasil, viver de escrever tem trazido desvantagens quanto à qualidade. Os mais comerciais e totalmente profissionais são quase sempre nossos piores escritores".(Elias José)

"Influencia negativamente. Sinto que teria condições de produzir melhor hoje, se desde o começo da minha atividade literária tivesse tido mais resposta crítico-social e econômica também. Não quero dizer que eu estaria apenas escrevendo mais, mas também melhor".(Domingos Pellegrini Jr.)

"Essa circunstância sô não influencia de modo inteiramente negativo minha produção literária porque a compressão de tempo material favorece, de alguma maneira, a concentração da experiência". (Modesto Carone)

A resposta de Antônio Torres pode parecer, à primeira leitura, incoerente em relação à sua afirmação anterior, porém se esclarece mais se levarmos em consideração que ela veio colocada após toda uma série de explicações sobre as causas pelas quais não se pode viver exclusivamente do trabalho literário no Brasil — e que analisarei em seguida — e se notarmos que ele não está, neste momento, considerando o fator qualidade:

"Nada disso, porém, tem influenciado negativa ou

positivamente o meu trabalho de escritor, no que se refere à produção: sempre quis escrever e estou conseguindo. Claro que se as coisas fossem diferentes do que são, minha condição também seria diferente. O país é este e não podemos — ou não conseguimos, ainda — inventar outro. E, se há uma coisa em que acredito é esta: sejam quais forem as dificuldades e as circunstâncias, continuaremos escrevendo. É a nossa forma de combate."

As posições de Holdemar de Menezes, Moacyr Scliar e Herberto Sales se diferenciam das anteriores e no caso do último, fica pouco clara. Transcrevo-as sem destacá-las da parte em que se referem às causas da não profissionalização do escritor brasileiro, primeiro porque fica difícil separá-las e segundo, porque fica claro para mim uma estreita relação entre não aprofundar essas causas e as suas declarações.

"As causas principais, no meu entender, que, aliás, não ligo muito para isso, são (ou seriam?): incultura do povo, falência do ensino, baixo poder aquisitivo, novelas de TV (antes, do rádio), baixo padrão dos nossos pretensos escritores. Não me influenciam nada, acredito, ou tento. Sou um amador irrecuperável". (Holdemar de Menezes)

"Literatura, no Brasil — e também em outros países, inclusive ricos — é uma ocupação que não proporciona o suficiente para que se mantenha o 'status' habitual de classe média, do qual provém, creio, a maior parte dos escritores. Isto, para mim, não faz diferença. Se eu quisesse ganhar dinheiro escrevendo teria certamente de sacrificar a qualidade de meu trabalho. Prefiro então obter meu salário de uma profissão digna, necessária e que me dá muita satisfação". (Moacyr Scliar)

"Se restringirmos a atividade de escritor a um conceito especificamente literário, você pode não encontrar muitas pessoas que vivem de escrever; em compensação você vai en

contrar, em cada dez brasileiros, três que vivem escrevendo. O difícil mesmo é você encontrar o leitor. Enfim, se há poucos escritores que vivem exclusivamente de sua atividade literária, e se há poucos leitores, tudo se resume a um problema de renda per capita. No dia em que o Brasil se realizar como potência econômica, ele também será uma potência cultural em seu sentido mais amplo. Há grandes escritores nascidos em países pobres. Mas eles só se tornaram realmente grandes na medida em que se projetaram internacionalmente, em que ganharam os caminhos do mundo. Estou pensando, por exemplo, em Gabriel García Márquez e em seu 'pueblito' natal, em sua pequenina e obscura Aracataca, onde estão plantadas as raízes da real e mágica Anaconda. E estou pensando, também, num William Faulkner, e em todo um grupo de grandes escritores que nasceram no superindustrializado colosso norte-americano — isto é: nos reunidos Estados Unidos". (Herberto Sales)

Holdemar de Menezes, com essa sua declaração, deixa transparecer uma espécie de tendência para o individualismo, uma imagem de escritor tentando se manter à margem dos problemas que afetam, quer ele queira ou não, o seu trabalho. O ser "amador irrecuperável" funciona como uma justificativa para "não ligar muito para isso". Se relermos a 1ª parte de seu depoimento, fica difícil não enfatizar que ele "tenta acreditar" que o contexto que ele próprio delineia — de maneira rápida e descompromissada — nada tem a ver com o seu ofício enquanto escritor. Se acompanhamos o seu depoimento até o fim, quando ele responde por que escreve, tornam-se claras as contradições (— ou seria desencanto ? —) dessa sua posição.

Scliar, ao resumir a questão das condições de trabalho literário a uma não satisfação de status econômico da classe média da qual seria proveniente a maior parte dos escritores — o que lhe é indiferente uma vez que tem a satisfação financeira que lhe dá uma "profissão digna e necessária"—, simplifica demasiadamente o problema, ao mesmo tempo em que

se coloca fora dele. Também manifesta uma imagem idealizada da literatura, que não deve ser misturada com a questão econômico-financeira, porque certamente perderia em qualidade. Esta determinação simplista evocada por Scliar como justificativa para a separação entre trabalho literário e rendimentos, dá a impressão do exercício literário, do fazer literatura como diletantismo, como satisfação, prazer e necessidade pessoal, e não como uma atitude profissional, entendida aqui não na parte relativa à responsabilidade profissional com a qualidade da obra — da qual ele não abre mão —, mas em seu outro aspecto, o da preocupação com o ofício enquanto meio real, ou possível, de sobrevivência material, financeira.

A resposta de Herberto Sales tem dois eixos essenciais: o da determinação econômica sobre os aspectos culturais, a questão dos problemas culturais se resumindo ao econômico, e a saída do talento individual: há grandes escritores, tanto nos países pobres quanto nos ricos, o prestígio internacional avalizando a "grandeza". A centralização da questão no estrito determinismo econômico, os argumentos utilizados — "potência econômica/potência cultural", "superindustrializado colosso norte-americano", revelam claramente uma visão ideológica: a mesma que perpassou o discurso do poder nos últimos anos, a que preconiza o "crescimento do bolo para depois dividi-lo". O privilegiamento da questão literária via o grande talento que, sejam quais forem as condições de vida, se realiza, pode demonstrar uma crença demiúrgica na individualidade do artista, no "dom natural". Privilegiar a exceção, que realmente existe, na história da vida literária e cultural, revela uma compreensão dos fenômenos artísticos como manifestações individuais marcadas pela genialidade. O que as retira do campo do social, da história. No presente caso, a argumentação parece ser empregada para justificar e tornar aceitável o ponto de partida: "se há poucos escritores que vivem exclusivamente de sua atividade literária, e se há poucos leitores, tudo se resume a um problema de renda per capita", mas, em com pensação, a "inferiorização" pode ser relativizada se nos lem-

bramos dos casos excepcionais.

Esta colocação de Herberto Sales o diferencia do grupo de escritores que se posiciona como crítico da atual organização política da sociedade brasileira e que apresenta um nível maior de consciência crítica em relação também às condições materiais de existência da literatura.

DIFICULDADES DE PROFISSIONALIZAÇÃO

Esta consciência pode ser facilmente notada nas respostas que esses escritores deram à questão de quais seriam as causas mais importantes que impedem a sobrevivência do escritor brasileiro, de modo geral, como profissional do trabalho literário.

"As causas da impossibilidade de profissionalização são várias, mas a maior é o subdesenvolvimento cultural. Ele é maior ainda que o econômico, apesar de ser um tanto fruto deste. Digo que é maior, pois o consumo está aí solto, vende-se tudo, menos o livro. Não há quase livrarias nem bibliotecas públicas. O contato com o livro, da forma que se dá, assusta e só convida aos já iniciados. Nossas livrarias não acompanharam as lojas comerciais no apelo ao produto vendido. Nossas editoras não promovem o que editam, muitas vezes até com esforço. Não há incentivo para a leitura sequer nas escolas. E a escola ainda é o maior balcão do nosso livro. Se ela quisesse, poderia mudar a situação em muito. Como professor de Português, sei o que já consegui de alunos e de seus pais, sei o que já consegui para as bibliotecas das escolas onde atuo e da cidade onde moro. São que são poucos os professores que têm uma convivência maior com o livro, logo... A desculpa é sempre o preço, mas há tanto supérfluo que não falta nas casas de professores e alunos, que já não serve essa saída". (Elias José)

"No Brasil, o escritor não pode viver do que escreve, em síntese pelas mesmas razões que impedem que outros profissionais também possam viver do trabalho que fazem. Cineastas, atores, músicos, teatrólogos, pintores, escultores e diversas outras categorias não vivem de seu trabalho, não conseguem uma remuneração suficiente e digna que lhes permita viver e não apenas sobreviver. Ou, por outra: cultura no Brasil é supérfluo. Isto porque somos um país que está sofrendo uma das mais sérias invasões culturais de que se tem notícia em nossa História. (...) Nosso cinema, nossa televisão, nosso mercado de discos e de livros foram transformados em depósitos de detritos ditos culturais que nos são impingidos pelo grande irmão do norte. Não há uma política cultural no Brasil. Ao invés de os portos e as portas serem abertas ao patrimônio da cultura universal, em nosso país são exercidos poderes cruéis que interditam nossa produção cultural ainda na fonte, não raro; outros procedimentos censórios ocupam-se em intoxicar e atravancar os estreitos caminhos de circulação de nossos produtos culturais. (...) Eu não sou um xenófobo. Os melhores livros que li não são brasileiros, em sua maior parte. Dostoievski, Goethe, Thomas Mann, Tolstoi, Boccaccio, Flaubert, Dickens, Camus, Sartre, Stendhal, Lawrence, Joyce e tantos outros não são encontrados com a facilidade com que os mascadores de chiclê, de norte a sul do país, são atingidos por esse bombardeio de filmes, tapes, quadrilhas de revistas em quadrinho, que são poderosos agentes de alienação, de falsas informações, de um lazer doentio, etc. Minha produção literária há de ser extraída de um contexto como esse que acabei de delinear em rápidas pinceladas. (...) Mas, para ser escritor, não basta o talento. É preciso encontrar um editor com boa vontade e muitas outras coisas. Cedo o escriba nacional descobre que o brasileiro médio ainda não é cidadão, porque somente lendo e escrevendo, entrando para a Galáxia de Gutenberg é possível conquistar a cidadania e exercê-la. (Deonísio da Silva)

"Por que ninguém consegue viver de escrever no Brasil? Tenho alguns palpites a respeito: 1) Porque o Brasil não gosta de seus escritores. Eles são chatos, problemáticos e têm a mania de insistirem em tratar de uma realidade em que a nação não está interessada. É como se não gostássemos de nós mesmos — uma inácreditável espécie de menos valia, que nos leva a todos a supervalorizar o que é estrangeiro e a menosprezar o que é nacional. São quase 500 anos de dominação e, me parece, a ideologia do colonizador está entranhada em nós, de nascença. Uma coisa terrível! Uma coisa, porém, preciso deixar claro: não tenho horror ao que é estrangeiro. Um país em formação, como o nosso, precisa da contribuição estrangeira. O que está em discussão é a invasão de subprodutos culturais, que visam meramente o lucro fácil enquanto que, pela sua forte penetração, vão atendendo a outro objetivo, de natureza mais sutil e mais perigosa — o de fazer uma verdadeira lavagem cerebral em nossas cabeças. 2) O Brasil não lê (e quando lê para valer em geral lê besteira), a razão do exposto acima. Não me refiro ao nosso analfabetismo crônico, à pobreza endêmica, à miséria generalizada. Estou neste momento pensando nos 40% que compõem a população brasileira economicamente ativa, a base de sustentação do capitalismo interno, seja ela de procedência multinacional ou nacional. São os que compram tudo o que a Rede Globo anuncia. 3) Também por causa da Rede Globo. Ela é um fenômeno, certamente. É muito mais fácil para qualquer um submeter-se à magia do vídeo, do que queimar pestanas na leitura de uma página escrita. 4) Porque o sistema de ensino falhou (e este talvez seja o dado mais importante). O sistema que impôs as cruzinhas, em vez de redação e leitura. Resultado: do primário ao pós-graduação (verdadeira mania nacional), saem todos como entram: analfabetos. A esse respeito meu posto de observação é o Rio de Janeiro, onde o ensino é um desastre". (Antônio Torres)

"São múltiplas as causas que impedem ao escritor brasileiro viver de literatura — todas elas, no entanto, estão ligadas, direta ou indiretamente, ao pequeno número de leitores de ficção no Brasil e ao pequeno número de

pontos de venda de livros. É claro que esses pequenos números estão ligados, por sua vez, a numerosas causas: subdesenvolvimento, colonização cultural, etc. A nível imediato, observa-se inércia e conformismo na comercialização de livros, nível insuficiente de escolaridade, baixo nível do próprio ensino oficial, desvalorização social do hábito da leitura, preço alto do livro devido às pequenas tiragens, etc." (Tânia Faillace)

"O fato do Brasil ser um país economicamente e socialmente subdesenvolvido, o que gera uma série de sub-problemas: mercado incipiente, editoração deficiente, escritores sem eficiência profissional, público sem poder aquisitivo e sem interesse em cultura gráfica em geral." (Domingos Pellegrini Jr.)

De maneira sucinta, alguns, ou prolixa, outros; mais objetivas e simples, umas, mais apaixonadas e polêmicas, outras, creio que o conjunto dessas declarações (às quais se poderia acrescentar outras) apresenta um quadro bastante real da situação literária e do escritor no Brasil de hoje, visto por pessoas que se sabem dentro dele e por ele condicionadas. Nele estão apontados vários motivos específicos interligados a causas mais amplas das quais não podem ser dissociados, e interligados entre si, formando um círculo vicioso no qual é difícil encontrar o ponto inicial.

Os escritores sabem que as referências de sua situação estão concretizadas no livro, suporte material do produto de seu trabalho criador e caracterizado por uma dupla conotação: a de mercadoria, como tal afeta às leis da indústria e comércio, e a de produto cultural, condicionado pelo significado e valor que a sociedade lhe dá. Quer como mercadoria, quer como bem cultural, o livro está diretamente vinculado à existência de um maior ou menor público, não só consumidor como leitor, ou consumidor enquanto leitor. Problemas de edição, de distribuição e comercialização, de difusão, de público leitor, e do próprio escritor, foram levantados, todos

eles situados no contexto econômico e cultural do Brasil, um país periférico e dependente do sistema capitalista internacional.

Partindo do que chama as condições materiais de existência da literatura na América Latina, Antônio Cândido¹¹ diz que "o fato básico talvez seja o analfabetismo, ao qual se ligam diversas manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais), inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais; impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas. O quadro dessa debilidade se completa por fatores de ordem econômica e política, como os níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas".

Embora essa análise tenha sido feita no início da década de 70 e generalizada para toda a América Latina, ela ainda é válida para o Brasil da década de 80.

Mesmo se o índice de analfabetismo tivesse diminuído no Brasil (a crer nas "estatísticas oficiais"), isto não modificaria em muito a situação da literatura, a certo prazo. A distância que existe entre alfabetizados e leitores é bastante grande, causada quer pelo baixo índice de escolarização da população brasileira (basta lembrar a seletividade da escola), quer pela qualidade deficiente do ensino ministrado aos que, como minoria privilegiada, conseguem fazer todo

¹¹ Antônio Cândido. "Literatura e Subdesenvolvimento", em América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979, p.346.

o percurso da escolaridade. O público literário é geralmente delimitado em análises empíricas como sendo um público com um nível pelo menos médio de escolarização, o que dá uma idéia da responsabilidade da escola na formação do público leitor e leva a pensar na setorização deste público em classes sociais, quando sabemos que o sistema escolar, mesmo o "público e obrigatório", através de seus mecanismos de seleção, claros ou camuflados, acaba por privilegiar uma população proveniente das classes médias e alta. Dada a nossa estrutura escolar, do primário à universidade, a aprendizagem da leitura se faz na escola e o fenômeno literário, escritura e leitura, é grandemente determinado pelo ensino, pela sua prática e seu discurso. A relevância da escola e do ensino me fará retornar a este assunto, em capítulo especial; por enquanto, é necessário acentuar as restrições que fazem ser pequeno o número de leitores no Brasil, lembrando o mito da democratização da escola que, se por um lado — verdadeiro —, viu aumentar o seu contingente populacional com a chegada dos alunos provenientes das classes populares, por outro não melhorou, ou melhor, diminuiu a qualidade do ensino que proporciona. Esta situação, por sua vez, é determinada tanto pela política educacional vigente quanto pelo modelo político-econômico que não tem efetivamente a educação como uma de suas prioridades.

Outro fator que, nos últimos anos, tem entravado o aumento do público leitor de literatura é a grande influência que a indústria cultural tem exercido sobre todas as classes sociais da nossa população, alcançando presumivelmente maior êxito junto às camadas com menor escolaridade ou simplesmente alfabetizadas. Estas camadas, com pouco ou nenhum hábito de leitura, encontram na comunicação oral ou audiovisual proporcionada pelos meios audiovisuais de comunicação de massa a satisfação de suas necessidades de ficção e poesia. O que Antônio Cândido dizia na década de 70 é ainda hoje uma realidade indiscutível entre nós: "*na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral*

Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada".¹² O problema se torna ainda mais sério quando vemos que já não há mais necessidade de urbanização para se ser atingido pelos meios de comunicação de massa no Brasil e quando constatamos que não são somente as camadas analfabetas ou com pouca escolarização que sofrem a sua influência e encontram neles a satisfação de suas necessidades de entretenimento, prazer e conhecimento! Também as camadas escolarizadas, cujo hábito de leitura não foi bem formado ou não pôde ser mantido pela debilidade cultural e econômica de nossa sociedade (falta e pobreza das bibliotecas, pouco valor social dado à leitura, preço dos livros, alto custo de vida, baixos salários etc.), não constituíram ou não permaneceram como público possível de leitores.

Não creio ser necessário destacar os problemas de ordem cultural e política desencadeados por uma ação massiva dos veículos da cultura industrial, que geralmente passam aos seus consumidores valores, atitudes e idéias provenientes de outras culturas ou, quando nacionais, os da classe dominante e dos grupos dirigentes no poder. Basta lembrar que, "com os novos dispositivos de mercado cultural, é mais fácil conseguir a 'integração' das diferentes camadas sociais (burguesia, classes médias, operários, sub-empregados) através da cultura objetivada, da culturalização, que se apresenta como uma multiplicação indiscriminada de sinais de elevação do espírito

¹² Idem, ibidem, p.347.

ou como recursos de puro entretenimento".¹³

Não é o caso também de, apocalipticamente, rene-
gar em bloco toda e qualquer emissão da televisão e do rádio
e colocá-los como inimigo público nº 1 da literatura e da lei-
tura. Trata-se tão-somente de constatar que a sua presença,
tão facilitada entre nós graças ao processo de modernização
econômica, contribuiu para restringir mais o já restrito núme-
ro de leitores ou para dificultar o seu aumento, aliada, é
claro, à não melhoria qualitativa da situação educacional da
quase totalidade da população brasileira.

As contribuições que esses veículos de comunica-
ção de massa poderiam dar no sentido da divulgação de livros,
através de propaganda ou de adaptações de obras literárias, tal-
vez não estejam sendo suficientemente exploradas. Mesmo assim,
eles somente teriam influência indireta sobre o hábito de lei-
tura, que se forma e se consolida em outras esferas de atua-
ção e sob outras influências.

Apesar de todas essas contingências negativas, no
início da década de 80 havia a constatação, feita por pessoas
ligadas ao comércio do livro, de que o público leitor, enquan-
to comprador, havia aumentado. A esse aumento de público, po-
rém, não correspondeu um aumento na quantidade de exemplares
vendidos. A afirmação é do dono da maior rede privada de li-
vrarias do país, Oswaldo Siciliano, ao Leia Livros nº 27 (agos-
to 1980) que cita como motivo um outro componente importante
do quadro difícil da vida do livro entre nós: o poder aquisi-
tivo dos compradores. Segundo ele, o público existe mas a in-
dústria editorial não tem condições de mantê-lo informado e
a queda do poder aquisitivo de todos os brasileiros fez com

¹³ Muniz Sodré. O mercado de bens culturais. 1982, mimeografado. Traba-
lho apresentado no seminário "Estado e Cultura no Brasil (Anos 70)",
realizado em São Paulo pelo Instituto de Estudos Econômicos, Sociais
e Políticos.

que no 1º semestre de 80 as vendas tivessem sido 10% menores em relação ao mesmo período de 79 nas suas livrarias: vendeu-se muito mais em dinheiro, devido à inflação, mas não em quantidade de exemplares.

Um sintoma desse aumento de público leitor pode ser encontrado, talvez, na maior oferta de títulos editados.¹⁴ Segundo levantamentos feitos pela Leia Livros¹⁵, computando todos os livros de "brochura" que circulam no mercado tradicional de livros — as livrarias —, incluindo todos os assuntos (ficção, didáticos, paradidáticos, infanto-juvenis, política, economia, mistérios, religião etc.), e não computando as publicações vendidas em bancas de jornais e as comercializadas de porta em porta ou por reembolso postal — que constituem, na verdade, um mercado maior que o das livrarias —, houve um crescimento no número de títulos lançados ou reeditados, de 1978 a 1980. Em 1978, o número era 3.045 livros, aumentando para 4.485 em 1979 e 5.110 em 1980. Este aumento foi, em 79, de 50% em relação ao ano de 1977, de acordo com a mesma fonte, de 48% em relação a 1978, caindo para 15% o crescimento em 80, em relação ao ano anterior. A tiragem média, porém, continua a mesma, 3.000 exemplares, desde a década de 60, o que leva a pensar se o público consumidor potencialmente também não continua o mesmo.

Todos esses dados, entretanto, se dizem um pouco sobre uma evolução na parte referente às edições de livros no mercado editorial como um todo, nada dizem sobre a situação do livro de literatura especificamente. Tomando como referên-

¹⁴ Os dados a respeito da situação do mercado editorial no Brasil são controvertidos e difíceis de serem encontrados. Os contatos tentados junto ao Sindicato Nacional dos Editores de Livros foram infrutíferos e só pude ter acesso a algumas informações através do Guia das Editoras Brasileiras de 1980, editado por aquele órgão. Por isso, e pela maior facilidade de obtenção de material e informações junto à Editora Leia Livro (hoje é da Ed. Joruês), é com seus dados, publicados nas diversas edições do jornal Leia Livros ou no dossiê Estatística-Lançamentos/80, que trabalho, deixando claro que, muitas vezes, eles divergem dos do SNEL, até onde pude compará-los.

¹⁵ LEIA Livros nº 33, março de 1981.

cia especial o ano de 1980, baseada no dossiê Estatística – Lançamentos do Leia, pude aprofundar-me no quadro editorial daquele ano para verificar mais de perto as publicações literárias como um todo, as publicações de ficção (romances e contos), a procedência nacional ou estrangeira dessas publicações, a margem ocupada pelos livros de literatura em relação aos outros assuntos lançados pelas editoras e ao total de títulos editados.

Em 1980, havia no Brasil 383 editoras¹⁶ que foram classificadas por mim como grandes, médias e pequenas, utilizando como critério o número de títulos editados por cada uma. Considerei como grandes as editoras que lançaram 50 ou mais títulos no mercado, como médias as que editaram de 10 a 49 títulos e pequenas as que publicaram menos de 10 títulos. Das 32 grandes editoras, 17 publicaram literatura entre seus assuntos; das 58 médias, 35 o fizeram, o mesmo acontecendo com 86 entre as 293 pequenas editoras.

Delimitei como universo de pesquisa as 138 editoras (contra 245) que publicaram Literatura como um de seus assuntos, englobando sob este título romances, contos, poesia e teatro¹⁷, destaquei como elemento especial a Ficção (romance e conto) e mantive como referenciais o total de títulos publicados e o número de títulos dedicados ao conjunto de

¹⁶ O Guia de Editoras Brasileiras - 80, do SNEL dá como 481 o nº de editoras brasileiras. O Leia Livros nº 33, março 81, diz que há 373, enquanto o seu próprio dossiê relaciona 383, com os respectivos assuntos e número de títulos.

¹⁷ Os títulos de literatura infanto-juvenil não foram incluídos porque o dossiê trazia somente o total de títulos publicados, não permitindo, pois, a caracterização como tradução ou produção brasileira, nem como ficção ou poesia. Preferi, então, não computá-los, embora consciente de que o cômputo geral da Literatura seria mais significativo, principalmente nas grandes editoras. A Brasiliense publicou 89 livros infanto-juvenis, a Melhoramentos 126, a Ática 66 e a Comunicação 47 livros para crianças e jovens.

outros assuntos.¹⁸

Os resultados obtidos foram os seguintes:

a) as grandes editoras, que constituem 12,32% do universo da pesquisa, foram responsáveis por 67,38% dos títulos publicados (2.076). Deste total, 705 são de Literatura, constituindo um índice relativo de 33,96% da produção geral. Nos títulos de Literatura predomina a ficção estrangeira, com um índice de 19,41% do total de 30,07%. A ficção brasileira tem um percentual de 10,65%, correspondente a 221 títulos lançados e/ou reeditados em 1980;

b) as editoras médias formam 25,36% do universo pesquisado e publicaram 25,61% dos títulos, correspondente a 789 títulos, sendo 250 de literatura (31,69% do total). Predomina no corpo literário a ficção brasileira, com um índice de 14,70%, concretizados em 116 títulos. A publicação literária estrangeira das editoras médias é pequena;

c) as pequenas editoras representam o maior número entre as que publicam literatura: 62,32%, sendo, porém, responsáveis por somente 7,01% dos títulos publicados, ou exatamente 216 títulos. Desses, 125 são de literatura, que é o seu assunto preferencial – 57,87% da publicação total. O gênero predileto é a poesia brasileira – 28,70%, pois que é ínfima a contribuição do teatro no item literatura. As pequenas editoras publicaram 49 títulos de ficção brasileira (22,65%);

d) As grandes editoras dominam o campo editorial, nos itens pesquisados: elas são responsáveis por 65,38% da publicação literária de 1980, por 87,13% da literatura estran

¹⁸ Constam como anexo deste trabalho as 7 tabelas utilizadas. Anexo III.

geira que aqui se publicou e por 48,18% da edição literária nacional. Na área específica da ficção, elas publicaram 57,26% dos títulos nacionais de romance e conto e 89,36% dos estrangeiros. Seus índices mais baixos de produção são exatamente na literatura brasileira, área em que não mantêm os mesmos índices dos outros assuntos, sempre superiores a 50% da totalidade de publicações (ver tabela IV).

É interessante ressaltar alguns aspectos relativos à literatura em geral e à ficção, especificamente.

Entre as grandes editoras, a Record, a Nova Fronteira, a Francisco Alves e a José Olympio publicaram mais títulos de literatura que o total de títulos dedicados aos outros assuntos. A Record e a Nova Fronteira publicaram muito mais literatura estrangeira, ficção predominantemente, na proporção de 3 por 1, ou seja, em cada quatro títulos publicados, três eram estrangeiros. A Francisco Alves editou somente ficção estrangeira e um título de poesia também estrangeira. A José Olympio, mantendo sua tradição de editora de autores nacionais, publicou quase que exclusivamente ficcionistas e poetas brasileiros, com apenas dois títulos estrangeiros. Entre as editoras que privilegiaram também a produção nacional, mais especificamente a ficção, estão a Civilização Brasileira e a Codecri, que dedicaram 1/3 de suas publicações à literatura. As duas maiores editoras literárias, a Record e a Nova Fronteira, parecem insistir na velha justificativa dos editores de que é preciso publicar mais literatura estrangeira, que vende melhor, para poder investir nos autores brasileiros, pois a fatia que destinam à ficção nacional é maior e no caso da Nova Fronteira um pouco menor que as da Civilização Brasileira e José Olympio. O argumento de melhor êxito de venda da literatura estrangeira pode ser considerado válido: se acompanharmos as listagens dos dez livros de ficção mais vendidos em 79, 80 e 81, veremos que em cada lista somente aparecem dois títulos brasileiros. Resta saber em que medida a maior oferta e a melhor organização das grandes editoras em termos de dis-

tribuição e divulgação dos seus livros têm contribuído para essa preferência.

A questão se torna relevante se lembrarmos que as editoras, sozinhas ou em conjunto com outras instituições que influenciam o fenômeno literário, determinam a formação de uma rede hierárquica de coleções, rubricas, classificações, que ordenam as publicações. Esta rede não só orienta a leitura, nem somente seleciona os públicos: serve também para confirmar – ou para formar – a idéia que se faz dos gêneros literários e de suas funções, da adequação de tal linguagem a tal gênero, das características de cada um, etc.

Da mesma maneira, ao privilegiar o investimento na literatura estrangeira, as editoras estão também influenciando a formação e difusão de um conceito de valor – amplo e vago, literário ou não – desta em relação à literatura nacional, o que não deixa de incidir na escolha e na formação do gosto do leitor.

O problema não se limita, pois, a uma oposição literatura estrangeira X literatura brasileira, mas se amplia para a qualidade literária de ambas as produções e para a questão de um projeto cultural nacional e popular.

No grupo das editoras médias, a proporção ocupada pelos títulos de literatura no cômputo geral de publicações foi igual à das grandes editoras, 1/3, o que não aconteceu no grupo das pequenas editoras onde os títulos literários foram predominantes, ocupando mais da metade do total de publicações. Também entre as médias editoras é pequeno o número das que privilegiaram a literatura brasileira. Algumas como Summus, Nórdica, L.P.M., Salamandra, Cultura, Antares e Pirata o fizeram, com a última publicando somente autores nacionais, com nítida prefe-

rência para os poetas. A produção literária de todas é, porém, reduzida.

Essas constatações demonstram o quanto é restrito o campo editorial para os escritores brasileiros. Suas esperanças de publicação estão depositadas em praticamente uma dúzia de editoras, as que têm maiores condições de editar um livro.

As restrições não se limitam às possibilidades de edição. A debilidade da produção editorial como um todo ficou evidenciada, a meu ver, através de todos esses números relativos a 1980. Não creio que a situação, hoje, tenha se alterado significativamente. Um corpo editorial formado em mais de 2/3 por pequenas editoras (isto considerando como editora a empresa, grupo ou pessoa que publicou um único título: entre as relacionadas na Tabela III, 43 o fizeram!) e sustentado em sua produção por um reduzido número de 32 grandes, tem demonstrada sua fragilidade. O número de 5.110 títulos, mesmo que denote um crescimento em relação aos anos anteriores, e mesmo que não seja o número real de edições que chegou a todo o mercado editorial, pode ser considerado pequeno proporcionalmente à população brasileira ou mesmo à parte economicamente ativa dessa população. O que, naturalmente, aponta para uma debilidade mais genérica e ampla, a debilidade cultural e econômica do país.

Os escritores demonstram também, em seus depoimentos, que não desconhecem o circuito do livro. Os originais que atravessaram as barreiras da edição, uma vez impressos, enfrentam agora os caminhos da distribuição, da compra pelos livreiros, da divulgação através dos jornais e revistas, até a aquisição pelos leitores. Fora deste circuito, mas não indiferentes a ele, os escritores sabem do relacionamento entre as condições de seu funcionamento e as dificuldades de sua profissionalização.

Sabem também que as próprias condições que têm para exercer o seu ofício de escritor acabam por concretizar-se como um componente a mais na cadeia de dificuldades culturais e econômicas que o fenômeno literário enfrenta. As dificuldades de especialização e de dedicação maior ou exclusiva ao trabalho de escritura, que a maioria dos escritores enfrenta, repercutem — talvez menos a nível individual que no conjunto da produção literária de um determinado período — em maior ou menor quantidade de obras, em mais ou menos significado cultural e artístico dessas obras. Implica também em restrição da participação dos escritores na vida sócio-cultural de seu tempo e na luta pela transformação dessas condições culturais, nas quais o seu próprio trabalho criativo está inserido. Neste sentido, é possível deduzir que as dificuldades econômicas atuais e as dificuldades particulares dos escritores acabam por se constituir também em obstáculo a possíveis "vocações".

A consciência de todos os aspectos, específicos ou não, que envolvem a condição do escritor brasileiro está claramente colocada nesta declaração de Deonísio da Silva:

"A luta por nosso reconhecimento como categoria profissional necessária, é apenas uma das muitas reivindicações e entrecruza-se com outros caminhos, tais como as lutas democráticas que demandam melhor distribuição da renda nacional, melhores condições de vida, mais verbas para a educação e para as atividades culturais, incremento das bibliotecas, escola e saúde para todos. No dia em que algumas reivindicações mínimas forem atendidas no Brasil, outras categorias sentirão falta do escritor. Por enquanto, produzimos o entretenimento de escassa minoria, ainda que significativa pelos poderes de influência que detêm junto às esferas de decisões".

Creio que a afirmação de Nélida Piñon:

"o escritor brasileiro se apropriou definitivamente

te da consciência de seu ofício. Um ofício que não se restringe ao seu gabinete nem ao próprio objeto livro" (Isto É nº 281, p.60), pôde ser comprovada através de várias declarações da maioria dos escritores que informam este trabalho.

Isto constitui um dos dados novos a que me referi antes, e a apropriação recente desta conscientização como fato coletivo é possível de ser observado no atual estágio de discussão em que se encontra a questão da profissionalização entre os próprios escritores, principalmente a parte que se refere aos ganhos materiais que possam advir do trabalho e as relações que se estabelecem entre viver de e viver para a literatura.

Nos depoimentos deste trabalho há contribuições específicas para este debate que merecem ser repetidas, como a de Elias José:

"Seria um absurdo se sô a meia dúzia que vive de escrever continuasse. Aliás, pelo lado da qualidade do texto, me parece que, no caso específico do Brasil, viver de escrever tem trazido desvantagens quanto à qualidade. Os mais comerciais e totalmente profissionais são quase sempre nossos piores escritores".

e a dúvida de Domingos Pellegrini Jr.:

"Nem sei se eu gostaria de viver sô escrevendo. A gente se desliga muito da vida comum quando fica sô escrevendo, me parece".

Mais opiniões sobre a questão, dadas por outros escritores, podem ser conhecidas através da reportagem "Escritores de briga (da Revista Isto É, nº 281):

"Apesar de incipientes, as manobras, na esfera do comercial, já provocam discussões e dúvidas nos próprios escritores. Questiona-se, embora sempre a nível teórico, se a profissionalização plena

seria realmente desejável. Nem todos estão a favor. Antônio Torres diz ter o melhor relacionamento possível com sua editora, a Ática — que, entre outras benfeitorias, lhe oferece os tais adiantamentos simbólicos, mas afirma que a não-profissionalização total lhe dá mais liberdade. "O best-seller eu faço como publicitário", diz Torres. Outro que desconfia da profissionalização absoluta é Raduan Nassar, para quem isso levaria a uma ingerência intolerável da editora sobre o autor e do mercado sobre a obra. Márcio Souza reclama do anacronismo dos próprios editores: "O setor editorial está nos anos 50", diz. Márcio advoga mesmo que as editoras procurem os escritores e discutam com eles, francamente, a questão da comercialização da literatura. "Seria uma conversa como se fôssemos qualquer fornecedor de insumos para uma empresa", acrescenta. Loyola, por sua vez, diz que é por falta de maior empenho e interesse das editoras que os fornecedores de insumos, ou seja, os escritores são obrigados a cuidar da divulgação dos livros, subscREVendo convites para as noites de autógrafos, falando com a imprensa etc".¹⁹

As discussões, ao que parece, apenas começaram e são muitos os aspectos a serem discutidos, assim como as possibilidades de solução. No cerne da questão, a noção de propriedade literária, onde duas idéias coexistem. A primeira diz respeito à propriedade da obra, e a segunda à propriedade da mercadoria que fornece suporte à difusão desta obra.

Com a primeira, surge a questão da dignidade do trabalho do escritor, sua responsabilidade e sua liberdade. Nada poderá ser feito de um texto literário sem a permissão de seu autor: traduções, adaptações para o cinema, rádio e televisão, reproduções, etc.

¹⁹ Escritores de briga, Isto É nº 281, 12/05/82, p.58-64.

Com a segunda, a questão é encontrar outras soluções que diminuam a dependência do escritor em relação ao editor e do livro ao circuito de vendas, ou pelo menos, exigir melhor funcionamento desse circuito, para que o livro e seu autor não sejam prejudicados por falhas ou deficiências do próprio sistema industrial e comercial.

Entre as medidas pleiteadas estão a numeração de todos os exemplares editados (o que já é previsto pela Lei 5.988) para real controle dos livros vendidos; acerto trimestral dos direitos autorais; diminuição de taxa ou não cobrança, pelas editoras, de direitos subsidiários (hoje, a editora exige 30% dos direitos nos casos de transformação do livro em filme, teatro ou novela).

O problema de melhoria e aperfeiçoamento das leis que regulamentam hoje a propriedade literária precisará ser resolvido pensando em soluções que permitam fugir ao tradicional círculo vicioso: *"quando for reconhecido como escritor, eu poderei somente escrever, mas, para ser um escritor, eu precisaria não fazer outra coisa além de escrever"*. A mesma idéia, aliás, contida no conselho de Jorge Amado aos jovens escritores, segundo *"Isto É"*: *"que escrevam obra copiosa e múltipla para somar os direitos autorais de um livro aqui, outro ali, mais outra adiante"*.²⁰

Os escritores, na condição de maiores interessados no assunto, deverão aprofundar os debates. O problema, porém, não é somente deles. Envolvida no fenômeno literário como um dos seus componentes, a questão da profissionalização do escritor passa, como vimos, além de seu relacionamento com a máquina editorial, pelo acesso ao público leitor, pela função social da literatura, pela inserção do fenômeno literário

²⁰ Ibidem, p.64.

no sistema capitalista de produção, pelo estágio de desenvolvimento desse capitalismo no Brasil dependente, pelos avanços possíveis dentro dos limites políticos atuais, vislumbrando, como horizonte, a mudança desse sistema político.

Daí que as dificuldades dos escritores, embora específicas, não são corporativistas e nem constituem privilégio de uma elite. Suas exigências e reivindicações, apesar de distintas, não divergem das de outras categorias de trabalhadores, na medida em que estão inscritas no mesmo contexto e em que apelam para uma transformação sócio-econômica e cultural que atenda às necessidades da maioria da população.

O ESCRITOR E A INDÚSTRIA EDITORIAL

"Sô sei que hã mistêrios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve (...)"

(Guimarães Rosa)¹

ESCREVER & PRODUZIR O escritor, enfrentando a diversidade de situações que vive no dia-a-dia, trabalhando dentro das condições a que está submetido, adaptando seu ritmo de produtividade às exigências internas e externas, consegue, um belo dia, parar e dar por terminado um livro. Manuscritos ou datilografados, os originais existem e configuram, por si só, a obra do autor. O livro está escrito, o livro está feito.

Cada escritor sabe das horas de trabalho que a obra lhe exigiu, dos sentimentos e emoções que experimentou, das dúvidas e inquietações que sentiu, dos processos psicológicos e físicos vivenciados; sabe, em suma, das alegrias, dificuldades e percalços do trabalho de criação literária. Que podem ou não se repetir, para o mesmo escritor, no processo de escritura de outro livro, ou para outros autores, em seus trabalhos – semelhantes e diferenciados.

Deixando de lado o aspecto, fascinante e difícil, de como se deu, psicológica e individualmente, o trabalho de

¹ Guimarães Rosa. Tutaméia. R.J., Paz e Terra, 1976, p.160.

escritura, existe um livro terminado que exige do seu autor o início – ou a retomada – de contatos e relações com os editores, para sua publicação. Entre o término e o lançamento da obra decorre um espaço de tempo mais ou menos grande, pois são poucos os escritores que contam com editor certo para o seu livro, enquanto ainda o escrevem. À procura de um editor e depois, à espera da publicação, o escritor vivencia uma etapa decorrente do seu trabalho específico – o de escrever – e inseparável dele, porque todo trabalho de escritura pressupõe a leitura. Um livro é feito para ser lido, e todo escritor, mesmo enquanto escreve, se imagina lido.

E é justamente o livro o nó górdio da questão. Enquanto projeto e trabalho do escritor, o livro está pronto quando seu autor assim o considera e o libera para ser publicado, para ser lido pelos leitores que o concretizarão como obra de arte, como obra de linguagem. Mas para que esta leitura ocorra, o livro precisa antes ser impresso, precisa ser multiplicado em alguns milhares de exemplares, precisa ser vendido ao público, depois de anunciado, propagandeado como qualquer mercadoria. Este duplo aspecto do livro – suporte do trabalho do escritor e mercadoria comercializável, objeto de lucro – materializa as diferenças e alguns paradoxos que permeiam não só a relação dos autores com os editores como também a própria existência dos escritores como categoria social.

Um exemplo desta duplicidade do livro pode ser visto na diferenciação que Pasolini² faz entre os dois processos de trabalho artístico a que se dedicou, literatura e cinema, livro e filme.

"... não se poderia jamais dizer 'produzir' um livro (falo de um livro de autor, para quem a palavra 'produzir', ainda que em sentido metafórico, seria ofensiva): diz-

² Pier Paolo Pasolini. Caos. Crônicas políticas. São Paulo, Brasiliense, 1982, p.47-8.

se 'fazer' um livro. Eu 'faço' um livro sem necessidade de produtores: faço-o eu mesmo, em minha casa, com minha caneta, em meu papel, tal como um 'velho artesão' que 'faz' jarros, cadeiras, botas. Não posso 'fazer' um filme do mesmo modo: para fazer um filme, necessito de um produtor que o financie, com um número não exíguo de milhões, e que o organize, até mesmo como trabalho puro e simples.

Uma vez 'feito' um livro, ele existe: é uma realidade. Poderia, com paciência artesanal, recopiá-lo trinta vezes: e os trinta leitores assim atingidos fariam de minha obra uma realidade poética e socialmente completa (talvez na expectativa de um sucesso maior). O editor — ou seja, a indústria cultural — intervêm não para 'fazer' o livro, mas para publicá-lo e lançá-lo. Assim, se quiser, eu posso com uma simples recusa libertar-me de qualquer ingerência industrial (e, no caso concreto, capitalista)".

A argumentação de Pasolini, usada para explicar porque se permitia retirar um livro seu do Prêmio Strega como "protesto contra a indústria cultural que publica e lança livros medíocres e, através da propaganda e de toda espécie de violentações, subverte a ordem real dos valores literários",³ é desenvolvida no sentido de acentuar a independência do escritor face aos editores.

Esta independência advém do compromisso individual e responsável do autor em relação ao ato de escrever. Fazer um livro é um trabalho artesanal — o escritor trabalha só, com poucos recursos, com seu próprio material, determina seu próprio ritmo, de acordo com as circunstâncias que lhe dizem respeito —, ao contrário do caráter industrial de fazer um filme: neste, fazer e produzir são sinônimos, uma vez que o autor depende do financiamento, da organização e do trabalho de outras pessoas para que seu projeto se concretize.

³ Idem, ibidem, p.48.

A existência do livro, uma vez terminado o trabalho do escritor, acentua sua independência, sua liberdade: mesmo como manuscrito, a obra já é real, já está pronta. E ela se realizaria, se tornaria uma *"realidade poética e socialmente completa"* com a leitura feita pelas pessoas que teriam acesso às trinta cópias pacientemente tiradas.

O processo literário se complementa, pois, com a intervenção do leitor, que torna o circuito da obra de linguagem, criada pelo escritor e materializada no livro, significativo social e poeticamente. A observação que Pasolini coloca entre parênteses – *"talvez na expectativa de um sucesso maior"* – também é reveladora do desejo de reconhecimento que o escritor almeja e que é inerente ao próprio processo de escritura. Como diz Escarpit⁴: *"o escritor não limita seu gesto à escritura, ele vai, através do espírito, até a finalidade do livro, ele se supõe e se quer lido"*.

A intervenção do editor para publicar o livro é, evidentemente, subsidiária, complementar ao trabalho do escritor: sem este, não haveria o que produzir, não haveria livro a ser lançado.

Entretanto, se a própria configuração do livro do autor como trabalho de escritura, como projeto de comunicação que tem suas próprias relações com uma parte dos futuros leitores, como *"produto já elaborado, altamente especificado, no qual se inscrevem uma visão de mundo, uma consciência individual, uma situação histórica particular, uma intenção deliberada"*⁵, acentua a importância e a prioridade do escritor, por outro lado estabelece os limites da sua independência, relativiza a sua liberdade diante da indústria editorial.

⁴ Robert Escarpit. *Succès et survie littéraires. Le littéraire et le social*. Paris: Flammarion, 1970, p.137.

⁵ Idem, *ibidem*, p.137.

A liberdade do escritor lhe permite, evidentemente, protestar contra a indústria cultural, lhe permite o gesto de retirar seu livro de um concurso, lhe dá a possibilidade de não aceitar determinados prêmios, assim como lhe reserva o direito de não aceitar determinadas condições para que seu livro seja publicado. Sua precedência no fenômeno literário, como autor de uma matriz imprescindível, lhe assegura uma autonomia que é, porém, relativa.

Com efeito, como prescindir do editor se ele é, na sociedade contemporânea, a entidade que permite o acesso do escritor ao público, que facilita a aproximação do leitor ao autor? É possível prescindir da máquina editorial, da indústria cultural, se a própria literatura, em nossa época, se caracteriza por este modo particular de comunicação que é o livro e quando este, na sociedade industrial, alcançou um requinte tão grande de impressão, de mecanização para ser multiplicado e distribuído? E mais, como ser totalmente autônomo e independente, se a condição e a profissionalização do escritor são, em grande parte, condicionadas pelo mercado cultural?

Em artigo publicado no "*Jornal da Tarde*", Gérard Lebrun enfatiza a premissa anterior, sintetizando as diferentes situações e motivações dos escritores em épocas históricas diversas, para destacar o surgimento do escritor como categoria social somente no século 18, quando foram preenchidas as condições principais para isto: a arte de imprimir se torna uma "*indústria cultural*" e passa a existir um público suficientemente grande, capaz de esgotar a tiragem dos livros publicados.

Ressaltando esta origem comum, Lebrun diz: "*como é estranho que as simples expressões 'indústria cultural' ou 'mercado cultural' apareçam freqüente e repentinamente carregadas de um sentido pejorativo, como se a difusão comercial de um produto literário (ou artístico) contradísse a natureza profunda deste último e ameaçasse sua autenticidade. Ora, a condição (sem falarmos na profissão) do escritor é insepa-*

rável da existência de um mercado cultural".⁶

A argumentação empregada no ensaio de Lebrun pode ser entendida como uma tentativa de dessacralização da literatura, da obra literária e de seu autor. "Não estamos menosprezando a literatura ao constatarmos que ela está submetida à lei da oferta e da procura: foi ao final do século 18 que o romance se impôs como gênero, na Inglaterra, e que o público passou a exigí-lo, do mesmo modo que exige hoje as 'telenovelas' — e foi durante a segunda metade do século 20 que começou seu declínio, pelo menos na Europa. Tampouco estamos menosprezando a literatura ao constatarmos que uma decisão de produzir uma obra literária pode ser descrita e compreendida como a tentativa de lançar um produto. O escritor não é um visionário solitário que se descobre, por acréscimo, fornecedor de bens de consumo da imaginação. Sua obra é uma produção — e, se ele ousa, desde um pouco mais de dois séculos, marcá-la com sua subjetividade, é porque sabe que o público quer 'algo mais' que, talvez, corresponda ao que ele tem a oferecer de original. O acesso a um público é o ato da escrita, no dizer escolástico — e o conteúdo de uma obra é inseparável da idéia do público, que ela pretende convencer ou emocionar".⁷

Se as colocações de Pasolini e de Lebrun se diferenciam, e até se chocam em termos de linguagem na explicação da gênese da obra literária, elas se complementam, todavia, na descrição do processo e dos componentes envolvidos na publicação desta obra. São, na verdade, manifestações de dois pontos de vista sobre o mesmo fenômeno, feitas a partir de ângulos diferentes: o do escritor e artista, de um lado, e o do ensaísta e filósofo, do outro.

⁶ Gérard Lebrun. A Personagem do Escritor. S.P., Jornal da Tarde, 20/04/85, p.3.

⁷ Idem, *ibidem*, p.3.

Estas duas explicações poderiam, a grosso modo, ilustrar a distinção que Robert Escarpit faz entre a literatura como processo e a literatura como aparelho, em ensaio⁸ onde analisa as relações entre literatura e sociedade, numa perspectiva da sociologia da literatura, e onde se coloca o problema da comunicação literária para verificar o vínculo de causalidade que une a estrutura social e a estrutura literária.

Segundo Escarpit, a literatura como processo se caracteriza por um projeto, um medium e uma démarche, ligados entre si pela linguagem, e a literatura como aparelho compreende uma produção, um mercado e um consumo; e é ao nível do medium que os dois sistemas se imbricam, o aparelho literário recortando a literatura enquanto processo.

Vejamos cada um desses elementos:

"O projeto é a obra tal como foi concebida, determinada e realizada pelo escritor"⁹. O autor entende o projeto como a encruzilhada consciente da obra e da consciência do escritor, onde o sociológico leva a melhor sobre o psicológico dada a necessidade de estruturar dialeticamente o projeto ao nível da expressão e ao nível do conteúdo, o que vai muito além da simples defrontação da "forma" e do "fundo". Neste projeto estão condensados individualidade, historicidade e expressividade da obra, caracterizando-se assim como algo mais que uma mera matéria-prima.

O medium é o livro ou o documento escrito, que, neste nível, sofre a codificação linear imposta pela literatura enquanto aparelho. Escarpit diz que à linguagem escrita se ajuntam línguas subsidiárias historicamente situadas, que de

⁸ Robert Escarpit. Le littéraire et le social. Livro do mesmo nome, Paris, Flammarion, 1970. p.9-41.

⁹ Idem, ibidem, p.29-30.

finem a organização material do livro: tipografia, encadernação, coleção ou série, capa, formato, preço etc. E acrescenta que as decisões tomadas nesta fase situam o livro impresso produto típico da industrialização, em relação a esta ou àquela faixa social, independentemente de seu significado próprio ou conteúdo textual.

A démarche é o ato de leitura determinado por uma predisposição do leitor, a qual "*lhe vem de sua formação escolar, de suas experiências de leituras anteriores, de sua informação, mas sobretudo de sua problemática pessoal*".¹⁰ Para Escarpit, o psicológico é um dos elementos essenciais da predisposição do leitor ao abordar a obra e faz parte do processo, consciente ou inconscientemente, formulado ou não, mas é sempre uma problemática individual. Ao plano socializado do pensamento conceitual e da imaginação objetiva se juntaria o plano do sonho, da obsessão, da frustração, que traduzem a liberdade do leitor em uma situação que o livro remete a uma experiência individual. Entre a predisposição do leitor e a proposta do livro deve se estabelecer, pois, um equilíbrio em termos de adequação ou de negação e um mesmo leitor poderá fazer diferentes leituras de uma mesma obra.

Escarpit ressalta também que na leitura enquanto processo existem ainda múltiplas possibilidades de feedback, tais como a tradução, a adaptação (para o cinema, TV, rádio, história em quadrinhos etc.), a ilustração, todas constituindo uma reinjeção da experiência de leitura ao nível da escritura. O leitor isola de sua leitura uma imagem do projeto que passa a assumir como seu próprio e que ele realiza como o escritor realizou o projeto inicial.

Enquanto aparelho, a literatura começa como produção, o editor caracterizando o produtor, o empresário que

¹⁰ Idem, *ibidem*, p.31.

assume a decisão de fabricar e de colocar à venda o livro.

Entre os aspectos destacados por Escarpit no nível da produção, chama a atenção, particularmente, a ênfase que dá ao produto literário como sendo o resultado de uma série de seleções operadas por vários filtros sociais, econômicos e culturais nos projetos que os escritores apresentam ao nível de escritura. As possibilidades dos projetos escaparem de um simples aborto, quando não aceitos por nenhum editor, são determinadas em grande escala pelas diferenças existentes entre o campo editorial e o literário: basta lembrar a faixa que os livros de literatura ocupam no mercado editorial, conforme foi comentado no capítulo anterior quando da ilustração do caso da produção brasileira, para se ter em mente outra vez as restrições a que estão sujeitos.

O principal critério utilizado pelos editores, nos países de economia capitalista, é o de seleção econômica: interessam a eles os projetos que tenham boas possibilidades de venda no mercado, boa aceitação entre o público consumidor. Entre o editor e o autor do projeto selecionado estabelece-se uma relação normalmente regida por um contrato, que pode variar de uma simples compra, no caso de pagamento por obra, a um salário, quando o escritor é suficientemente reconhecido para justificar um investimento regular e seguro.

Nesta altura do relacionamento escritor X editor, pelo contrato, dá-se o que Escarpit chama de coação, de constrangimento do editor sobre o escritor que *"se encontra em posição falsa precisamente porque seu projeto é o resultado de uma dialética na qual ele manifesta sua liberdade individual. A contradição é geralmente mascarada por artifícios de linguagem que traduzem a relação econômica em relação cultural"*.¹¹ É o mesmo paradoxo evocado por Osman Lins quando estabelece a diferença entre a atuação natural dos editores, como homens

¹¹ Idem, *ibidem*, p.33.

de negócio, e a requisição que fazem do status de agente cultural, e a posição dos escritores diante da organização editorial.¹²

À seleção econômica ajunta-se ainda uma seleção-hierarquização proveniente dos segmentos intelectuais, representados nas editoras pelos diretores literários, conselheiros, leitores especializados ou por relações pessoais do editor. Estes "*censores prēvios*", embora representando correntes e critérios culturais variados, são os detentores da seleção literária dos projetos, da "*catalogação*" das obras, das possibilidades de modificação dos originais. Paradoxalmente também, mesmo com todas as possibilidades de equívocos e deficiências, o julgamento de um editor e de seus assessores representa, para o escritor, uma triagem, um julgamento preliminar e, ainda que provisório, mais objetivo que as apreciações feitas pelos relacionamentos pessoais dos escritores.

O mercado literário tem um funcionamento peculiar, dadas as características específicas do processo literário: cada ato de leitura de cada indivíduo é único e insubstituível e sua ligação com outros atos de leitura do mesmo indivíduo ou com os de outras pessoas é muito incerta e eventual. Isto aumenta o grau de incerteza dos editores quanto ao comportamento do mercado: não se trata de livros didáticos, de enciclopédias, de livros culinários ou de cuidados do lar, de livros de temas escolares, cuja edição pode ser cuidadosamente planejada a partir de pesquisas de campo, de levantamentos estatísticos.

A edição literária é, pois, nas palavras de Escarpit, "*não-programável*" e a indústria do livro, no que tange aos especificamente de literatura, "*sui-generis*"¹³: o projeto que o editor recebeu já é um produto elaborado que não pode

¹² Osman Lins. Guerra sem testemunhas. S.P., Ática. 1974. p.65 e segtes.

¹³ Escarpit, nos dois artigos citados.

ser "refinado", "purificado", sem correr sérios riscos de desnaturalização; as especificações a que responde são também definíveis de forma aproximativa (linguagem, classificação no sistema de gêneros literários, tamanho do texto etc.) e, por fim, a experiência de leitura do leitor, a quem ele se destina, também não é acumulável, dificultando previsões.

Tal grau de instabilidade na programação leva a maioria dos editores a se arriscar pouco e investir mais nos livros de "sucesso" mais garantido: best-sellers e clássicos, estes pelo mercado garantido das instituições escolares e culturais e aqueles pelo campo mais extenso de leitores não especialistas e mais facilmente atingíveis pela propaganda dos meios de comunicação de massa.

As conseqüências destes procedimentos para o fenômeno literário, enquanto processo, são facilmente previsíveis e foram muito bem sintetizadas por Osman Lins:

"Essa avaliação — comercial —, em princípio elimina os livros demasiado grandes (pela dispendiosa produção), os demasiado pequenos (por não representarem um negócio digno de atenção), os autores desconhecidos, assim como toda e qualquer obra literária que, pela sua novidade, implique em um novo tipo de leitura, e portanto de leitor, e portanto de público, de modo que editá-la constitui para a empresa um ato anômalo, pois — invertendo a ordem natural do processo — financia e entrega o produto a um consumidor que não existe, que vai ainda surgir, cuja formação é necessário esperar, e que talvez não surja ou surja tarde demais. Por outro lado, o sentido cultural de sua atividade, do qual o editor não abre mão, visto que parece engrandecê-la com um certo halo espiritual distinguindo-o de um fabricante de molas ou de dentifrícios, leva-o a arriscar o seu dinheiro (uma exígua fração, bem entendido) na publicação de originais pouco ou nada promissores do ponto de vista comercial, embora de bom nível literário".¹⁴

¹⁴ Osman Lins, op. cit. p.66-67.

As incertezas do mercado literário são ainda extensíveis ao circuito de distribuição do livro, representado pelas livrarias, pontos-de-venda, bibliotecas, uma rede que reproduz a organização sócio-econômica e seu decalque cultural. Livreiros e bibliotecários só podem oferecer para venda ou para empréstimo uma reduzida parte da produção, levando em consideração a imagem que têm de seus leitores e as ofertas dos editores, ocorrendo assim uma segunda seleção de obras. Excluindo a comunidade de intelectuais, que tem uma linguagem e canais de comunicação específicos e que portanto podem ser "recenseados" por editores, livreiros e bibliotecários, constituindo uma pequena faixa de mercado previsível, a maioria silenciosa de leitores permanece no campo não "controlável" de compradores e os riscos de oferta são reduzidos se mais restritos aos best-sellers e clássicos.

Estes dois tipos de produção são os que normalmente excluem as possibilidades de inovações e constituem os catálogos de investimento contínuo das editoras, enquanto os novos livros, mesmo tendo um relativo sucesso de lançamento, dificilmente são reimpressos pois sua sobrevivência no mercado cultural é por si só complexa.

Estudando especificamente o sucesso e a sobrevivência dos livros literários, Escarpit conclui que a sobrevivência, como possibilidade de releitura em uma nova situação histórica, é condicionada pela permanência como oferta do livro no mercado, e que o próprio jogo econômico elimina já no primeiro ano cerca de 90% das obras publicadas. As que permanecem sofrem nova seleção, agora por parte das camadas intelectuais especializadas em opinião literária, os críticos e a Universidade. Mais ou menos 20 anos após sua aparição 1% das obras se tornam "clássicas" e são admitidas na antologia acadêmica, a lista oficial que sacramenta autores e obras e que confina o ato livre de leitura à obrigatoriedade da herança cultural e ao ritual de iniciação e sacralização universitárias.

Se concentramos nossa atenção na vida acadêmica e cultural brasileira, é fácil visualizar os limites do mercado literário...

O terceiro elemento de articulação do aparelho literário, o consumo, é, de acordo com Escarpit, condicionado, em relação às obras do passado, por uma certa visão da antologia oficial e em relação às obras da atualidade, por uma certa visão da vida literária. Um número variado de fatores influenciam estas duas visões, tais como o nível intelectual, nível de estudos, posição sócio-profissional, hábitos culturais etc. Para a maior parte da população funcionam predominantemente dois estereótipos, o escolar e o informativo.

Atualmente este consumo é também influenciado pelos meios de comunicação audiovisuais, não só pelas possibilidades de adaptação das obras literárias, como também pela facilidade de popularização do escritor e de sua obra, através de reportagens e publicidades que alimentam o imaginário do leitor, aproximam-no da vida literária e o incentivam à compra deste objeto de prestígio cultural que é o livro de literatura.

Um destaque que Escarpit faz e que convém salientar é sobre a especificidade particular do livro no mercado cultural: é um objeto que se adquire e se guarda, constituindo, mesmo nas estantes da biblioteca, uma leitura em potencial. A posse deste potencial é marca, é símbolo de riqueza cultural, é sinal distintivo entre as pessoas das camadas intelectualizadas e mesmo entre as simplesmente escolarizadas.

É preciso, evidentemente, lembrar que toda a análise de Escarpit tem como pano de fundo uma sociedade capitalista avançada, a França, onde as necessidades culturais do conjunto da população são, ao menos em escala mínima, atendidas pelo mercado do livro. Numa sociedade dependente como a nossa, econômica e culturalmente, o fosso entre oferta e acesso ao mercado literário é muito grande, as contradições mais

acirradas e as dificuldades maiores. Mas isto não invalida a utilização de sua análise da literatura enquanto processo ou enquanto aparelho como referencial teórico para verificar mais de perto a situação concreta do fenômeno literário no Brasil; pelo contrário, os elementos, a descrição das relações que se estabelecem entre eles, os mecanismos de comportamento dos conjuntos são também conhecidos e comuns na nossa sociedade com bolsões tão desiguais de desenvolvimento.

Mantendo como interlocutor o escritor, agora numa situação concreta de proprietário de uma (ou de várias!) obra literária concluída, de um projeto acabado, privilegio sua experiência no aparelho literário para verificar como se dão as relações entre escritores e editores no Brasil, até que ponto os escritores têm conhecimento dos mecanismos internos das editoras, de seus critérios de publicação e a influência desses em seu trabalho, em seu projeto. Num segundo momento, os escritores se posicionam quanto à sua salvaguarda no relacionamento com as editoras, os direitos autorais.

ESCRITORES & EDITORES *"Os escritores em geral são muito discretos sobre tudo que diga respeito às suas relações com os editores".¹⁵*

Perguntei aos escritores como, no caso particular de cada um deles, se dão as relações autor/editor; como eles tiveram, quando de sua estréia, e como têm agora acesso aos editores, através de que meios se dá esse relacionamento.

As respostas são transcritas a seguir:

¹⁵ Idem, op. cit., p.72.

ELIAS JOSÉ:

Tenho livros publicados em duas editoras paulistas (Melhoramentos e Ática), uma carioca (Civilização Brasileira) e duas mineiras (Interlivros e Comunicação). A Interlivros tirou uma 2ª edição de meu livro "A mal-amada", acho que por amor ao livro, por parte do editor. Ele quis editar só para ele, daí não distribuiu nem mesmo em Belo Horizonte. Se o leitor quiser encontrá-lo, só há num local, na livreria da editora. A Ática fez um trabalho bonito de divulgação e a 1ª edição de meu livro "Um Pássaro em Pânico" esgotou e já está com boa parte da 2ª vendida. E a edição era de 30.000 exemplares, tiragem pouco comum no Brasil. Meus livros infantis da Melhoramentos têm várias edições e o editor divulga e não espera a edição acabar. A Comunicação trabalha bem toda a Coleção do Pinto, que editou dois livros meus, já estando, em pouco tempo, o "Jogo Duro" entrando em 2ª edição. A Civilização Brasileira é uma editora que tem gosto, boa distribuição, mas como toda editora apenas de Literatura séria, sem best-sellers nem didáticos, tem tido problemas econômicos; assim, o livro acaba refletindo esses problemas. Contudo, só tenho a agradecer a força que o editor Ênio Silveira me deu sempre.

No início da carreira, tive livros meus recusados por várias editoras, inclusive a José Olympio, que classificou em um concurso nacional meu primeiro livro e não se interessou em editá-lo. Na época, havia preconceito contra o conto, depois houve preferência, agora parece que está voltando o preconceito. Mas o preconceito maior era, na época, contra o escritor sem nome. No meu caso, também a falta de divulgação, de reconhecimento pessoal, tanto nas editoras como nos jornais. A Imprensa Oficial de Minas, graças à orientação de Murilo Rubião, assessorado por Laís Correa de Araújo, Aires da Mata Machado, Emílio Moura e outros, é que lançou toda uma geração de autores dos anos 70, tanto em livro como no Suplemento Literário de Minas Gerais. Meus três primeiros livros apareceram assim. A Imprensa editou, me deu mil volumes; Murilo Rubião me deu quase o mesmo número de endereços de autores, críticos e universidades, daí os livros e o nome do autor foram aparecendo. Quando meu 3º livro, "Inquieta Viagem ao Fundo do Poço", sem estar no comércio, ganhou o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro como "melhor livro de ficção publicado em 1974", é que houve uma inversão: fui procurado por editores e meus livros foram saindo comercialmente.

Meu acesso aos editores, embora muitos não acreditem, só tem sido feito através do envio de originais pelo correio. É o correio que leva o livro, traz o contrato e os direitos autorais. Lógico que frequentemente editoras que me publicam, fiz amigos editores, mas nunca levei um livro pessoalmente a uma editora.

DEONÍSIO DA SILVA:

"Depois de ver meu primeiro livro recusado por doze editoras, encontrei um catarinense desterrado que vivia, como eu, no Paraná. Era Sílvio Back, com quem desde então tenho trabalhado em alguns roteiros de cinema. Era 1974. Ele me levou à redação de O ESTADO DO PARANÁ, que publicou meus primeiros textos. Depois, ainda por suas mãos, cheguei à Editora Hoje, obscura editora de Curitiba, que publicou meu livro ESTUDO SOBRE A CARNE HUMANA. Depois, através do escritor Rubem Fonseca, que gostou muito de ESTUDO SOBRE A CARNE HUMANA, cheguei à Artanova, uma das maiores editoras brasileiras na época. Através dela, publiquei EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS, que recebeu o Prêmio Brasília de Literatura em 1977 e foi aproveitada para a televisão em belíssimo trabalho de Antunes Filho. Seguiram-se CENAS INDECOROSAS e A MESA DOS INOCENTES, sempre pela Artanova, que publicou também um livro de ensaios, A FERRAMENTA DO ESCRITOR. Fui bem recebido pela crítica e pelo público. Na verdade, acho que faço parte de uma geração de escritores, surgida nos anos 70, que produziu seu próprio público, seja pelos temas que tratou, seja pela forma como os tratou, seja pelo comportamento buliçoso, atrevido e inovador que sempre imprimiu ao ofício".

ANTÔNIO TORRES:

"Desde 1976 que publico meus livros pela Editora Ática, de São Paulo. Minhas relações com ela são excelentes. Não tenho de que me queixar. Levando-se em conta os estreitos limites da nossa atividade, acho até que dei um bocado de sorte nesta história. Quando fui para a Ática, já estava com dois romances na praça, "Um Cão Uivando para a Lua" e "Os Homens dos Pés Redondos", que, apesar do impacto que causaram, andavam penando umas tantas agruras editoriais. A Ática pegou o "Essa Terra", que lançou numa tiragem de 30.000 exemplares, o que foi quase um escândalo, já que, até então, nenhum editor havia se arriscado tanto em relação a autores brasileiros. A Ática vinha de uma experiência bem sucedida com a

recém-inaugurada "Coleção Nosso Tempo", na qual publicara "O Pirotécnico Zacarias", de Murilo Rubião e "A Morte de D.J. em Paris", de Roberto Drumond. Repetiu o êxito com "Essa Terra", cuja 1ª edição se esgotou em 6 meses. O segredo: livros bem feitos e baratos. E uma agressiva política de distribuição a nível nacional. O "Essa Terra" já vai para a quinta edição — isto significa mais de 50 mil exemplares.

É evidente que as coisas comigo nem sempre foram assim. Meu primeiro romance só foi publicado porque eu tinha um amigo que tinha uma pequena editora. Um outro amigo fez a capa, outro a foto da contra-capas, outro o texto de apresentação, outro conseguiu o fotolito das capas, tudo de graça. Ah, sim, houve outro que, entusiasmado com o livro, pôs um anúncio, do próprio bolso, no "Jornal do Brasil" e no "Globo". E assim "Um Cão Uivando para a Lua" saiu e assim me lancei como escritor. Com a ajuda dos amigos — não necessariamente gente de dinheiro, mas pessoas ligadas a mim, no trabalho, e que estavam mesmo apostando no meu destino literário. Um caso raro? Não sei. Só sei que foi assim e ainda bem, porque, de outra maneira, nem sei como podia ter batido na porta do sistema editorial brasileiro".

MOACYR SCLiar:

"Tenho agente literário, e este, atualmente, trata da maior parte de minhas edições. Meu primeiro editor era uma pessoa com quem tinha, e tenho, laços de amizade e a publicação de meu primeiro livro foi nessa base de 'ação entre amigos'. Isto só serve para primeiro livro, mesmo".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA:

Bem, tudo casual. Mero acaso. Eu sempre recebi encomenda ou proposta dos editores. Não posso me queixar, pessoalmente, sob esse aspecto. Por encomenda escrevi "História da Questão Religiosa", "O Pensamento Católico no Brasil", "O Senador Cândido Mendes", "O Livro de Antônio", "Monsenhor". Preparei as coletâneas de ensaios (artigos) a pedido dos editores — "Místicos, Filósofos e Poetas", "Encontros", "Tema e Voltas", "Literatura e Vida". Restam "O Nariz do Morto" e "O Anel". Recebi para a primeira edição do Nariz proposta de JCM e para a segunda edição, do Rocco. O Anel eu o entreguei ao Uchoa, da Editora Rio, que o publicou em

oito meses.

Meu primeiro livro, um ensaio biográfico sobre o Barão do Rio Branco, saiu em 1945, quando eu tinha 16 anos, e foi pago por meu pai seis contos de réis, uma edição particular impressa pela Gráfica Muniz”.

HOLDEMAR DE MENEZES:

”De forma acidental. Não os procuro e eles não me conhecem. De vez em quando pinta um contato e sai mais um livro. Na minha estréia foi diferente: eu paguei a edição”.

TÂNIA FAILLACE:

”São empíricas. Variam de caso para caso. A edição de livros depende muito mais de fatores extra-literários que literários: amizades, recomendações ou apadrinhamentos, fator Moda, projeção pessoal do autor, apoio universitário ou político, panelinhas diversas. Eu mesma, só consegui editar da primeira vez por recomendação do Érico Veríssimo — que eu não conhecia pessoalmente na época, mas que recebeu os originais através de uma amiga comum”.

DOMINGOS PELLEGRINI JR.

”Através de correspondência, mais ou menos formal, conforme o caso. (A estréia:) ganhei uns concursos com um livro de contos inédito. Aí mandei para a Civilização Brasileira os originais, que se dispôs a editar depois de lido o material. Então pedi de volta, reescrevi tudo, e o livro — ”O Homem Vermelho” — saiu bem melhor do que sairia sem reforma”.

HERBERTO SALES:

”Eu morava no interior da Bahia, num então fim de mundo baiano, com uma população de 5 mil habitantes, dos quais pelo menos 3 mil e 500 eram analfabetos, quando escrevi meu primeiro romance — Cascalho . Não conhecia nenhum editor, não conhecia nenhum escritor, pelo menos pessoalmente: em verdade, eu me tornara amigo epistolar de Marques Rebelo, Jorge Amado e Afrânio Coutinho. Naquele tempo ainda se escreviam cartas.

Os originais de Cascalho, depois de uma série de tropeços, foram levados por Marques Rebelo à Editora O Cruzeiro, então despontando com grande badalação. A partir daí, nunca tive problemas com editor para meus livros. Inclusive eu viria a ser, mais tarde, diretor da editora responsável pela minha estréia".

MODESTO CARONE:

"As relações autor-editor são em geral precárias, tanto no que diz respeito à remuneração dos direitos, quanto no que se relaciona com a continuidade da colaboração. Até meu segundo livro tive acesso a editoras através de terceiros; só agora chego diretamente a elas".

De maneira geral, acompanhando cada um dos depoimentos, posso sintetizar que as relações entre escritores e editores, nesses casos concretos, se dão mera e simplesmente a nível de uma relação de negócios, de uma relação comercial que tem início ou se renova quando da tentativa de publicação de cada projeto do escritor. É o que se pode deduzir da maioria dos depoimentos, dada a variedade de editoras em que publicaram seus livros e as formas de contato com os editores, mesmo os já conhecidos dos autores: o correio, a correspondência mais ou menos formal, o agente literário.

É interessante também ressaltar as semelhanças existentes entre as formas como estes escritores chegaram às editoras, quando estreantes: a maioria deles venceu a barreira do ineditismo através da influência de amigos, de conhecidos ou de outros escritores que intercederam junto aos editores pela publicação dos livros, cujos originais encaminhavam. A resposta de Tânia Faillace resume bem os fatores de que depende a edição de um livro de autor inédito ou ainda desconhecido: *"amizades, recomendações ou apadrinhamentos, fator Moda, projeção pessoal do autor, apoio universitário ou político, panelinhas diversas"*. Críticas e ironias à parte, a realidade é mais ou menos comum a todos os autores estreantes, e esses aspectos salientados fazem já parte de um ritual da vida literária.

Veja-se o exemplo de Herberto Sales, Tânia Fail

lace e Deonísio da Silva que tiveram suas primeiras obras editadas com o auxílio de escritores (Marques Rebelo, Érico Veríssimo, Rubem Fonseca) e cineasta (Sílvio Back). É o que se poderia chamar de "*leitores privilegiados*", cujo prestígio literário e cultural se soma às qualidades certamente existentes nas obras inéditas de autores desconhecidos, para ajudá-las a transpor as barreiras do sistema editorial. O ritual seguido por Elias José para se fazer conhecido no mundo das letras – enviar livros a um grande número de escritores, críticos, jornalistas e outras pessoas que fazem parte do chamado "*grupo formador de opinião*", seguindo conselho e orientação de outro escritor, Murilo Rubião, não é certamente de sua exclusividade, e é conhecido da grande maioria dos escritores. Basta lembrar um outro ritual – o da tarde ou noite de autógrafos, quando dos lançamentos – para se dar conta da energia gasta pelos escritores para divulgar seus livros, antes e depois de editados, muitas vezes.

Um outro fator que ajuda a transpor as portas das editoras é a premiação em concursos: os inéditos premiados e seus autores adquirem um status diferenciado na cotação literária, principalmente se o concurso tiver prestígio e repercussão na vida cultural, entre as camadas intelectualizadas. O caso de Elias José que, embora premiado em concurso realizado pela editora José Olympio, não teve edição imediata de sua obra premiada, segundo ele porque "*o conto não estava em moda*", mostra que outros aspectos podem interferir na decisão dos editores e que os concursos não são garantia absoluta de uma edição.

Parece também não serem raros os casos de publicação de primeiro livro através de amizade pessoal entre autor e editor, geralmente donos de pequenas editoras ou gráficas, onde o trabalho é feito como "*ação entre amigos*", como diz Moacyr Scliar, ou como "*trabalho de mutirão*", como aconteceu com Antônio Torres.

Menos comum, mas ainda existente, é o autor pagar

a edição de seu primeiro livro, como aconteceu em 1945 com Antônio Carlos Villaça, e não tão distante assim, em 1972 com Holdemar de Menezes, embora no primeiro caso o livro não fosse de ficção, ou propriamente "literatura" (ensaio biográfico). Esta forma de deixar de ser inédito é francamente criticada por Osman Lins¹⁶, que vê nesta prática "mais um precedente a ser invocado contra os interesses dos escritores; (o escritor) tornou um pouco mais difícil, aos que se batem por retribuição honesta ao trabalho intelectual, objetivar essa necessidade; reforçou o quadro anômalo das práticas editoriais dominantes. Quanto ao editor, ao transferir para o escritor, temendo prejuízos, encargos financeiros de um livro que traz sua chancela, incorre numa flagrante inversão de responsabilidades".

As dificuldades encontradas pelos escritores, inéditos ou pouco conhecidos, para ter acesso aos editores, são ainda reforçadas pela praticamente inexistência, em nossos dias, de jornais de literatura ou suplementos literários que ajudem a propagar seus trabalhos. Vale lembrar a divulgação dos escritores mineiros, feita pelo Suplemento Literário de Minas Gerais, da Imprensa Oficial daquele estado, nos anos 70, dirigido pelo escritor Murilo Rubião, e em quanto o suplemento contribuiu no lançamento de jovens autores. A discussão se este papel pode ou deve ser feito pelo Estado, pelo poder público, e de suas possíveis repercussões, não invalida a movimentação do fenômeno literário que cabe aos suplementos e aos jornais implementar, num constante diálogo entre autores estreatantes e consagrados, leitores e textos inovadores ou epígonos.

Os depoimentos dos escritores sobre suas relações com os editores são, realmente, muito discretos, e me dão margem para indagações a respeito do papel exercido pelos edito-

¹⁶ Idem, op. cit., p.68 e 69

res, em seu aspecto cultural, e a respeito da própria existência de editores literários entre nós, considerando como parâmetro o interessante ensaio de Unseld "A missão do editor de textos literários"¹⁷.

Unseld diz que "uma editora literária define-se pela natureza das relações que entretém com os autores"¹⁸ e enumera uma série de exemplos em que ficam claros o estreito relacionamento existente entre editores e escritores diferentes, o conhecimento que aqueles tinham das necessidades materiais e literárias, das exigências interiores e exteriores, das dificuldades econômicas e sociais dos escritores e a compreensão que os editores tinham do seu papel em relação àqueles que lhes entregavam seus manuscritos. Esses contatos, diretos e freqüentes, fazem com que o editor respeite a produtividade e as exigências feitas pelos autores, dando-lhes muitas vezes a garantia de realidade à sua obra e o sentimento de sentido para sua atividade.

Outra característica do editor literário, apontada por Unseld, é a fidelidade para com seus autores, não apostando somente no livro isolado capaz de sucesso, mas no conjunto da obra, no autor, naquilo que ele representa: "a reputação de uma casa editorial literária é determinada pela qualidade de seus autores, por sua influência e as recompensas que obtiveram, pelo âmbito do debate suscitado por seus livros, pelas conseqüências que podem acarretar. Uma editora literária não se fundamenta em livros individuais e menos ainda em best-sellers; as listas de best-sellers de hoje são muitas vezes estelas funerárias de amanhã"¹⁹.

17 Siegfried Unseld. O autor e seu editor. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p.11-62.

18 Idem, *ibidem*, p.29.

19 Idem, *ibidem*, p.42.

A argumentação que o editor alemão usa para demonstrar que a tarefa cultural de um editor inclui necessariamente a publicação de autores novos, de literatura jovem, por difícil que seja a sua afirmação junto a leitores e compradores, é bastante significativa e se alia à empregada para justificar a necessidade de convivência, nos catálogos da editora, de autores antigos e jovens, com personalidades e exigências diversas, e de bons livros, vendáveis e invendáveis, mas importantes política e literariamente.

Reler os depoimentos acima transcritos e verificar a "inconstância" das relações entre escritores e editores, as dificuldades de editar o primeiro livro, a variação de editoras em livros do mesmo autor, faz pensar se um dos fatores importantes para o estágio de debilidade do fenômeno literário não seria a indefinição e fragilidade de editoras verdadeiramente literárias no Brasil. Se pensarmos na história de editoras como a antiga Globo, de Porto Alegre, a Civilização Brasileira e a José Olympio, do Rio, principalmente, que sem dúvida merecem um estudo aprofundado de seu desempenho na vida cultural do Brasil, e observar seus catálogos, ao longo de seus períodos de expansão e de estagnação, certamente teremos elementos para comprovar a justeza ou não de dúvidas como essa. Necessário seria também estudar a expansão do número de editoras, nas últimas décadas, bem como a sua estabilização, variável, oscilante.

Na falta de certezas, fica a dúvida bastante forte, alimentada — e bem — pelos testemunhos dos escritores do "corpus" deste trabalho.

Que, aliás, fornecem mais "alimento" para a questão quando indagados sobre seu conhecimento quanto aos critérios adotados pela(s) editora(s) para seleção de originais e para reedições; se sabiam quais são os critérios e quem faz a seleção na editora; se a redução do público-leitor, pela ideologia do mercado, a uma clientela, não entraria prioritariamente na determinação das escolhas do editor e se isto teria

alguma incidência sobre a natureza e as formas do que é escrito pelos autores.

As respostas, a seguir, confirmam Guimarães: há muitos segredos em torno dos livros.

ELIAS JOSÉ

"Os critérios de três editoras minhas — Ática, Melhoramentos e Civilização — me parecem o mesmo, segundo me disseram os editores: dão o livro a leitores contratados especialmente para ler, sem conhecerem o nome do autor. Se aprovarem, o livro será publicado. Na Ática me disseram que os leitores eram professores da USP. Na Civilização, me parece que são escritores do mesmo gênero. Não sei quem lê para a Melhoramentos. Em Minas, na Comunicação, o editor André Carvalho é quem lê e seleciona tudo o que publica. Desconheço se há alguma editora que dá para o consumidor comum ler os originais. Vendo tantos escritores bons fora das editoras comerciais e tantos ruins sendo badalados, me parece que o sistema de escolha de muitas editoras tem pouco a ver com a qualidade. Quanto à reedição, acho que só a aceitação pública é que vai determinar a saída. Não creio nem mesmo que a crítica tenha força para convencer o editor a relançar um livro de baixa vendagem".

DEONÍSIO DA SILVA

"De critérios editoriais, o mais certo é dizer que não existem. Cheguei às editoras porque seus donos respeitavam a opinião de Sílvio Back, de Rubem Fonseca; não o meu texto. Pelo menos, para o primeiro livro foi assim. Álvaro Pacheco viu logo que meus livros vendiam bem, depois de "Exposição de Motivos". Sentiu-se também honrado com os prêmios que recebi enquanto estava sendo editado por ele. Quatro prêmios para quatro livros; média de um prêmio por livro. Prêmios não ensinam ninguém a escrever, mas não atrapalham, quando bem entendidos pelo editor, pelo escritor, pelo público. Acho que o critério para publicação, com raríssimas exceções, é sempre comercial. Além da Hoje e da Artenova, publiquei outros dois livros pela Cultura ("Um novo modo de narrar") e pelo Mercado Aberto ("A mulher silenciosa"). Esses livros me foram pedidos, isto é, os editores me solicitaram originais, tal como ocorrera com a Artenova, depois de "Exposição de Motivos".

ANTÔNIO TORRES

"Sei que as editoras dispõem de um corpo de leitores, formado por profissionais — suponho — que avaliam os originais recebidos. Não sei se meus livros passam ou passaram por eles, só sei que têm sido publicados sem problemas. Nunca me pediram para cortar nada, mudar título nem uma linha do texto. Meus livros têm sido reeditados à medida em que se esgotam. É evidente que editora é empresa e pensa no livro como negócio. Só que é um negócio com suas peculiaridades e cheio de riscos. É pouco provável que se saiba a priori se um livro vai dar certo ou não. Mas, nesta terra de tantos equívocos, você tem que fazer 'um nome' para que alguém acredite em você. O que já é outra luta, que envolve muitos mistérios, preparo físico e disposição interna para uma batalha permanente. Mas acredito que um autor legítimo, verdadeiro, acabe sempre por se impor e criar o seu próprio espaço. A minha geração, por exemplo, decidiu criar uma espécie de espaço coletivo, porque, em bloco, em verdadeiro mutirão, partimos para uma luta sem tréguas para dizer ao país que existimos".

MOACYR SCLIAR

"Não estou informado da sistemática que as editoras usam para a seleção de textos. Acredito que algumas tenham leitores para isso, outras usem o pessoal da própria editora. Estas operam dentro do mercado, e, portanto, querem vender seus livros, fazendo maiores ou menores concessões para isso. O grau em que o escritor é afetado por essa injunção é variável de caso para caso".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA

"Tudo muito vago. Leitores ocasionais. Sugestões eventuais. Um amadorismo imenso. Uma improvisação. Acho que tudo isto é muito desestimulante".

HOLDEMAR DE MENEZES

"Desconheço os critérios adotados pelas editoras. As reedições, até agora, foram propostas pelas editoras. Não sei quais os critérios. (...) Não levo qualquer preocupação com o que poderão pensar ou não os poucos leitores. Não modificaria nada o que escrevo ou venha a escrever, apenas porque uma pesquisa de opinião revelasse a preferência do lei

tor. O leitor não merece qualquer concessão do escritor, pelo menos no Brasil".

TÂNIA FAILLACE

"Ao que eu saiba, a seleção de originais não tem critérios definidos, e muito menos, profissionais. Questões pessoais, preferências aleatórias, palpites, simpatias, antipatias, assuntos da moda ou não, relações humanas, interferem muitas vezes decisivamente, porque a maioria das editoras não chega a ter uma avaliação criteriosa do texto, por falta de leitores qualificados ou mesmo de interesse".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.

"Se você souber, me conte. Estou interessado. O mesmo para as reedições e sobre quem faz a seleção. Sei, no entanto, que as editoras de livros paradidáticos são as que mais se preocupam com a questão, algumas inclusive (como a Ática, creio) mantendo público-piloto ou promovendo amostras de opinião entre leitores pré-edição. Quanto mais isso for incrementado, mais será evidência de profissionalização editorial e dimensão ética no trato com esses públicos especiais".

RUBEM MAURO MACHADO

"Os critérios de seleção dos originais são muitas vezes políticos. Se o autor tem poder político ou é, digamos, um jornalista de influência, seu livro pode ser uma droga que será publicado. Mas eu acredito que um escritor que tenha qualidades, apesar das dificuldades, cedo ou tarde acabará publicado. (...) Claro, o público é muito conduzido pela propaganda, principalmente no caso dos best-sellers. Mas o público não é burro, quando querem lhe impingir gato por cachorro ele não vai nessa. Compra o que lhe interessa, sabe quase por instinto o que lhe convém. Entretanto, com certo pessimismo, penso que a literatura de alta qualidade tende a ser para poucas pessoas, um público seletivo e restrito. Veja-se um escritor maravilhoso como Faulkner; ele nunca conseguiu viver de literatura. Mas, é verdade, há exemplos contrários, como o de Dostoiévski. O fato é que a padronização - isto é, comercialização e rebaixamento do gosto a uns poucos standards - interessa ao sistema capitalista, dentro do princípio de que a produção em massa dá mais lucro".

HERBERTO SALES

"Os critérios adotados por uma editora variam de editora para editora, e até mesmo de editor para editor, ou seja, de dono de editora para dono de editora. (...) Na editora de Virgínia Woolf, ela própria selecionava os originais. O mais comum, entretanto, é o editor ter o seu corpo de leitores. E do bom ou mau estado em que se ache o fígado desses leitores dependerá a sorte do possível editado. Uma coisa é certa: não há leitor, nunca houve leitor de editora capaz de prever o êxito de um livro — e eu diria até mesmo reconhecer com isenção o valor de um livro. André Gide, que leu a pedido de Gallimard os originais de À la Recherche du Temps Perdu, desaconselhou a publicação da obra. E James Joyce teve de pagar com o seu rico dinheirinho a edição do seu livro de estréia, pois de outra maneira não o veria publicado. O mesmo aconteceu com José Lins do Rego e o seu Menino de Engenho, para citarmos um exemplo de casa".

MODESTO CARONE

"Em geral as editoras selecionam os originais segundo critérios comerciais ou de conveniência do momento. Quanto às reedições, elas dependem da honestidade do editor, pois o autor não tem controle sobre a venda efetiva de seus livros, nem mesmo sobre as tiragens. Todas essas contingências, mais outras que poderiam ser lembradas, afetam a natureza e as formas do que é escrito, principalmente se o autor está orientado mais para o sucesso comercial de seus livros do que para a qualidade ou o objetivo estético da sua produção".

O conjunto das respostas dos escritores mostra que estes ficam totalmente fora do circuito do livro, após conseguirem — através de recursos variados — que seus manuscritos cheguem à editora. Os escritores não sabem e não são informados sobre os critérios que as casas editoras utilizam para aceitar um manuscrito ou recusá-lo. Desconhecem os motivos pelos quais seus originais são considerados bons para publicação ou não se enquadram entre as exigências da editora, aliás desconhecem que exigências são essas. Afirmam, todavia, que inexistem critérios definidos e profissionais: a seleção de originais sofre, na verdade, a peneira dos filtros sociais e

culturais a que Escarpit se refere na produção do aparelho literário, acrescentados à decisão econômica tomada pelo dono da editora.

Esses filtros sociais e culturais são, ainda uma vez, muito bem definidos por Tânia Faillace:

"Questões pessoais, preferências aleatórias, palpites, simpatias, antipatias, assuntos da moda ou não, relações humanas, interferem muitas vezes decisivamente, porque a maioria das editoras não chega a ter uma avaliação criteriosa do texto, por falta de leitores qualificados ou mesmo de interesse"; e podem ser exemplificados ao longo dos depoimentos.

Os escritores sabem, alguns, ou supõem, outros, que as editoras têm leitores encarregados de ler os originais e que esses leitores – desconhecidos e inacessíveis – são, presumivelmente, professores de literatura em universidades ou também eles, autores de obras do mesmo gênero, ou ainda, o próprio editor. Seja quem for que emite opiniões, pareceres ou sugestões às editoras, não deixam de constituir elementos filtradores dos originais, selecionadores e hierarquizadores dos textos literários e, embora na decisão final o critério seja comercial, seus critérios, especificamente literários ou, de maneira mais ampla, culturais, interferem no fenômeno literário a partir da produção e certamente têm repercussões a nível de leitura.

O desconhecimento desses critérios, a falta de contato entre autores e leitores especiais ou editores é lastimável, não por purismo ou zelo acadêmicos, mas porque denota um estágio primário de profissionalismo das editoras e o não investimento dessas num projeto de desenvolvimento cultural a mais longo prazo. Com efeito, omitir dos próprios escritores quem são seus leitores e que critérios eles utilizam constitui um desrespeito aos que, de certa forma, julgam o editor e sua casa dignos de sua confiança e capazes de realizar seu

livro, pois lhe entregam seu manuscrito, com tudo o que ele significa em termos de projeto finito. Devolver originais, sem explicações, ou publicá-los sem que o seu autor saiba os motivos que levaram a editora a investir em seu projeto, além dos puramente comerciais que não precisam ser explicitados, têm o mesmo efeito paralisador e desestimulante.

Leitores especiais e editores são, pois, os primeiros juízes do projeto literário do escritor e desde esta fase tem início a seqüência de classificações que a obra recebe ao longo de sua aparição e permanência no mundo literário. Nesta fase de produção, os leitores avaliam o valor estético do original e, embora não explicitem seus critérios, eles provavelmente têm como parâmetro as formas literárias e as normas que as definem: gêneros literários, divisões nos diversos gêneros, prosa e verso etc. , e as possibilidades de repercussão e aceitação entre os leitores: a que público se destinaria, a que faixa etária, a que faixa social etc.

Ora, não é demais repetir que *"as formas literárias são definidas, em cada época, por um conjunto de regras mais ou menos explícitas e em constante transformação"*²⁰ e que, como bem sublinha France Vernier, é em função destas regras e dessas formas que um texto é identificado e julgado literário. Começa, pois, neste estágio, a utilização de uma legislação estética que não deriva somente de *"necessidades técnicas"* ou das *"leis do gênero"*, e que tem influência sobre a leitura que se faz das obras, classificadas em tal ou tal rubrica, orientando inclusive o julgamento do leitor, mesmo em termos de aceitação das inovações e transformações da linguagem literária.

As formas literárias se constituem historicamente e se definem em cada época por relações com outras formas com as quais se assemelham ou se diferenciam, por relações com os

²⁰ France Vernier, op. cit. p.85.

textos literários anteriores, pelo funcionamento em relação à linguagem cujo estatuto oficial confirmam, através do ensino. A determinação das funções que estas formas assumem, o privilégio de uma forma em determinada época, a interação com outros textos, as distorções ou a manutenção da linguagem, são elementos que, muito mais que justificar "modas" e preferências literárias – tais como o "boom" do conto, a literatura fantástica, a poesia concreta etc. – servem para dar conta de todo um complexo sistema de relações do qual não estão ausentes as convicções ideológicas.

Os editores têm um papel muito significativo nesta rede, cabendo-lhes parte da responsabilidade nas mudanças, avanços ou estagnação do fenômeno literário, quer em termos quantitativos, quer em termos de inovação ou repetição das formas e textos literários. Na medida em que ocultam critérios e não estabelecem um relacionamento franco com os escritores quanto às possibilidades e qualidades de seu original, estão falhando num dos aspectos essenciais que caracteriza uma editora literária, segundo Unseld e que é a presença de "leitores de qualidade, especialistas nos diferentes domínios de que se ocupam, capazes de aconselhar os autores e garantir aos escritores estrangeiros uma tradução adequada"²¹.

No mesmo ensaio, Unseld insiste que as relações pessoais que o editor entretém com o autor são determinantes para definir a editora literária e aponta as vantagens que ambos desfrutam deste contato mais próximo:

*"Quanto mais estreitos são seus contatos com os autores, tanto mais os autores exercem influência sobre a casa. Podem ser verdadeiras antenas para a editora, podem dar e receber, cedendo seu próprio produto e recebendo muitas vezes informações ou indícios sobre novas correntes literárias que se anunciam"*²².

²¹ Siegfried Unseld. O autor e seu editor. p.46

²² Idem, *ibidem*, p.52.

O que os depoimentos dos escritores mostram quanto às relações profissionais e pessoais que mantêm com os editores está longe daquilo que Unseld preconiza como papel do editor e função das editoras literárias. E no entanto, os editores brasileiros se reputam também produtores culturais, mecenas literários, "*patronos de jovens autores*", enfim, "*beneméritos*" da cultura. Assumem este discurso, que seria real se a prática com os autores fosse outra, mais próxima da contrapartida a que necessariamente estariam sujeitos como homens de negócios envolvidos com "*coisas do espírito*", como diz Osman Lins.

E para tanto, não é preciso nem uma revolução política na sociedade, nem uma modificação radical na organização capitalista das editoras!

DIREITOS TORTOS As relações entre o editor e o autor, uma vez aceito e aprovado para publicação o original apresentado à editora, se concretizam, na maioria dos casos, na assinatura de um contrato entre ambos. Tal documento sela um acordo através do qual o escritor concede ao editor o direito de publicar sua obra, mediante cláusulas e compromissos que determinam quanto e como o autor será pago, a duração e a extensão do direito de edição, as garantias e obrigações de cada uma das partes envolvidas na transação.

Os escritores informantes desta pesquisa são, todos, autores de várias obras, possuindo, portanto, experiência variada e acumulada referente a contratos e a direitos autorais. Para conhecer essas experiências e a opinião deles sobre a legislação que protege o direito autoral e a prática desse direito, perguntei aos escritores: — A legislação referente aos direitos autorais é respeitada? Você se sente satisfeito com as garantias que ela lhe dá? Como são pagos os direitos autorais? Você tem algum controle sobre a venda de seus

livros? Existe algum órgão ou associação de classe dos escritores que realmente defenda os seus interesses e direitos e a que você esteja filiado?

ELIAS JOSÉ

"O autor recebe 10% sobre o preço do livro vendido ao consumidor. O livreiro ganha de 35% a 40%. Não sei quanto ganhará o editor. A legislação já anda sendo desrespeitada, pois há editoras querendo pagar apenas 7%, principalmente para edições ilustradas e/ou paradidáticas. O autor não tem controle, pois as tiragens são determinadas pelas editoras e não há sequer numeração de exemplar. Não creio que uma grande editora apresente tiragem inferior ao autor, pois isso acarretaria confusão na contabilidade. Afinal 10% Recebo direitos autorais duas vezes ao ano, em julho (algumas só pagam em agosto) e em janeiro (algumas só pagam em fevereiro). A Ática e a Melhoramentos apresentam um extrato bem feito e pagam sempre pontualmente. Nenhuma editora deixou de me pagar direitos autorais; assim, não posso reclamar.

Não sou filiado a nenhuma associação de classe, mas acredito que só elas poderiam resolver problemas relacionados com a legislação vigente, que não agrada a nenhum autor. Inscrevi-me num sindicato que estava sendo estruturado em Belo Horizonte, mas parece que não deu em nada. Tive convite do sindicato do Rio, mas penso que a luta precisa ser feita dentro do meu Estado. A União Brasileira de Escritores do Rio e de São Paulo têm batalhado para modificação do sistema. Infelizmente, os escritores não têm nem a força nem a união dos compositores de música popular, que acabaram modificando as coisas".

DEONÍSIO DA SILVA

"A legislação referente a direitos autorais é péssima. Mas algumas organizações já estão reunindo e agrupando os escritores — um bicho muito solitário, o escritor, avesso a associações — e tentando consertar a situação, como, por exemplo, o Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, a UBE, algumas agências literárias como a Carmen Balcells, que cuida dos meus direitos e meus tortos, e poucas outras.

Eu estou filiado ao Sindicato dos Escritores do Rio de Ja

neiro, que está fazendo algumas coisas interessantes; mas ainda estamos na fase do exame dos problemas, que, aliás, são muito complexos".

ANTÔNIO TORRES

"Direito autoral é assim: 10% sobre o preço da capa. Isso é pago de seis em seis meses. Quer dizer: olhando por esse lado, escrever livro não dá camisa a ninguém. Mesmo o 'Essa Terra', meu livro até agora de maior tiragem, não me deu dinheiro porque é um livro barato. Me deu, porém, um lucro muito maior: o de saber que ele teve muitos leitores. Eu mesmo gostaria que todos os meus livros fossem baratinhos, nada sofisticados como produto, ao alcance de todos.

As associações de classe pouco ou nada podem fazer pelos autores. Pertencço ao Sindicato dos Escritores do Município do Rio de Janeiro, que faz um grande esforço para a aglutinação da classe, sem grandes resultados. Claro que se eu vier a ter problemas com os editores, sei que terei o apoio do departamento jurídico do Sindicato. Mas até agora nunca precisei disso e espero não vir a precisar".

MOACYR SCLIAR

"Em minha experiência, a legislação de direitos autorais tem sido respeitada. Meus direitos autorais são pagos, conforme o caso, através do agente, ou diretamente. Não há meios de o autor controlar a venda de seus livros, a não ser por evidências indiretas. Não estou filiado a nenhum órgão de escritores; sei da existência de sindicatos em outras cidades, mas ao que eu saiba, sua atuação é muito restrita".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA

"Não, não me sinto satisfeito com as garantias. Nunca. Não tenho nenhum controle. Não sei. Tenho de acreditar no que me dizem. O Sindicato dos Escritores do Rio, a que pertencço, e que eu pago direitinho, devia cuidar dessas coisas. Mas não sei de nada".

HOLDEMAR DE MENEZES

"Desconheço a legislação sobre os direitos autorais. Não co

nheço essas garantias. Quando a editora entende de pagar. Contratualmente, de 6/6 meses. Na realidade, quando a editora entende. Não possuo qualquer controle sobre a venda dos meus livros. Desconheço a existência de qualquer órgão de classe a que esteja filiado que defenda os meus possíveis direitos".

TÂNIA FAILLACE

"O controle é teórico. Como as edições não são numeradas, não há forma de fiscalizar as tiragens. Os contratos também têm a tendência de restringir a propriedade do autor: impondo condições, descontos ou autorizações para novas publicações, traduções, adaptações, etc. Há sindicatos de escritores no Brasil, mas não me consta que eles tenham qualquer capacidade de barganha ou de pressão: os editores pagam para não publicar autores nacionais. Não há relações de trabalho entre autor e editor, as condições simplesmente obedecem à lei da oferta e da procura. Como o autor brasileiro é pouco procurado — com algumas gloriosas exceções — não tem poder de pressão. Sem levar em conta o fato de que não se pode obrigar alguma editora a editar o que não queira, nem uma distribuidora a distribuir o que não queira. Além disso, não havendo qualquer possibilidade de homogeneizar os ganhos dos escritores — os que estão lá em cima não aceitariam descer à vala comum da maioria — a história continua cada um por si".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.

"O que posso dizer é que quase todos os contatos e contratos que tive oportunidade de realizar, para edição de livros ou participação em revistas ou coletâneas, não foram cumpridos no todo ou em parte pelos contratantes. Vou responder à série de questões sobre o assunto com um breve relato. O controle sobre a venda deveria ser feito através de demonstrativo semestral de vendas, acompanhado de cheque referente a 10% sobre as vendas efetuadas no semestre (o que, de saída, já deixa o escritor prejudicado pela inflação). Normalmente, as editoras pagam atrasado e, quando pagam, é com cheque descontável no interior só com uma semana de prazo para compensação. Quando o livro está quase esgotando mas não teve venda fulminante, as últimas prestações de contas são omitidas, "enterra-se" o livro, vamos dizer assim, e suas prestações de contas ... Para o

autor resta o caminho da justiça, que é complicado e moroso (às vezes, para receber quantia inferior que as custas de um processo). O único meio de normalizar a situação será uma atuação sindical nacional atuante, com assistência jurídica (que poderia ser conveniada com escritórios de advocacia, por módica mensalidade do Sindicato ao escritório, e com honorários normais em caso de vitória nos casos que surgissem na cidade. Desta forma, também, poderíamos tirar do Editor uma arma terrível: a escolha do Foro, para dirimir dúvidas, cai sempre na cidade onde a editora está sediada, mesmo que o autor more no outro extremo do país e mesmo que a editora conte com representação na região...!). Não estou filiado a nenhuma associação ou sindicato, mas estou querendo participar da formação de um ou de revitalização do que existir (UBE e Sindicato dos Escritores), mas viver no interior dificulta".

HERBERTO SALES

"Nos meus tempos de editor, ou melhor, de diretor de editora, em nenhum momento deixei de cumprir rigorosamente o que por contrato se estabelecia em matéria de direitos autorais. Como autor, não tenho de que me queixar, seja no Brasil, seja no exterior. Todavia, reconheço que muitas editoras só pagam ao autor quando ele cobra o que ela lhe deve dos seus direitos. Se ele não cobra, ela simplesmente não paga. Vai levando, ou, para usar uma expressão pitoresca, vai empurrando com a barriga até o dia em que o autor se lembre de cobrar o que é seu. Outras, no entanto, prestam contas ao autor periodicamente, regularmente, duas vezes por ano, sem que o autor precise estar telefonando ou escrevendo para reclamar os seus direitos. Tenho, por exemplo, um livro editado pela Melhoramentos, já com 100 mil exemplares de tiragem, O Sobradinho dos Pardais. Pois bem, duas vezes por ano, quando menos espero, lá vem a carta da Melhoramentos com a prestação de contas e o respectivo cheque acompanhando.

Repito: há editores e editores. E os autores acabam afinal estabelecendo com eles, num ou noutro caso, um *modus vivendi*".

MODESTO CARONE

"Acredito que a legislação referente aos direitos autorais não só não é respeitada, como também é mal conhecida, senão inexistente na maioria dos casos. Não há garantias reais para esses direitos, nem or

ção ou associação de classe dos escritores efetivamente empenhada na sua defesa".

RUBEM MAURO MACHADO

"Sei de inúmeros casos de escritores que se queixam amargamente de suas editoras, muitas vezes famosas, que sonegam seus direitos autorais. No meu caso, não tenho nenhuma queixa da Ática. Em agosto e dezembro recebo pontualmente um cheque e um mapa com o movimento de vendas de "Jacarés ao sol" e "Jantar envenenado". Mas estou informado que esta e outras editoras pagam menos que os dez por cento regulamentares a autores de livros didáticos, sempre de grande tiragem. Isso é a chamada sacanagem e precisaria ser denunciado. O princípio de pagar pelo menos dez por cento do preço de capa deveria ser sagrado. E fizeram isso até mesmo com algumas antologias de crônicas, de escritores famosos. Como estes aceitaram tal proposta, não sei".

JOÃO ANTÔNIO ²³

"Quando se projeta a produção de um livro no Brasil, todos vão ganhar, independentemente da venda desse livro: o gráfico, o revisor, o diagramador, o capista, etc. Mas o autor só recebe os seus direitos caso o livro venha a vender. Quer dizer, o único produtor da matéria-prima do livro fica como uma folha ao vento, enquanto os trabalhadores secundários têm o pagamento garantido. Eu acho que era a hora de repensarmos esta situação, tremendamente arbitraria, porque há autores que entregam originais a um editor e ainda ficam devendo dinheiro. Nos outros países, há um adiantamento de 30% do total de direitos no lançamento do livro, isso quando o livro não é encomendado antes, o que implica num adiantamento ainda maior. No exterior, publicar livros não significa ser intermediário entre autor e gráfico e sim um investidor no amplo sentido. No Brasil a coisa continua na base do paternalismo, do compadrio e do amiguismo. O que precisamos é mudar a mentalidade: o texto é um trabalho que deve ser pago como todo trabalho digno. E pago com dinheiro corrente no país. O resto é mistificação".

²³ In Edla van Steen. Viver & Escrever. P. Alegre, L & PM, 1981, p.139, cujo xerox João Antônio me enviou e cuja utilização autorizou.

Para a maioria dos escritores depoentes, a legislação dos direitos autorais se resume ao conhecimento de que ao autor são pagos 10% sobre o preço do livro vendido ao consumidor, e que esta lei é, em seus casos particulares, quase sempre respeitada. O não cumprimento integral das normas estabelecidas em contrato deve-se, na maior parte dos casos, ao atraso nos pagamentos semestrais por algumas editoras, à existência de editoras que pagam menos de 10% a autores de livros infantis e didáticos ou à proposta de diminuição da parcela do autor quando a obra é ilustrada ou paradidática. Tal prática, denunciada em alguns depoimentos, é lamentada pelos escritores, que vêem nisto uma tentativa de espoliação de um direito e de exploração financeira, visto que as edições didáticas ou paradidáticas são sempre de maior tiragem e dirigidas ao público escolar, o que de antemão aumenta a certeza de vendas.

De maneira geral, nossos escritores não estão satisfeitos com as garantias dadas pela Lei do Direito Autoral, sendo que existem os que dizem categoricamente desconhecê-las (a lei e as garantias), outros que estão conformados com ela, e há os que, mais criticamente, se posicionam sobre a falta de conscientização dos próprios autores que, isolados e ilhados, enfrentam sozinhos os editores e seus contratos, que quase sempre são desvantajosos para o autor.

Estas desvantagens são caracterizadas como aparentemente legais e legítimas, pois os próprios escritores concordaram com elas ao assinarem o contrato, como é, por exemplo, a escolha do Foro Jurídico pelo editor, sempre na cidade onde a editora tem sua sede, não importando onde more o escritor. O exemplo citado por Domingos Pellegrini, de que ao escritor com residência fora da cidade do Foro torna-se desencorajador reclamar judicialmente pelo atraso de seus pagamentos, pois seriam maiores os gastos com o processo que a quantia a ser recebida, é uma amostra de um desses prejuízos.

Outro estratagema utilizado pelas editoras é o de "enterrar" o livro, usando a expressão do mesmo Domingos, abs-

tendo-se de apresentar prestações de contas de livros que es tão se esgotando, mas o fizeram lentamente, sem terem sido sucesso de mercado. Isto dificulta ao escritor pedir uma reedição, nos casos em que no contrato já cedeu direitos para isto, e dá à editora chances de se desobrigar de um compromis so assumido, mas no qual já não tem o mesmo interesse.

Todos os escritores se queixam da impossibilidade de ter qualquer controle real sobre a venda de seus livros: as edições e os exemplares não são numerados, o que impossibilita a fiscalização. Ao autor cabe confiar na palavra e nos demonstrativos das editoras.

Alguns escritores criticam mais claramente os con tratos que lhe são impostos e que restringem a propriedade do autor, quando impõem condições, tais como descontos em novas publicações ou reedições, autorização ao editor de direitos sobre traduções e adaptações da obra. Vale dizer que a imposi ção, nestes casos, existe somente na prática, pois o escritor é livre para aceitar ou não as propostas que lhe são feitas, mas geralmente seu poder de barganha é pequeno diante de um editor ou do sistema editorial, pois as ações e normas são co muns a todas as editoras, que atuam da mesma forma e com con tratos muito semelhantes. Ou seja, a coação é sutil e podero sa.

Esse poder de coação, essas situações de desvanta gem do autor perante o editor são reconhecidas como possíveis e existentes porque os escritores, enquanto indivíduos, são frágeis diante da organização do sistema editorial, e porque são, enquanto grupo, classe ou associação, ainda desorganiza dos, descrentes de suas possibilidades, desunidos. As atitu des individualistas, tais como a de desconhecer se pertence a algum sindicato que defenda os seus possíveis direitos (!), como disse Holdemar de Menezes, são lamentadas por escritores mais atuantes que vêm num sindicato ou associação forte e or ganizada a possibilidade de mudanças na situação dos escrito res em geral. É o caso de Elias José, Deonísio da Silva, Do-

mingos Pellegrini Jr. Outros, mais cautelosos, duvidam do poder de atuação de um sindicato, que consideram restrito, como Moacyr Scliar e Antônio Torres, e há também posições muito céticas, como a de Tânia Faillace, que não acredita no poder de pressão sindical, porque, realisticamente, diz que ninguém pode obrigar uma editora a publicar ou reeditar o que não queira e porque descrê das chances de uma luta comum de uma classe onde *"a história continua cada um por si"*.

É muito interessante comparar os depoimentos desses escritores, colhidos em 1981, e o de Osman Lins, no seu *"Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social"*, publicado pela primeira vez em 1969. Decorridos doze anos, a situação dos escritores, em seu confronto com a máquina editorial, não mudou praticamente nada.

Com efeito, Osman Lins já denunciava a *"fragilidade"* do escritor diante do senso comum dos editores, tanto os famosos quanto os iniciantes, pois eles *"sabem que o autor, segundo todas as probabilidades, está à sua mercê, ou à mercê de qualquer outro editor, fiel na maior parte das vezes às mesmas leis que as suas: os editores, pouco numerosos, congregados em entidades de classe, nos quais debatem sobre o que lhes concerne, firmam privilégios e planejam ações conjuntas em benefício próprio. São, desde que existem, senhores da passagem entre o ineditismo e a divulgação, talvez mesmo entre a obscuridade e o reconhecimento, a glória. Nós, as multidões de escribas mal organizados, ansiosos por submeter ao público os originais, nem sempre maus, que trazemos conosco — originais que atestam nosso empenho de comunicação — não cumprimos sem o editor nosso desígnio, nada seremos sem ele"*.²⁴

Se não houve mudanças na mentalidade dos editores, também a prática continua a mesma em seu relacionamento contratual com os autores: já em 1969 Osman Lins reclamava da per

²⁴ Osman Lins, op. cit., p.70.

da que os escritores sofriam, em seus direitos, com o pagamento de sua parcela somente após a venda de exemplares, e não sobre a edição, o que legalmente seria mais justo e equitativo. Na discussão que faz sobre esta norma, aquele escritor refuta a explicação que lhe havia sido dada por alguns editores, a de que, com a publicação do livro, o autor se transforma em sócio do editor, correndo os riscos dos prejuízos e fazendo jus aos lucros. Refuta Osman Lins: "*O autor não é nem pode ser considerado sócio do editor, com a publicação de seu livro. É prerrogativa dos sócios, numa empresa, deliberarem em comum. Nessa empresa a que se acha ligado — a publicação de seu livro — o autor não opina sobre nada, ou apenas interfere em coisas sem importância. Todas as decisões cabem ao editor, desde a paginação à escolha da gráfica, desde a tiragem à data em que será lançada a obra. Não pode igualmente o autor exercer a mínima influência — ainda mais que nem sempre tem domicílio na mesma cidade em que é estabelecido o editor — sobre aspectos administrativos da empresa, que não está isenta de vender mal um livro por não apresentá-lo de maneira condigna ou por não dispor de bons vendedores, ou ainda em virtude de ser ineficaz sua rede de distribuição ou mal orientadas suas relações com os livreiros. Nada caracteriza, nas relações editor-autor, a existência de uma sociedade*".²⁵

Esta argumentação serve também para mostrar a longa distância, temporal e física, que se cria entre o autor e o seu original; após a entrega à editora e a assinatura do contrato, o escritor só encontra seu trabalho, na maioria dos casos, quando este lhe é enviado para uma última revisão — quando o contrato a prevê e sem direito a alterar os originais —, e depois de quase um ano, o livro lhe chega às mãos, se o editor lhe envia um exemplar, ou ele o reencontra numa livraria, evidentemente que transformado, com feição e características próprias.

²⁵ Idem, *ibidem*, p.80.

Vale a pena transcrever também a crítica de Osman ao fato de ser o autor o único envolvido na feitura do livro a não receber senão com a venda, para compará-la com a de João Antônio e notar a justeza e a contemporaneidade das denúncias:

"Se, por outro lado, encarar-se o trabalho do escritor como idêntico ao dos que participam da confecção do livro—tipógrafos, paginadores, capistas, fornecedores etc.—chega-se a outra incongruência. Neste caso, todos seriam sócios do editor. Sabe-se, porém, que essas pessoas e organizações têm seus ordenados certos, ou títulos com vencimentos definidos, não lhes importando saber se o livro por eles fabricado se vendeu ou não. É portanto inconcebível, e nada de justo apresenta essa prática: que todas as pessoas ligadas à produção de um livro sejam pagas pelos serviços prestados e pelo material fornecido ao editor, ao passo que o autor fica na dependência da venda desse mesmo livro, como o último fator a ser levado em consideração".²⁶

Sabe-se que as condições criticadas pelos escritores aqui citados são usuais em todo o mundo, com algumas variações em poucos casos excepcionais, como o de escritores que recebem um adiantamento quando da assinatura do contrato — veja-se o acontecido com Antônio Torres, ou o de escritores que são pagos enquanto ainda escrevem, o assim chamado "livro de encomenda", casos bastante raros e geralmente bancados por editoras estrangeiras, como aconteceu com Márcio Souza e a editora americana Avon Books. As editoras brasileiras desembolsam parte dos direitos autorais adiantadamente, em geral só nos casos dos best-sellers estrangeiros, cujos direitos de tradução costumam ser disputados.

O que aqui se discute são, porém, as normas gerais, e quanto a estas parece não ter havido avanço na situa-

²⁶ Idem, *ibidem*, p.81.

ção dos escritores. Pelo contrário, persistem ainda traços de anomalias gritantes, tais como o pagamento dos direitos autorais em livros: o autor recebe 10% da edição em exemplares, que poderá dispor como quiser. A crítica de João Antônio — os direitos devem ser pagos em dinheiro corrente no país — refere-se certamente a esta prática ainda comum, principalmente em editoras oficiais ou universitárias que editam e publicam também obras de ficção e poesia. Se o escritor não for dono de livraria, ou amigo de livreiro, certamente terá constrangimento de ser o vendedor de seus próprios livros! Neste caso, a doação a amigos, jornalistas e críticos será a saída, invertendo mais uma vez as posições: à editora cabe investir na difusão dos livros que editou. E numa situação como esta, o autor é duplamente explorado, primeiro pela substituição da moeda pela mercadoria, segundo, porque não está sendo remunerado pelo trabalho de venda que, no fim das contas, repercute como publicidade para o editor. Aceitando tudo isto como justo, por quaisquer razões, se a venda é inexistente ou mínima, resta ainda a pergunta: por que o autor tem que correr este risco? É impossível equipará-lo ao idêntico risco do editor, porque o deste é diluído na pluralidade de investimentos na edição de outros títulos, não cabendo a comparação com o risco único do escritor nos contratos habituais (os 10% sobre livros vendidos) e, mais grave, do escritor-vendedor, jogador involuntário de um jogo de azar.

A estranheza diante do procedimento dos editores que, visando reduzir os custos da produção do livro, evitam ou atrasam o pagamento do percentual devido ao escritor torna-se maior quando se depara com a afirmação de que o item direitos autorais tem muito pouca interferência na fixação do preço de capa, ou seja, pesa pouco no cômputo do custo total. É o que nos mostra R.A. Amaral Vieira em estudo sobre custos gráfico-editoriais, sendo necessária a transcrição de uma parte relativamente grande de sua análise:

"O preço de venda de um livro resulta da equação custo gráfico-editorial versus tiragem. Por custo gráfico en-

tende-se o dispêndio com a produção industrial (gráfica, papel, revisão, ilustrações, artes-finais, clichéria ou fotolitos etc.); no custo editorial são computadas despesas como preparação de originais, marcação e diagramação. Os direitos autorais e o copyright raramente interferem na fixação de preço de capa. Sobre o custo gráfico-editorial é projetada uma percentagem mais ou menos aleatória (em regra 10%), destinada ao custeio de despesas de administração, armazenagem, fundo de comércio, riscos, capital de giro, etc., chamada taxa de administração. O custo global resulta do custo gráfico-editorial somado a essa taxa; quando dividido pelo total da tiragem, oferece o custo unitário. O preço de venda é obtido pela multiplicação do custo unitário por um índice teoricamente calculado com base em fatores de ordem econômica e em estimativas de mercado. O multiplicador mínimo (abaixo do qual o resultado da vendagem dificilmente cobrirá as despesas) é, normalmente, 4; a queda do preço unitário, freqüente nas segundas e seguintes tiragens, fornece às editoras a possibilidade de utilização de índices mais elevados, 6 ou 7. Nas casas editoras que trabalham com algum planejamento, os livros, ao serem lançados, têm usualmente o preço de venda fixado com base no índice 5; o editor que assim procede investe na primeira edição contando obter melhor margem de lucro nas tiragens subsequentes. O funcionamento, a contento, de tal política implica a necessidade de a primeira tiragem recuperar os investimentos, assegurada a existência de novas impressões, o que não é fácil. A reimpressão, de modo geral, aproveita a primeira edição (a regra é fotografar a primeira tiragem e imprimir a segunda em offset), proporcionando um custo unitário mais baixo. O editor, assim, poderá lançar mão de um índice mais alto, sem contudo majorar o preço de venda. O custo vai caindo progressivamente à proporção que novas tiragens são lançadas".²⁷

²⁷ R.A. Amaral Vieira. Redução de custos gráfico-editoriais, in Aluísio Magalhães/et al./ Editoração hoje. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1981. O grifo é meu.

Todas estas informações técnicas, didaticamente apresentadas, servem para ratificar a análise de Escarpit e exemplificar como o escritor e seu projeto, ponto de partida da literatura enquanto aparelho, ficam totalmente à margem, aquele, e encoberto, este, na fase da produção literária. O objeto que se produz anula seu próprio criador e tem seu caráter eminentemente artístico envolto por procedimentos, cálculos e faturas industriais e comerciais, que acabam por fetichizar a mercadoria produzida. Esta passa a valer por si própria, independente não só da vontade como de qualquer controle do seu autor, cujo pagamento, porém, fica atrelado ao destino material da mercadoria, à sua maior ou menor sorte no mercado cultural.

Pronta a mercadoria – livro, calculado o seu preço unitário, 10% deste valor de venda são reservados para pagar os direitos autorais ao escritor. Esse percentual não é, de maneira geral, questionado pelos que têm suas obras publicadas e sua fixação é aceita como norma geral. A Lei nº 5998/73, que trata dos Direitos Autorais no Brasil, não estabelece nem quantia, nem prazos, nem formas de pagamento. Conclui-se, pois, que este teto comum e generalizado foi estabelecido pela praxe de negociação entre editores e editados.

Os escritores consultados neste trabalho não se manifestam diretamente sobre a justeza ou não da norma, embora todos relacionem o parco ganho com direitos autorais como um dos impedimentos à profissionalização. A causa do baixo rendimento financeiro do trabalho literário não é, porém, atribuída aos 10% exclusivamente, mas acrescentada a outros fatores tais como a pequena edição, o baixo consumo de livros no país, a sua desvalorização como produto cultural, o não investimento em publicidade, enfim, a toda uma cadeia de debilidade cultural e econômica. O próprio Osman Lins diz que esse percentual não é "*nem justo nem injusto*", e acredita que "*a porcentagem sobre as edições de suas obras [do escritor] é a solução indicada, até que advenham outras, mais engenhosas,*

para remunerar o seu trabalho".²⁸

Aceita a norma dos 10%, a discussão, como se viu, passa pelo atraso nos pagamentos e a sua ocorrência somente se e quando vendidos os exemplares. A solução proposta por Osman Lins, em 1969, não foi ainda incorporada como prática das editoras para todos os autores, embora alguns poucos a tenham alcançado em seus contratos particulares, em parte e com variações. Dizia Osman, enfaticamente:

"Advogo, e esta deve ser a posição de todos os autores, solução diferente, que expresse um respeito maior pelo trabalho intelectual: o pagamento dos direitos autorais em parcelas regulares, sendo uma a título de sinal, entregue no momento em que o editor se comprometa a editar o livro, assinando em consequência o respectivo contrato. Essa parcela representaria uma espécie de compensação para o autor, caso a editora por algum motivo viesse a desistir de publicar seu livro. A solução proposta, naturalmente, comporta numerosas variações e constitui apenas um ponto de partida, centrado na idéia de que é injusto e até humilhante esperar o autor a venda de seu livro - fase sobre o qual não pode influir - para fazer jus ao seu percentual, quando todos os outros trabalhadores e fornecedores envolvidos na produção da obra, para vir a perceber o que lhes é devido, não dependem dessa circunstância aleatória".²⁹

A leitura da Lei nº 5998/73, assim como a do elucidativo "O que é Direito Autoral", publicado recentemente³⁰, mostra que a alienação temporária de direitos autorais, que se efetiva mediante contratos de concessão desses direitos,

²⁸ Osman Lins, op. cit., p.82.

²⁹ Idem, ibidem, p.81.

³⁰ Eduardo J. Vieira Manso. O que é Direito Autoral. São Paulo, Brasiliense, 1987.

não é obrigatoriamente feita através de documento escrito(!), mas que este se torna necessário para fazer valer o contrato contra terceiros, devendo ser registrado em cartório de registro de títulos e documentos. Não há, por isso, uma regulamentação precisa e genérica para os contratos e o autor de "*O que é Direito Autoral*" diz textualmente: "*Contudo, como o contrato de edição é um típico contrato de concessão de direitos autorais, toma-se ele como padrão para os contratos que visem à autorização para reprodução das obras intelectuais, que, por isso mesmo, também são denominadas edições: edição fonográfica, edição cinematográfica, edição fotográfica, etc.*"³¹

Ora, a não regulamentação dos contratos deixa, por um lado, aberto o espaço para negociação entre as partes interessadas, mas, por outro, abre também espaço para que se consolidem como normas — que se reproduzem inclusive como modelo para outros tipos de edição — decisões que passam a ser aceitas como verdadeiras regras, sem questionamentos. Determinadas normas passam a ter, de fato, valor de lei, e como tais são empregadas em comum acordo pelos editores, induzindo sua aceitação pelos autores, como é o caso dos 10%, do pagamento após a venda, do acerto de contas semestralmente etc. A "transgressão" de uma dessas normas passa a ser vista como uma concessão do editor a um escritor em especial, como um prêmio, digamos assim, pela sua qualificação excepcional ou pela sua melhor posição no mercado cultural, em determinado momento de sua vida literária. Isto dá ao editor trunfos especiais na negociação dos contratos, e significaria melhoria na situação geral dos escritores quando exigidos e conseguidos indistintamente, como direitos.

Cabe, portanto, a cada escritor em particular uma parcela de responsabilidade na luta por melhores contratos, uma conscientização de que as suas conquistas de um tratamento mais equitativo nas negociações podem e deveriam beneficiar

³¹ Idem, *ibidem*, p.66.

seus colegas de escritura. Uma das formas de consolidar esta aliança e esta luta conjunta seria, sem dúvida, o fortalecimento das associações e dos sindicatos de escritores como foro de discussão dos problemas comuns e como instrumento de pressão. Parece que, pouco a pouco, o escritor — *"esse bicho muito solitário, avesso a associações"*, como disse Deonísio da Silva — começa a valorizar o trabalho conjunto na busca de melhores condições de exercício do ofício, o que se nota principalmente nos depoimentos de Domingos Pellegrini Jr., Antônio Torres, Deonísio da Silva, Elias José e João Antônio, os quais, curiosamente, podem ser encaixados na assim chamada *"geração dos anos 70"*.

A Lei do Direito Autoral, a nº 5.988/73, diz claramente quais são os direitos morais do autor de obra intelectual, relacionando, entre eles, o direito à paternidade, o de conservar a obra inédita ou de publicá-la, o de definir a forma final da obra, o direito ao renome autoral, o de modificar a obra, o de publicá-la anonimamente ou sob pseudônimo, o direito de arrependimento, estabelecendo também limites de exercício, que são os direitos que o próprio autor concede a terceiros. Explica Eduardo J. Vieira Manso: *"os direitos morais são de pertinência estritamente pessoal e visam dar ao autor, ou a seus herdeiros que neles sejam investidos, poderes para zelar por sua qualidade de criador da obra, para promover-lhe o respeito à forma que lhe foi dada pelo autor, de conformidade com seu íntimo e exclusivo arbítrio. São direitos absolutamente incondicionados, porque nada há que possa impedir o autor de adquirir sua titularidade, assim como nada há que possa retirá-la dele"*.³²

O direito de utilização da obra intelectual, porém, só é garantido ao titular pelo *"direito patrimonial"*, conjunto de prerrogativas que lhe permitem usar economicamente a

³² Idem, *ibidem*, p.52-3.

obra que criou, e que se resumem num único tipo de direito: o de tirar proveito econômico da obra intelectual. Por serem muitas as formas em que a exploração econômica pode ser feita e porque dependem do estado de desenvolvimento tecnológico, a lei se abstém de enumerá-las e de listar, digamos assim, os direitos patrimoniais, fixando, entretanto, o limite de nenhuma modalidade de utilização das obras intelectuais poder ser explorada sem autorização do autor ou dos seus sucessores.

A concisão e fluidez da lei obrigam, no entanto, o uso de normalizações, mesmo genéricas, como ensina o advogado acima citado: *"para fins de sistematização da matéria, é possível dizer que os direitos patrimoniais do autor são de duas modalidades genéricas: o direito de reprodução e o direito de representação (...). O direito de reprodução cuida das inúmeras maneiras de multiplicar a obra intelectual, mediante a fabricação de exemplares que a levam ao alcance do público, como são a edição gráfica, a produção fonográfica, a cinematográfica, a videofonográfica, etc. O direito de representação, ou direito de apresentação (...). consiste na faculdade de levar a obra ao conhecimento do público sem que, necessariamente, tenha havido sua reprodução em exemplares, como, por exemplo, na representação teatral, na projeção cinematográfica nas salas públicas ou na radiofusão de obras protegidas".*³³

E, por último, um terceiro tipo de direito patrimonial existe, e a lei brasileira o chama de "direito à mais-valia", que consiste em garantir ao autor a participação na mais-valia que advier em benefício do vendedor de obra de arte, ou manuscrito, originais ou direitos patrimoniais sobre obra intelectual, alienados pelo autor, quando forem novamente alienados.

A Lei nº 5998/73 é complexa e exige, como qualquer outra lei, estudo e especialização para uma compreensão

³³ Idem, ibidem, p.56.

segura e utilização correta, principalmente quando da assinatura de contratos. Se as editoras contam com um serviço jurídico próprio, mais necessário ainda é o aconselhamento e acompanhamento do escritor por advogados que resguardem seus direitos e esclareçam os limites e repercussões de seu ato, pois o contrato de concessão de direitos autorais pode se revestir de uma série de sutilezas legais que resultem, na prática, em benefícios para o editor e em limitações financeiras e jurídicas para o autor. A utilização dos serviços jurídicos de uma associação de classe ou de um sindicato seria a saída menos onerosa para cada escritor, individualmente.

Não se trata, evidentemente, de um voto de desconfiança quanto à integridade moral e profissional dos editores: trata-se, tão-somente, da defesa de interesses de um indivíduo que em geral se apresenta só, desprovido de visão comercial e encarando seu trabalho muito mais pelos aspectos artístico e cultural que pode apresentar, para participar de uma transação em que a obra literária é, antes de mais nada, um objeto de lucro, industrializável, avaliado em primeiro lugar segundo as suas possibilidades comerciais. Numa relação de compra e venda existem, natural e compreensivelmente, interesses conflitantes e para o escritor a situação se apresenta mais difícil dado o caráter especial que a negociação tem para ele. Se para o editor trata-se de um contrato a mais, de um outro livro que ele vai lançar, para o autor este livro é o seu, ele mantém com sua obra uma relação de posse matizada por uma série de sentimentos afetivos e emocionais que não se separam do trabalho intelectual. Para o escritor, seu livro é único, sua obra uma, e é ainda abstrata a idéia de multiplicação, a possibilidade de materialização em mercadoria, a coisificação de sua criação e a conseqüente vulgarização desse trabalho original. Mesmo que não seja um autor inédito, a assinatura de um novo contrato tem um significado especial para ele, como afirma, mais uma vez, Osman Lins:

"É sempre o escritor, e nunca o editor, que empenha sua existência passada, seu nome e até - em muitos casos -

seu destino como homem em um novo livro entregue ao público".⁵⁴

Raymond Jean chama a atenção para a dificuldade do escritor em aceitar o caráter de mercadoria que necessariamente se acrescenta ao de obra artística que tem a produção literária, com todas as suas implicações comerciais e financeiras. Diz ele, a propósito do escritor diante de seu "produto":

"Seria preciso insistir sobre o fato que a obra literária, desde o instante em que se defronta com o problema de sua difusão, entra em um circuito de mercadoria no qual necessariamente assume seu lugar em função da fonte de lucro que ela pode representar, circuito dependente, ele próprio, de um sistema totalmente confiado ao interesse privado. (...) Não se trata de uma descoberta, a coisa é dada como conhecida: o escritor é informado disso pelas cláusulas de seu contrato, pelas condições de sua relação com seu editor, pelo estatuto geral da propriedade literária. Mas é no momento em que seu livro é difundido como 'produto', que ele toma consciência de uma forma aguda, a seu propósito, da noção de vendável ou invendável, melhor ainda de 'vendido' ou de 'não vendido', que ele é colocado na situação de apreciar sua obra em termos de rentabilidade financeira, quer calculando o lucro que seu editor pode ter (ou, inversamente, a perda que ele pode sofrer), quer avaliando seus próprios direitos, ou seja a forma de remuneração que ele pode ser levado a perceber e que é estreitamente dependente do sucesso de venda. É uma regra do jogo, clara e bem estabelecida. Ela pode reservar surpresas felizes e, como na loteria nacional, liberar fortunas. Ela pode inversamente terminar por privar um trabalho longo, difícil, e exigente, de toda remuneração. É claro que o que a define não é senão o lucro, o funcionamento do conjunto de mecanismos que

³⁴ Osman Lins, op. cit., p.75.

fazem com que em um determinado momento um produto seja vendido e comprado".³⁵

Os dados e as questões levantadas até aqui levam de novo a uma reflexão sobre a estabilidade e o amadurecimento profissional das casas editoras brasileiras, da sua definição como editoras literárias, do seu compromisso com a arte e a cultura e, conseqüentemente, com o autor de obras literárias. A análise feita até agora mostra que estamos longe de encontrar no editor brasileiro, como padrão, alguém que ofereça ao escritor a certeza de que tem nele um parceiro, como caracteriza Unseld, o principal parceiro capaz de julgar o conteúdo do seu manuscrito, estimar suas chances materiais, oferecer-lhe garantias materiais e psicológicas, dar-lhe a tranquilidade e a segurança de que não será lesado no contrato que assina, em seus direitos fundamentais e colaterais.

É possível que uma parcela de responsabilidade quanto ao atual estágio de relacionamento autor e editor caiba aos próprios escritores, que muitas vezes têm assumido a posição de dependentes e não têm pleno conhecimento de seus direitos e das conseqüências deles; não os reivindicando ou até, por comodidade, ingenuidade ou timidez, abrindo mão de suas prerrogativas.

Faz-se necessário também um amadurecimento profissional dos escritores, enquanto categoria, e que aconteceria necessariamente pela discussão da lei à qual estão afetos e sua posição diante dela e dos que a utilizam, pela reflexão sobre sua situação e por um trabalho coletivo de luta por modificações e melhorias nas suas condições de contrato com os editores.

Caberia, sem dúvida, discutir se não valeria a pena, e com lucros não só morais, enfrentar a questão das não-

³⁵ Raymond Jean. L'auteur et son livre. In CERM-Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains. p.303-4.

reedições, pelas editoras que têm direitos a elas, de livros que não tiveram o sucesso de venda nos períodos esperados, mas que se esgotaram, e cujo desaparecimento do mercado invalida a chance de maturidade para o livro se afirmar e impossibilita ao autor o recebimento de uma renda constante, modesta que seja, por um período maior de anos. Se o editor não a reedita, a obra tende a ser efêmera e o autor é obrigado a escrever outra, num período menor de tempo, para não "desaparecer" do mundo e do mercado literário, e se ele é profissional em tempo integral, para continuar vivendo de seus ganhos com direitos autorais. A possibilidade de intimar o editor a fazer a reedição de um livro esgotado, num prazo razoável, existe, já que o contrato assim o determinou e a parte infratora perde o direito de continuar editando a obra. Interessaria a todos os editores a perda desse direito, ou a sua não concessão em contratos futuros?

Outra questão que parece preocupar os nossos escritores atualmente é a concessão de direitos colaterais às suas editoras, que fazem a gestão desses direitos procurando defender lucros para o autor e, naturalmente, para si próprias. O assunto é complexo, dada a sua extensão e especificidades, pois envolve além da reprodução as traduções, a adaptação a outros gêneros, os direitos de exploração na televisão, no rádio, no cinema, os direitos de representação no teatro, os discos, os cassetes, as edições em microfilme, os direitos para livro de bolso, clubes do livro, edições didáticas, populares, reimpressões, antologias e edições especiais, direitos de fotocópias, de adaptação musical, além das possibilidades que se apresentarem com as mídias do futuro. Nos países desenvolvidos, todas estas formas, de multiplicação ou de adaptação da obra literária, são já conhecidas e praticadas, cabendo à editora, através de seu serviço jurídico, servir de intermediária nas negociações e defender os direitos do autor tanto a nível nacional como em casos de tradução para línguas estrangeiras. No Brasil, as editoras podem fazer este papel, de maneira confiável? Se não elas, com quem contará o escri-

tor? Com as agências literárias? Também às editoras cabe um alerta sobre a importância do assunto, em termos até de orientação dada pelo editor Siegfried Unseld:

"Quanto mais rica é a programação de uma editora no que respeita à literatura de seu próprio país, mais intensos são os contatos; é o que ocorre nas relações com clubes de livros e edições de livros de bolso em plano nacional e internacional".³⁶

Não se ignora, é claro, que "não se pode obrigar uma editora a publicar o que não queira", como alerta Tânia Faillace, porém a questão do respeito e da ampliação das conquistas relativas aos direitos autorais é de capital importância no conjunto de aspectos que envolvem a profissionalização do escritor. Também não se pleiteia uma "homogeneização dos ganhos" de todos os que escrevem, ficção, poesia ou ensaio. Não se desconhece que vivemos numa economia de mercado, onde também livros e literatura têm seu preço.

O que discuto neste trabalho, corroborando a opinião dos escritores depoentes, é que a situação do autor brasileiro, agora especificamente no tocante aos seus direitos patrimoniais de tirar proveito econômico da obra intelectual, apresenta dificuldades e deficiências que, alteradas e sanadas, certamente contribuiriam para sedimentar a sua profissionalização. Não ignoro que a defesa dos direitos dos escritores não pode ser isolada de necessárias transformações políticas e culturais, nas quais editores, distribuidores e livreiros são também interessados. Mas enquanto estas mudanças mais gerais não acontecem, é preciso ajustar o relacionamento do autor com o editor e com a indústria cultural, para que mais escritores possam viver de e viver para a literatura, para que todos os escritores tenham um ponto inicial de relação com

³⁶ Siegfried Unseld. Op. cit., p.46.

os editores garantido: o respeito à sua obra e ao seu trabalho concretizado em pagamento digno e honesto.

Creio que cabe, aqui, a transcrição de uma parte do artigo "*Tant d'efforts en valent - ils la peine?*", de Roger Chateauneu, que traduzo:

"Digamos claramente que a situação do escritor não concerne somente ao escritor. Esta representação burguesa do criador-fenômeno, do criador-exceção, espécie de orquídea crescida não se sabe como, constitui um alibi muito cômodo. Ela isola o autor, do qual quer fazer uma espécie de orgulhoso ou de maníaco, posição que permite ignorar suas necessidades e explorá-lo mais comodamente. É preciso sempre proclamar o fato que o escritor é um homem, um trabalhador. É verdade que poemas foram escritos a cavalo ou numa prisão, mas no conjunto a literatura exige tanto quanto a guerra ou a aviação, os problemas de dinheiro, de comodidades diversas. Em literatura também as codornas não caem assadas na boca. Se isto aparece menos, é porque as letras, ontem e hoje, são obras de homens que, de modos muito diversos, viam seus problemas materiais amenizados, sob a forma de proteção do mecenato ou da fortuna pessoal. Isto não é uma regra absoluta: Tolstol era rico e Schiller pobre. Mas para fazer estátuas, é melhor ter mármore, um atelier e tempo".³⁷

E para os que acham que insisto demasiado na importância de coisas materiais, respondo com palavras de Virgínia Woolf, que, falando a mulheres sobre literatura, diz ter chegado à conclusão de que:

"... é necessário ter quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever

³⁷ Roger Chateauneu. In CERM, Colloque sur la situation de la littérature... p.316.

ficção ou poesia".³⁸

Uma prosaica conclusão, sem dúvida. Porém, dificilmente refutável...

³⁸ Virgínia Woolf. Um teto todo seu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.137.

AO ENCONTRO DO LEITOR

"A Literatura sō existe quando o texto e o leitor se encontram".

(J. L. Borges)

O LEITOR, ESSE DESCONHECIDO ... As aproximações e desencontros, as convergências e diferenças entre a literatura vista e vivenciada como processo e a literatura encarada como aparelho continuam a existir e a ocorrer, para o escritor, além do momento em que firma um contrato com uma editora para publicar seu original. Viabilizada a transformação do seu projeto, uno e particular, no objeto chamado livro, necessariamente múltiplo, reproduzível e público, o escritor aguarda alguns meses até que se inicia uma nova etapa no seu relacionamento com a própria obra e, por causa dela, com a sociedade.

Pronto o livro, há uma fase inicial de reconhecimento, quando o autor provavelmente vivencia com um sentimento de prazer a experiência de olhá-lo, folheá-lo, manuseá-lo, apreciar sua capa, o papel, as cores, a impressão, a limpidez das letras, tudo, enfim, que concretiza num objeto o seu texto, a sua escritura, o seu trabalho literário. O escritor, tomado sabe-se lá por que sensações e emoções (alegria, júbilo, vaidade, timidez, orgulho, surpresa, inquietação...), lê seu nome e o de seu livro, abre uma página ao acaso, reencontra seu próprio texto e confirma que o autor é o primeiro leitor de si mesmo: isto já havia se manifestado antes, é claro, no

momento da escritura, nos momentos de correção e depuramento dos originais, quando da correção da prova tipográfica. Mas, com o livro já impresso, o escritor experimenta de forma diferente a sensação de ser seu próprio leitor, o leitor de um texto materializado, limpo, claro, que é o seu e que, paradoxalmente, começa a deixar de lhe pertencer.

Acontece que a materialização em objeto-livro designa a obra, designa-se a si próprio como objeto de consumo. Um consumo de tipo particular, a leitura, e a própria concepção do livro mostra que ele foi feito para ser lido: o volume que se desdobra página por página, na ordem que é a da leitura para a qual foi concebido. Embora esta ordem possa ser quebrada, possa ser desrespeitada — o leitor pode ir e voltar num livro, reler páginas ou linhas, retomar a leitura em qualquer ponto, não chegar ao fim do livro —, ela se mantém identificada pela numeração sucessiva das páginas, que, simbolicamente, demonstra também o avanço da leitura e o consumo do próprio livro.

Seu primeiro leitor, o autor se dá conta de que o livro, estando disponível a outras leituras, concretiza seu objetivo de comunicação e tem vida própria, que passa a desenvolver independente de sua vontade e de seu controle, acentuando esta fase inicial de separação. Muito mais que as 30 pessoas possíveis de serem alcançadas pelas cópias manuscritas de Pasolini, a milhares de leitores é possibilitado o ato de transformar em "*realidade poética e socialmente completa*" o livro feito pelo escritor e produzido pelo editor.

O livro vai ao encontro de seus possíveis leitores, mas para que a leitura se concretize, um consumo anterior é necessário: a compra, quer pelo próprio leitor, quer por uma instituição como a biblioteca. Para alcançar o leitor, a mediação é feita pela rede industrial e comercial que coloca o produto livro em uma conjuntura sócio-econômica, à qual se somam influências culturais variadas e de significados re-

lativos. O livro entra num circuito de distribuição, difusão, compra e venda em que vários agentes interferem, decidem, em operações cujo controle financeiro final é retido pela editora. Se o processo é fácil de ser descrito em seu aspecto comercial, muito mais complexas são as relações que se estabelecem nos planos culturais e pessoais.

O processo literário pressupõe a comunicação entre o autor e o leitor, através da leitura, mas quem é, para o escritor, este seu interlocutor? A quem ele escreve? De que maneira ele o pressupõe? Até que ponto a imagem que ele faz do público a quem o editor difundirá seu livro — imagem que lhe é delineada, aproximativamente, pelo conhecimento vindo de experiências anteriores, suas ou de outros autores contemporâneos, por comentários, resenhas e críticas lidas, por enquetes de vendas etc. — coincide com a imagem do público interlocutor ao qual se dirige? Em outras palavras, como se dá a relação escritor/leitor? Em algum momento do seu trabalho, o escritor tem no leitor um interlocutor, com quem ele dialoga?

Os escritores envolvidos na minha pesquisa responderam:

ELIAS JOSÉ:

A obra de arte só se completa quando entra a segunda pessoa do diálogo estético: o leitor, no caso da Literatura. Penso muito na frustração de quem escreve para a gaveta. Pode ser que haja um pouco de narcisismo nisso, mas é tão bom saber que alguém leu e percebeu aquilo que a gente quis passar. É um processo de empatia, um diálogo silencioso, mas marcante. Uma das minhas maiores alegrias tem sido bater papo com estudantes que leram obras minhas — até gosto mais do público infanto-juvenil, mais sincero e desarmado, capaz de criticar sem rodeios ou retoques. Contudo, ao escrever, não me preocupo com o leitor, principalmente no ato primeiro da criação. Às vezes, ao reescrever, sim. Reescrevendo, a gente procura abrir mais o texto, possibilitar uma participação do leitor como artista recriador, eliminar excesso de hermetismo.

DEONÍSIO DA SILVA:

"Escrevo sem pensar em leitor nenhum. Mas procuro ser legível. Escrevo para me livrar de meus fantasmas, de meus medos, para examinar nossas patologias, para inventar um caminho, para inventar a verdade, mas, sobretudo, para narrar o que outros discursos não registram. Um escritor escreve o que ouve, o que houve, o que não ouve, o que quisera que houvesse, o que não quisera ouvir, o que não é dito ainda, mas precisa sêlo. Enfim, criar é isso, né? Dar vida a quem não tem, sem discriminar as criaturas".

ANTÔNIO TORRES:

"O leitor é o meu parceiro. Meu único parceiro possível, na minha relação com o texto. Quando escrevo, sinto que estou dialogando com alguém — alguém de carne e osso, que está agindo e reagindo ao que estou dizendo".

MOACYR SCLiar:

"Todo escritor escreve para leitores. Meu primeiro leitor sou eu mesmo; mostro meu trabalho para outras pessoas, mas na realidade, nenhuma me diz algo que eu já não saiba e que muitas vezes estou querendo negar (especialmente quando o texto é ruim)".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA:

"Sim, penso no leitor, tenho o leitor como meu interlocutor".

HOLDEMAR DE MENEZES:

"Não sei. Pode ser um erro fundamental, mas não me preocupo muito com o leitor. Não escrevo visando-o. Apenas dou o testemunho do meu tempo, do meu terreiro, do meu testemunho".

TÂNIA FAILLACE:

"Às vezes, imagino um leitor hipotético. Às vezes imagino

como leitor uma pessoa conhecida, cujas reações eu prevejo. Mas a maior parte das vezes, prefiro me imaginar conversando com os próprios personagens. Claro, às vezes também, há o contato direto com um leitor real: em conversas informais, em palestras, em debates, etc. Nesses casos, o que me interessa é o tipo de leitura realizada, porque cada pessoa faz uma leitura diferente e eu mesma costumo escrever em vários níveis. Se algum desses níveis foi percebido e compreendido, concluo que o trabalho se justificou porque comunicou — para mim, isso é sucesso”.

DOMINGOS PELLEGRINI JR.:

” Sempre penso no leitor quando escrevo, mas acontece também que sou meu principal e primeiro leitor. Julgo-me um leitor inteligente e sensível, de modo que minha opinião sobre o que faço acaba sendo mais importante do que a de amigos, que lêem o que escrevo antes da edição, para julgar e opinar. O último juiz sou sempre eu, e em alguns casos — quando sinto que o poema fez clic ou o conto fechou redondo — até prescindindo dessas opiniões. Opiniões de leitores dos livros, depois de publicados, também me ajudam”.

RUBEM MAURO MACHADO:

”Quando você está escrevendo, a única relação existente é entre você e o texto. Acredito que só um fabricante de best-seller iria se deter para imaginar que efeito esta ou aquela passagem poderia ter sobre o público. Mas neste caso ele não é um criador de literatura e sim de mero passatempo, que em si mesmo não é nenhum mal; é apenas outra coisa. Agora, é claro que o trabalho ficcional tem a destinação do leitor, dos outros homens. Acredito que se uma hecatombe matasse toda a humanidade e só sobrasse um escritor, ele nada escreveria — a menos que tivesse uma esperança, por mais remota que fosse, de que sua mensagem poderia alcançar alguém, a tripulação de um disco voador, digamos. O escritor imagina, até inconscientemente, que seu trabalho terá alguma destinação social, alcançará alguém, algum dia. Do contrário, seria apenas um delírio esquizofrênico. Mas isto é um princípio e, sobretudo, uma consequência, a destinação social. Enquanto produz o texto, repito, o escritor se defronta com o próprio texto”.

HERBERTO SALES

"Acredito que, por mais desinteressado que seja o ato de escrever, ou seja, de criar literariamente, o escritor acaba escrevendo para o leitor, seu natural e inevitável interlocutor. O diabo é que o leitor nem sempre sabe disso... E o encontro do escritor com o seu leitor às vezes tarda, e às vezes nem mesmo acontece. Dizia Stendhal que escrevia para doze leitores. Há escritores menos modestos, que querem ser lidos por cento e vinte milhões. Eu me contento com menos".

MODESTO CARONE:

"Para mim a relação escritor/leitor tem-se dado através das repercussões dos meus livros em jornais e revistas e através de contatos pessoais ou de conferências; fora disso, nada. Creio que já escrevo tendo em mente um tipo hipotético de leitor, habituado à literatura reflexiva e não meramente à prosa de entretenimento".

A variação das respostas pode mostrar, a meu ver, as dificuldades que o escritor contemporâneo enfrenta para delinear o seu leitor, para imaginá-lo, para alimentar ou refazer as imagens que possui, dadas as próprias características do processo de comunicação na cultura de massa. Mais do que com qualquer outro meio de comunicação, a comunicação pelo livro, a comunicação literária se faz a nível individual, o leitor ficando necessariamente só com o autor, enquanto lê. Na fase de leitura, a necessidade de comunicação é suprida pelo próprio texto: leitor e texto dialogam, a leitura cria uma forma única e nova, do texto, vivificada pela imaginação de quem lê. Além dessa recriação, porém, que tem sua existência limitada pela duração da leitura, poucas outras formas de participação no processo literário lhe são oferecidas e quando ocorre a oferta, ela é geralmente condicionada à recepção.

Em outras palavras, ao leitor comum não são dadas as oportunidades que se oferecem aos leitores da comunidade intelectual e acadêmica, a quem é possível um encontro mais concreto com o autor e a literatura através de seminários,

mesas-redondas, publicação de artigos e críticas, comentários e cartas, que de uma ou outra forma consolidam uma espécie de inserção na literatura como processo. Estes leitores, considerando a maior proximidade com os escritores, acabam por configurar a imagem de interlocutor que aqueles podem traçar, imagem retocada e enriquecida pela participação direta dos amigos e/ou familiares que constituem os "segundos" leitores, escolhidos pelo próprio autor.

O leitor comum, o leitor-público, tem, porém, junto ao escritor, muita presença e pouca realidade. A ele a indústria cultural oferece recursos para construir e alimentar a imagem, o mito do escritor: através de reportagens, de entrevistas no rádio e na televisão, de resenhas e chamadas nos jornais, etc. O leitor aumenta, assim, o arsenal de informações e conhecimentos que tradicionalmente lhe são dados pela escola, onde lhe ensinam "o modo" de ler, o que ler, quais as "intenções verdadeiras" do autor, qual a "mensagem" de seus livros, enfim, as marcas registradas da e sobre a literatura. O que não é de todo uma forma de engano ou de embuste, mas que não deixa de constituir uma ciência inútil que reveste o que é significativo do ponto de vista literário, ou seja, o uso que o leitor pode fazer do texto do escritor, através da leitura.

Nas respostas acima transcritas, destaco o caso de escritores que têm no leitor um interlocutor bastante presente, um parceiro para dialogar com o texto que se vai criando, como disse Antônio Torres, ou um interlocutor imaginário que às vezes toma a forma de uma pessoa amiga, cujas reações à escritura se pode prever, como exemplificou Tânia Faillace. Temos, assim, autores que escrevem com o leitor, pelo menos em algumas ocasiões.

Há os que escrevem abstraindo-se da presença de leitores, pois a relação mais concreta no momento da escritura é com o próprio texto, e é com ele que o autor dialoga; com os personagens, como faz às vezes Tânia Faillace, ou com o pró

prio processo como um todo, como disseram Deonísio da Silva, Elias José, Rubem Mauro, entre outros. Para esses escritores, o leitor aparece a posteriori, ou na preocupação com a legibilidade do texto (Elias José), ou na necessária destinação social do trabalho literário (Rubem Mauro). São exemplos mais específicos de autores que escrevem para o leitor, o mesmo que fazem os que responderam que pensam no leitor, embora sejam eles mesmos seus primeiros leitores e críticos. (Domingos Pellegrini Jr., Moacyr Scliar), ou até mesmo relativizando categoricamente a complementaridade do ato de escrita, a leitura por um leitor, como é o caso de Holdemar de Menezes que não escreve visando leitores. Creio que a observação de Rubem Mauro sobre a existência de um nível inconsciente de percepção de que todo trabalho literário tem em vista a comunicação com outros seres pode justificar a afirmação radical de Holdemar, assim como a conclusão de Herberto Sales sobre a inevitabilidade de interlocução com o leitor, por mais desinteressado que seja o ato de escrever.

É significativo também destacar a importância que muitos escritores dão a um contato mais direto e real com os leitores, ressaltando as possibilidades de encontro através de palestras, de conferências, de debates e bate-papos com pessoas que leram o que eles escreveram, e o interesse que têm em conhecer suas opiniões e o tipo de leitura que foi feita. Este tipo de contato, embora ainda muito restrito a um público especial — os estudantes e professores envolvidos com literatura nas escolas e faculdades — e ocorrendo também poucas vezes, é valorizado pelos escritores como uma oportunidade de re-alimentação do seu próprio ofício, como momentos de reflexão e discussão do seu trabalho, e constituem, na verdade, ocasiões de comprovação, de concretização do valor social do trabalho literário. Para o leitor, constituem oportunidades de inserção no processo literário.

Se tivéssemos, em nosso país, editoras competentes profissionais e órgãos político-culturais ativos e comprometidos com o desenvolvimento cultural da sociedade, uma

política de leitura poderia ser encarada seriamente a partir de encontros dos escritores com os mais diversos públicos, em escolas, bibliotecas, clubes de leitura, livrarias, associações de classes, centros comunitários, locais de trabalho etc. O investimento comercial das editoras e livrarias se somaria ao investimento cultural que justificaria a existência de tantos órgãos oficiais de cultura, cuja presença no meio social é bastante diluída. Algumas experiências neste sentido foram e são feitas esporadicamente, mas carecemos, ainda, de metas e atitudes político-culturais amadurecidas e duradouras.

Outra forma de contato com o leitor valorizada pelos escritores é a que lhes é proporcionada via imprensa, através de resenhas, comentários, críticas. Por serem de um público mais privilegiado, pertencente quase sempre à comunidade formadora de opinião, como são os jornalistas e outros profissionais ligados à comunidade intelectual — professores, críticos literários etc. — estas opiniões adquirem uma conotação especial, pois possibilitam a divulgação do livro, a difusão e propaganda da obra e do seu autor. Ao mesmo tempo em que se constituem como elementos privilegiados de difusão — pois avaliados pela opinião reconhecida como gabaritada — estas matérias podem significar para o escritor oportunidades especiais de análise das qualidades de sua obra. Isto, porém, não se concretiza, na maioria dos casos, conforme será discutido no item "O escritor e a crítica literária".

Antes, é necessário acompanhar o trajeto do livro ao encontro dos leitores, sejam eles os que o escritor desejaria alcançar especificamente, sejam os que o livro atingirá, aproveitando-se das suas necessidades de consumo especial, a leitura. Também nesta fase o aparelho literário intervém e se entrecruza com o projeto do escritor, pois na medida em que os textos contribuíram para a produção de objetos (os livros) que são produtos de valor de troca, eles servem a fins determinados e administrados pelo modo de produção capitalista.

Mas a necessidade de ser efetivamente reconhecido como escritor pelo público coloca-o e ao seu livro no circuito comercial de distribuição e vendas, pois é, em última análise, a leitura e a opinião pública que constituem o escritor como tal.

DISTRIBUIÇÃO E DIFUSÃO Indagados sobre como viam a distribuição e difusão do livro no Brasil, os escritores assim se pronunciaram:

À BRASILEIRA.

ELIAS JOSÉ:

"A distribuição do livro brasileiro é falha, não atinge bem sequer os grandes centros. O exemplo da Abril, colocando livros em bancas de todo o país, e vendendo bem, deveria servir para as editoras. Penso que o problema só se resolveria se várias editoras se unissem para formar uma distribuidora forte, capaz de criar condições para o livro chegar aos lugares mais distantes do país. Divulgação de livros quase não existe. Há apenas métodos antigos de divulgação em órgãos especializados, nunca nos jornais e revistas de grande circulação, no rádio e na televisão. A divulgação é cara, mas a venda poderia compensar. Os escritores jornalistas, que cuidam eles mesmos de divulgar suas obras, levam grande vantagem, pois têm espaço nos meios de comunicação. Alguns até levam entrevistas e notas prontas para jornais e revistas, pois sabem que, por espontânea vontade, a imprensa brasileira nunca procura divulgar a literatura. A televisão não tem programas culturais e quando aproveita romances em novelas, apesar de modificar quase tudo, consegue vender livros espantosamente. Os best-sellers sufocam nosso livro, justamente porque já vem toda a divulgação feita. A obra quando sai, já vem com adaptação para tevé, cinema, teatro. Apesar de saber do valor de muitos deles, tenho certeza de que o sucesso de muitos autores nossos (Gabeira, Loyola, Antônio Torres, Jorge Amado, João Ubaldo, João Antônio, Plínio Marcos e outros) está intimamente relacionado com as vezes que aparecem na tevé e nos jornais".

DEONÍSIO DA SILVA:

"Do Oiapoque a Ijuí, a difusão do livro e sua distribuição é precária. Temos poucas livrarias, assim como temos poucos cinemas, poucos teatros, etc. Nossas falhas não são acidentais; são estruturais. Mas tenho a impressão de que as livrarias universitárias e postos de vendas de livros nas escolas são uma boa saída. Há também o poder da Igreja Católica, que é o único partido político que tem diretório em todos os municípios brasileiros, e representação em todas as bibotecas do país. Se cada capela tivesse uma biblioteca, por menor que fosse — ou uma pequena livraria ou posto de livros, como tem posto de hóstia, de santinho, de medalha, de água benta, de rosário e outras bijuterias, já seria alguma coisa. Mas a Igreja Católica, ao menos como instituição é muito totalitária ainda; nesses postos ela só vende coisas dela. Além do mais, é uma instituição que tem um know how de censura que ditadura nenhuma deste mundo tem. No tempo em que ela dominava o mercado de livros pôde-se ver do que a Igreja é capaz. Lembrai-vos do Index Librorum Prohibitorum".

ANTÔNIO TORRES:

"Precaríssima. Temos menos de 400 livrarias, incluindo-se nisso aquelas papelarias que em muitas cidades, e até em algumas capitais, são só o que existe como ponto de venda de livros — livros didáticos e um ou outro livro de Jorge Amado e um ou outro best-seller norte-americano, do tipo "Tubarão", "Aeroporto", "Hospital". Só em Buenos Aires existem 500 livrarias. Madri tem 400. E olhe que não estou falando de nenhuma cidade de país desenvolvido.

Por outro lado há a pouca importância (para não dizer: quase nenhuma) que os meios de comunicação dão aos livros. Isso faz do livro um produto semi-marginalizado, não divulgado como deveria ser".

MOACYR SCLiar:

"A distribuição e a difusão do livro no Brasil são precárias como o é todo trânsito cultural".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA:

"O grande problema está aí, na distribuição e difusão. É uma

merda. Não se encontra o livro. O livro não se distribui. O público não toma conhecimento do livro, não vê o objeto livro".

HOLDEMAR DE MENEZES:

"Anárquica, primitiva, confusa, orientada para servir a poucos, brasileira".

TÂNIA FAILLACE:

"Péssima. Não há pontos de venda suficientes, nem distribuição profissional. As distribuidoras não se especializam, de forma a fazer um trabalho mais eficiente e em melhores níveis técnicos com melhores resultados profissionais. Os livreiros costumam recusar o recebimento de livros, para não ocupar suas prateleiras. Quando um livro é procurado, eles não se preocupam em encomendá-lo imediatamente. Esperam pelo décimo ou vigésimo pedido para então pedir — e chorar para que seja em consignação — dois ou três exemplares, que, se vendidos, levarão à repetição do processo. Se não forem vendidos porque os eventuais compradores se cansaram de procurar em vão o livro em pauta, o livreiro conclui que esse livro não vende e o recusa com mais empenho. Se forem vendidos, o livreiro nunca se anima a pedir vinte ou trinta de uma vez: pede sempre de dois em dois ou de três em três, com um desgaste muito grande do distribuidor ou do editor, em matéria de mão-de-obra, preenchimento de faturas, transporte, etc. É ridículo, mas é assim".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.:

"Coerente perfeitamente com o processo sócio-econômico do país e suas origens e mazelas".

RUBEM MAURO MACHADO:

"Sobre a distribuição e difusão do livro, não creio que possa acrescentar nada que já não seja sabido. Chamo apenas a atenção para a maneira quase ostensiva com que a televisão ignora o livro neste país".

HERBERTO SALES:

"Vou tentar responder da maneira mais simples essa tão comple

xa questão. O editor só consegue divulgar o que edita na medida em que haja nas livrarias uma resposta comercial para isso. A consignação é um sistema que só funciona para os livros de saída imediata, que, por isso mesmo, a dispensam. A longo prazo a consignação tem grandes desvantagens, a saber: para o editor, pela demora no retorno do dinheiro e pelo desgaste sofrido pelo livro, sobretudo se se trata de movimentação através de correio; para o livreiro, pela ocupação inútil de espaço. Assim, o sistema que mais convém ao editor é o da conta firme ou o da venda realizada a dinheiro. Se isto, porém, convém ao editor, não convém ao livreiro, por dois motivos básicos: a) falta de capital de giro, ou, para sermos otimistas, sua imobilização por tempo anticomercial; b) ainda o problema de espaço, pois uma intensa compra de livros de evasão demorada acaba abarrotando desordenadamente qualquer livraria.

Assim, só se pode acelerar a venda de um livro se ele, dentro do quadro de todas as imponderabilidades que a cercam e a decidem, tiver os imponderáveis e imprevisíveis fatores que levam ao sucesso. Você pode não acreditar, mas a crise do livro brasileiro não é um problema de distribuição, pela seguinte e muito simples razão: temos mais distribuidoras do que editoras.

Quanto à difusão, só acredito em sua eficácia quando ela se faz a nível escolar e universitário: é a difusão do livro em seu meio natural. E só nesse nível, a rigor, é possível fazer ler os livros, tornar conhecidos os escritores, estudar e projetar as suas obras".

MODESTO CARONE:

"A distribuição e difusão do livro no Brasil é incipiente e está sujeita, entre outras coisas, a um jogo de pressão entre editores e livreiros — jogo do qual o autor não participa".

O autor, pessoalmente, não participa deste jogo, mas é, de maneira direta, atingido pelos resultados que ele apresenta, uma vez que é o seu livro e os seus direitos autorais que estão envolvidos no circuito de distribuição e venda, através da maior ou menor disponibilidade de exposição, propaganda e oferta.

Todos os escritores consultados foram unânimes em caracterizar como precária, péssima, incipiente e outros adjetivos do gênero a distribuição do livro no Brasil. Acusam esta fase do circuito como a mais mal organizada, uma vez que o produto não é distribuído bem sequer nos grandes centros, não atingindo conseqüentemente todos os pontos do país. O pequeno número de livrarias, a timidez e/ou incapacidade financeira dos livreiros para adquirir um número razoável de exemplares dos títulos lançados, as conturbadas relações desses com os editores sobre a forma e prazos de pagamentos, a quase ausência de outros postos de venda além das livrarias, são alguns dos obstáculos apontados para uma eficaz exposição e venda do livro ao leitor.

As deficiências na comercialização do livro são alvo, também, das críticas de R. A. Amaral Vieira, professor de comunicação da PUC/RJ¹, que é categórico em afirmar que elas são as responsáveis, em boa dose, pelo chamado alto custo do livro brasileiro, pois exigem custos operacionais elevados e de difícil retorno. A análise de Amaral Vieira aponta como críticas a atuação tanto do distribuidor quanto do livreiro e as relações que se estabelecem entre eles e o editor.

Para ele, os distribuidores, que recebem do editor entre 40 e 55% de desconto médio e que trabalham em consignação para serem os representantes das editoras na região e abastecerem as livrarias da área, trabalhando com vantagens outras, tais como a dúzia de 13 livros, prazos maiores para acerto de contas, não atuam com eficiência suficiente, tanto a nível de pontualidade nos pagamentos como no alargamento da área de vendas. Outra crítica que faz é quanto ao estabelecimento dos distribuidores como livreiros, auferindo dos descontos especiais que têm e concorrendo, assim, deslealmente com os outros livreiros que em média trabalham com descontos

¹ R.A. Amaral Vieira. Redução de custos gráfico-editoriais. Op. cit. p. 105-171.

de 30 a 40%. Segundo ele, a maioria dos distribuidores no país são também livreiros, e é mais lucrativo vender diretamente ao público, à vista, com descontos maiores, do que fornecer ao livreiro, para pagamento a prazo fixo e desconto retirado da sua faixa. Amaral Vieira se pergunta se não são os distribuidores, em larga medida, os responsáveis pela crise dos livreiros. Sua análise, portanto, conclui diferentemente da de Herberto Sales, em seu depoimento.

Os livreiros não são, porém, absolvidos: a crítica vai desde a recusa em ter estoque, fazendo pequenas encomendas de cada título (o que coincide com a análise de Tânia Faillace), e escondendo, ainda, o livro na multidão de volumes mal colocados nas prateleiras, até a ineficiência no atendimento ao público, o que traduz a utilização de métodos ultrapassados de vendas.

As vantagens financeiras de que desfrutam distribuidores e livreiros são resumidas por Amaral Vieira em seis itens, que sintetizo a seguir para clarear mais esta velha polêmica entre os envolvidos na comercialização do livro:

1) maior margem de lucro: a melhor fatia do negócio do livro fica com a comercialização – 30 a 40% ao livreiro, 20 a 30% ao distribuidor (dos 50/60% do distribuidor é que são retiradas as porcentagens do livreiro), contra 10% do autor e 15% do editor, em média;

2) inexistência de risco: livreiros e distribuidores se beneficiam, na maioria dos casos, da consignação ou da venda em conta firme onde os livros não vendidos são devolvidos ao editor e transformados em crédito;

3) inexistência de despesas adicionais: toda a divulgação da obra corre por conta do editor, desde os livros doados também pelos distribuidores e livreiros, até os catálogos, anúncios, cartas, circulares, etc.;

4) inexistência de investimentos: estes e os riscos deles decorrentes são transferidos ao editor;

5) inexistência de capital de giro: o livreiro recebe o livro pronto para comercialização imediata, o que dispensa a necessidade de capital de giro;

6) trabalho com capital alheio: tanto o distribuidor quanto o livreiro vendem à vista o que adquirem a prazo, podendo, assim, investir em novas compras com o dinheiro do editor, que movimentarão enquanto não se esgotarem os prazos. Podem, também, devolver os livros não vendidos, o que leva à prática de adquirir números mínimos de exemplares para que o risco seja menor ainda. Com o lucro da venda desses poucos livros, outros exemplares podem ser repostos².

Visto desse ângulo, e mantidas estas fórmulas, os editores seriam os grandes prejudicados no negócio do livro, o que lhes ajudaria a manter a imagem de "beneméritos culturais" que, quando muito, pouco lucro obtêm com a indústria editorial. A questão não é tão simples assim, porém, com livreiros se queixando, principalmente do comércio paralelo montado pelas editoras, através da venda direta ao público, quer pelo reembolso postal, quer pela abertura de postos de vendas nas escolas; e ainda a incrementação destas em bancas de jornais. As editoras, segundo eles, desprestigiam as livrarias e invadem seu campo de atuação, além de pressioná-las fortemente na área financeira, vendendo livros para centros estudantis, associações de empresas, associações de pais e mestres nas escolas, com o intuito de revenda.

A situação da comercialização pode ter sofrido alterações e não ser mais exatamente a mesma do início da década de 70 (a 1ª edição do livro Editoração hoje é de 1975), mas em linhas gerais o quadro permanece inalterado, o que po-

² Idem, ibidem, p.164.

de ser comprovado acompanhando-se as edições especiais do Jornal Leia Livros³, um dos poucos veículos de discussão de aspectos relacionados ao livro em nosso país.

Houve, certamente, modificações na apresentação de algumas livrarias que, procurando tornar agradável o local de encontro do leitor com o livro, lançam mão de vários recursos para atrair a clientela, mantê-la atualizada quanto aos lançamentos, aumentar seu tempo de permanência no ambiente. Tais inovações vão desde uma apresentação interna mais informal, modernização de fachadas, promoção de cursos e eventos culturais, até a diversificação do uso do espaço, onde livros passam a conviver com cartomantes, quiromantes, Tarot, I-Ching, e com o funcionamento de pequenos bares e galerias de arte.

Mesmo considerando válidas essas e outras técnicas de sedução, é preciso considerar que elas são empregadas por poucas livrarias, nas grandes cidades, e que a necessidade de sua utilização não deixa de refletir sinais de crises maiores, tais como falta de hábito de leitura e/ou a falta de poder aquisitivo para investir em bens culturais, além da também necessária profanização dos "*templos sagrados da cultura*", até hoje inacessíveis ao grande público.

Alegando esse distanciamento, procurando quebrar a barreira sócio-econômica e a do estereótipo cultural, algumas editoras passaram a utilizar com grande êxito a venda através das bancas de jornais, misturando Agatha Christie com Imortais da Literatura Brasileira, Os Pensadores, Coleção Primeiros Passos, best-sellers, clássicos e livros de bolso, enfim. Além disso, é inegável o investimento em divulgação via correio, para vendas pelo reembolso postal: várias editoras lançaram, nos últimos anos, jornais e revistas próprias, além dos tradicionais catálogos em que anunciam seus lançamentos

³ Quem é quem no mercado editorial/Leia, junho de 1987, Cia. Editora Jorruês, edição especial, é a mais recente publicação do gênero.

e reedições. Poucos são, porém, os livreiros que têm condições ou ousadia para fazer propaganda de seu estoque e por isso a maioria se queixa de que estão sendo aos poucos estrangulados pelos editores, até mesmo com a anuência de órgãos governamentais. Estes compram diretamente das editoras, não só livros didáticos como também livros de ficção e poesia para bibliotecas ou projetos especiais de leitura, eliminando, assim, as livrarias do circuito comercial dos livros.

Mesmo com esse incremento muito maior das editoras na divulgação de livros, os escritores se queixam de que ela não é satisfatória, pelo menos no que se refere aos livros literários. Segundo eles, a difusão via jornais é pequena, e a feita através de outros meios de comunicação de massa é praticamente inexistente: rádio e tevê como que ignoram o livro. Reconhecem, no entanto, o poder de persuasão desses instrumentos, pois estabelecem, como fez Elias José, uma relação bastante estreita entre o sucesso de vendas de obras de alguns escritores e a maior divulgação desses autores e de seus livros nos jornais e, principalmente, na televisão.

A adaptação de originais literários para a tevê, em novelas e séries especiais, as entrevistas com escritores, a simples referência a seus nomes ou a suas obras durante uma emissão nacional são, de fato, situações que favorecem enormemente a popularização do escritor e da literatura, aumentando consideravelmente as chances de venda. As relações entre a literatura e a indústria cultural ganham também uma maior complexidade, pois se por um lado ela é muito bem aceita como parceira no alcance de uma maior audiência e aumento da fama, por outro altera os critérios de valor artístico e interfere no código estético determinado pelos canais tradicionais de legitimação. A relação entre o escritor e o público sofre novas interferências; novas regras são impostas aos participantes pela mediação das mídias eletrônicas, dentre as quais se destaca a tevê. Concomitantemente, a expansão dos meios de comunicação de massa tem interferido na profissionalização do escritor, facilitando a sua inserção no âmbito da indústria

cultural, com mais ou menos choques entre cultura erudita e cultura de massa, ou propiciando-lhe o alcance de uma audiência de outra forma inatingível.

Há, por outro lado, escritores que confiam mais na difusão direcionada ao público escolar e profissional especializado, como é o caso de Deonísio da Silva, que defende a existência de postos de venda de livros nas escolas e livrarias universitárias, e de Herberto Sales, que considera o ambiente escolar "o meio natural do livro, o lugar onde se pode fazer ler os livros e tornar conhecidos os escritores". Esta é também a opinião de João Antônio, que considera a difusão via escola a saída para a situação do escritor e do livro, hoje. Diz ele:

"... (a saída) é procurar as escolas, ter seus livros indicados nas universidades, nos departamentos de letras e nas escolas de comunicação. Parece-me um dos poucos caminhos viáveis para o livro no Brasil. Posso mostrar-lhe a relação das escolas que tenho visitado, de 75 para cá. Tive e estou tendo vários livros indicados. Daí minhas edições esgotadas. Os jovens, se não têm, arranjam jeito de ter algum poder aquisitivo para adquirir livros de seu interesse. O editor que investir mais junto aos professores, venderá muito mais, principalmente a médio e longo prazos. E isso não invalida a venda nas livrarias. Pelo contrário. É uma promoção do livro que só vai beneficiá-las"⁴.

As críticas dos escritores têm consistência e são de fácil comprovação: poucos são os jornais e revistas brasileiros que dedicam espaço e atenção aos livros, de maneira regular e ampla. Os que o fazem, costumam publicar em média uma vez por semana duas páginas, quase sempre enfocando lançamentos. É fácil deduzir sobre a procura e a disputa de tais

⁴ Lurdes Gonçalves. João Antônio - um incrível banho de humanidade. Cópia de artigo, cedida e enviada pelo escritor, em 1981.

espaços, em que a ficção não dispõe de nenhum privilégio em relação aos outros gêneros de publicação, mesmo porque às editoras não interessa discriminar seus produtos.

O exemplo de jornais de circulação nacional, tais como a Folha de São Paulo, Jornal da Tarde, Jornal do Brasil, o Estado de São Paulo, e de revistas como Veja e Isto É, que semanalmente dedicam um espaço especial à produção livreira, em matérias de apresentação e comentários sobre obras lançadas e reportagens com e sobre seus autores, pode ser destacado pelo poder de influência de que dispõem junto aos seus leitores e aos próprios livreiros: não é difícil encontrar nas livrarias recortes dessas fontes, das suas listas dos mais vendidos, de seus artigos indicando tais e tais preferências de leitura.

É evidente o poder divulgador da imprensa, ao qual se acrescenta o aspecto de influência normativa e legitimadora de que desfrutam alguns jornalistas e/ou críticos, intelectuais e/ou professores, por si próprios ou pelo órgão de imprensa onde publicam: a recomendação da leitura, o aval às qualidades da obra, o comentário sobre o novo lançamento de tal escritor ou de tal editora passam a constituir um destaque e um enriquecimento na história e no curriculum tanto da obra quanto do seu autor.

A escassez e a exigüidade do espaço, porém, criam uma espécie de poder concentrado de tal ordem que os jornais e as revistas semanais falam quase sempre dos mesmos livros ao mesmo tempo. O arrebatamento é tanto que freqüentemente é o livro tal de uma grande editora ou de uma editora de sucesso que toda a imprensa, em um coro perfeito, escolhe para analisar e apresentar ao público.

A difusão pela imprensa torna-se, assim, uma nova seleção a que os escritores e os livros estão expostos, e os critérios desta outra etapa seletiva também são determinados

na maioria das vezes pelo acaso e por contingências alheias à vontade e ao trabalho literário do escritor. Ciente, porém, do efeito multiplicador de um comentário, da virtualidade ampliada de ver sua obra lida e comentada, o escritor é obviamente atingido pelo condicionamento de poder ou não o seu livro romper o silêncio daquilo que Osman Lins chamava de "*ineditismo mitigado*": a simples publicação de uma obra, sem a necessária divulgação, sem os cuidados imprescindíveis com a sua distribuição.

A difusão dos livros de literatura na imprensa escrita resume-se, como já foi salientado, a resenhas, notas, pequenos comentários. Raros são os casos de livros que conseguem uma análise crítica mais aprofundada, ensaios, críticas literárias propriamente, mesmo porque é também escassa, para não dizer inexistente, a publicação de veículos especializados, os chamados suplementos literários. Apesar desta carência e da limitação das formas em que se fala sobre literatura nos jornais, é inegável a capacidade de multiplicação das possibilidades de alcance do leitor. As editoras sabem disso e cumprem o ritual de enviar exemplares de seus lançamentos e reedições a jornalistas, envolvendo quase sempre o escritor que autografa dezenas de livros, seguindo a lista já pronta do serviço de divulgação, à qual ele pode acrescentar, quase sempre, os nomes de críticos e de jornalistas que lhe interessam particularmente.

Nos últimos anos, vem se afirmando no circuito cultural e comercial o mensário Leia, a princípio publicado pela Editora Brasiliense e agora pela Joruês. Dedicado exclusivamente à divulgação do livro, o jornal tem se destacado, quer pelas matérias que publica, variando entre notas, resenhas, pesquisas de vendas, entrevistas, síntese de lançamentos, quer pela publicidade que faz tanto dos livros quanto das editoras e livrarias. À venda em bancas e à remessa diretamente aos assinantes soma-se uma outra forma de atingir o leitor, do Leia e dos livros que ele anuncia: sua oferta por livrarias aos compradores. Embora recebendo críticas de alguns

leitores que o querem mais especializado, o Leia tem atingido sua principal finalidade: a de difusor e orientador, de leituras e de compras.

Um outro ritual seguido muitas vezes pelos escritores, quase sempre por iniciativa de livrarias ou das próprias editoras, é o dos lançamentos ou noites de autógrafos. A dedicatória, sincera ou rotineira, cumpre a tarefa social de repetição de um gesto de valor simbólico entre as pessoas envolvidas na vida literária e com algum escritor. Mesmo que a sua eficácia comercial seja duvidosa, as noites de autógrafos simbolizam virtualmente um momento de aproximação do escritor com os seus leitores, embora esta proximidade se dê, na maioria das vezes, motivada por outros laços — familiares, de parentesco, de amizade, de trabalho. De qualquer forma, a dedicatória, sob esta forma, tem um caráter reiterativo, de repetição e conservação de um rito tradicional. Ainda e outra vez, literatura como processo e literatura como aparelho se cruzam e se alimentam, reciprocamente.

Todos os caminhos promocionais do livro, antigos ou novos, são utilizados pretendendo atingir o leitor — consumidor: o êxito de uma obra está diretamente relacionado à sua recepção junto ao seu público-alvo. E esta recepção, embora sujeita à propaganda, ao canto das sereias das promoções da indústria cultural, é, mais que influenciada, condicionada por fatores muito mais significativos: o hábito de leitura e o poder aquisitivo do leitor.

Voltamos, pois, a uma das questões básicas da análise do fenômeno literário: a necessidade de fomento à leitura. No nosso país, a situação é extremamente grave, pois as contingências político-econômicas têm mantido os bens culturais à disposição de uma pequena e privilegiada parcela da população, limitando o trânsito da criação literária e do produto livro a um círculo ainda restrito de leitores.

A ausência, ou, na melhor das hipóteses, a fraqueza de uma política cultural do Estado realmente comprometida com a difusão do livro se faz sentir na situação das bibliotecas públicas e escolares que, em sua quase totalidade, são de uma pobreza franciscana. Acervos pequenos e pobres, má localização do espaço físico, mau atendimento, despreparo do pessoal responsável são algumas das mazelas que costumam ser encontradas na maioria das pequenas salas que nas escolas funcionam como bibliotecas. As chamadas bibliotecas públicas, geralmente um pouco melhor equipadas, têm também deficiências de acervo e de funcionamento, e mesmo a chamada rede de bibliotecas municipais, criadas obrigatoriamente por exigências legais de aplicação de fundos destinados à educação nos municípios, não tem atendidas suas necessidades de aumento, atualização e manutenção de livros, embora conveniados com órgãos oficiais como o Instituto Nacional do Livro. A rigor, poucas são as bibliotecas públicas que realmente funcionam de maneira adequada, como centro dinamizador do hábito de leitura, com um acervo de qualidade e quantidade satisfatórios e com um atendimento especializado aos seus usuários.

A desvalorização das bibliotecas se faz sentir na escassez de verbas específicas para sua manutenção e ampliação, nos orçamentos dos organismos responsáveis pela sua existência, o que por si só reflete a não prioridade da leitura pública como uma das responsabilidades sociais do Estado. E no entanto, a democratização do acesso ao saber e ao conhecimento, a democratização da leitura, estão vinculados à existência de bibliotecas onde o acervo cultural possa ser constantemente colocado à disposição do público leitor. A própria formação do gosto da leitura, a sedimentação do hábito de ler, a formação de critérios seletivos, são necessariamente condicionados à oferta de livros e de outros materiais impressos. O compromisso político, não só com uma escola pública de boa qualidade, mas com o desenvolvimento educacional e cultural de um país, passa necessariamente pela criação e manutenção de boas e eficientes bibliotecas públicas, pelo incentivo à abertura de bibliotecas em locais como hospitais, presídios, cen-

tros comunitários e mesmo nos locais de trabalho. É preciso lembrar, como faz France Vernier⁵, que é também por condições exteriores ao fenômeno literário que a classe dominante o influencia e o determina em parte, e ela cita como exemplos o salário, a duração e as condições de trabalho, que afastam a classe trabalhadora e outras categorias sociais da leitura, modelando, assim, públicos diferenciados para leituras também diferenciadas, ao mesmo tempo em que faz distinções de qualidade entre estes públicos e também entre o material que é lido. Ecléa Bosi, em trabalho sobre leituras de operárias, mostra claramente, ao analisar as respostas aos questionários, as preferências de leituras condicionadas ao material de aquisição mais fácil (bancas, empréstimos) e mais barato, além de menos exigente em termos de compreensão e tempo⁶.

CRÍTICA LITERÁRIA: COM NOSTALGIA. Instância legisladora de significativa importância, principalmente para o público mais especializado ou estudioso da literatura, capaz de influenciar e mesmo determinar a formação do próprio "corpus" literário, a crítica é muito mais que um simples instrumento de divulgação da obra e do autor. Com a intenção de saber o que os escritores pensam da crítica literária que se pratica no Brasil, perguntei-lhes qual a influência que esta crítica tem (ou teve) em seu trabalho, em que medida e como eles a consideram. As respostas iniciam a discussão.

ELIAS JOSÉ:

. "Quase não temos crítica literária. Hoje, temos mais resenha

⁵ France Vernier. L'écriture et les textes, op. cit., p.58.

⁶ Ecléa Bosi. Cultura de massa e cultura popular. Leituras de operárias. Petrópolis, Vozes, 1978.

dores que críticos. Se hoje a crítica exerce pouca influência no meu trabalho de criador, ela é fundamental para a divulgação da obra. Nos meus três primeiros livros, a crítica me valeu demais, tanto como incentivo como orientação para melhorar o texto. Consegui boa crítica; em termos de Brasil, a melhor. Fausto Cunha, Laís Correa de Araújo, Hélio Pólvora, Geraldo Galvão Ferraz, Temístocles Linhares, Assis Brasil, Octávio de Faria, José Afrânio Moreira Duarte, Aires da Mata Machado, Roberto Reis, Victor Giudice, Mário da Silva Brito, Nelly Novaes Coelho, Moacyr Cirne, Maria Consuelo A. Prado e tantos outros críticos mais me auxiliaram, estudaram meu trabalho, colaboraram na divulgação dele. Foi a crítica o meu único acesso aos jornais, pois nunca freqüentei redações, nem pedi que publicassem qualquer nota sobre livro meu. Dois prêmios importantes que ganhei (Jabutí e Governador do Distrito Federal) foram apontados pela crítica, sem que houvesse inscrição. Agora, é uma pena que a crítica esteja acabando, que não haja espaço para ela, como há para a crítica de música e tevê, nos jornais e revistas. É uma pena que os suplementos estejam desaparecendo. Com uma geração de críticos formados em Letras, capaz de estudar o texto sem os "achismos" da crítica impressionista, acho que a colaboração para o autor seria bem maior, se houvesse hoje maior espaço crítico para a Literatura".

DEONÍSIO DA SILVA:

"Ouço muito os críticos. Leio seus comentários com atenção, sejam de livros meus, sejam de outros. Remy Gorga Filho, Fábio Lucas, Geraldo Galvão Ferraz, Antonio Hohlfeldt, por exemplo. Leio-os sempre".

ANTÔNIO TORRES:

"Assim como reivindico total liberdade de criação, também reivindico total liberdade de crítica. Nenhuma literatura se exerce e cresce sem a contrapartida do exercício e do crescimento da crítica. Presto muita atenção quando um crítico aponta defeitos no meu trabalho. Pondero seus argumentos. Tento superar os defeitos apontados no próximo trabalho. Mas jamais viria a escrever uma única linha que fosse para a crítica. Mesmo porque a resposta da crítica é sempre posterior ao livro. Acho o seguinte, para completar: o que está faltando é mais espaço para a crítica, assim como está faltando livraria, público, professor voltado para

a literatura brasileira, e por aí vai".

MOACYR SCLiar:

"Sou muito sensível à crítica, mas isso principalmente por imaturidade. Repito: o escritor só aprende consigo mesmo e lendo outros escritores".

ANTONIO CARLOS VILLAÇA:

"Bem, eu sinto que devo um tanto a Tristão de Athayde, a Álvaro Lins, com seu Jornal de Crítica, a Wilson Martins, no tempo do Estadão. Essa crítica hebdomadária me ajudou a ver as coisas, a despertar".

HOLDEMAR DE MENEZES:

"A crítica não sabe se eu existo. Também nunca me preocupei com ela".

TÂNIA FAILLACE:

"A crítica profissional, nenhuma. A crítica de íntimos tem influência, no sentido de que leva à discussão e à reflexão sobre a eficiência da comunicação".

DOMINGOS PELLEGRINI JR:

"Só tive uma crítica desfavorável até agora, que considerei correta (Renato Pompeu, na Veja, apontou em meu terceiro livro, "As Sete Pragas", falhas de logicidade e coerência, e tinha toda razão. Pretendo que o quarto livro de contos, a sair agora, tenha resolvido o problema). De resto, acho que a crítica me estimulou, embora eu não fosse um novato: estreei, em livro, aos 27 anos, depois de uma prática intensa, quase diária, desde os 13 anos, quando comecei a escrever poesia, e desde os 14 anos, quando comecei a rascunhar contos.

HERBERTO SALES:

"A crítica literária, quando feita com honestidade, pode ter muita influência no trabalho de um escritor".

MODESTO CARONE:

"Como crítico, torno-me mais alerta enquanto escritor; sem dúvida a crítica literária desempenhou um papel importante na minha maneira de criar".

RUBEM MAURO MACHADO:

"A crítica literária praticamente não existe mais. Ou temos a resenha apressada das revistas e jornais, com muitos adjetivos (positivos ou negativos) e pouca substância, ou a crítica universitária, aprisionada num formalismo rígido".

JOÃO ANTÔNIO:

"Não há — e não estão sendo criados — espaços nos jornais e nas revistas para a literatura e a crítica literária. Os suplementos literários desapareceram ou agonizam em poucas linhas de registro de obras recém-lançadas. [...]vivemos num país de literatura cuja crítica reage bem quando o autor publica a obra que se aguardava dele. Faça o contrário e o esperam na esquina para tomar satisfações. Ou praticar o pior tipo de farisaísmo que se pode cometer com um trabalho qualquer: a omissão".

A diversidade de opiniões sobre a influência que a crítica literária possa ter, ou teve, no trabalho literário de cada escritor e as diferentes visões sobre a produção crítica atual podem refletir, a meu ver, tanto a velha dicotomia escritor X crítico quanto a própria evolução do gênero.

Entre os escritores que valorizam a crítica, levando em consideração sua análise, ponderando e aceitando suas sugestões e julgamentos, colocam-se, de modo geral, os que confessam ter recebido boas e numerosas críticas, principalmente no início do trabalho de criação literária, que lhes valeram tanto como orientação e incentivo pessoais como enquanto divulgadoras de seus livros. Esses mesmos autores ressaltam ainda a importância que a crítica tinha nos meios culturais, os espaços que ela ocupava nos jornais e suplementos

tos literários, destacando também alguns críticos cujas publicações se salientavam e tiveram uma influência maior em seu trabalho.

Temos, pois, a opinião de que *"nenhuma literatura se exerce e cresce sem a contrapartida do exercício e do crescimento da crítica"*, de Antônio Torres, corroborada por Elias José, Deonísio da Silva e Domingos Pellegrini, por exemplo, ao lado da opinião enfática de Moacyr Scliar de que *"o escritor só aprende consigo mesmo e lendo outros escritores"*. Há também quem diga não se preocupar com a crítica, pois que esta o ignora como escritor, como Holdemar de Menezes, e quem negue qualquer influência da crítica profissional em seu trabalho, considerando mais válida a crítica feita por leitores íntimos, porque oferece oportunidade de discussão e reflexão sobre as formas de comunicação literária, sobre sua maior ou menor eficiência, como escreveu Tânia Faillace.

Entre estas posições quase extremadas, há ainda outras duas variações destacáveis: a de Modesto Carone, que conjuga em sua própria prática da linguagem o exercício crítico e o fazer literário, destacando a influência daquele em sua *"maneira de criar"*, e a de João Antônio, cuja declaração aponta para uma crítica da crítica, sugerindo que ela pode ser facciosa, tendenciosa.

A situação privilegiada de Carone pode exemplificar uma forma de corporificação do desejo de Osman Lins, que vislumbrava para a maioria dos escritores o exercício da função crítica de forma não ocasional, simplesmente, mas como uma decorrência da sua profissionalização. Sua colocação pode ser lida como um incentivo à crítica de divulgação, destacando as conseqüências vantajosas para todo o circuito literário. Diz ele, textualmente: *"É legítimo supor que a atividade, em caráter exclusivo, da literatura, permitiria que os escritores, provavelmente mais numerosos, tomassem conhecimento das novas obras publicadas pelos seus companheiros, lendo com a desejável tranqüilidade as que lhes parecessem mais impor-*

*tantes e escrevendo sobre elas (artigos estes merecedores também de remuneração digna), reduzindo o espaço de silêncio que tanto retarda a divulgação das obras literárias de valor, otraindo sobre elas o interesse do público e incentivando a leitura, com as naturais decorrências: edições maiores das novas obras representativas, vendas mais rápidas e a instauração, ou a possibilidade de instauração, para o escritor, de bases financeiras mais estáveis para o exercício regular de sua atividade"*⁷. A estes resultados, poder-se-ia acrescentar os benefícios que adviriam da aprendizagem através da leitura, análise e julgamento dos textos alheios, como observam Scliar e Carone, embora com intenções diferentes. O que, se analisado até as últimas deduções, pode ser encarado como a exacerbação de um truísmo: todo autor é crítico e leitor de sua obra, antes de entregá-la para edição e para o público, e só pode ser autor e crítico porque foi anteriormente leitor e crítico de outras obras. Não me parece condenável, porém, o paroxismo de Osman Lins, mesmo com seu caráter pragmático, pois a veiculação de diversas críticas sobre diferentes obras certamente contribuiria para incrementar o fenômeno literário, além de diluir as distinções entre papéis tão personalisticamente desempenhados, fazendo também retornar uma tradição no mundo literário brasileiro: durante muitas décadas, a crítica literária foi feita principalmente por escritores. Basta lembrar Machado e Mário de Andrade.

Foram bastante enfatizados, em vários depoimentos, a diminuição de espaço na imprensa escrita para a crítica da literatura, o desaparecimento de suplementos literários, e a transformação da crítica em mero resenhismo. As observações dos escritores a esse respeito coincidem, em alguns aspectos, com argumentos analíticos sobre a crítica literária feita no Brasil, por críticos e intelectuais ligados à produção literária.

⁷ Osman Lins. Op. cit., p.90.

Em primeiro lugar, temos a constatação óbvia do predomínio da resenha, da sua institucionalização, em detrimento do artigo de análise, interpretação e julgamento das obras. A definição do que é a resenha, feita por Rubem Mauro Machado, em artigo que anexou ao seu depoimento⁸ é concisa e contundente: *"Trata-se de, em 50, 70 linhas, fazer a ligeira apresentação de um livro, seguida de sumária apresentação crítica que, por motivos evidentes, não pode ser aprofundada, em geral sequer justificada. Fica-se, freqüentemente, no 'achismo' mais irresponsável, já que isento de comprovação. Não admira assim que o ato crítico tenha se tornado, para criticando e criticados, uma demonstração de amizade ou uma oportunidade de ajuste de contas"*⁸ (O que remete à crítica de João Antônio, antes citada). Estas considerações são corroboradas por Alfredo Bosi, quando avalia as mudanças por que passou a crítica literária, principalmente nos anos 80, alertando para a transformação de um documento de cultura em documento de barbárie: *"Das três funções da crítica, análise, interpretação e julgamento, só restou a última. Mas a forma de produzir esse julgamento, reduzindo-se a uma apreciação sumária, sem um exame detido do texto, revela de modo brutal o gosto ou a ideologia do crítico, ou simplesmente o grupo de apoio a que pertence. Sem mediações que relativizem sua opinião pessoal, o jornalista acaba virando um agente de barbárie"*⁹.

Alguns outros julgamentos, enfatizando a banalização da crítica, o seu empobrecimento via resenha, poderiam ser acrescentados, tal como a definição de Fábio Lucas do que seria o crítico atual: *"um fermentador da onda consumista"*, reduzido a resenhista: *"um fator de excitação do efêmero"*¹⁰. E,

⁸ Rubem Mauro Machado. Resenha e espaço literário. Porto Alegre, Jornal Zero Hora, sem data.

⁹ Alfredo Bosi. In José Maria Cançado. A perda da aura. S.P., Leia, nº 100, fev. 87, p.20.

¹⁰ Fábio Lucas. Ibidem, p.20.

ainda, a constatação, feita por Alberto Dines, do desaparecimento da crítica como crítica cultural, que possibilitava "um acréscimo, um adensamento da obra, referindo-a, situando-a num quadro mais amplo do processo histórico-cultural, o que permitia uma leitura de encadeamento, de continuidade da produção literária"¹¹. A que adiciono ainda a opinião de Fábio Lucas: "o crítico, esse que estabelece um diálogo constante com o passado, das obras umas com as outras, pois toda literatura é co-presença do que já foi escrito, inexistente ou hiberna"; e também a de Paulo Francis: "A crítica humanista, essa que vê e pensa a literatura como algo relacionado à vida dos indivíduos e ao conjunto da vida social, a crítica de Tristão de Athayde, ou Franklin de Oliveira, entre outros, é quase inexistente hoje no Brasil"¹².

Perpassa, tanto em alguns dos depoimentos dos escritores, como na discussão feita por críticos, professores e jornalistas, a constatação das mudanças não são nas formas de registro da produção literária quanto nos espaços dedicados a estes registros. Houve, além de uma redução drástica do espaço, o deslocamento dos suplementos literários e das páginas especializadas para a página de serviços dos jornais. O que se constata, nos últimos anos, principalmente a partir da década de 70, é a inserção da crítica, transformada predominantemente em resenha, nas páginas de "Variedades", "Divirta-se", "Entretenimentos". Os livros tornaram-se mais fato jornalístico, a literatura virou notícia, show-business, propaganda, espetáculo.

Tentar rastrear em profundidade estas modificações, acompanhar a movimentação da crítica literária, dos suplementos literários às páginas de variedades e seu aligeiramento

¹¹ Alberto Dines. Ibidem, p.23.

¹² Paulo Francis. Ibidem p.20.

resenhístico, seria, sem dúvida, um trabalho instigante e necessário. Além das relações entre a literatura e a crítica que se produziu no país nas últimas décadas, tal estudo certamente apontaria para a diversificação do conceito de cultura, a fragmentação da produção cultural e o relacionamento das formas culturais de prestígio mais tradicional, como a literatura, com a indústria da cultura de massas.

Reconhecendo a importância e a atualidade de pesquisas desse porte, devo limitar-me, nas contingências e características da proposta deste meu trabalho, à constatação das transformações da crítica literária, ao estabelecimento de possíveis causas e conexões de tal fato, e suas implicações para o escritor e para o fenômeno literário em sua totalidade, nos dias atuais.

Um estudo muito importante, tal a sua profundidade e abrangência, sobre a crítica literária no Brasil é o ensaio de João Alexandre Barbosa, A Paixão Crítica¹³, publicado como introdução ao livro que organizou, selecionando textos críticos de Augusto Meyer. Nele, o autor acompanha a história da "nossa jovem tradição crítica", mais interessado, segundo sua própria explicitação, "em estabelecer um quadro técnico de reflexão em que alguns dos problemas que constituem a evolução da crítica possam ser melhor visualizados, do que em elaborar uma relação de nomes e/ou obras representativos desta mesma produção"¹⁴. A questão básica que permeia todo o ensaio — a crítica como leitura integradora da forma e da historicidade da obra — mostra as relações que se estabeleceram entre literatura e história ao longo da evolução das formas críticas: naturalista, impressionista, estético-sociológica ou estilístico-sociológica, bem como as suas manifestações

¹³ J.A. Barbosa. A Paixão Crítica. Forma e História na Crítica Brasileira. In Textos Críticos/Augusto Meyer. São Paulo: Perspectiva, Brasília: INL, Pró-Memória, 1986.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.XI.

e permanências na produção crítica nacional. Acompanhar as diversas configurações que a crítica assumiu, concretizadas em autores e obras e, ao mesmo tempo, fazer uma leitura das concepções de história e de texto literário de que os críticos estavam imbuídos, de seus embasamentos e suas crenças, de seus posicionamentos histórico-culturais, é o que nos permite, num resumo simplificado, o ensaio de João Alexandre.

Depois de sua leitura, fica mais fácil compreender a nostalgia de alguns escritores e analistas do fenômeno literário quanto à ausência de determinados críticos ou de uma crítica à moda da que era feita nos anos 40 e 50, nos jornaís, suplementos literários e revistas especializadas, e que tentou persistir mesmo com a supressão dos grandes suplementos literários na década de 60, através de publicações esparsas e acidentais, que lhe retiraram sua principal característica: a periodicidade e regularidade. Refiro-me à chamada crítica de rodapé, onde sobressaíram nomes que também são destaque pela publicação em livros: Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Antônio Cândido, Tristão de Athayde, Franklin de Oliveira, Augusto Meyer, entre outros.

A explicação de como era a crítica de rodapé, dada pelo mesmo João Alexandre Barbosa em entrevista ao Jornal Leia, faz concomitantemente a sua distinção da predominante resenha atual. Vale a transcrição integral: "*A crítica regular de jornal, a crítica ou nota de rodapé, e que era o lugar privilegiado antes ocupado pelo velho folhetim de jornal, em que eram publicados romances, contos, novelas, é uma experiência da maior importância não só para a literatura como para o próprio crítico. Tendo um espaço para, com pontualidade e regularidade expressar-se acerca dos mais variados temas a propósito dos livros, autores e idéias, o crítico aprendia, de modo insubstituível, a escrever para um público que, dada a continuidade, terminava por ser um parceiro certo e um interlocutor provocativo para a sua mais íntima experiência de literatura. De certa forma, a solidão do leitor, necessária e*

fundamental para que a leitura seja realizada em toda a sua plenitude, transformava-se em algo solidário. (...) Sem a obrigação de ir resenhando tudo o que fosse publicado, mas com a responsabilidade de não se ausentar das páginas do jornal, o crítico ia aprendendo a ler em público, socializando as suas leituras pessoais num espaço de discussão coletiva para o qual eram convocados outros leitores que acabavam por estabelecer os parâmetros das escolhas e dos juízos dos próprios críticos. A crítica não imediatista interessava ao crítico por razões as mais diversas e, pelas mesmas razões, vinha interessar outros leitores. Não era assim apenas mais um título bibliográfico que vinha se acrescentar, mas todo um conjunto de reflexões despertadas e intensificadas pela literatura"¹⁵.

É claro que um trabalho deste tipo exigia, e tinha, nos jornais e suplementos, espaço adequado para o seu exercício. Fato provavelmente reflexo da importância da literatura no conjunto da produção cultural da época, os críticos dispunham de espaço correspondente a cinco ou seis páginas de papel ofício para uma reflexão mais consequente, onde conseguiam transmitir ao leitor a paixão pela literatura.

Se até então não era difícil traçar "o perfil" do crítico ou sintetizar as características do seu trabalho, a situação começa a se tornar mais complexa a partir da década de 60, e principalmente nos anos 70. O rodapé literário viajou em todas as direções e se tornou crônica, panfleto, notícia, às vezes oscilou entre o ensaio e a nota, de qualquer modo assumiu um caráter assistemático, dispersivo. A crítica passa a atuar em várias frentes, dos jornais liberais aos jornais alternativos, das revistas semanais aos artigos e ensaios especializadíssimos, dirigidos a uns poucos leitores dos círculos letrados esclarecidos. Sucederam-se, no mundo

¹⁵ João Alexandre Barbosa. O elogio da crítica. Entrevista ao Leia Nº 100, fev. 87, p.24.

cultural e político do país, várias crises entre produtores culturais sob o regime ditatorial: a questão nacionalista ou da "consciência nacional", a polêmica do estruturalismo, as patrulhas ideológicas, para citar as mais estrepitosas¹⁶.

Inserida num contexto histórico-social em ebulição (Golpe de 64, AI-5/68, "Pra frente Brasil", Distensão, Anistia), efervescência causada tanto pela situação político-econômica como aquecida pelas mudanças de valores culturais, a crítica como que perdeu o pé num torvelinho de modificações e querelas. Flávio Aguiar consegue mostrar bem a "agitação" da época e os diferentes posicionamentos críticos, nesta parte de um depoimento que me concedeu em 1981, no qual faz uma longa e rigorosa análise da crítica literária contemporânea: "... o neo-positivismo capenga da tecnocracia triunfante (posteriormente com a ajuda paradoxal das vanguardas e dos estruturalismos) anunciou o fim do prestígio do mundo letrado, ridicularizou o prestígio do letrado e alardeou que estar em dia com o mundo não era ler Anatole France, mas saber se Farrah Diba (agora a princesa Diane) estava grávida ou não. Nesse torvelinho dançou, ou melhor, dançaram muitos dos pilares sobre os quais se assentaram os valores do mundo literário. Traduzindo em termos mais elevados, a literatura, na sua vulgata, sempre foi valorizada como fator de progresso e educação, do indivíduo e do país, como fator de inserir ambos (país e indivíduo) no 'conceito civilizado', nos 'tempos modernos', e também como elemento de fortalecimento, senão de descoberta, da 'consciência nacional', voltada para 'o progresso'. Se uma obra se adequava a esses valores – em sua particularização para cada crítico – ela era boa; se não, ela passava ao largo. Chacoalhado esse mundo, o crítico (para quem o problema do valor é imediato: no fundo ele deve dizer se tal livro deve ou não ser lido, e por quê) ficou meio sem pé. O crítico engajado saiu a elogiar o livro correligionário; o crítico liberal, que aparece com alguma frequência em Veja e também no

¹⁶ Ver, a respeito dessas polêmicas, a análise que Flora Sússekind faz no 1º capítulo de Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos. R.J., Jorge Zahar Ed., 1985, na Coleção Brasil, os anos de autoritarismo.

J.T., passou a afetar um desdém pedante pela esquerda e pelo estar-no-mundo; o crítico de vanguarda saiu a dizer que a literatura brasileira recém fora ou ia ser inventada – igualmente pelo correligionário, pelo grupo, pela claqué. E disso ainda não saímos. De modo que penso que a crítica, atualmente, mais reflete do que forma: foram-se os 'aureos tempos' em que Machado 'instruía' o público leitor discutindo Alencar"¹⁷.

Com o fim dos suplementos literários, decretado tanto por problemas financeiros dos jornais como pela perda de prestígio da literatura, sobrou a crítica universitária, que entretanto não preencheu o vazio deixado. Pelo contrário, de acordo com a opinião de Flora Süssekind, o que se teve foi "uma profusão de trabalhos de qualidade discutível e autodefinidos como 'análise estrutural de ...', cheios de gráficos, quadros de 'actantes', linguagem pseudo-científica, repetições do que se lera no último número da revista *Poétique*, e, na verdade, preocupação teórica quase nula e descaso pelos seus eventuais objetos de análise. O importante era seguir a voga generalizada, usar o pensamento estrutural como um método e nada mais. Era estar atento ao vocabulário acadêmico e às correntes mais recentes, acompanhando o ritmo frenético e descartável das flutuações da moda universitária"¹⁸. Talvez a melhor – e a mais irônica – síntese da qualidade da produção acadêmica dos anos 70 seja os "19 Princípios para a Crítica Literária", em que Roberto Schwarz arrola os dogmas críticos vigentes, sob a forma de conselhos aos "iniciados"¹⁹.

Este predomínio da mediania e da sectarização críticas certamente estão por trás da resposta ácida de Flávio

¹⁷ Flávio Aguiar. Depoimento sobre a crítica literária, em resposta a um questionário que lhe enviei. Manuscrito de 1981.

¹⁸ Flora Süssekind, Literatura e vida literária..., p.30.

¹⁹ Roberto Schwarz. "19 princípios para a crítica literária". In: O pai de família e outros estudos. RJ., Paz e Terra, 1978, p.93-4.

Köthe à minha pergunta sobre o que significa fazer crítica literária no Brasil: "Significa badalar os amigos, os amigos dos amigos e os aliados. Significa ignorar ou vilipendiar quem não é do mesmo partido literário. Significa só poder publicar o que está de acordo com a linha da editora, do jornal, da revista. Se a crítica é honesta, isto é, crítica, ela é uma sementeira de inimigos"²⁰.

A exacerbação parece ter atingido seu auge e entre mortos e feridos, recolhidos os cacos, o que começa a se tornar nítido é uma reacomodação da crítica, com uma produção mais equilibrada. Sintoma desse movimento é a grande publicação, pelas nossas editoras, em 86 e 87, de livros de ensaios de críticos nacionais ou estrangeiros: Edmundo Wilson, Berman, Sontag, Antonio Cândido, Davi Arrigucci, Flora Süssekind, João Alexandre, entre outros. É sintomática, também, a retomada do espaço de publicação da crítica em alguns jornais, de maneira regular, coexistindo com a resenha, mas dela se diferenciando radicalmente: não é gratuita a declaração de princípios que Wilson Martins faz em sua estréia, a 03/10/87, na coluna de crítica literária do Jornal da Tarde. A mesma Flora Süssekind, embora lamentando a ainda presente despreocupação com a literatura brasileira contemporânea, percebe a nova situação assim: "Eu acho que está ocorrendo um flerte novo entre o jornal e a universidade. De certa forma estão se fortalecendo novamente os suplementos literários em ligação estreita com o crescimento do mercado editorial e vários intelectuais professores estão começando a reaceitar a veiculação de seus textos por esses suplementos. O que poderia ser interessante e não está ainda acontecendo é o jornal desencadear em algumas pessoas da área acadêmica uma produção mais ágil e mais no calor da hora, obrigando o intelectual brasileiro a interferir nas mídias, convivendo com todos os riscos (de ba-

²⁰ Flávio Köthe. Depoimento sobre a crítica literária, em resposta a questionário feito em 1981. Manuscrito.

nalização, diluição e equívocos) que isso traz"²¹.

Sinal dos tempos, a convivência entre academia e jornais começa a ser apregoadá; resenhas e rodapés críticos necessariamente não são excludentes. Ao lado da divulgação das edições, em serviço e estilo jornalísticos, pode existir a produção cultural para o artista, o intelectual, o produtor cultural.

Talvez a visão empobrecida que os escritores desta pesquisa, em sua maioria, manifestaram sobre a crítica seja um reflexo ou sintoma da situação igualmente pobre que a produção crítica vivenciou, e que, por extensão, seja também a imagem especular de todo o fenômeno literário nacional, nas últimas décadas...

A crítica literária enquanto ensaio analítico, interpretativo e de julgamento de uma obra, mesmo com os limites de alcance do público mais especializado a quem se dirige, tem certamente influência sobre a formação do conjunto de obras literárias de uma determinada época, na medida em que legisla sobre os valores do texto literário e em que legitima, em nome desses mesmos valores, a obra que se pretende literária. Ao abrir um espaço para a leitura e a releitura, tende a estabelecer novos padrões de percepção e aproveitamento da produção literária. É certamente verdadeiro o que disse Osman Lins: "*um texto, sem perder a sua individualidade, é também, em certa medida, o que sobre ele se escreveu*"²².

Como gênero literário, a crítica exige de seu autor também criatividade, estilo e imaginação, aliados a um sólido conhecimento de e sobre literatura. A análise crítica

²¹ Flora Sússekínd, em entrevista a Nelson Ascher. Folha de S. Paulo, 25/09/87, p.A-38. A Literatura sob o exame do cinematógrafo.

²² Osman Lins, op. cit. p.180.

pode e tem revelado, muitas vezes post mortem do escritor, qualidades antes insuspeitas em uma obra, pelo seu público contemporâneo e até pelo próprio autor. Ela aponta direções, zonas a serem exploradas tanto em uma obra como em toda uma corrente literária, ressaltando linhas comuns, convergências, avanços, estabelecendo parentescos, traçando caminhos históricos. Repara, algumas vezes, erros às vezes clamorosos de avaliação de uma obra ou de um autor. Resolve – ou pode ou tenta resolver – impasses que transcendem a própria literatura: em "*O Martín Fierro*", Jorge Luis Borges²³ passeia, com a costumeira elegância, entre a ensaística e a crítica de rodapé, resolve um ressentimento ancestral entre culturas urbanas e rurais absolvendo um assassínio ("*hay gestos que calumniam un hombre*"); dá uma origem literária ao poeta José Hernandez, assinalando seus antecessores; estabelece a(s) diferença(s) entre plágio e referência, homologando ao maior best-seller de então a grandeza de Homero, à saga da colonização rio-platense a grandeza dos tempos heróicos gregos. "*O crítico é esse que faz o gesto de continuidade no interior de uma cultura, que faz esse encadeamento*", para usar a boa síntese de Alberto Dines²⁴.

Para o escritor, a crítica é importante, mesmo quando a influência sobre o seu trabalho é peremptoriamente negada. Mesmo que ela tenha um poder reduzido de difusão, que não tenha influência sobre a edição de obras e tenha muito pouca sobre as reedições, o crítico é sempre um leitor especial. Receber uma crítica significa que o livro venceu a primeira barreira, a da distribuição, que de alguma forma o trabalho do escritor repercutiu no mundo literário. Aceitar ou não a análise e a avaliação feitas pelo crítico, concordar ou não com a sua opinião, sentir-se ou não lisonjeado, são atitudes

²³ Jorge Luis Borges. *O "Martín Fierro"*. Porto Alegre, LPM, 1985.

²⁴ Alberto Dines, op. cit. p.23.

e sentimentos que vão variar muito, pois estão diretamente relacionados com a escala de valores – profissionais, literários, afetivos – de cada um.

O fundamental, porém, é a manifestação da crítica, pois o silêncio pode significar juízo unânime e certamente terá repercussão sobre a vida profissional do escritor. O exemplo do escritor italiano Italo Svevo, que ficou vinte e cinco anos sem escrever porque seu romance Senilidade não obteve uma única palavra de louvor ou de reprovação por parte da crítica, embora sua primeira publicação Uma Vida, tenha sido elogiada por críticos autorizados, pode ser considerado extremado, se assim o quiserem. O prefácio que escreveu para a segunda edição italiana, e que consta da edição de 1986 da Rio Gráfica, oferece, porém, uma ótima amostra do significado que o trabalho crítico tem para um escritor e das relações que se podem estabelecer entre as duas produções, a da literatura e a da crítica sobre a literatura.

Quer sob a forma de resenha, quer como ensaística, a crítica tem uma repercussão, diferenciada, é claro, sobre públicos também diferentes, em relação à leitura e ao consumo das obras. Sua influência sobre a formação, o gosto e o julgamento dos leitores certamente ocorre, embora seja difícil tornar precisas a intensidade e a constância desse prestígio da crítica e crédito ou confiança do leitor.

CONCURSOS E PRÊMIOS: De âmbito e repercussão nacionais, uns; provincianamente reservados aos nascidos ou residentes em determinados estados, outros; alguns famosos e respeitados; anuais, bianuais ou totalmente esporádicos, o certo é que os concursos e prêmios literários, para originais inéditos ou para obras publicadas, fazem parte do cenário cultural do país e têm alguma forma de repercussão na vida literária. Vistos ora como necessários à divulgação de autores desconhecidos ou estrean

tes, ora encarados com reserva ou desconfiança quanto à lisura da organização e/ou competência dos jurados; outras vezes percebidos como um "mal necessário" dado o contexto sócio-cultural brasileiro que torna difícil o trânsito normal de uma obra literária, os concursos e os prêmios que concedem podem contribuir para facilitar o encontro do leitor com o livro. Aos escritores, perguntei qual o significado e a importância que cada um via e concedia a estas manifestações críticas.

ELIAS JOSÉ:

"Só estou editando comercialmente porque recebi boa crítica e bons prêmios literários — foi a minha maneira de furar a barreira editorial. Outros tiveram caminhos diferentes e falam mal da crítica e dos prêmios (que não receberam). Num país subdesenvolvido, que lê pouco e divulga menos o livro, é preciso encontrar alguma forma do leitor tomar conhecimento de sua existência. A crítica e os prêmios me parecem formas mais intrínsecas do que a badalação, a auto-promoção".

DEONÍSIO DA SILVA:

"Prêmios não ensinam ninguém a escrever; se o sujeito já sabe, eles não atrapalham. A ressonância dos prêmios e concursos é quase sempre benéfica, tanto para o escritor, como para o leitor. Prêmios chamam a atenção do público para os agraciados, para os temas que trataram, para a forma como os examinaram, etc. É preciso, porém, haver isenção. Jogo limpo. Tratos justos. Respeito aos concorrentes. Já fui membro de comissões julgadoras, com J.J. Veiga, com Domingos Pellegrini, com Adonias Filho, com Caio Porfírio Carneiro, com Bernardo Élis. Posso assegurar que nesses concursos havia a maior limpidez. Fui também premiado. Pela Fundação Cultural de Brasília, pelo MEC, pela revista Status, pela Funarte, pela Fundação Catarinense de Cultura, etc. Sempre com pseudônimos. A não ser o Prêmio Brasília, que foi conferido por obra publicada, ao qual não era necessário inscrever-se".

ANTÔNIO TORRES:

"Preenchem, ou pelo menos dão a ilusão disto, uma necessida-

de. Já trabalhei na organização de um concurso, o "Prêmio Remington de Prosa e Poesia - 1977". Apareceram mais de 3 mil originais. Qualquer concurso fica abarrotado de concorrente. O que dá a medida da indigência à nossa volta. É mesmo desesperante ver tanta gente lutando por uma classificação num concurso, na esperança de que ele abra uma porta para a edição, a divulgação e o reconhecimento. Há escritores que lutam desesperadamente por um prêmio — o que dá pena. Mas é compreensível — a carência é outra das tragédias nacionais".

MOACYR SCLiar:

"Tenho participado em concursos literários e ganho alguns. Sempre é uma satisfação e há, naturalmente, o prêmio. Essas coisas também chamam a atenção do público, mas, em meu entender, em nada influenciam a qualidade da obra que o escritor está produzindo".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA:

"Nunca participei de nenhum concurso literário. Os quatro prêmios que ganhei, foram concedidos sem que eu me inscrevesse. Mas essa significação e essa importância me parecem grandes, como possibilidade de revelação dos autores e estímulo. Agora, a importância em dinheiro é muito pequena, é muito irrisória".

HOLDEMAR DE MENEZES:

"Nunca participei de qualquer concurso. Acredito que eles possam até ser muito importantes. Mas não acredito neles: no mecanismo de seleção e na importância do prêmio, a não ser em dinheiro, que, na realidade, nunca foi a minha carência maior. Já fui premiado sem concursos: isso vale muito mais, pois nem sabia que era concorrente. Não sou contra os concursos: apenas não os frequento, da mesma forma que não jogo no bicho nem na loteria esportiva".

TÂNIA FAILLACE:

"Para mim, nenhuma. Já recebi um prêmio, mas há muito tempo. No geral, hoje estão desgastados e favorecem o aparecimento do escritor com um livro só".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.:

"Concursos e prêmios me promoveram o suficiente para que fosse editado sem maiores problemas. Hoje, porém, a proliferação e a má organização (operacional), além de certa confusão de objetivos, me fazem duvidar da eficácia dos concursos além de uma efêmera festa promocional".

RUBEM MAURO MACHADO:

"Um prêmio literário sempre é de alguma valia. Mas com raríssimas e honrosíssimas exceções, são todos frutos de conchavos, são todos transados nos bastidores. No Brasil e em toda parte".

HERBERTO SALES:

"Os concursos literários e seus respectivos prêmios não fazem mal a ninguém, principalmente aos autores premiados. Um prêmio literário pode contribuir para a revelação de um autor e pode também significar o reconhecimento de um autor de obra realizada".

MODESTO CARONE:

"Há prêmios literários sérios que projetam um escritor e lhe dão feed-back no seu trabalho; a maioria dos prêmios, porém, não representa nada".

JOÃO ANTÔNIO:

"Todo concurso literário pode ser uma loteria cultural. Afinal, todo concurso depende do critério de julgamento do comitê de jurados. E se indagássemos nessa linha, acabaríamos numa discussão filosófica sobre o gênero humano. Mas apesar dos pesares, creio que a utilidade de um concurso como o do Paraná, é inegável. No mínimo representa, para os vitoriosos, claro, uma possibilidade de divulgação e uma séria oportunidade de publicação. Parece-me um erro atacar, pura e simplesmente, os concursos literários. Deveríamos, sim, exigir que as comissões fossem, cada vez mais, de alto gabarito e de boa paga".

A primeira constatação a ser feita em relação às declarações dos escritores é o reconhecimento categórico, por dois deles, de que devem à premiação em concurso o fato de estarem sendo editados, sem maiores problemas. Foi o que disseram Elias José e Domingos Pellegrini Jr., que devotam aos prêmios recebidos, além de críticas elogiosas, a promoção necessária para furar a barreira editorial. Estes dois casos concretos servem de exemplo para as justificativas dadas por quase todos sobre a utilidade da existência dos concursos, a fim de ajudar a divulgar o autor novo, facilitar-lhes o acesso à edição, torná-los conhecidos, dos editores e do público sensível à ressonância da premiação.

De modo geral, os concursos são vistos como sistema de mediação entre o ineditismo e alguma forma de reconhecimento, de distinção do anonimato geral a que estão relegados os autores estreantes que não têm outras maneiras de manifestação. A mesma visão tinha Osman Lins, bastante lúcido quanto à distorção que os concursos podem representar: *"Com a má vontade evidenciada pela maioria de nossos editores em relação ao livro nacional, e sua extrema cautela perante o escritor que surge, tudo agravado pela circunstância de que, em geral, nem sequer mantêm um corpo de leitores para examinar os originais que lhes são submetidos, os concursos literários destinados a textos ainda ignorados exercem em parte - e gratuitamente - esta função. Representam a primeira crítica do livro, o selecionam dentre muitos outros e facilitam em geral sua publicação"*²⁵.

Merece destaque também a importância diferenciada, com melhor consideração, que alguns autores dão aos prêmios que receberam em concursos destinados a obras publicadas, sem necessidade de inscrição. Como se o fato da não concorrência consciente, deliberada, concedesse ao prêmio recebido um significado maior, mais "autêntico", por eximir o escritor de

²⁵ Osman Lins, op. cit., p.170.

qualquer intenção emulatória, de qualquer vaidade competitiva. Neste caso, a premiação é vista como reconhecimento e estímulo ao autor, pelas qualidades de sua obra, muito mais que um acréscimo aos direitos autorais, já que a quantia paga reconhecidamente é irrisória. A honraria passa a fazer parte do curriculum da obra e do escritor.

Contra esta atitude posiciona-se Osman Lins, considerando indiscutivelmente inúteis estes prêmios simbólicos ou de pouca dotação destinado a obras já publicadas, ressaltando que a repercussão tanto da "*cerimônia de outorga*" quanto o impacto sobre os possíveis leitores compradores é por demais insignificante. Mais que para o escritor e a obra, o destaque é para o órgão cultural ou empresarial outorgante, que registra em seus relatórios o saldar da dívida com a vida literária do país, ajudando a encobrir carências culturais básicas. "*O verdadeiro prêmio, o reconhecimento e o estímulo de que o autor precisa, o que realmente o enaltece é a divulgação de seus livros*", diz Osman,²⁶ ressaltando que os prêmios só serão válidos se levarem em conta essa finalidade, transformando a premiação em ato público, com caráter de evento que vá além das poucas linhas em dois ou três jornais.

Os escritores destacam ainda o desgaste sofrido pelos concursos literários, dada a sua proliferação acompanhada de má organização de muitos deles e da falta de seriedade e lisura nos julgamentos. Ao aumento da quantidade de concursos juntou-se a deterioração de sua qualidade, acarretando descrédito e desconfiança em seus resultados: cartas marcadas, falta de isenção, jogo não limpo são algumas das expressões usadas para caracterizar a impressão generalizada sobre a maioria dos concursos existentes. Se, por um lado, o exemplo de milhares de concorrentes que se inscrevem num concurso justificaria a sua necessidade, por outro a leviandade, digamos, das comissões julgadoras sobrecarregadas de material para leitura, análise e julgamento reforça o caráter festivo e descompromissado de muitos deles. Para não se cair no extremo de "*favorecer o aparecimento do escritor com um só livro*" — o

²⁶ Idem, ibidem, p.171.

premiado —, há que se insistir na qualidade e idoneidade das comissões julgadoras e na melhoria das condições de seu trabalho, desde menor quantidade de material a ser analisado até melhor pagamento. Já isto poderia diminuir os riscos da "loteria cultural".

A verdade é que concursos e prêmios têm acompanhado a produção literária, em todo o mundo, sendo natural que Elias José, por exemplo, os considere, juntamente com a crítica, "*formas mais intrínsecas à literatura*" de projeção e divulgação das obras e dos autores. Poder-se-ia, inclusive, pensar nas premiações como um sucedâneo das benesses outorgadas pelos mecenas e governantes nobres aos escritores, sob a forma de pensões, gratificações e estipêndios literários. Com o fortalecimento do mercado do livro, mais "*democrático*", no século XIX, com a incrementação da indústria cultural no séc. XX, os concursos seriam uma das formas de as classes — governante e dominante — manifestarem seu apreço e consideração à produção literária, podendo também exercer uma forma de controle e pressão sobre esta mesma produção. Com a garantia das instituições literárias e dos regulamentos dos concursos: abertos a todos, em iguais condições de seleção estabelecidas pelo pseudônimo utilizado e pelo anonimato da comissão julgadora para protegê-la de pressões..., a premiação teria se tornada mais democrática, menos comprometida com interesses políticos e ideológicos. A mudança nas formas e nos recursos de acesso e premiação obriga, agora, à utilização de outros mecanismos de influência e controle.

Por tudo isto, os prêmios literários merecem também um estudo singular, que poderia responder, ou pelo menos tentar, algumas questões importantes, tais como: representam eles algum meio de pressão sobre o fenômeno literário? Que eficácia apresentam? Os livros premiados constituíram destaque, a nível de significado estético-literário e/ou de vendas, entre outros publicados na mesma época? O prêmio influenciou na legitimação da obra, facilitou seu ingresso e/ou permanência no corpus literário? O prestígio auferido via concurso

foi confirmado pela crítica literária?

Um estudo das obras premiadas por um determinado concurso, ao longo do tempo, poderia estabelecer, além das suas reais finalidades, a manutenção ou variação dos critérios utilizados e a influência da premiação na história desses livros. Em vários concursos, poderia indicar as tendências literárias predominantes, em períodos delimitados. Enfim, uma história dos prêmios literários certamente seria um bom material para se conhecer melhor o fenômeno literário como um todo.

A ESCOLA: "Un écrivain d'aujourd'hui ne saurait
PARADA OBRIGATÓRIA être indifférent à la situation de
l'école, de l'université, des bibliothèques, de la librairie en général. Lui qui s'évertue à écrire ne saurait être indifférent à la situation de tous ceux dont il faut souhaiter qu'ils s'évertuent à lire, dont il faut souhaiter qu'on leur facilite l'apprentissage infini de la lecture".²⁷

Se "ninguém aprende samba no colégio", como dizia Noel, é também, entre outros motivos relevantes, porque não se ensina samba na escola. Mas a literatura, de todas as produções culturais, é a única que constitui matéria escolar obrigatória. A literatura, neste caso entendida como o conjunto de autores e textos aprovados para circulação no ambiente escolar, acrescido de informações da teoria e da história literárias necessárias para "melhor compreensão e assimilação da arte da palavra". De todas as produções culturais, pois, a literatura é a única que dispõe de um espaço garantido para sua difusão e de tempo e organização para a sua aprendizagem.

É por isto que, no conjunto do fenômeno literário-

²⁷ Pierre Gamarra. Op. cit., p.283.

rio, onde, repito, estão incluídas "as condições de elaboração dos textos, sua produção, edição, difusão, as instituições escolares e universitárias, as condições de aprendizagem da língua, a leitura; as diferentes instâncias legislativas como as academias, os prêmios, as revistas, a definição do domínio cultural e do corpus literário"²⁸, nenhuma outra instituição tem tantas condições de influência sobre a literatura quanto a escola em todos os seus níveis de ensino.

A área de atuação escolar é de tal maneira ampla que o funcionamento do fenômeno literário é prioritariamente afetado pelo e para o ensino. A afirmação de Barthes: "*Literatura é o que se ensina*"²⁹, não é uma simples "boutade". Pois é na escola que se aprende a ler, se aprende a escrever a "língua correta", a conhecer os autores, os gêneros, os estilos de época, a ler — compreender — interpretar — analisar — julgar e classificar os textos literários. É também a partir das normas escolares — ou contra elas, mas as tendo sempre como referência — que são escritos, lidos e falados o jornal, a televisão, o rádio, instrumentos de ensino paraescolar. E é ainda para a escola que se volta a indústria cultural, em função de sua grande potencialidade como mercado de livros.

Senhora de tantos poderes e funções, a instituição escolar estabelece e hierarquiza os conteúdos a aprender, o que ler, escrever, falar e ouvir, além de determinar como e quando ensinar e aprender aquilo que deve ser ensinado e aprendido em seus domínios. Tais direitos e tarefas lhe foram delegados há tanto tempo que passaram a lhe ser inerentes e, como tais, naturalmente desempenhados sem que, muitas vezes, haja um questionamento e uma conscientização sobre o porquê e para que a escola cumpre esses papéis. Não é à toa que a

²⁸ France Vernier. Op. cit., p.38.

²⁹ Roland Barthes. In *L'enseignement de la littérature. Actes du Colloque de Cerisy*. Paris, 1971. p.170.

classe e os grupos dominantes sempre procuraram ter e manter o controle da escola³⁰, embora não o consigam inteiramente.

Exercendo papel determinante na formação e difusão seletiva dos códigos de leitura e escrita através do ensino da língua materna, mesmo antes dos primeiros anos escolares, ainda na pré-escola para os que aí se alfabetizam, começa a aprendizagem de uma certa leitura e de uma certa concepção dominante de língua. Desde aí se reproduzem os princípios, as crenças, as representações da classe dominante, apresentados através de vocabulário e estruturas linguísticas consideradas corretas e exemplares³¹. Desde os primeiros momentos de aprendizagem da linguagem começa a se impor a concepção dominante de língua, de suas funções, de seu estatuto. Com a escolarização e o exercício da linguagem escrita, a aprendizagem normativa é acentuada e a seleção e hierarquização de conteúdos acompanha a divisão do ensino em graus, fazendo com que a cada nível de escolaridade corresponda um nível de conhecimento e domínio lingüístico, um código de leitura, um conjunto de textos, um estágio diferenciado de manejo da fala e da escrita³².

30 A relação escola/sociedade/ideologia é discutida amplamente em Bourdieu & Passeron. A reprodução - Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro; Liv. Francisco Alves, 1975; Barbara Freitag Escola, Estado e Sociedade. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979; L. Althusser. Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado. Lisboa, Ed. Presença, 1974; Michael Apple. Ideologia e Currículo. S.P.: Brasiliense, 1982; Niuvenius Paoli. Ideologia e hegemonia. As condições de produção da educação. São Paulo: Cortez e Autores Associados, 1980; Rosiska Darcy de Oliveira et ali. Cuidado, escola! São Paulo, Brasiliense, 1985; Baudelot e Establet. L'École Capitaliste em France. Paris, Maspéro, 1972; Lia Zanotta Malhado. Estado, Escola e Ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1983, e outros.

31 Maria de Lourdes C.D. Nosella. As belas mentiras. A ideologia subjacente aos textos didáticos. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. Umberto Ecco e Mariza Bonazzi. Mentiras que parecem verdades. São Paulo: Summus Editorial, 1980. Althusser. Curso de Filosofia para Científicos, Introducción. Filosofia y Filosofia Espontanea de los Científicos - (1967). Editorial Laia/Barcelona/1975.

32 Magda Soares. Linguagem e escola. Uma perspectiva social. São Paulo: Ática, 1986.

No 2º grau, ao estudo das normas gramaticais em que se converte o ensino da língua portuguesa é acrescentado o ensino da literatura – brasileira – a partir de programas que "refletem uma concepção enciclopédica da literatura, percorrida século por século, o conjunto constituindo uma espécie de bagagem mínima",³³ que o aluno precisa conhecer. Estilos de época, autores e obras "representativos", visitados através de trechos escolhidos quase sempre pelos autores dos livros didáticos e informações sobre a biografia do escritor, as características do seu estilo, a importância da sua obra, a época em que ela se insere, as influências que recebeu – informações periféricas ao fato literário – preenchem a prateleira do conhecimento reservada à literatura e necessária aos privilegiados que prestarão exame vestibular. Aos poucos, enfim, que alcançarem o 3º grau, o curso de Letras reserva um encontro mais aprofundado e mais específico com as ciências da linguagem, teoria literária e com os próprios textos literários, permitindo-lhes até uma certa dessacralização da literatura³⁴.

O acesso à literatura reproduz, portanto, a segregação social e suas consequências sobre a escola, e o discurso escolar sobre a literatura, transformando-a em uma matéria de ensino, discurso e prática pedagógicos, pois estão es

33 Roger Fayolle. Être professeur de Lettres hier et aujourd'hui. In Littérature 19, Paris: Larousse, 1975, p.12.

34 A análise, a crítica, a história do ensino da literatura na escola são apresentadas e aprofundadas por Maria Thereza F. Rocco. Literatura/Ensino. Uma problemática. São Paulo: Ática, 1981; Lígia Chiappini M. Leite. Invasão da catedral. Literatura e ensino em debate. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983; Marisa Lajolo. Usos e abusos da literatura na escola. Bilac e a literatura escolar na República Velha. Rio de Janeiro: Globo, 1982; Joaquim Brasil Fontes Jr. Notas sobre o ensino da literatura: gramática, texto e retórica. In Educação e Sociedade, São Paulo: Cortez Editora, Ano IV, nº 12, set. 82, p.142-153; France Vernier. L'Écriture et les Textes, op. cit.; Michel Mansuy et al. L'enseignement de la littérature. Crise et perspectives. Éditions Fernand Nathan 1977; Regina Zilberman et al. O ensino de literatura no 2º grau. Cadernos da ALB. Porto Alegre: Mercado Aberto & ALB; Leticia Marlard. Ensino e literatura no 2º grau. Problemas e perspectivas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

treitamento vinculados com a formação de leitores, com a receptividade e circulação dos textos literários e com o próprio fazer literário. Na medida em que a segregação escolar reitera uma situação sócio-cultural débil e também seletiva, contribui para restringir e reservar a determinadas camadas sociais melhores condições para criação e fruição literárias.

Interessa-me, porém, esta ampla relação escola/fenômeno literário vista por um ângulo bem particular e concreto: a posição do escritor diante da instituição. As questões que propus aos entrevistados dizem respeito ao seu passado como alunos, sujeitos às influências escolares, e ao seu relacionamento atual com a instituição, enquanto escritores. Perguntei-lhes se a escola e/ou a universidade teve algum papel na sua formação literária, se influenciou de alguma forma o seu trabalho posterior com a literatura. Perguntei-lhes também como eles vêem a escola, em que medida a julgam responsável pela criação e formação de leitores e se têm acesso a ela, pessoalmente ou através da difusão de seus livros e, ainda, se conhecem a programação escolar na parte referente ao ensino da língua e da literatura.

Vejamos, primeiramente, se algum deles "*aprendeu literatura no colégio*":

ELIAS JOSÉ

"A Universidade me influenciou muito na maneira de fazer uma leitura crítica do meu próprio texto, usando um distanciamento possível e necessário. Trabalhando com as ciências da linguagem, primeiro rapidamente como aluno, depois como estudioso de tudo que aparecia, pude ver o meu texto com alguma lucidez. Nunca deixo, porém, me envolver demais em correntes e modismos, nem quero afastar o lado mágico do texto, usando a lógica do analista. Sei bem que o texto literário é mil vezes mais importante que o texto teórico. Muito, mas muito mais que a Escola, o livro "fez minha cabeça". Estou convencido que as pessoas mais sérias deste país são autodidatas — às vezes, autodidatas com um currículo universitário riquíssimo, não importa. O convívio com o livro é que vai, realmente, determinar a formação do escritor. Lógico que só o convívio não basta,

é preciso ter vocação, saber recriar o mundo com palavras. Acho que foi Manuel Bandeira quem disse que o talento nasce com o artista, mas só ele não basta. Os livros lidos vão permitir o burilamento do artista criador. A orientação da leitura, o convívio com as Ciências da Linguagem e com o texto a ser analisado são as contribuições dos cursos de Letras".

DEONÍSIO DA SILVA

"Desde que minha professora do curso primário, ainda no 1º ano me ensinou a ler e me levou à biblioteca, onde li a história mágica de uma lenda indígena que explicava a criação do dia e da noite, nunca mais deixei de ler. É este meu principal vício, o maior de todos quantos tenho. Melhor do que ler, só mesmo amar e escrever. A leitura nos arranca da monotonia do cotidiano, nos leva por outros países, outras gentes, outros hábitos, outros costumes, outros usos, outros modos de viver e amar, mas, sobretudo, aumenta nossa percepção, afia os sentidos, ajuda-nos a melhor entender a condição humana. [...] Estamos na terra para aperfeiçoar a espécie. Isto só se consegue através do conhecimento. O conhecimento é que salva. A ignorância é mortal. Mas temos sido maus aprendizes. Lêssemos mais, as coisas seriam bem diferentes. A Escola sempre me ensinou isso. Às vezes pelo reverso. Isto é, vendo a Escola entortar tantos companheiros, mas também salvar muitos outros, fui percebendo que as instituições são cruéis como a natureza; são exageradas. O sol nasce todos os dias, jamais tira férias. É um exagero fatal. As instituições procedem do mesmo modo. Estão diuturnamente atuando sobre nós. Ou nos entortam ou nos aperfeiçoam. Infelizmente, têm aperfeiçoado a poucos e entortado a muitos".

MOACYR SCLiar

"Na escola e na universidade aprendi algo: a escrever, naturalmente, e também (graças à preparação de textos científicos) a utilizar modelos lógicos de expressão do pensamento".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA

"Sim, houve influência do colégio e da vida universitária na minha formação. Mas no fundo sou mesmo é um autodidata, com todas as deficiências e dificuldades disto".

HOLDEMAR DE MENEZES

"Felizmente não. Na escola me obrigaram a analisar Camões. Na universidade só me falaram de doenças e patologias incuráveis".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.

"Teoria da literatura me ajudou bastante, mas minha informação veio mais de leituras autodidatas do que da escola".

RUBEM MAURO MACHADO

"No meu tempo de estudante a escola ajudou muito pouco, no sentido de descobrir a literatura e formar meus padrões literários".

HERBERTO SALES

"Embora reconhecendo a importância da escola e da universidade na formação literária de qualquer pessoa, no meu caso pessoal essa formação se desenvolveu a partir do momento em que descobri a Literatura e me encontrei com a minha vocação literária, numa pequena cidade do interior, na solidão da biblioteca de meu pai".

TÂNIA FAILLACE

"Não cursei faculdade, portanto não recebi influência nessa área".

MODESTO CARONE

"A escola despertou o meu interesse pessoal pela literatura (aliás, ele já vinha de casa) e influenciou o meu trabalho na medida em que — principalmente na docência universitária — me impôs maior rigor e regularidade no ato de leitura".

JOÃO ANTÔNIO ³⁵

"Quando eu tinha 13 anos, tomei conhecimento de uma revista infante-juvenil chamada "O Crisol", editada no bairro de Moema, na Avenida Juriti, pelo gaúcho de São Sapé, Homero Mazarem Brum, um herói. Ali se publicavam apenas colaborações de crianças, premiadas depois com livros. Assim, tomei gosto por escrever pequenas biografias, crônicas e dissertações que, uma vez publicadas, me davam livros de presente. Comecei então a tomar conhecimento da literatura, a ler tudo. Aprendi a usar dicionário. Lia Monteiro Lobato, Viriato Correia. E outros, principalmente publicados pela Melhoramentos e pela Brasiliense, e por uma editora que hoje não existe mais, cujo nome deve ter sido Piratininga e que publicava os livros de Jerônimo Monteiro. Tomei conhecimento de muita coisa através desses livrinhos. [...] Havia muitos motivos para a empolgação de uma vocação literária, por exemplo, as figurinhas do Café Jardim. Saíam álbuns e os garotos os enchiam com figurinhas tiradas do pó do café. O primeiro álbum que eu enchi era uma história chamada "O Homem das Cavernas", escrita por Monteiro Lobato. Também as figurinhas do Café Jardim premiavam os colecionadores com livros e assim li um livro incrível chamado "Os Moedeiros Falsos", de André Gide."

As respostas nos dizem que se ninguém aprende a ser escritor na escola (também não é esta a sua tarefa específica!), se poucos aprenderam literatura – e na universidade! – é difícil passar impunemente pelos bancos escolares. Na verdade, não é a relação com a escola que define o escritor, como se pode deduzir desses depoimentos em que a memória da prática escolar a que estiveram expostos não ressalta como substantiva a influência pedagógica em sua formação literária.

Com exceção de Deonísio da Silva, cujo deslumbramento com o mundo mágico da literatura ocorreu na biblioteca

³⁵ A resposta de João Antônio foi dada a Edla Van Steen e está publicada em Viver e Escrever, P.A.: L&PM, 1981, p.133-34. A pergunta formulada a ele foi "O que ou quem teria despertado em você a vocação para a literatura..." Decidi aproveitá-la porque, por esta resposta, a escola está completamente ausente da vivência infantil e juvenil de João Antônio com a literatura. Portanto... Relembro que este escritor me enviou muitas entrevistas que já havia dado e me autorizou a aproveitá-las.

de sua escola, graças ao incentivo direto de sua professora, os demais escritores reconhecem como muito limitada a ação escolar em seu entusiasmo pela leitura, que nasceu e se desenvolveu no ambiente familiar, como dizem textualmente Herberto Sales e Modesto Carone. A descoberta da literatura e o gosto pela leitura ocorreram paralelo ou à margem da escola, e o exemplo mais categórico disto é o caso de João Antonio, cujo depoimento mostra a influência de atividades culturais e sociais estimuladas por outras instituições, tais como revistas e editoras, além das "dividas" reconhecidas às bibliotecas familiares.

Na verdade, é pequeno o entusiasmo dos escritores em relação à escola. A maioria das respostas é sintética e se limita a um reconhecimento banal e quase obrigatório de algum mérito escolar em sua formação. Este mérito pode ser o ensino — essencial — da escrita ou a imposição de modelos para outro tipo de expressão que não a literária, ou inclusive a criação de comportamento mais rigoroso em relação à leitura, exigência da prática profissional posterior ligada ainda à escola. Não se estabelece uma influência mais direta entre, por exemplo, o ensino da literatura, o contato com livros e autores escolares e o interesse quer pela leitura quer pela escrita de ficção ou de poesia. Pelo contrário, quando isto é feito, é para se rejubilar por ter se livrado da influência escolar: como Holdemar de Menezes, muitos alunos devem ter sido obrigados a analisar Camões. O que pode dar margem à dedução de que a formação literária também se dá apesar da escola.

É significativa a ênfase que os escritores dão ao autodidatismo, à formação pessoal e individualizada de "modelos", às leituras e estudos feitos fora de currículos e instituições. Foram os livros que "fizeram a cabeça" desses autores, e mesmo os que cursaram Letras reconhecem que a influência que ocorre neste nível, no aspecto da Teoria da Literatura ou de Ciências da Linguagem, na indicação de leituras e no contato com os textos literários, não é maior que o autodida-

tismo. O fato de alguns escritores reconhecerem um débito à sua formação universitária específica – Letras – só vem confirmar a hierarquização e especialização do saber: somente num nível superior e especial da escolarização pode ocorrer, via disciplinas singulares, uma influência positiva e significativa para o trabalho literário. É o que também se confirma com a resposta sucinta de Tânia Faillace que diz não ter recebido influência em sua formação literária por não ter cursado faculdade.

A escola tem, pois, pouca ou nenhuma responsabilidade sobre a formação específica do escritor. Ela não é nem essencial, nem necessária para que a pessoa venha a se definir como escritor, o que não elimina, nem anula, uma influência mais ampla sobre a formação do indivíduo enquanto participante da vida social em que os padrões culturais se formam ou se ampliam.

A seguir, a visão que os escritores têm da escola atual:

ELIAS JOSÉ

"A escola, o professor de Português especialmente, tem feito mais para a divulgação e hábito da leitura do que o sistema político, a família ou o sistema editorial. É uma leitura obrigatória, sem a beleza da livre leitura, quase coisa imposta, mas é a grande colaboração que o autor brasileiro ainda encontra. Meus livros infanto-juvenis têm sido adotados em várias regiões do país – já fui falar sobre eles em lugares, como fui em escolas de favela no Rio, no refinado Colégio Santa Cruz de São Paulo, em várias escolas até de Manaus. Há vários textos meus em livros de Comunicação e Expressão para o 1º grau, sobretudo tirados de um livro meu, a novela "As curtições de Pitu". O livro de contos, editado pela Ática, "Um Pássaro em Pânico", quase que só atingiu os cursos de 2º grau e de Letras. Já há teses sobre ele. Em 1978, ele foi incluído entre os livros adotados para os exames vestibulares da PUC de Belo Horizonte. Recebo sempre trabalhos de alunos, alguns ótimos, outros fracos, e maioria regulares, sobre "Um Pássaro em Pânico" e "Inquieta Viagem ao Fun

do do Poço". As professoras Dirce Cortes Riedel (PUC/Rio) e Nelly Novaes Coelho (USP) trabalharam especialmente com os mini-contos de "O Tempo, Camila".

Contando com tão poucos recursos, com bibliotecas quase vazias, com o preço do livro, com a má vontade do sistema e da família, o professor de Português (alguns, os mais capazes) ainda é a grande força a favor do livro. A programação escolar, hoje voltada para o falido ensino profissionalizante (que acabou com o ensino e não deu profissão nenhuma), não colabora com o trabalho do professor de Português, pelo contrário. Sem contar que ele também, como todo professor, é mal remunerado e tem que dar um número exagerado de aulas para viver e, assim, lê pouco, dá pouco trabalho que exija reflexão, análise, texto redigido. O livro didático então, há muito entrou na dança das cruzinhas dos testes objetivos, até para analisar a força ambígua e conotada da Literatura".

DEONÍSIO DA SILVA

"Está surgindo uma nova geração de professores universitários, muito atento às nossas letras. É ainda um grupo reduzido, como soem ser os que inovam e inventam um caminho, mas com uma influência crescente nos circuitos universitários. Nos anos negros da censura, sobretudo na última década, foram eles, com o auxílio de líderes estudantis, que fizeram de muitas universidades o espaço privilegiado de discussões de cultura brasileira. Foram eles que levaram cineastas, escritores, críticos literários, artistas, políticos, etc. para debater com professores e estudantes. No 1º e 2º graus não sei como vão as coisas. Meus livros chegam lá? Não sei. Acho que não. Nossa escola é ainda meio jesuítica — refiro-me especificamente à de 1º e 2º graus, mas algumas dessas marcas atravessam também a universidade — e o diretor funciona como um bedel autoritário, representante do Estado dentro da Escola e não representante da Escola diante do Estado, como seria mais proveitoso para a educação.

A Escola, sobretudo a de 1º grau, forma leitores, sim. Mas não está cumprindo essa função. Nem seus professores lêem o mínimo desejável para exercer a profissão. São mal pagos, têm que trabalhar muitíssimo, são mal tratados e, sobretudo, os mais capazes e mais ativos são muito combatidos por esses pequenos poderes locais que são delegados dos soberanos provinciais que por sua vez são delegados do poder central. Temos

uma estrutura de poder irresponsável, por isso. Todos estão cumprindo or dens e acham que não devem satisfação a ninguém. Deveríamos criar uma estrutura tal que o sucesso ou o fracasso de uma escola fosse creditado em última instância àqueles que a dirigissem. Não é o que ocorre. Todos, nas horas decisivas, dizem estar cumprindo ordens. Pelo jeito, a ordem é não fazer nada".

ANTÔNIO TORRES

"O ideal seria que a escola viesse a se ocupar, sistematicamente, da literatura brasileira contemporânea, o que não tem ocorrido. Há muito atraso nisso, muita má vontade e, até mesmo, preconceito. De minha parte, devo dizer que tenho sido aquinhoado com alguns leitores nas escolas de nível secundário e universitário. Credito isso a esforços isolados de alguns professores. Quanto ao ensino de língua e literatura, parece ter uma tendência para a teoria em detrimento da criação. O sistema, nesta área, vem impondo ao aluno a leitura sobre literatura, obrigando-o a afastar-se dela. O que não dá para entender".

MOACYR SCLiar

"Acho que a escola poderia ser importante na formação de um público leitor. A condição decisiva é que os professores despertem nos jovens "o prazer do texto". Meus livros são adotados em muitas escolas e universidades, onde tenho feito palestras. Meu objetivo, nestas, é sobretudo mostrar que escritor não é um bicho-papão, que ler é uma coisa agradável, e que literatura também ensina a gente a viver".

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA

"A escola é fundamental, é importantíssima, nesse processo de conscientização. Não, meus livros não são difundidos. Fui a duas ou três escolas para fazer palestra. Ainda agora vou a um colégio estadual, na Av. Brasil, para falar sobre Mário de Andrade. Mas é só isto. Universidade, sim. Tenho tido convites para falar em faculdades, Guaxupé, Niterói, duas vezes a Faculdade da Avenida Chile, a PUC duas vezes, a SUAM, a SESAT, a UERJ, a Santa Úrsula umas cinco vezes. Um certo conta to. Estou por fora dos programas. Não posso responder".

HOLDEMAR DE MENEZES

"A escola não existe. Tentou existir, mas foi sufocada pelas reformas. Nunca tive acesso, como escritor, à escola. O ensino da língua e da literatura, no meu ver, é feito por incompetentes e ressentidos, até mesmo por inimigos da leitura".

TÂNIA FAILLACE

"As escolas ainda são uma brecha no sistema, se bem que de forma empírica, porque o trabalho eficiente com a literatura brasileira sempre depende do talento e do interesse dos professores individualmente. Não há uma política geral de incremento à leitura, e muito menos de sua valorização como atividade lúdica e socializante. Já fiz muitas palestras em escolas, principalmente no II Grau, inclusive em programas sistemáticos de divulgação do autor nacional. Seu melhor ou pior resultado — a palestra em si é apenas o coroamento de todo um trabalho anterior — sempre se vincularam à atitude pessoal do professor com a literatura e com sua classe. O autor entra de terceiro nessa".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.

"Sempre fui arredio a escolas, e acho que são uma extensão do Estado, de um lado, e da família, de outro lado. Fui expulso ou suspenso de toda escola onde estive. Não sei se é comportamento ... atávico ou se era saco-cheio mesmo, ou se já era prenúncio do anarquismo que, hoje, me faz ver a escola — a rede oficial de ensino especificamente — como máquina ideológica a serviço do Estado e das ideologias dominantes. Daí ver pouca coisa aproveitável na escola oficial — e nas particulares, o problema é que ministra-se ensino ao invés de se procurar a educação. Acredito que bons livros fazem mais pela literatura do que boas aulas. Meu livro "A Árvore que Dava Dinheiro", para jovens, editado recentemente pela Moderna, de São Paulo, vem sendo adotado em escolas de 2º grau e até aqui na Universidade de Londrina, no Curso de Letras, não sei se em disciplina literária ou pedagógico-didática. A programação e o ensino escolar, em relação às artes, estão totalmente equivocados no meu modo de ver".

RUBEM MAURO MACHADO

"A nossa escola não ensina a pensar. Entretanto, reconheço

que tem havido uma melhoria, no sentido de estímulo à leitura. O que há é uma crassa ignorância, até mesmo dos professores, em consequência do fracasso do nosso sistema educacional, então fica tudo mais difícil. A re democratização, acredito, há de trazer um ressurgimento do interesse pelo homem e, em decorrência, pela literatura.

Para entrar na universidade, parece que o escritor brasileiro precisa morrer. Mesmo assim, esporadicamente, tenho participado de debates e feito palestras em faculdades e escolas de 2º grau. Acho-as em geral muito gratificantes, inclusive porque o trabalho do escritor é muito solitário e o contato direto permite e obriga que você se recolque diante de seu próprio trabalho. Alguns de meus contos têm sido objeto de trabalho em aula e sua discussão com os jovens sempre traz proveito. Gostaria que houvesse mais convites nesse sentido. Algumas dessas palestras me propiciaram um cachê, outras quando muito um almoço, mas a recordação que fica é quase sempre boa".

HERBERTO SALES

"A escola pode ser o meio natural para a formação de um público leitor. Para isso, entretanto, é indispensável a instituição curricular de uma carga horária de leitura, de pelo menos três horas por semana. Como, porém, pensar nisso num país como o nosso, com uma carga horária de apenas três horas por dia? No meu tempo de estudante de ginásio, tínhamos três aulas pela manhã e três aulas à tarde, inclusive aos sábados. Hoje, mal o aluno entra na sala, o professor já está dizendo: "— De pressinha, garoto, depressinha, que a outra turma já vem aí!"

Além da carga horária de leitura obrigatória, considero indispensável, não apenas para formar leitores, mas também para os alunos aprenderem a escrever pelo menos um bilhete, o ensino do Português, atualmente mal apelidado de Comunicação e Expressão, com os respectivos exercícios de redação. Só assim poderemos reduzir, efetivamente, o número de analfabetos e — o que é mais importante — o número de semi-analfabetos, que formam as legiões da ignorância em ação.

Tenho livros difundidos via escola e via universidade. Estão neste caso o meu romance O Fruto do Vosso Ventre e, a nível de 1º e 2º graus, meus livros de literatura infantil, notadamente O Sobradinho

dos Pardais e O Burrinho que Queria Ser Gente".

MODESTO CARONE

"Acredito que a escola desempenha (ou possa desempenhar) um papel importante na criação e formação de um público leitor, pois dela saem aqueles que se interessam por ler. Meus livros foram divulgados em faculdades de letras, mas não tenho conhecimento de que tenham chegado às escolas de 1º e 2º graus.

Considero de maior relevância o ensino de língua e literatura na programação escolar, pois através dele podem ser oferecidas as chances para o público mais exigente".

JOÃO ANTÔNIO ³⁶

"... já se disse e se escreveu que este é um país de um rico mercado desconhecido — também em potencial — de leitores. No meu caso pessoal, entendo o leitor como um parceiro, e é com essa idéia que o vou procurar. Num país em que a grossa maioria (70 por cento) é feita de menores de trinta anos, acho natural que se vá buscar leitores dentro das escolas, universidades, colégios. Não me furto a convites, e falando claro, até me ofereço a esse trabalho. Tenho uma resposta íntima a todo esse movimento e rumor. Levo alguma coisa além dos meus livros e a entrego aos estudantes e professores — o questionamento da literatura atual. A discussão objetiva sobre o livro, as editoras, os outros autores. Parece-me que dou algo e, com toda a certeza, tenho aprendido coisas só captáveis a quem saia a campo, ao que der e vier, disposto a tomar uma chuva que molha. Um homem de quarenta anos que escreva e que não tenha, em nosso país, preocupação com o que os homens de vinte anos pensam certamente estará mal".

Os escritores, de modo geral, têm uma visão crítica da escola e do seu papel em relação à literatura. Suas opiniões oscilam de uma total desconfiança e pouco entusiasmo pelo trabalho desempenhado pela escola a uma análise dos limi

³⁶ Em "Escritor brasileiro hoje", publicação cujo xerox me foi enviado pelo autor, sem maiores especificações.

tes existentes e algum crédito ao desempenho e formação de professores, isoladamente, ou de grupos de profissionais atuantes em algumas escolas e universidades. A comprovação desta variedade pode ser encontrada na ácida – e isolada – resposta de Holdemar de Menezes, que decreta a falência total da instituição e a incompetência aliada a deformações psicológicas dos professores (sic!): Passa pela visão da escola como reprodutora das relações sociais e da ideologia dominante, conforme relato e desencanto de Domingos Pellegrini, que tem muito pouca expectativa quanto à prática escolar envolvendo a literatura. E, finalmente, tem uma maior equivalência em respostas como as de Elias José, Tânia Faillace, Deonísio da Silva, Antônio Torres e Scliar, por exemplo, que, ressaltando aspectos diferentes da educação e do ensino de língua e literatura, reconhecem como problemática a situação mas vêem algum mérito e algumas possibilidades de atuação diferenciada.

A maioria dos escritores encara a escola como o ambiente privilegiado para a formação de leitores, através da criação e desenvolvimento do hábito de leitura e da descoberta do prazer de ler. É também o local por excelência para a divulgação dos livros e da literatura, conseqüentemente. Reconhecem, porém, que na prática escolar tais objetivos não são alcançados nem perseguidos, a não ser por uma pequena parcela de professores que privilegia um trabalho ainda marginal de leitura, literatura e criação de textos. Esta excepcionalidade é explicada pela ausência de uma política de incentivo à leitura, pela falta de condições materiais (livros e bibliotecas), pela inadequação dos currículos e programações escolares e ainda pelas más condições de trabalho dos professores aliadas a uma formação precária e deficiente da maioria desses profissionais.

As observações e os argumentos dos escritores encontram eco em muitos trabalhos teóricos que aprofundam o questionamento e a análise de vários aspectos da relação esco

la e literatura. Cattani e Aguiar³⁷, por exemplo, estudando as diretrizes curriculares de dezenove estados brasileiros, verificam como a leitura é definida no planejamento escolar e qual a importância que lhe atribuem os documentos oficiais. As conclusões não são animadoras e mostram "um distanciamento entre as reflexões teóricas sobre a concepção e a importância da leitura, que são abrangentes e apontam para uma percepção crítica do ato de ler como possibilitadora do crescimento individual, e a sua operacionalização na escolha do material literário a ser manuseado por alunos e professores e nas orientações metodológicas sugeridas". As autoras constataram que, embora todas as propostas curriculares reconheçam a importância do processo de leitura, poucas o definem clara e explicitamente, prevalecendo nestas a concepção segundo a qual a leitura é vista como decodificação de sinais gráficos e estabelecimento de relação com o significado, sem situar o problema da significação no contexto do jogo comunicativo. A leitura é valorizada como instrumento de atuação social, comunicação, formação individual, desempenho verbal, lazer e informação, além de servir de meio para atingir os grandes objetivos educacionais de formação do cidadão e sua integração na sociedade. Com tais significados e finalidades, oficialmente difundidos e norteadores de toda a prática pedagógica da leitura, não é de modo algum estranho que se encontre nas cartilhas e livros didáticos, nos textos mimeografados ou copiados do quadro e nos raros livros de literatura indicados a predominância de trechos descontextualizados, feitos "especialmente para a ocasião", avulsos, meramente escolhidos por sua composição gráfico-sonora ou por seu conteúdo artificial, formativo e moralizante! Já nas propostas curriculares, o texto, literário ou pseudoliterário, aparece como celebração patriótica ou religiosa, instrumento de informação, meio de inculcação de valores sociais, éticos e morais, motivação para redações, in

³⁷ Maria Izabel Cattani & Vera Teixeira de Aguiar. Leitura no 1º grau: a proposta dos currículos. In Regina Zilberman. Leitura em crise na escola... op cit., p.23-35 e Vera Teixeira de Aguiar A leitura no planejamento escolar, in Perspectiva, r. CED, Florianópolis, 1(4), 9-14. jan./jun. 1985.

centivo à criatividade ou pretexto para análises gramaticais. Daí a se chegar "às belas mentiras" dos livros didáticos, o caminho é fácil, porque está livre e abençoado pelas diretrizes oficiais.

As orientações metodológicas para o trabalho com o texto também começam cedo: seja para o período de preparação para a alfabetização, ou para o início do processo de leitura e escrita, seja para o ensino da leitura especificamente em Língua Portuguesa, as normas a serem seguidas e observadas são explícitas e vão acompanhar o aluno em praticamente todos os seus anos de escolarização. Em séries mais adiantadas, o aluno já sabe o que se seguirá à entrega de um texto: apresentação do assunto, leitura oral pelo professor, estudo do vocabulário, leitura oral pelos alunos, divisão do texto em segmentos, titulação de cada uma das partes, identificação da idéia principal e das secundárias e exercícios de interpretação, variados ma non troppo!

A literatura, assim, tem seu ingresso na escola garantido desde cedo e de forma incidental, pois não importa à instituição o caráter literário dos textos que sacramenta e difunde. Pelo contrário, o que é realçado é a "mensagem" ética, moral ou cívica que o texto transmite: não é à toa que a maioria dos alunos – e ainda alguns professores – tem muito bem assimilada a lição de que num texto literário é preciso "descobrir a mensagem", "resumir o que o autor quis transmitir", "entender o que o texto quer dizer". Esta metodologia é extensiva à leitura de livros literários, geralmente feita extraclasse e cobrada segundo os mesmos parâmetros, embora com instrumentos diferentes, as fichas de leitura ou as provas de verificação do conteúdo – da leitura.³⁸

³⁸ Exemplos de como isto é feito, e de como é percebida pelos alunos a prática escolar com os textos e os livros de literatura, são fartamente encontrados em estudos como o de Lilian Lopes Martin da Silva (A escolarização do leitor: a didática da destruição da leitura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986), Lygia Chiappini M. Leite (Invasão da catedral: literatura e ensino em debate. op. cit.), Maria Theresa F. Rocco (Literatura/Ensino: uma problemática. op. cit.), e Marisa Lajolo (Usos e abusos da literatura na escola. op. cit., O texto não é pretexto. In Leitura em crise na escola: as alternativas do professor. op. cit. p. 51-62) para ficar nas mais expressivas publicações sobre o as

A abrangência da ação e da influência escolar sobre a literatura é, pois, bastante ampla e não se resume aos poucos anos do segundo grau em que ela é delimitada como disciplina e encontra um espaço formal nos currículos. Nesta fase, a teoria literária e a história da literatura acompanham os textos clássicos da literatura brasileira e são o objeto das aulas, dos manuais didáticos e dos exames vestibulares. Muito antes, porém, começa uma vivência com a literatura que pode influenciar e até determinar os contatos que o aluno terá com os livros literários, dentro e fora da escola, bem como informar e conformar a sua concepção de literatura, de escritor, de leitura.

Malgrado toda esta descrição dos males escolares, é preciso reconhecer que nos últimos anos vem se esboçando um grande movimento de circulação de revistas e livros sobre a leitura e a literatura na escola, contendo artigos, ensaios, relatos de experiências e de pesquisas, dissertações etc. , que têm encontrado uma boa aceitação entre os professores já em exercício e entre os alunos de graduação³⁹. Aumenta o número dos profissionais inquietos e preocupados com a situação do ensino e nos encontros e congressos, tais como os COLE (Congresso de Leitura) e CBEs (Conferência Brasileira de Educação), circulam e se disseminam experiências práticas, aprofundamentos teóricos, debates e palestras sobre leitura, ensino da literatura, livros didáticos, bibliotecas escolares, literatura infantil, etc.

A expectativa de que a situação escolar sofra modificações está ligada a mudanças teórico-práticas dos professores, alicerçadas em princípios políticos, a uma formação escolar e cultural mais sólida e crítica dos profissionais que atuarão nas escolas. É claro que isto não é suficiente nem determinante: enquanto as condições de acesso e valoriza

³⁹ Entre as revistas, cumpre destacar a Leitura: Teoria & Prática, semestral, da Associação de Leitura do Brasil, publicada pela ALB e Ed. Mercado Aberto.

ção dos bens culturais forem as mesmas, enquanto as condições materiais não forem melhores, a escola sozinha não pode ser totalmente responsável pela aquisição e formação do gosto pela leitura. A parte que lhe cabe, porém, neste grande e pobre latifúndio, não é das menores e pode ser melhor dividida e aproveitada. Refiro-me especificamente à imposição de um certo tipo de leitura: quando os professores assumem o risco de ensinar a ler descensurando, situando corretamente a perspectiva histórica da obra, respeitando interesses e gostos dos alunos, dessacralizando a literatura, ampliando as possibilidades de interpretação, recreação e recriação dos textos, lendo e se envolvendo eles próprios com a literatura, os alunos gostam de ler.

Mesmo que não se possa esperar demais desta união contraditória e desigual — literatura e escola, ou seja, arte e instituição (liberdade X norma, individualidade X massa, originalidade X padrão, contemporaneidade X tradição etc. etc.)—, os escritores sabem que *"onde tem bruxa, tem fada"*, o que talvez os faça valorizar o fato de ter seus livros infantis difundidos via escola, embora correndo o risco da imposição e da leitura dirigida, e seus livros *"para adultos"* lidos e comentados no 2º grau ou na universidade. A despeito da aparente contradição, a escola e a universidade exercem um certo fascínio sobre os escritores que não se furtam a convites, palestras, debates com os estudantes e professores. Estão, a seu modo, cumprindo o seu papel. Na verdade, eles não desconhecem que a universidade, principalmente, tem desempenhado a sua vocação de transmissora das tradições letradas, de técnicas bibliográficas, de modelos de composição literária e discursos críticos. Sabem que é na universidade também que se dá a reprodução desse saber, através da formação de especialistas encarregados de sua retransmissão em meios variados de difusão e em outros níveis de ensino. A esses professores, os escritores pedem que *"despertem nos jovens o prazer do texto"*, conforme o depoimento de Moacyr Scliar.

Se isto é pedir o impossível em nossas condições sociais, históricas e psicológicas, como alerta o artigo de Joaquim Brasil Fontes⁴⁰, acredito que todos nos contentaríamos se a escola e os professores possibilitassem aos alunos pelo menos uma prática da leitura. O que lhes propiciaria a chance de encontrar o *"texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura"*⁴¹.

Tentei, neste capítulo, seguindo o caminho do livro em busca do leitor, verificar os vários itinerários possíveis, mostrando as pontes e os acessos que facilitam o encontro, assim como os desvios que podem torná-lo mais atraente e desejado. Nesta caminhada, fica clara a separação entre o escritor e o seu livro; a autonomia deste no trajeto e a dependência daquele aos percalços, aos acasos, às mediações que a obra escrita por ele está sujeita a encontrar.

Por fim, um último obstáculo a ser vencido e que muitas vezes impede a realização do duplo desejo – o do leitor e o do escritor – : o preço do livro. A mais ostensiva manifestação do valor de mercadoria do produto, o preço adquire, no Brasil, uma conotação especial devido à clássica situação de uma sociedade sedimentada na divisão entre o privilégio de poucos e a pobreza da maioria, pobreza esta que, ultrapassados os limites meramente econômicos, passa a ser de todos.

Num país de economia instável, as crises sucessivas e a inflação descontrolada levaram à criação de uma moeda especial no mercado livreiro: o real livro. Seus aumentos para adequar-se à inflação não são acompanhados, porém, pelos rearranjos salariais, o que não só impede a manutenção do po-

⁴⁰ O impossível prazer do texto. In Leitura: Teoria & Prática, nº 9, ano 6:8-12, junho de 87.

⁴¹ Roland Barthes. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, s.d., p.21 e 22. Tradução de J. Guinsburg.

der de compra da camada intelectual habituada à leitura como impossibilita o acesso a novos consumidores.

Chega-se, então, à constatação de que o livro, e principalmente o livro de literatura, ainda é um luxo entre nós. Um luxo econômico, porque os salários da maioria da população são baixos. Um luxo social, porque a leitura pede tempo e disponibilidade, coisas que a maioria não encontra em suas condições de trabalho, transporte e moradia. Um luxo cultural, porque a maior parte das pessoas não foi preparada para a leitura, que exige aprendizagem, pedagogia e disponibilidade de meios.

A mesma constatação, aliás, a que já chegara Silviano Santiago em 1978: "o objeto livro de ficção (como, aliás, o objeto livro em geral) circula de maneira limitada, deficitária e claudicante, numa média de 3 mil exemplares (cada edição) num país de 110 milhões de habitantes, segundo as últimas estatísticas. No melhor dos casos, 12 a 15 mil cópias (quatro ou cinco edições sucessivas) circulam pelo país no correr de quinze anos, sendo que o total de leitores do romance pode ser calculado na base otimista de 50 a 60 mil"⁴².

⁴² S. Santiago. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.25.

E NO ENTANTO, ESCREVO!

.....
*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Touxeste a chave?*
.....

(Carlos Drummond de Andrade
- PROCURA DA POESIA)

A décima e última questão que propus aos escritores foi: "Que significa, para você, escrever hoje e no Brasil?" Com ela, encerrei a série de perguntas cujo conjunto de respostas mostra a participação no fenômeno literário de um grupo de escritores que o público e a crítica denominam e reconhecem como contemporâneos. A partir delas, foi possível estabelecer os vínculos existentes atualmente entre os autores e as instituições literárias, as relações que se criam e se desenvolvem entre aqueles e os editores e o funcionamento dos mecanismos a que estão sujeitas a distribuição e circulação do livro. Foi possível também verificar como o mercado editorial e a crítica literária afetam a profissão do escritor, e como a influenciaram e afetaram no início de sua atividade. Esta análise propicia um conhecimento das possibilidades e dos obstáculos de uma carreira literária, concretizando as condições de profissionalização do escritor no Brasil e a situação deste processo nas duas últimas décadas, época em que a maior parte dos escritores participantes desta pesquisa

iniciou e sedimentou a publicação de seus livros.¹ Através dos depoimentos pôde-se ainda notar como estes escritores avaliam suas obras, como as situam – e a si próprios – em relação ao público leitor, à crítica e aos outros instrumentos de legitimação e difusão tais como os prêmios, os jornais, as revistas, a instituição escola e universidade.

Desde o momento em que se privilegiou o discurso do escritor como ponto de partida para tentar descrever as condições de produção da obra literária hoje, em nosso país, através de sua situação no complexo sistema de relações que se estabelecem no funcionamento do fenômeno literário, ficou explícita a certeza de que os escritores têm algo a dizer sobre seu trabalho, assim como a concordância com a tese segundo a qual a literatura não começa nos textos.

Esta "origem do texto" é, como resume Pierre Kuentz, uma crença para muitos:

*"No princípio era o texto' ... Tanto para a crítica que se diz nova como para a clássica 'explicação de texto', esta fórmula parece enunciar um postulado de base. Ela anuncia, de fato, o mito das origens, indispensável à gênese da própria noção de 'literatura'. Esta existência incondicional do texto, nos parece, só pode ser afirmada pela ocultação das condições de produção, de distribuição e de consumo do objeto literário; mística dos 'grandes textos inalteráveis' ou exaltação da 'escritura', ela supõe uma passagem pelo sagrado."*²

A sacralização do texto encobre, como vimos, a

¹ Com exceção de Herberto Sales (estréia em 1944) e Antônio Carlos Villaça (estréia em 1945), os demais escritores estrearam ou no final dos anos 60 ou na década de 70. Foi também nesta época que publicaram grande parte de seus livros, alicerçando carreiras que continuam nestes anos 80. Ver anexo II.

² Pierre Kuentz. "L'envers du texte!" In *Littérature*, nº 7, Paris, Larousse, 1972. p.3. Tradução minha.

compreensão de que ele existe num suporte material, o artefato chamado livro, produto comercializável do trabalho de um autor. Obscurece e coloca em segundo plano a visão do objeto sujeito às regras do mercado econômico mescladas às normas e relações do mercado cultural e limitado desde o projeto pelas suas condições de emergência – culturais, sociais, econômicas – condições que vão influenciar e se concretizar na situação de trabalho do escritor em uma determinada época e sociedade.

Investigar esses fatores e tentar distinguir os limites externos à obra literária significa, de certa forma, colocar-se contra a visão da *"obra literária como algo incondicionado, que existe em si e por si, agindo sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações"*³, conforme escreveu Antonio Cândido nos anos sessenta. Ele alertava também para a resistência afetiva encontrada quando se tenta desfazer esta imagem, que resulta de uma crença na virtude criadora e pessoal do escritor.

Fica fácil entender o poder dessa convicção e a sua permanência sob a forma de resquícios – o que Antonio Cândido chama de *"repugnância do afeto"* às tentativas de investigação –, mesmo quando uma análise mais sociológica a desfaz (ou tenta desfazer!), se nos detivermos um pouco no exame da função de autor. A história da noção de autor é extensa e complexa e por isso sirvo-me do parágrafo escrito por Carlos Altamirano e Beatriz Saálo que a resumiram de forma econômica e clara, pelo menos para o que me interessa ressaltar. Ei-lo:

"La noción misma de autor no es, por supuesto, obvia y arrastra consigo una larga historia ideológica: desde su asociación, dentro de la cultura medieval e renacentista,

³ Antonio Cândido. "O escritor e o público!" In Literatura e sociedade. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965. p.87.

con la idea de autoridad (los 'autores' eran los antiguos, es decir, los escritores griegos y latinos cuyas enseñanzas había que seguir), hasta su vínculo con la institución bien moderna de la propiedad literaria. Pero no es en la secuencia ideológica aislada del término donde radican los mayores obstáculos para la comprensión y el análisis sociológico de la función autor, sino en la constelación de nociones e imágenes que han cristalizado en torno a la figura del escritor concebido como artista creador, centro expresivo irreductible y causa eficiente de la obra y su sentido. El tema del autor, consolidado en esos términos sobre todo a partir del siglo XIX, se convirtió así en uno de los ejes del discurso sobre la literatura. Dentro de este discurso convergieron y se anudaron, alrededor de la noción de autor, una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad específicamente artística y opuesta a las prácticas meramente reproductivas; la de originalidad, como meta y como valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, entendida como interioridad pre-social del individuo artista y resorte último de su actividad literaria".⁴

Os dois autores prosseguem discutindo a questão do autor, alertando que não é suficiente criticar e romper com a tematização ideológica que a envolve. A adequação de um ponto de vista teórico sobre esta questão estaria em sua capacidade de situar o lugar e o peso do conjunto de noções e de imagens no processo da prática literária. Em outras palavras, eles chamam a atenção para a presença do discurso sobre o autor como artista criador no interior da própria atividade literária, como um elemento constituinte desta atividade e do que eles nomeiam consciência ideológica do escritor. A relevância da consideração do espaço e do significado que o discurso ocupa no imaginário e na prática do escritor e a sua validade como

⁴ Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo. Literatura/Sociedad. Buenos Aires: Hachette, 1983. p.63.

forma de conhecimento estão delimitados nesta citação: "El modo en que ē este se ha percibido y se percibe, asī como el modo en que ha percibido e percibe el carācter de su actividad no representan un sistema de ilusiones que el anālisis sociolōgico debe desechar para mostrar su verdad 'social'. Si bien no es en ese conjunto de creencias que integran la 'conciencia de sī' del escritor donde hay que buscar la verdad de la prāctica literaria, esa 'conciencia de sī' forma parte de la verdad de dicha prāctica y la comprensiōn sociolōgica debe dar cuenta de ese doble juego".⁵

O escritor ē, pois, uma instāncia pertinente na anālise do produto literārio e o "conjunto mais ou menos sistemātico de noções atravēs das quais um autor se pensa a sī mesmo, pensa sua prātica e o sentido de sua obra"⁶ nāo pode ser desvalorizado e desprezado porque nāo explica efetivamente quem ē e o que faz o escritor, nem dā conta da produçoã ou do produto literārio. Estas manifestaçoẽs constituem īndices de tensões e de conflito e tẽm operado eficaz e produtivamente no campo literārio. Fazendo parte da ideologia literāria de um escritor e constituindo uma dimensão de sua prātica, são possuidoras de interesse prōprio e especīfico e nāo são indiferentes nem para os leitores nem para a crītica. Basta lembrar o sucesso das memōrias, diários, relatos e, mais recentemente, das entrevistas e das reportagens sobre os escritores.

A literatura ē então apreendida como um processo complexo no qual a atividade de escrever livros ē uma dentro de um conjunto de prāticas culturais, ou seja, o fenōmeno literārio como um conjunto de relaçoẽs em que a obra literāria estā incluīda e os papēis e funçoẽs são desempenhados por personagens e instituiçoẽs que se articulam formal e informal-

⁵ Idem, *ibidem*, p.64.

⁶ Idem, *ibidem*, p.64. Tradução minha.

mente, social e ideologicamente, dentro de um universo historicamente variável. A questão do autor só pode ser apreendida de modo adequado quando se o situa neste processo e neste sistema de relações.

Este é o caminho que permite aos autores ressaltar a mudança histórica que ocorre com o estabelecimento da sociedade burguesa moderna, quando a função autor passa a ser exigida: "*a todo texto de poesia ou de invenção se perguntará de onde vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstância e a partir de que objeto*"⁷; o discurso literário já não pode ser acolhido sem estas formas de identificação.

Naquele momento de profundas transformações econômicas, sociais e religiosas, de emancipação civil e política, os vínculos que ligavam os sujeitos às instituições e ordens do mundo medieval se diluem; como parte das modificações e por causa delas surgem novas formas de conceber e de viver a individualidade e a subjetividade. Isto pressupõe formas diferenciadas de identidade e de personalização dos indivíduos no campo social e tem como correlata, no espaço literário, a exigência do autor. Altamirano e Sarlo nos recordam a emergência da literatura autobiográfica, da "*literatura do eu*" que inicia na segunda metade do séc. XVIII e cujo modelo, As Confissões, de Rousseau, vai proliferar no século seguinte sob a forma de biografias, autobiografias, diários e novelas íntimos. A personalidade do escritor, suas vicissitudes, passam a ser tema das composições literárias.

Criação da cultura moderna, o escritor teve sua imagem de artista criador, inventor de seus próprios meios de expressão ditados por suas necessidades subjetivas, alicerçada no Romantismo com o culto à biografia. Perguntar-se, hoje,

⁷ Michel Foucault, citado em Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo. op. cit. p.65.

pelo autor de literatura, significa trazer incorporada às questões esta complexa evolução social e ideológica que necessariamente as condiciona, nos dizem aqueles autores, estabelecendo que a perspectiva sociológica deve ter em mira esses dois aspectos: *"problematizar a questão do autor, colocando o escritor como parte de um sistema de relações, e realçar a genealogia das perguntas que o constituíram como a 'fonte' autônoma de suas obras"*.⁸

Na verdade, o trabalho desenvolvido até aqui se aproxima também dos caminhos indicados por Antonio Cândido para definir a posição do escritor na estrutura social. Embora não seja esta a sua finalidade, as análises feitas a tangenciam na medida em que se discutem *"as condições de existência que os escritores, enquanto tais, encontram na sociedade"* e em que a variável *"consciência grupal, isto é, a noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade"*⁹, esboçada em vários momentos dos depoimentos e da discussão, pode ser aprofundada a partir das respostas dos escritores à questão 10.

Dizendo o que significa, para si próprio, escrever, cada escritor está dizendo como se vê e ao seu trabalho, ou *"como se pensa, pensa sua prática e o sentido de sua obra"*.

ELIAS JOSÉ

"Escrever é, para mim, como lecionar ou fazer qualquer outro tipo de trabalho árduo e pouco compreendido. Como escritor, posso participar dos problemas sociais, posso tentar recriar artisticamente nossos medos, nossa dor, nossa fome. O escritor é alguém que não aceita o que está sendo imposto. Ele vê, analisa, esperneia, denuncia. Quanto maior for a dor, a miséria, a falta de liberdade, maior será a razão de escre

⁸ Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo, op. cit. p.66.

⁹ Antonio Cândido, op. cit. p.89.

ver, mais forte e pleno de vida será o texto. Contudo não vejo grandes méritos em romances-reportagens, em naturalismos e realismos exagerados. Uma coisa é o texto literário, outra o texto jornalístico. Está havendo uma Literatura hoje bem próxima dos jornais sensacionalistas de crime e "mundo cão", sem compromisso com a palavra. Meu texto só será artístico se eu valorizar ao máximo a linguagem, o como dizer. A palavra só morreu para os lógicos, para quem está preocupado apenas com a denotação, com a função referencial da linguagem. Para mim, texto sem função poética, sem conotação sensitiva, não é literatura. Escrever é denunciar, participar, estar vivo e convivendo com as dores do mundo, sem desligar da necessária poesia que deve envolver qualquer obra de arte. Muitos acham que é uma miséria ser escritor no Brasil de hoje, é querer dar pérolas aos porcos. Não penso assim, é um privilégio, não no sentido de prestígio de classe, mas no sentido de poder enxergar e tentar deixar vivo o depoimento sobre a realidade vivida".

DEONÍSIO DA SILVA

"Escrever hoje no Brasil, para mim, é inventar a verdade. Para isso é preciso sonhar muito. Sonhar com uma sociedade justa, digna, fraterna. Freud quis decifrar a espécie através de seus sonhos e de sua linguagem. Não são outros os recursos do escritor. Imaginamos. Sonhamos. Inventamos histórias que decifrem nossa condição. O projeto é ambicioso, mas já tem dado alguns frutos. A espécie está melhor conhecida depois de Joyce, Shakespeare, Camus, Proust, Machado, Clarice - essa iluminou várias conversas intimistas -, Nélida Piñon, Antonio Callado, Drummond - o perfil do brasileiro está sendo revelado em muitos contornos. Todos esses, como eu e muitos outros que escrevem hoje no Brasil, estão sonhando com isso. Eis nosso trabalho".

ANTÔNIO TORRES

"Significa que não estou traíndo o meu sonho - um sonho acalentado desde menino, lá na roça, naquele meio rural onde a única perspectiva de vida era o cabo da enxada, berrando para o sol. Até descobrir o caminho da escola. O sonho acarinhado pela professora Teresa, que tinha vindo de fora (ninguém nunca soube de onde) e que me botou para escrever

todos os dias e para ler em voz alta os textos de prosa e poesia inseridos no livro de leitura, a velha "Seleta" escolar. O sonho alimentado na praça pública, uma humilde praça empoeirada, no dia 7 de setembro, quando eu, com a bandeira do Brasil numa mão e Castro Alves na outra, fazia o povo chorar — aquele povo analfabeto que a cada dia me empurrava estrada afora. O sonho empregado em algumas folhas de papel, nas quais eu escrevia o poema de amor para o sujeito que aparecia de um buraco qualquer dizendo-se apaixonado por uma moça num pé de grotta mais adiante — e eu mesmo tendo que ir ler para a moça tudo o que eu próprio havia escrito em nome de outro, para depois fazer a resposta, por ela. O sonho engajado quando eu tinha que adivinhar os garranchos dos homens que desceram para o Sul — não o Sul do Brasil, mas o Sul rico da Bahia mesmo, o Sul do cacau, e logo depois ter que escrever as respostas, em nome de suas chorosas mulheres. O sonho sonhado no centro da miséria e da solidão total, o sonho de poder, através da palavra escrita, prestar um serviço a meus semelhantes".

MOACYR SCLiar

"Escrever faz parte da minha vida. É como respirar. Eu escreveria aqui ou em qualquer outro lugar. Que este lugar seja o Brasil traz dificuldades adicionais, abre algumas perspectivas e implica em obrigações: vivemos num país pobre, escassamente letrado, culturalmente subjugado. Junto a minha fraca voz às dos que protestam. E vou escrevendo".

ANTONIO CARLOS VILLAÇA

"Que significa para mim escrever hoje no Brasil? Bem, sig-nifica respirar, viver, sobreviver, transviver. Eu, pobre, cinquenta e três anos, solteirão, solitário, habitante de um hotel, me refugio na li-teratura. É todo o meu sonho. É toda a minha vida. É o meu equilíbrio tão precário. Sou escritor. E isto me defende do nada. Me impede de apodrear. Me justifica. Significa uma forma de conhecimento e uma forma de comunhão. Conviver com os outros homens. Porque tudo me veio pela literatura. As pequenas alegrias da minha vida. Tudo me veio pelos meus livros, pelos meus artigos, pelas minhas conferências. Creio na missão do escritor. Creio na função social da literatura. A literatura é toda a minha

vida. Não tenho outra vida. Só tenho esta, que inteiramente é da literatura. Afinal, eu dei a minha à literatura. A literatura é a minha dignidade. E o meu tormento".

HOLDEMAR DE MENEZES

"Escrever, em qualquer época, é testemunhar, é revelar, é antecipar-se ao futuro. Escrever, em resumo, é denunciar. Tem sido a minha literatura capenga, deficiente, não-conhecida: a da denúncia. Denúncia contra os sistemas: monetário, de saúde, político, habitacional, religioso, etc. Para mim escrever é a forma mais válida de luta de engajamento. Não engajamento a partidos, todos falidos e irreais, mas engajamento à realidade brasileira, latino-americana. Escrever, para mim, é fixar o testemunho dos meus fantasmas interiores. Tem sido, desde a Revolução, minha forma de luta. Escrever hoje no Brasil pode ser uma atividade sem sentido, cuja mensagem chega a poucos, mas é um ato de fé e afirmação. Fé no futuro do povo espoliado e oprimido. Afirmação dos valores mais reais do indivíduo consciente e politizado".

TÂNIA FAILLACE

"Obstinação e saco. Após o boom dos anos 70, a literatura está em baixa no mercado. Chegou o tempo dos livros de personalidades, mesmo que semi-alfabetizados. É difícil editar e é difícil vender. Os novos autores da década de 70 sentem dificuldades em colocar seus segundos ou terceiros livros. As editoras estão quebrando e as multi estão avançando. Escreve-se porque se gosta. É a forma de algumas pessoas se relacionarem mais profundamente com o mundo e com a vida".

DOMINGOS PELLEGRINI JR.

"A mesma coisa que significaria escrever ontem ou amanhã em qualquer lugar do mundo: é o que melhor sei fazer, sei lá porque, de modo que procuro fazer o melhor que posso, sem me sacrificar para isso. Sou um contador de histórias, e histórias só ficam boas quando contadas com prazer e não por dever. De modo que, se eu me profissionalizar nisso, vai ser apenas porque me vieram histórias em qualidade e quantidade suficientes. Não espero nem procuro; quem sabe, virá".

RUBEM MAURO MACHADO

"No sentido social, escrever hoje no Brasil é uma tentativa de expressar o homem brasileiro de nosso tempo e, ao mesmo tempo, de influir no processo de transformação de uma sociedade tão injusta, ainda que a repercussão do nosso trabalho seja mínima. Apesar dos desestímulos e das inúmeras dificuldades decorrentes da nossa condição de país subdesenvolvido, a gente persevera nele com uma loucura quase santa. A gente escreve apesar de tudo e contra tudo, sem explicações. Talvez porque o ato de escrever se justifica em si mesmo: a gente escreve simplesmente porque precisa escrever".

HERBERTO SALES

"Significa um ato de teimosia e de heroísmo. A luta para conseguir um editor, a batalha para se fazer lido, podem levar à desistência um autor menos disposto a enfrentá-las".

MODESTO CARONE

"Escrever hoje, no Brasil, é uma aventura; para mim, é uma aventura que pode ter resultados sociais a longo prazo; em termos pessoais, não a dispenso mais".

JOÃO ANTONIO¹⁰

"Eu me vejo como uma pessoa irremediavelmente presa ao ato de escrever. Não consigo viver sem ele. Se não estiver escrevendo, crio desculpas para perseguir a tarefa literária. Sou absolutamente viciado em escrever, capaz de ficar horas conversando para apreciar uma linguagem, um cacoete, uma psicologia".

"A função intelectual do escritor na sociedade brasileira tem crescido, em alto e profundo, no atual quadro de coisas. Não há dúvi-

¹⁰ Depoimentos transcritos de Edla Van Steen. Viver & Escrever, op. cit. p.131 e 139 e de uma entrevista cuja cópia me foi enviada, sem referências bibliográficas.

da que, debaixo do AI-5, quando a censura abrangueu diretamente todas as formas de expressão, da televisão ao jornal, do teatro à vida sindical, a literatura cresceu de importância, principalmente a partir de 1975, quando os escritores, além de se deterem mais sobre as realidades brasileiras, passaram a fazer manifestações mais efetivas — assinando manifestos, participando de debates com estudantes universitários, influenciando mais na vida da imprensa, etc. Mesmo sem um projeto político e ideológico definido, efetivamente as gerações jovens de escritores estão colocadas à esquerda de um sistema que detém o poder. Dentro de minha obra, em particular, a preocupação social é um fato, as minhas fontes são sempre as populares e isso já é notório (e até famoso) em tudo o que escrevo”.

“O escritor é um testemunho do seu tempo. Ele não pode fugir ao seu papel de denunciador e de cotejador da realidade que o cerca. Agora, quanto à forma de dar esse testemunho, o escritor deve usar de toda a liberdade possível, porque numa literatura cabem desde Clarice Lispector e Cornélio Pena, até Wander Pirolli e Plínio Marcos”.

Voltando a Antonio Cândido, *"a consciência grupal dos escritores (...) se manifesta de maneira diversa, conforme o momento histórico (exprimindo-se, por exemplo, como vocação, consciência artesanal, senso de missão, inspiração, dever social, etc), permitindo-lhes definir um papel específico, diferente dos demais, e servindo-lhes de identificação enquanto membros de um agrupamento delimitado"*.¹¹ Algumas das formas de expressão detectadas por ele em que analisa as relações do escritor brasileiro com o público, em épocas históricas diferentes e ao longo da produção literária até a primeira metade deste século, se mantêm na consciência e no discurso dos escritores, conforme transcrições acima.

O trabalho literário é visto, pela maioria, como um ofício árduo, pouco valorizado socialmente e que exige dedicação e força de vontade para se continuar fazendo. É interessante a coincidência de idéias com que Herberto Sales e Tânia Faillace abrem suas respostas, diferentes no vocabulário porém conservando a mesma carga semântica: ato de teimosia e de heroísmo, para o primeiro, mais velho e *"melhor situado"*

no campo literário (pertence a algumas academias, além da Academia Brasileira de Letras; ao Conselho Federal de Cultura, diretor, à época, do Instituto Nacional do Livro)¹²; obstinação e saco, para Tânia, mais jovem e "marginal" ao mundo literário formal, acadêmico, "oficial". Nas duas respostas, entretanto, a idéia de diferenciação, de pertencimento a um grupo especial se faz presente. O que também aparece na "perseverança com loucura quase santa", de Rubem Mauro Machado, "no ato de fê e afirmação", de Holdemar de Menezes e até na equação igualitária entre magistério e escritura, feita por Elias José, que aproxima os dois ofícios na dificuldade de exercício e na falta de resposta social, mas os diferencia dando ao escritor alguns privilégios e formas de compromisso especiais.

A posição especial e um conseqüente sentido de compromisso aparecem muito claramente em vários depoimentos: o escritor é aquele "que não aceita o que está sendo imposto", que "denuncia", "participa", "revela", tenta "influir no processo de transformação de uma sociedade tão injusta", que "resiste", que "coteja a realidade que o cerca", que "sonha com uma sociedade justa, digna, fraterna". Sob diferentes versões a idéia de resistência às injustiças e de testemunho privilegiado do tempo e da realidade: o escritor assume seu compromisso com o povo, com os grupos injustiçados e dominados da sociedade, pelos quais luta e se expressa. Privilégio de alguns, a literatura tem como missão "denunciar os sistemas", "antecipar-se ao futuro", "engajar-se" e também "decifrar a condição humana", tornando mais concreto "o perfil do brasileiro", ou "tentando expressar o homem brasileiro de nosso tempo".

A literatura desempenhada como dever social, como uma espécie de prestação de serviços a outros seres humanos

¹² Informações contidas em A Posse da Terra. Escritor brasileiro hoje, de Cremilda de Araújo Medina Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 1985. p.74.

em piores condições sociais e culturais, é assumida por Antônio Torres que se diz fiel ao seu sonho de ajudar seus semelhantes através da palavra escrita. Desempenhando primeiro tarefas diretas de leitura e de escrita, e depois indiretas, através da literatura, o escritor faz uso da palavra por e pelos homens que não podem fazê-lo.

Esta posição de escritor socialmente comprometido e de crença na função social da literatura é nitidamente revelada no discurso de representantes da geração mais jovem de escritores, aquela que João Antonio coloca "*à esquerda de um sistema que detêm o poder, mesmo sem um projeto político e ideológico definido*". Em alguns depoimentos a forma é apaixonada, a linguagem quase de panfleto; em outros, um pouco mais sofisticadamente, aparece como uma obrigação natural das condições sócio-econômicas e político-culturais do país. O motivo circunstancial desse compromisso com a classe dominada, desse engajamento às lutas populares, que prossegue uma trajetória já tradicional nas manifestações literárias brasileiras, parece estar no fato de terem tido todos, classes populares e intelectuais, um inimigo comum, a ditadura, à qual era preciso resistir e denunciar. Escritores e classes populares pertencem ao mesmo segmento "*dominado*" da sociedade, todos se ressentem da falta de liberdades e direitos civis e políticos. Quando esses depoimentos foram escritos, em 1981, muitos escritores, preponderantemente os mais jovens, já haviam se manifestado, como grupo especial, através de abaixo-assinados contra a censura, contra a violação de direitos, por eleições, em atos públicos e em debates com estudantes etc. Era já a época de "*abertura*" do regime político e manifestações mais concretas contra o poder militar e a camada dirigente da classe dominante tornavam-se mais frequentes. Num primeiro plano, na resistência à censura e a outros mecanismos repressivos do governo autoritário, os escritores são vistos como grupo coeso, unido contra idênticas barreiras. Uma análise mais ampliada e aprofundada da questão poderia mostrar outros planos do mesmo retrato, ou "*outros re-*

tratos", em que apareceriam as diferenças e discordâncias que fracionaram o grupo de escritores, ou o de intelectuais, com reações diversas às várias estratégias do Estado autoritário no campo cultural. Nessas duas décadas de governos militares as estratégias variaram da repressão à cooptação, da censura prévia e apreensão ao incentivo à produção.¹³

Em alguns depoimentos aparece uma tentativa de simplificar a questão do significado do ato de escrever, de desmistificá-lo: "escreve-se porque se gosta", diz Tânia Faillace; "é o que melhor sei fazer", argumenta Pellegrini; "é uma aventura", segundo Modesto Carone; "escrever faz parte da minha vida, é como respirar", depõe Scliar; "a gente escreve simplesmente porque precisa escrever", encerra seu depoimento Rubem Mauro depois de dizer que "o ato de escrever se justifica em si mesmo". A resposta de Pellegrini é a mais característica porque, curta e objetiva, mantém-se nos limites da literatura como profissão, a profissionalização apenas esboçada mas possível de ser alcançada, sem sacrifício e com prazer, embora resvale um pouco para um certo tom de fatalismo, de "destino": "não espero nem procuro; quem sabe, virá". Tanto ele como Scliar tentam romper com a idéia de missão, de dever social e de compromisso, e colocam a escritura como uma tarefa profissional e prazerosa, desempenhada sem ou apesar das de terminações espaço-temporais, como diz o depoimento do escritor gaúcho que reconhece a influência de condicionamentos sociais. Estas colocações fazem parte de um discurso mais moderno de parte dos escritores, representantes da própria situação da categoria dividida entre ser ou não ser profissional, poder ou não poder viver como profissionais da literatura.

¹³ A análise da política cultural do Estado nos anos de ditadura foi feita por vários intelectuais no seminário "Estado e cultura no Brasil (Anos 70)", realizado em São Paulo, pelo Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo (IDESP) em 1982. Comunicações mimeografadas. Há em Flora Sússekind, Literatura e vida literária, op. cit., e em Silvano Santiago, Vale quanto pesa. R.J.: Paz e Terra, 1982, "reflexos" desta política na literatura e na vida literária.

Na resposta de Elias José destaco seu posicionamento em uma polêmica que se travou nos anos 70, entre defensores e críticos da "literatura social" ou "literatura realista", manifestado através do "romance-reportagem dos contos-notícias, da ficção naturalista ou da alegórica"¹⁴, que teve bastante sucesso durante aqueles anos. Contra esta tendência que se mostrou dominante, a crítica de Elias José aponta para a "facilidade" da linguagem referencial, sem o cuidado artesanal com a palavra e com sua função poética, permanecendo nos limites da prosa jornalística. Este escritor, aliás, já "abriria o jogo" anteriormente, ao discutir a profissionalização: "Pelo lado da qualidade do texto, me parece que, no caso específico do Brasil, viver de escrever tem trazido desvantagens. Os mais comerciais e totalmente profissionais são quase sempre nossos piores escritores. Há sempre uma profissão paralela (professor, jornalista, publicitário, tradutor) que tem mantido os melhores autores brasileiros". As distinções que faz podem ser lidas como um índice de esforço de diferenciação em relação a outros escritores, e também como dificuldade de assimilação das obras literárias a simples mercadorias. Mais que a pertinência ou não dessas distinções para a análise da situação do escritor interessa destacar a permanência do discurso que opõe obras "comerciais" e de "consumo" às "verdadeiras" obras literárias e que distingue escritores "comerciais" de escritores "autênticos".

Bastante singular é o depoimento de Antônio Carlos Villaça. Sua declaração me fez lembrar Roland Barthes: "aquele que escreve o faz por não ter encontrado outro lugar para viver".¹⁵ Para Villaça, escrever é refúgio e exílio, o seu espaço vital, a atividade que dá significado à sua existência. Lugar de solidão e, ao mesmo tempo, instrumento de en

¹⁴ Aproveito as classificações de Flora Sússekind, no já citado Literatura e Vida Nacional.

¹⁵ In Olgária Matos. A grande prova do espírito. Leia, julho de 87, p.37.

contro com outros homens, a literatura é a sua defesa contra o nada, sua justificativa e forma de inserção no social, na convivência humana. A singularidade deste autor está ainda, a meu ver, na pungência de suas colocações, que sugerem uma situação-limite de relacionamento com o fazer literário, o que o leva ao "ato de fê" implícito na reiteração: "*Creio na missão do escritor. Creio na função social da literatura*".

Esta era a última questão de um depoimento longo, e talvez por isto, mas também por ser a mais subjetiva e a mais exigente em termos de aprofundamento da reflexão pessoal, as respostas deste conjunto de escritores foram breves, com poucas exceções, e eu diria ainda que muitas delas foram superficiais e ligeiras. Conhecidos tradicionalmente como pessoas suscetíveis e sensíveis a críticas, os escritores como que se protegeram e pouco se expuseram, o que poderia acontecer se prolongassem o seu discurso. Sendo poucas as possibilidades de distinção, a visão predominante é a do escritor cioso de participação na vida social e política, através de suas obras e do desempenho da função social que um grupo significativo reivindica, a de "porta-vozes" ou "guias". A segunda tendência, que apenas se esboça, é a dos profissionais (ou quase)/lúdicos, mais preocupados com o fazer literário que com a sua repercussão ou responsabilidade social, menos missionários, portanto.

A esta altura, cabe certamente a pergunta: estas formas de perceber o trabalho literário e a si próprios se manifestam — e como — nas obras escritas por esses escritores? Ou perguntando de maneira diferente: a consciência ideológica, a "consciência de si" do escritor, fazendo parte de sua prática literária, como aparece nos livros resultados dessa prática?

Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo abrem espaço para a discussão desta questão em um parágrafo bastante significativo, que iniciam perguntando se para a análise de ideologia inscrita em um texto literário carece de relevância a ideolo-

gia do seu autor. Nomeando o próprio projeto literário como uma forma de ideologia, os autores respondem: "Declarar por principio que la cuestión es irrelevante, fundándose en la distinción necesaria entre la ideología textual y la ideología del escritor, es declarar de antemano que ésta carece de efecto sobre aquélla. Con arreglo a esta visión, el escritor no opera como el productor del texto, sino como vehículo transparente y ocasional de las ideologías y los discursos que lo atraviesan. Desalojado el escritor como instancia sin pertinencia alguna cuando se trata de analizar el producto literario, cualquiera sea el tipo de sociedad y cultura en que aparezca y cualquiera sea el nivel en que el análisis se coloque, la escena de la producción literaria la ocupan únicamente el modo de producción, la lengua, las ideologías, etc., es decir los conceptos construidos para pensar las articulaciones colectivas del mundo social. De estos conceptos que, convertidos em hipóstasis, funcionan como instancias trascendentes, emanan los textos, y la productividad de que se despoja al escritor es conferida a las abstracciones intelectuales. Así, a través de este objetivismo que sustituye el fetichismo del criador incondicionado por el fetichismo de las estructuras y las leyes de la estructura, se abre paso um discurso metafísico".¹⁶

O aprofundamento da discussão exigiria uma análise detalhada e rigorosa de cada uma e do conjunto de obras dos escritores com cujos depoimentos trabalhei. Ou seja, exigiria um novo e outro trabalho. Na impossibilidade e dentro dos limites traçados, julgo necessário — e suficiente — fazer um desvio para, valendo-me de análises sobre a produção literária das últimas décadas, especificamente da prosa de ficção pós-64, sintetizar as tendências dessa produção. Nela estão encaixadas, com maior ou menor brilho, com muito ou pouco destaque ou apenas como consolidação da média, que de acor

¹⁶ Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo. Op. cit., p.65.

do com Mário de Andrade é essencial para a literatura, as obras daqueles escritores.

Para não fugir à regra, poucos são os críticos que ousaram fazer um balanço da produção mais recente. Entre eles, destaco Antonio Cândido, que em ensaio intitulado "*A nova narrativa*"¹⁷, escrito originalmente para um encontro sobre ficção latino-americana realizado em Washington em 1979, esboça uma síntese das características, tendências e destaques da literatura de ficção brasileira a partir dos anos 30 e 40. Interessa-me, aqui, destacar a avaliação que faz da narrativa publicada na e desde a década dos 60.

Segundo o crítico, a ficção começa por manifestações fortes numa linha de fatura mais ou menos tradicional, com a renovação da "*literatura participante*" por Antônio Callado, a fábula política de Érico Veríssimo ("*Incidente em Antares*"), na mesma linha inconformista e de oposição, e o surgimento, ao longo dos anos, do que ele chama de "*geração da repressão*", os jovens escritores amadurecidos depois do golpe, cuja amostra é Renato Tapajós ("*Em câmara lenta*").

O timbre, porém, dos anos 60 e 70 foi dado "*pe-las contribuições de linha experimental e renovadora*", sobretudo no decênio de 70, ao qual se refere como o momento de "*verdadeira legitimação da pluralidade dos escritores*". Diz ele: "*Não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias*

¹⁷ Antonio Cândido. *A nova narrativa*. In *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.199-215.

com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro, textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente".¹⁸

Antonio Cândido destaca o conto como o melhor da ficção brasileira mais recente e aponta como tendências salientes – da ficção em geral – "o realismo feroz" cujos destaques e propulsores seriam João Antônio e Rubem Fonseca, "a ruptura do pacto realista", com Murilo Rubião como propulsor e José J. Veiga e Roberto Drummond como adeptos, aquele antes da moda se instalar, e "uma linha mais tradicional sem ser convencional", como a que se encaixa Luiz Vilela, além da "vertente satírica de corte picaresco", onde aparece Márcio Souza.

A análise prossegue, com a denominação da literatura da época como "literatura do contra": contra a escrita elegante; contra a convenção realista; contra a lógica narrativa; contra a ordem social, "sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la), a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia".¹⁹

Ligando estas tendências às condições do momento histórico – ditadura militar que aguçou o sentimento de oposição – e ao efeito das vanguardas artísticas – recusa e superação dos valores tradicionais da arte e da literatura –, o au-

¹⁸ Idem, ibidem, p.209-10.

¹⁹ Idem, ibidem, p.212.

tor faz uma síntese distintiva do esforço do escritor atual no uso da voz narrativa para se equivaler ou igualar à matéria narrada, que considero significativa o suficiente para mais uma citação. É a seguinte: "*Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso permanente e desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira*".²⁰

No final do balanço crítico o saldo não é, porém, muito positivo para esta literatura de experimentação e renovação. Sob argumentos de que a inovação acaba por se tornar rotineira, pouco durável, com exageros de recursos que se transformam em clichês no uso da maioria que segue e transmite a moda, Antonio Cândido cita como "*obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional*".²¹ Referem-se aos livros: Maíra, romance de Darcy Ribeiro (1976), Três mulheres de três ppp, contos de Paulo Emílio Sales Gomes (1977), e aos quatro volumes de memórias de Pedro Nava até então publicados: Baú de ossos (1972), Balão cativo (1973), Chão de ferro (1976) e Beira-Mar (1978).

Menos ampla e mais incisiva, a análise que Flora Süssekind faz da prosa de ficção e da poesia publicada pós-64 aponta "*os caminhos de expressão que foram mais privilegiados pelos escritores*" em comparação com os percursos que ela considera apenas esboçados: a literatura-verdade, a parábola e o depoimento biográfico dão a tônica enquanto a elipse, o texto fragmentário, a poesia autocorrosiva, o humor são as

²⁰ Idem, *ibidem*, p.213.

²¹ Idem, *ibidem*, p.215.

trilhas menos percorridas, embora mais densas, de acordo com a crítica (ou por que mais densas, pergunto eu).²²

Na apreciação de Flora "uma verdadeira síndrome da prisão tomaria conta dos escritores e da literatura brasileira de modo geral durante a década passada. E o que caracterizaria esta síndrome? Como é frequente nas celas das prisões, ora gritos de rebeldia, como os da 'arte de protesto', ora sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas. Ora a tentativa quase sempre difícil de estabelecer contato com o maior número possível de 'prisioneiros', mesmo que para isso se tivessem que ressuscitar naturalismos e dicções oratórias; ora o autocentrimento, que nem sempre é sinônimo de qualidade literária, a 'solitária', uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é pelo próprio ego".²³

A análise que a autora faz é um diálogo constante entre obras que seguem a corrente geral e obras que, num contraponto, vão marcar as diferenças e alcançar maior e melhor qualidade e densidade literárias. Assim, "O que é isso, companheiro", de Fernando Gabeira; "Os carbonários", de Alfredo Sirkis; "Em câmara lenta", de Renato Tapajós; "Cadeia para os mortos", de Rodolfo Konder, dialogam com "Em liberdade", de Silviano Santiago; "Garopaba mon amour" em "Pedras de Calcutã", de Caio Fernando Abreu; "O exterminador", conto de Rubem Fonseca; "Confissões de Ralfo", de Sérgio Sant'Anna e "O cego e a dançarina", de João Gilberto Noll, com os últimos constituindo exemplos de maior elaboração ficcional, em que a tensão do que é narrado se incorpora ao próprio modo de narrar e onde alguns procedimentos novos rompem o pacto-compensatório com o leitor interessado em catarse e o obrigam a uma outra leitura, com um código modificado.

²² Flora Süssekind. op. cit., p.41.

²³ Idem, ibidem, p.42.

Também os exemplos de ficção neonaturalista, tais como os romances-reportagem de José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Valério Meinel; os contos-verdade de João Antônio, Murilo Carvalho e Wander Pirolí e o outro lado do "retrato em negativo e positivo" — o realismo mágico — através da alegoria de Moacyr Scliar ("Mês de cães dançados") e das parábolas de Érico Veríssimo ("Incidente em Antares") e de Ivan Ângelo ("Casa de Vidro"), passam pelo crivo de Flora. Usando sua própria análise, posso sintetizar sua crítica aos primeiros: "é uma literatura que se crê retrato e cada vez mais se aproxima da 'crônica jornalística'. (...) São, na verdade, grandes reportagens cujo único traço especial é saírem em livro e não em jornal. E cujos recursos literários, bastante precários, resumem-se, em geral, a um estilo direto, objetivo, e a uma supervalorização da alegoria. Os crimes narrados nos romances via de regra apontam para a sociedade brasileira como um todo, os marginais para aqueles que sofreram marginalização nos anos de repressão, e assim por diante. Fotografia-se o caso policial singular, mas para retratar assim o país inteiro."²⁴ Ainda o fantástico, com sua quase sempre chave-mestra, com muito pouca margem à pluralidade, é visto pela crítica como "uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental".²⁵

Mas se o bisturi usado por Flora corta fundo, as costuras e os pontos que dá são, por sua vez, seguros: nestas mesmas vias privilegiadas pela ficção brasileira nas últimas décadas, apesar do esgotamento e de uma certa acomodação estética, ela encontra produtos de boa qualidade. Aos que já foram ressaltados nas comparações anteriores, acrescenta-se o trabalho de Murilo Rubião, Pedro Nava, Clarice Lispector, Samuel Rawet, somando-se ainda as obras que inauguram novos

²⁴ Idem, ibidem, p.59.

²⁵ Idem, ibidem, p.61.

atalhos ou outras trilhas: são as de Raduan Nassar, Modesto Carone, João Agrippino de Paula, Carlos Sússekind de Mendonça Filho, Renato Pompeu, principalmente. Segundo a crítica, esses autores primam mais pelo artesanato da palavra, pela estética do fragmento ou pela vertigem do excesso, pela redução da ação narrativa, pela elipse ou então pela tematização da loucura, onde é problematizada a própria figura do narrador.

E mesmo a produção predominante teve um papel meritório: o volume significativo de publicações que possibilitou a ampliação crescente do mercado editorial só foi possível pela conquista de público realizada nos anos 70. Foi a *"ficção de mãos dadas com o jornalismo"* a que obteve maior sucesso, tanto junto a leitores quanto entre os escritores-adeptos, e a que contribuiu para *"criar para o escritor uma imagem que oscila entre a marginalidade semelhante à dos personagens que representa e o heroísmo de um 'Robin Hood' de classe média que se imagina sempre ao lado 'dos fracos e oprimidos' "*.²⁶ Ao fim e ao cabo, uma área um pouco maior de repercussão (tanto quanto as poucas edições de 3.000 exemplares e o ainda reduzido público de ficção o permitem), mas não sem importância no plano político-cultural. Sem, porém, espaço para grandes vaidades pois, como alerta Silviano Santiago, o discurso ficcional, constrangido pelas circunstâncias sociais, econômicas e culturais do país, *"é a réplica (no duplo sentido: cópia e contestação) do discurso de uma classe social dominante, que quer se enxergar melhor nos seus acertos e desacertos, que quer se conhecer a si mesma melhor, saber por onde anda e por onde anda o país que governa ou governava, que se quer consciente das suas ordens e desordens, ou ainda da sua perda gradual e crescente de prestígio e poder face a novos grupos ou a transformações modernizadoras na sociedade"*.²⁷

²⁶ Idem, *ibidem*, p.58.

²⁷ Silviano Santiago. Vale quanto pesa, op. cit., p.28.

Os julgamentos e as próprias análises feitas nesta digressão crítica da ficção das últimas décadas não são — e nem poderiam ser — automaticamente aplicáveis a toda e qualquer produção ficcional, nem mesmo às obras dos escritores depoentes, em particular. Como todo trabalho crítico, é evidente que tanto o exame de Antonio Cândido quanto o de Flora Süssekind privilegiaram autores e obras que consideram mais representativos, dadas a extensão e abrangência do período considerado e a quantidade de livros publicados. O mérito está, porém, no traçado de linhas balizadoras que permitem ao leitor atento da ficção da época, inclusive a dos autores destacados em todo este trabalho, bem como a outros estudiosos e críticos da literatura, uma reflexão e um posicionamento também crítico.

É preciso considerar ainda os riscos que se corre quando se toma como objeto de análise uma produção tão recente: é o alerta que, cautelosamente, a própria Flora se faz numa espécie de apresentação do seu livro, quando diz que *"quem se encontra 'trancado' em certo período histórico, em determinadas amarras discursivas, dificilmente consegue enxergar esta 'casa de vidro' com olhos diferentes daqueles que suas próprias circunstâncias biográfico-geracionais lhe emprestaram"*.²⁸ Cautela que o próprio Antonio Cândido também usa quando, com modéstia, diz que não saberia nem ousaria dizer se é aviso ou acaso o fato de constatar que as obras que considera melhores são exceções no conjunto da produção ficcional da época. Na verdade, ambos sabem que a perspectiva do tempo ajuda a perceber melhor a espessura de uma obra de arte.

Fecho, portanto, o desvio pela crítica das tendências mais representativas na ficção contemporânea e retorno

²⁸ Flora Süssekind, op. cit. p.9.

aos escritores e ao significado do ato de escrever, para chamar a atenção sobre a "legitimidade" do papel dos escritores enquanto porta-vozes privilegiados da sociedade. É o que nos mostra Gérard Lebrun no seu já citado artigo, onde faz uma reflexão sobre a função do escritor, seu papel na sociedade, sua relação com a opinião pública e a noção de autoridade. Lebrun mostra como é inseparável do ofício de escrever a missão do esclarecimento político, desde que os tempos modernos concederam cidadania ao escritor e um papel especial em relação à opinião pública. São palavras dele: "Ao mesmo tempo criadores e criaturas da opinião, por que os escritores deveriam contentar-se em comunicar seus estados de ~~alma~~ *alma*? A menos que escrevamos para agradar (o que, de resto, não foi considerado sempre como desprezível: é o caso da maioria dos clássicos), escrevemos para transformar o leitor — seja para mantê-lo preso a uma intriga romântica ou para lhe transmitir através de 'confissões', como Jean-Jacques, uma referência que lhe permita conhecer-se melhor etc. Além disso, não é fácil traçar o limite entre as intenções de agradar e transformar. A menos que se considere um comerciante (o que, na minha opinião, é mais raro do que parece), o escritor, através de sua atividade, pretende exercer uma influência sobre o receptor, modificar seu julgamento, sua sensibilidade, sua problemática — e por meio delas, queira ele ou não, seu comportamento político".²⁹

E termino com e como Lebrun que, após afirmar que os escritores estariam errados se acreditassem serem profissionais e cidadãos como quaisquer outros, pois não podem recusar o papel de "guias" que a opinião pública lhes concede, mesmo que eles considerem ilusório este papel, pergunta (pergunta): "De resto valeria a pena colocar um ponto final nesta ilusão?"

²⁹ Gérard Lebrun. A personagem do escritor. op. cit., p.3.

ANEXO I

— QUESTÕES PROPOSTAS —

- Quais são as suas condições de trabalho literário? Que outra(s) atividade(s) você exerce, além da criação literária? Como você concilia essas atividades? Que causas você aponta como mais importantes para que o escritor, no Brasil, em geral, não consiga viver exclusivamente como profissional da literatura? Em que medida isto influencia, positiva ou negativamente, a sua produção literária?
- Como, no seu caso particular, se dão as relações autor/editor? Como você teve (quando de sua estréia) e tem acesso aos editores; através de que meios? Você tem conhecimento dos critérios adotados pela(s) editora(s) para seleção de originais? E para reedições? Quais seriam esses critérios? Quem faz a seleção na editora? O público-leitor, reduzido pela ideologia do mercado a uma clientela, a consumidor, não entra prioritariamente na determinação das escolhas do editor? Isto tem, para o escritor, alguma incidência sobre a natureza e as formas do que é escrito?
- A legislação referente aos direitos autorais é respeitada? Você se sente satisfeito com as garantias que ela lhe dá? Como são pagos os direitos autorais? Você tem algum controle sobre a venda de seus livros? Existe algum órgão ou associação de classe dos escritores que realmente defenda os seus interesses e direitos e a que você esteja filiado?
- Como você vê a distribuição e difusão do livro no Brasil?

- Como se dá, para você, a relação escritor/leitor? Você tem no leitor um interlocutor, mesmo hipotético, em algum momento do seu trabalho?
- Como você vê a escola, em que medida ela é responsável pela criação e formação de um público leitor? Seus livros são difundidos via escola? Você tem ou teve acesso direto a alguma escola de 1º, 2º graus ou universidade? Como você encara a programação escolar, principalmente o ensino de língua e literatura, influenciando a formação de leitores?
- A escola e/ou a universidade teve algum papel na sua formação literária, influenciou de alguma forma o seu trabalho (formação de padrões literários, "modelos", processos de criação, etc...)?
- Que influência tem a crítica literária no seu trabalho de escritor?
- Qual o significado e a importância dos concursos e prêmios literários?
- Que significa, para você, escrever hoje e no Brasil?

ANEXO II

Publicações dos escritores entrevistados¹

ELIAS JOSÉ (Guaxupé, MG)

Contos:

A mal-amada. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de MG - 1970

O tempo, Camila. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de MG - 1971

Inquieta viagem no fundo do poço. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira - 1974

Um pássaro em pânico. São Paulo: Ática

O grito dos torturados. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

Inventário do inútil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Passageiros em trânsito. Rio de Janeiro. Record

Literatura Infanto-Juvenil:

Jogo duro. BH: Comunicação

As curtições de Pitu. SP. Melhoramentos

Caixa mágica de surpresas. Paulinas

Um casório bem finório. FTD

Cidade da pá virada. Melhoramentos

De repente toda história novamente. FTD

Dias de susto. Melhoramentos

O fantasma no porão.

O herói abatido. Moderna

O historiador de Catiro. Atual

Lua no brejo. Mercado Aberto

Namorinho de portão. Moderna

Os que podem voar. Comunicação

De um pouco de tudo... Paulinas

Saudoso, o burrinho manhoso. Melhoramentos

¹ Esta relação não tem a pretensão de ser completa, devido às dificuldades para obtenção dos títulos das últimas publicações de cada escritor.

Sete contos, sete cantos. V.1 e V.2 - FTD

DEONÍSIO DA SILVA (Siderópolis, SC, 1948)

Estudo sobre a carne humana. Curitiba: Ed. Hoje

Exposição de motivos. Rio de Janeiro: Artenova, 1977

Cenas indecorosas. Rio de Janeiro: Artenova

A mesa dos inocentes. Rio de Janeiro: Artenova

A ferramenta do escritor (ensaaios). Rio de Janeiro. Artenova

Um novo modo de narrar (ensaaios). Ed. Cultura

A mulher silenciosa. PA: Mercado Aberto

Livrai-me das tentações. RJ: Nova Fronteira

O caso Rui Fonseca, violência e... SP: Alfa-Ômega

Adão e Eva felizes no paraíso. Curitiba: Criar

Tratado dos homens perdidos. PA: Mercado Aberto

Os segredos do baú. PA: Mercado Aberto

Maravilhosas invenções de seu Mané. PA: Mercado Aberto

ANTÔNIO TORRES (Junco, Bahia, 1940)

Um cão uivando para a lua. Rio de Janeiro: Ed. Garnasa. 1972

Os homens dos pés redondos. Rio de Janeiro: Fco. Alves. 1973

Essa terra. SP: Ática. 1976

Adeus, velho. SP: Ática. 1981

Carta ao bispo. SP: Ática. 1983

Balada da infância perdida. RJ: Nova Fronteira. 1986

MOACYR SCLIAR (Porto Alegre, RS, 1937)

Histórias de médico em formação (contos). PA: Ed. Difusão. 1962

O carnaval dos animais (contos). PA: Ed. Movimento. 1968

A guerra no Bonfim (novela). RJ: Expressão e Cultura. 1972

O exército de um homem só (novela). RJ: Expressão e Cultura. 1973

Os deuses de Raquel (novela). RJ: Expressão e Cultura. 1975

Os mistérios de Porto Alegre (crônicas). PA: Gaúcha Gráfica e Editora. 1976

A balada do falso Messias (contos). SP: Ática. 1976
O ciclo das águas (novela). PA: Globo. 1977
Histórias da terra trêmula (contos). SP: Vertente. 1976
Mês de cães danados (romance). PA: LP&M. 1977
Doutor Miragem (novela). PA: LP&M. 1978
O anão do televisor (contos). PA: Globo. 1979
Os voluntários (novela). PA: LP&M. 1979
O centauro no jardim (romance). Rio: Nova Fronteira, 1980
Max e os felinos (novela). PA: LP&M. 1981
Cavalos e obeliscos (novela). PA: Mercado Aberto. 1981
A festa no castelo (novela). PA: LP&M. 1982
A estranha nação de Rafael Mendes (novela): PA: LP&M. 1983
O olho enigmático. Rio: Guanabara. 1986
Do mágico ao social. PA: LP&M.

Participação em antologias:

Nove do Sul. 1962
Tempo de espera. 1964
Os dez melhores contos de médicos. RJ: Ed. Pulso, 1965
Antologia do conto gaúcho. PA: Movimento. 1971
Edcontos 2. 1970
Roda de Fogo. PA: Movimento. 1970
Porto Alegre ontem e hoje. PA: Movimento. 1971
Contos jovens. nº 1, 2 e 3. 1973 e 1974
Contos. 1974
Assim escrevem os gaúchos. SP: Alfa-Ômega. 1976

ANTONIO CARLOS VILLAÇA (Rio de Janeiro, RJ, 1928)

Perfil de um estadista da República. RJ: Edição do autor. 1945
Junqueira Freire. Coleção Nossos Clássicos. RJ: Agir. 1962
O nariz do morto. RJ: JCM. 1970
O anel. RJ: Editora Rio. 1972
O livro de Antonio. RJ: José Olympio. 1974
História da questão religiosa. RJ: Livraria Francisco Alves. 1974
Encontros. RJ: Editora Brasília. 1974
História do pensamento católico no Brasil. RJ: Zahar. 1974

Místicos, filósofos e poetas. Rio: Imago.

A descoberta do morro. Editora Vigília.

Literatura e vida. RJ: Nova Fronteira.

Traduções:

A aventura mística de Charles de Foucauld. (Tradução do texto original francês, de Michel Carrouges) RJ: Duas Cidades. 1958

A criança, sua doença e os outros. (Tradução do texto original francês de Maud Mannoni). RJ: Zahar. 1971

HOLDEMAR MENEZES (Jaguaruna, Ceará. 1921)

Kafka, o outro (ensaio). PA: Editora Flama: 1970

A Coleira de Peggy (contos). PA: Movimento. 1972/SP: Ática 1979

A sonda uretral (contos). RJ: Codecri, 1978

Os residentes (romance). PA: Movimento, 1982

A vida vivida (crônicas). Florianópolis: UFSC e Lunardelli. 1983

Participação em antologias:

Os 10 melhores contos de médicos. RJ: Editora Pulso. 1965

Panorama do conto catarinense. PA: Movimento, 1971

Círculo 17. São Paulo: Editora do Escritor. 1975

Assim escrevem os catarinenses. SP: Alfa-Ômega. 1976

21 dedos de prosa. Florianópolis: Cambirela. 1980

Este mar catarina. Florianópolis: UFSC. 1983

TÂNIA FAILLACE (Porto Alegre, RS, 1939)

Fuga (novela). PA: Globo. 1964

Adão e Eva (novela). PA: Globo. 1965

O 35º ano de Inês (contos). PA: Movimento. 1971

Vinde a mim os pequeninos (contos). PA: Ed. Lume. 1977

Tradição, família e outras histórias (contos). SP: Ática. 1978

Mário/Vera (romance). Rio: Marco Zero. 1983

Participação em antologias:

Nove do sul. 1962

Antologia do conto gaúcho. PA: Movimento. 1971

Porto Alegre ontem e hoje. PA: Movimento. 1971

Cinco contistas. Cadernos de Cultura Gaúcha. PA: Assembléia Legislativa do RS. 1976

Assim escrevem os gaúchos. SP: Alfa-Ômega. 1976

Malditos escritores. SP: Símbolo. 1977

O moderno conto brasileiro. Rio: Civilização Brasileira. 1978

DOMINGOS PELLEGRINI JR. (Londrina, PR. 1949)

O homem vermelho (contos). Rio: Civilização Brasileira. 1977

Os meninos (contos). SP: Editora Vertente. 1977

As sete pragas (contos e novelas). Rio: Civilização Brasileira, 1979

A árvore que dava dinheiro (novela juvenil).

Os meninos crescem (contos). Rio: Nova Fronteira. 1986

Paixões (contos). SP: Ática. 1984

Poesia Viva II. Rio: Civilização Brasileira.

RUBEM MAURO MACHADO (Maceió, Alagoas, 1942)

Contos do mundo proletário. Porto Alegre: Movimento, 1967

Jacarês ao sol (contos). SP: Ática. 1976

Idade da paixão. Rio: José Olympio.

Jantar envenenado. SP: Ática.

Participação em antologias:

Assim escrevem os gaúchos. SP: Alfa-Ômega. 1976

HERBERTO SALES (Andaraí, Bahia. 1917)

Romances:

Cascalho. Rio: Edições O Cruzeiro. 1944 (Civilização Brasileira)

Além dos marimbus. Rio. Ed. O Cruzeiro. 1961. (Civilização Brasileira)

Dados biográficos do finado Marcelino. Rio: Civilização Brasileira, 1965

O fruto do vosso ventre. Rio: Civilização Brasileira. 1976

Einstein, o minigênio. Rio: Civilização Brasileira. 1983

Os pareceres do tempo. Rio: Nova Fronteira. 1984

Contos:

Histórias ordinárias. Rio: Ed. O Cruzeiro. 1966 (Civilização Brasileira)

Melhores contos de Herberto Sales. PA: Globo.

Seleta de Herberto Sales. Rio: José Olympio.

O lobisomen e outros contos folclóricos. Rio: Civilização Brasileira. 1970

Uma telha de menos. Editorial Tormes. 1970

Transcontos. Rio: Civilização Brasileira.

Armado cavaleiro o audaz motoqueiro. Rio: Civilização Brasileira. 1980

Crítica literária:

Para conhecer melhor Aloísio Azevedo. Rio: Ed. Bloch.

Literatura infantil:

O menino perdido. SP: Nacional.

Vaquinha sabida. Rio: Civilização Brasileira.

O sobradinho dos pardais. SP: Melhoramentos.

O burrinho que queria ser gente. SP: Editora do Brasil.

O casamento da raposa com a galinha. SP: Editora do Brasil.

MODESTO CARONE (Sorocaba, SP. 1937)

Dias melhores. SP: Brasiliense. 1984

Aos Pês de Matilde. SP: Summus Editorial. 1980

As Marcas do Real. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1979.

(Contos em diversas revistas e jornais)

Ensaaios:

A Poética do Silêncio. SP: Ed. Perspectiva. 1979

Metáfora e Montagem. SP: Ed. Perspectiva. 1974

JOÃO ANTÔNIO (São Paulo, SP. 1937)

Malagueta, Perus e Bacanaço. RJ: Civilização Brasileira. 1963

(Reeditado pela Record)

Leão-de-chácara. RJ: Civilização Brasileira. 1975.

(Reeditado pela Record)

Malhação do Judas Carioca. RJ: Civilização Brasileira. 1975

(Reeditado pela Record)

Casa de loucos. RJ: Civilização Brasileira. 1976

Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto.

RJ: Civilização Brasileira. 1977

Lambões de caçarola. PA: LP&M. 1977

Ô Copacabana! RJ: Civilização Brasileira. 1978

Dedo-duro. RJ: Record. 1982

Menino do Caixote. RJ: Record. 1983

Abraçado ao meu rancor. RJ: Record.

Melhores contos de João Antônio. SP: Globo. 1986

Antologias:

Dez contos escolhidos. V.6. Ed. Horizonte.

O Moderno Conto Brasileiro. (Coordenador). RJ: Civilização Brasileira.

DEPOIMENTOS

ELIAS JOSÉ

Além de escritor, sou professor de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira na FAFIG, de Português na EEPSG em Tapiratiba (SP) e Supervisor Pedagógico na E.E. de Guaxupê (do 2º grau). Não é fácil conciliar três empregos e o trabalho de criação literária. Só mesmo muito amor e necessidade de escrever... Estabeleci que só trabalho de manhã e à noite, ficando com as tardes livres para escrever, ler, fazer palestras em escolas, manter correspondência com autores amigos, conviver com a mulher e os três filhos, estudar, dormir. No mais, há férias, domingos, sábados à tarde e noite, dias santos e feriados. Vou escrevendo sempre, um pouco todos os dias, sem esperar o que vai sair. Depois é que o texto vai se impondo, virando conto, novela, poesia, capítulo de romance ou crítica. Muita coisa nem dá arte e acaba ficando no lixo ou no fundo da gaveta, esperando umas e outras novas abordagens. Há texto que se impõe de cara e a gente acaba levando pro serviço, acaba tirando parte do tempo do sono, acaba dando uma abonada ou justificada na escola para não perder a chama. Geralmente, são esses os melhores textos. São os que nascem por necessidade extrema de dizer algo. Nem sempre o físico consegue se manter e já cheguei a estafas terríveis, mas aproveitei o tempo de licença médica para escrever mais. Graças à última estafa, nasceu meu primeiro livro de poesia, "A Dança das Descobertas", que está para sair. E parece que os rémédios não adiantaram muito, mas o poema sim ajudou muito, libertou coisas que estavam entupindo a garganta.

Sou um escritor brasileiro e sei das limitações que me obrigam a ter. Não sou romântico, tenho que pensar em sobreviver e em dar sobrevivência aos filhos; logo, não vou abandonar o magistério para escrever apenas. Contudo, revolta-me ter dez livros publicados, nove deles com editoras comerciais grandes, com várias edições alguns, e não conseguir mais que uns Cr\$ 15.000,00 por mês. As causas da impossibili-

dade de profissionalização são várias, mas a maior é o subdesenvolvimento cultural. Ele é maior ainda que o econômico, apesar de ser um tanto fruto deste. Digo que é maior, pois o consumo está aí solto, vende-se tudo, menos o livro. Não há quase livrarias nem bibliotecas públicas. O contato com o livro, da forma que se dá, assusta e só convida aos já iniciados. Nossas livrarias não acompanharam as lojas comerciais no apelo ao produto vendido. Nossas editoras não promovem o que editam, muitas vezes até com esforço. Não há incentivo para a leitura sequer nas escolas. E a escola ainda é o maior balcão do nosso livro. Se ela quisesse, poderia mudar a situação em muito. Como professor de Português, sei o que já consegui de alunos e de seus pais, sei o que já consegui para as bibliotecas das escolas onde atuo e da cidade onde moro. Só que são poucos os professores que têm uma convivência maior com o livro, logo ... A desculpa é sempre o preço, mas há tanto supérfluo que não falta nas casas de professores e alunos, que já não serve essa saída.

Lógico que minha produção literária é prejudicada pela impossibilidade de ser um escritor apenas. Mas não creio que alguém deixe de escrever por não poder viver do que escreve. Se deixa, é porque era tudo, menos escritor. Seria um absurdo se só a meia dúzia que vive de escrever continuasse. Aliás, pelo lado da qualidade do texto, me parece que, no caso específico do Brasil, viver de escrever tem trazido vantagens quanto à qualidade. Os mais comerciais e totalmente profissionais são quase sempre nossos piores escritores. Há sempre uma profissão paralela (professor, jornalista, publicitário, tradutor) que tem mantido os melhores autores brasileiros.

Tenho livros publicados em duas editoras paulistas (Melhoramentos e Ática), uma carioca (Civilização Brasileira) e duas mineiras (Interlivros e Comunicação). A Interlivros tirou uma 2ª edição de meu livro "A Mal-Amada", acho que por amor ao livro, por parte do editor. Ele quis editar só para ele, daí não distribuiu nem mesmo em Belo Horizonte. Se o leitor quiser encontrá-lo, só há num local, na livraria da

editora. A Ática fez um trabalho bonito de divulgação e a 1ª edição de meu livro "Um Pássaro em Pânico" esgotou e já está com boa parte da 2ª vendida. E a edição era de 30.000 exemplares, tiragem pouco comum no Brasil. Meus livros infantis da Melhoramentos têm várias edições e o editor divulga e não espera a edição acabar. A Comunicação trabalha bem toda a Coleção do Pinto, que editou dois livros meus, já estando, em pouco tempo, o "Jogo Duro" entrando em 2ª edição. A Civilização Brasileira é uma editora que tem gosto, boa distribuição, mas como toda editora apenas de Literatura séria, sem best-sellers nem didáticos, tem tido problemas econômicos; assim, o livro acaba refletindo esses problemas. Contudo, só tenho a agradecer a força que o editor Ênio Silveira me deu sempre.

No início de carreira, tive livros meus recusados por várias editoras, inclusive a José Olympio, que classificou em um concurso nacional meu primeiro livro e não se interessou em editá-lo. Na época, havia preconceito contra o conto, depois houve preferência, agora parece que está voltando o preconceito. Mas o preconceito maior era, na época, contra o escritor sem nome. No meu caso, também a falta de divulgação, de reconhecimento pessoal, tanto nas editoras como nos jornais. A Imprensa Oficial de Minas, graças à orientação de Murilo Rubião, assessorado por Laís Correa de Araújo, Aires da Mata Machado, Emílio Moura e outros, é que lançou toda uma geração de autores dos anos 70, tanto em livro como no Suplemento Literário de Minas Gerais. Meus três primeiros livros apareceram assim. A Imprensa editou, me deu mil volumes; Murilo Rubião me deu quase o mesmo número de endereços de autores, críticos e universidades, daí os livros e o nome do autor foram aparecendo. Quando meu 3º livro "Inquieta Viagem no Fundo do Poço", sem estar no comércio, ganhou o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro como "melhor livro de contos de 1974" e o "Prêmio Governador do Distrito Federal", da Fundação Cultural do Distrito Federal, como "melhor livro de ficção publicado em 1974", é que houve uma inversão: fui procurado por editores e meus livros foram saindo comercialmente.

Meu acesso aos editores, embora muitos não acredi

tem, só tem sido feito através do envio de originais pelo correio. É o correio que leva o livro, traz o contrato e os direitos autorais. Lógico que freqüento editoras que me publicam, fiz amigos editores, mas nunca levei um livro pessoalmente a uma editora.

Os critérios de três editoras minhas – Ática, Melhoramentos e Civilização – me parecem o mesmo, segundo me disseram os editores: dão o livro a leitores contratados especialmente para ler, sem conhecerem o nome do autor. Se aprovarem, o livro será publicado. Na Ática me disseram que os leitores eram professores da U.S.P. Na Civilização, me parece que são escritores do mesmo gênero. Não sei quem lê para a Melhoramentos. Em Minas, na Comunicação, o editor André Carvalho é quem lê e seleciona tudo o que publica. Desconheço se há alguma editora que dá para o consumidor comum ler os originais. Vendo tantos escritores bons fora das editoras comerciais e tantos ruins sendo badalados, me parece que o sistema de escolha de muitas editoras tem pouco a ver com a qualidade. Gostaria, principalmente, de ver um livro meu infanto-juvenil ser selecionado pelo público a que se destina. De adulto, já acho que não me daria o mesmo prazer. Não sei explicar o porquê de achar assim. Quanto à re-edição, acho que só a aceitação pública é que vai determinar a saída. Não creio nem mesmo que a crítica tenha força para convencer o editor a relançar um livro de baixa vendagem.

O autor recebe 10% sobre o preço do livro vendido ao consumidor. O livreiro ganha de 35% a 40%. Não sei quanto ganhará o editor. A legislação já anda sendo desrespeitada, pois há editoras querendo pagar apenas 7%, principalmente para edições ilustradas e/ou paradidáticas. O autor não tem controle, pois as tiragens são determinadas pelas editoras e não há sequer numeração de exemplar. Não creio que uma grande editora apresente tiragem inferior ao autor, pois isso acarretaria confusão na contabilidade. Afinal, 10% ... Recebo direitos autorais duas vezes ao ano, em julho (algumas só pagam em agosto) e em janeiro (algumas só pagam em fevereiro). A Ática e a Melhoramentos apresentam um extrato bem feito e pagam sem

pre pontualmente. Nenhuma editora deixou de me pagar direitos autorais, assim não posso reclamar.

Não sou filiado a nenhuma associação de classe, mas acredito que sô elas poderiam resolver problemas relacionados com a legislação vigente, que não agrada a nenhum autor. Inscrevi-me num Sindicato que estava sendo estruturado em Belo Horizonte, mas parece que não deu em nada. Tive convite do Sindicato do Rio, mas penso que a luta precisa ser feita dentro do meu Estado. A União Brasileira de Escritores do Rio e de São Paulo (esta com nova e dinâmica Direção) têm batalhado para modificações do sistema. Infelizmente, os escritores não têm nem a força nem a união dos compositores de música popular, que acabaram modificando as coisas.

A distribuição do livro brasileiro é falha, não atinge bem sequer os grandes centros. O exemplo da Abril, colocando livros em bancas de todo o país, e vendendo bem, deveria servir para as editoras. Penso que o problema só se resolveria se várias editoras se unissem para formar uma distribuidora forte, capaz de criar condições para o livro chegar aos lugares mais distantes do país. Divulgação do livro quase não existe. Há apenas métodos antigos de divulgação em órgãos especializados, nunca nos jornais e revistas de grande circulação, no rádio e na televisão. A divulgação é cara, mas a venda poderia compensar. Os escritores jornalistas, que cuidam eles mesmos de divulgar suas obras, levam grande vantagem, pois têm espaços nos meios de comunicação. Alguns até levam entrevistas e notas prontas para jornais e revistas, pois sabem que, por espontânea vontade, a imprensa brasileira nunca procura divulgar a literatura. A televisão não tem programas culturais e quando aproveita e adapta romances em novelas, apesar de modificar quase tudo, consegue vender livros espantosamente. Os best-sellers estrangeiros sufocam o nosso livro, justamente porque já vem com toda a divulgação feita. A obra quando sai, já vem com adaptação para tevê, cinema, teatro. Apesar de saber do valor de muitos deles, tenho certeza de que o sucesso de muitos autores nossos (Gabeira, Loyola, Antônio Torres, Amado, João Ubaldo, João Antônio, Plínio Mar-

cos e outros) está intimamente relacionado com as vezes que aparecem na tevê e nos jornais.

A obra de arte só se completa quando entra a segunda pessoa do diálogo estético: o leitor, no caso da Literatura. Penso muito na frustração de quem escreve para a gaveta. Pode ser que haja um pouco de narcisismo nisso, mas é tão bom saber que alguém leu e percebeu aquilo que a gente quis passar. É um processo de empatia, um diálogo silencioso, mas marcante. Uma das minhas maiores alegrias tem sido bater papo com estudantes que leram obras minhas — até gosto mais do público infanto-juvenil, mais sincero e desarmado, capaz de criticar sem rodeios ou retoques. Contudo, ao escrever, não me preocupo com o leitor, principalmente no ato primeiro da criação. Às vezes, no reescrever, sim. Reescrevendo, a gente procura abrir mais o texto, possibilitar uma participação do leitor como artista recriador, eliminar excesso de hermetismo.

A escola, o professor de Português especialmente, tem feito mais para a divulgação e hábito da leitura do que o sistema político, a família ou o sistema editorial. É uma leitura obrigatória, sem a beleza da livre leitura, quase coisa imposta, mas é a grande colaboração que o autor brasileiro ainda encontra. Meus livros infanto-juvenis têm sido adotados em várias regiões do país — já fui falar sobre eles em lugares, como fui em escolas de favela no Rio, no refinado Colégio Santa Cruz de São Paulo, em várias escolas até de Manaus. Há vários textos meus em livros de Comunicação e Expressão para o 1º grau, sobretudo tirados de um livro meu, a novela "As Curtições de Pitu". O livro de contos, editado pela Ática, "Um Pássaro em Pânico", quase que só atingiu os cursos de 2º grau e de Letras. Já há teses sobre ele. Em 1978, ele foi incluído entre os livros adotados para os exames vestibulares da PUC de Belo Horizonte. Recebo sempre trabalhos de alunos, alguns ótimos, outros fracos, a maioria regulares, sobre "Um Pássaro em Pânico" e "Inquieta Viagem no Fundo do Poço". As professoras Dirce Cortes Riedel (PUC/Rio) e Nelly Novaes Coelho (USP) trabalharam especialmente com os mini-contos de "O Tempo, Camila".

Contando com tão poucos recursos, com bibliotecas quase vazias, com o preço do livro, com a má vontade do sistema e da família, o professor de Português (alguns, os mais capazes) ainda é a grande força a favor do livro. A programação escolar, hoje voltada para o falido ensino profissionalizante (que acabou com o ensino e não deu profissão nenhuma), não colabora com o trabalho do professor de Português, pelo contrário. Sem contar que ele também, como todo professor, é mal remunerado e tem que dar um número exagerado de aulas para viver e, assim, lê pouco, dá pouco trabalho que exija reflexão, análise, texto redigido. O livro didático, então, há muito entrou na dança das cruzinhas dos testes objetivos, até para analisar a força ambígua e conotada da Literatura.

A Universidade me influenciou muito na maneira de fazer uma leitura crítica de meu próprio texto, usando um distanciamento possível e necessário. Trabalhando com as ciências da linguagem, primeiro rapidamente como aluno, depois como estudioso de tudo que aparecia, pude ver o meu texto com alguma lucidez. Nunca deixo, porém, me envolver demais em correntes e modismos, nem quero afastar o lado mágico do texto, usando a lógica do analista. Sei bem que o texto literário é mil vezes mais importante que o texto teórico. E o grande mal da Universidade é mitificar a Teoria e deixar em segundo plano a Literatura. Tive oportunidade de debater isso na PUC do Rio e UNERJ, lutando sempre para que a Literatura, o convívio com o texto criativo, tivesse prioridade. Pasmos, vi que alunos que sabem os últimos modismos via-Paris, que dominam uma nomenclatura pedante e elitista, não tinham lido quase nada. Muito, mas muito mais que a Escola, o livro "fez minha cabeça". Estou convencido que as pessoas mais sérias deste país são autodidatas - às vezes, autodidatas com um currículo universitário riquíssimo, não importa. O convívio com o livro é que vai, realmente, determinar a formação do escritor. Lógico que só o convívio não basta, é preciso ter vocação, saber recriar o mundo com palavras. Acho que foi Manuel Bandeira quem disse que o talento nasce com o artista, mas só ele não basta. Os livros lidos vão permitir o burilamento do artista criador. A orientação da leitura, o convívio com as Ciências

da Linguagem e com o texto a ser analisado são as contribuições dos cursos de Letras.

Quase não temos crítica literária. Hoje, temos mais resenhadores do que críticos. Se hoje a crítica exerce pouca influência no meu trabalho de criador, ela é fundamental para a divulgação da obra. Nos meus três primeiros livros, a crítica me valeu demais, tanto como incentivo como orientação para melhorar o texto. Consegui boa crítica; em termos de Brasil, a melhor. Fausto Cunha, Laís Correa de Araújo, Hélio Pólvora, Geraldo Galvão Ferraz, Temístocles Linhares, Assis Brasil, Octávio de Faria, José Afrânio Moreira Duarte, Aires da Mata Machado, Roberto Reis, Victor Giudice, Mário da Silva Brito, Nelly Novaes Coelho, Moacyr Cirne, Maria Consuelo Albergaria Prado e tantos críticos mais me auxiliaram, estudaram meu trabalho, colaboraram na divulgação dele. Foi a crítica o meu único acesso aos jornais, pois nunca frequentei redações, nem pedi que publicassem qualquer nota sobre livro meu. Dois prêmios importantes que ganhei (Jabuti e Governador do Distrito Federal) foram apontados pela crítica, sem que houvesse inscrições. Agora, é uma pena que a crítica esteja acabando, que não haja espaços para ela, como há para a crítica de música e tevê, nos jornais e revistas. É uma pena que os suplementos estejam desaparecendo. Com uma geração de críticos formada em Letras, capaz de estudar o texto sem os "achismos" da crítica impressionista, acho que a colaboração para o autor seria bem maior, se houvesse hoje maior espaço crítico para a Literatura.

Só estou editando comercialmente porque recebi boa crítica e bons prêmios literários — foi a minha maneira de furar a barreira editorial. Outros tiveram caminhos diferentes e falam mal da crítica e dos prêmios (que não receberam). Num país subdesenvolvido, que lê pouco e divulga menos os livros, é preciso encontrar alguma forma do leitor tomar conhecimento de sua existência. A crítica e os prêmios me parecem formas mais intrínsecas do que a badalação, a auto-promoção.

Escrever é, para mim, como lecionar ou fazer qualquer outro tipo de trabalho árduo e pouco compreendido. Como

escritor, posso participar dos problemas sociais, posso tentar recriar artisticamente nossos medos, nossa dor, nossa fome. O escritor é alguém que não aceita o que está sendo imposto. Ele vê, analisa, esperneia, denuncia. Quanto maior for a dor, a miséria, a falta de liberdade, maior será a razão de escrever, mais forte e pleno de vida será o texto. Contudo, não vejo grandes méritos em romances-reportagens, em naturalismos e realismos exagerados. Uma coisa é o texto literário, outra o texto jornalístico. Está havendo uma literatura hoje bem próxima dos jornais sensacionalistas de crime e "mundo cão", sem compromisso com a palavra. Meu texto só será artístico se eu valorizar ao máximo a linguagem, o como dizer. A palavra só morreu para os lógicos, para quem está preocupado apenas com a denotação, com a função referencial da linguagem. Para mim, texto sem função poética, sem conotação sensitiva, não é Literatura. Escrever é denunciar, participar, estar vivo e convivendo com as dores do mundo, sem desligar da necessária poesia que deve envolver qualquer obra de arte. Muitos acham que é uma miséria ser escritor no Brasil de hoje, é querer dar pérolas aos porcos. Não penso assim, é um privilégio, não no sentido de prestígio de classe, mas no sentido de poder enxergar e tentar deixar vivo o depoimento sobre a realidade vivida.

DEONÍSIO DA SILVA

Em toda a Galáxia de Gutenberg, as condições de trabalho do escritor são sempre adversas; mas, na América Latina, e, por certos fatores, especialmente no Brasil, o escritor vive a tragédia de escrever num país onde todos parecem dispensá-lo, exceto um pequeno público que dá atenção aos livros editados. Há, porém, um caminho fácil para se obter o reconhecimento: viver à sombra do poder, abdicar do direito à crítica. A imensa maioria dos escritores em nosso país felizmente conserva a dignidade de recusar esses benefícios escusos. A luta por nosso reconhecimento como categoria profissional necessária, é apenas uma das muitas reivindicações e entrecruza-se com outros caminhos, tais como as lutas democráticas que demandam melhor distribuição da renda nacional, me-

lhores condições de vida, mais verbas para a educação e para as atividades culturais, incremento das bibliotecas, escola e saúde para todos. No dia em que algumas reivindicações mínimas forem atendidas no Brasil, outras categorias sentirão falta do escritor. Por enquanto, produzimos o entretenimento da escassa minoria, ainda que significativa pelos poderes de influência que detêm junto às esferas de decisões.

Para todo escritor brasileiro – não somente para mim – a literatura é a amante caprichosa que nos seduz, mas a quem não podemos amar com a regularidade que merece, porque temos que dar nossa primeira atenção à outra. Sou, então, um professor que escreve; como outros são empresários, bancários, publicitários, jornalistas, etc. que escrevem.

Concilio meus dois trabalhos do seguinte modo: leciono literatura brasileira na universidade; desse modo, tenho a impressão de que, enquanto professor universitário, tento rastrear o percurso daqueles que nos precederam, escrevendo em outras épocas, diante de outros públicos, sobre outros temas, ou sobre os mesmos, (já que há vários séculos a literatura e os escritores têm tido obsessões, idéias fixas) mas de modos diferentes. Examino as dificuldades que tiveram, como contornaram os problemas, como foram seus fracassos e sucessos, etc.

No Brasil, o escritor não pode viver do que escreve, em síntese pelas mesmas razões que impedem que outros profissionais também possam viver do trabalho que fazem. Cineastas, atores, atrizes, músicos, teatrólogos, pintores, pintoras, escultores, e diversas outras categorias não vivem de seu trabalho, não conseguem uma remuneração suficiente e digna que permitam-lhe viver e não apenas sobreviver. Ou, por outra: cultura, no Brasil, é supérfluo. Isto porque somos um país que está sofrendo uma das mais sérias invasões culturais de que se tem notícia em nossa história. Nem sob o domínio das cortes portuguesas e ibéricas fomos um país tão ocupado pelo lixo cultural estrangeiro como nos dias que correm. Nosso cinema, nossa televisão, nosso mercado de discos e de li-

vros foram transformados em depósitos de detritos ditos culturais que nos são impingidos pelo grande irmão do norte. Não há uma política cultural no Brasil. Ao invés de os portos e as portas serem abertas ao patrimônio da cultura universal, em nosso país são exercidos poderes cruéis que interditam nos a produção cultural ainda na fonte, não raro; outros procedimentos censórios ocupam-se em intoxicar e atravancar os estreitos caminhos de circulação de nossos produtos ditos culturais. Agora, as multinacionais do lixo cultural, encontraram o Brasil de portas, portos e pernas abertas para encher o rabo dos brasileiros de pêsimos filmes, livros medíocres, tapes horrorosos e essa confraria toda aí de Tio Patinhas, et cetera. Não vivemos dignamente como escritores por causa de coisas como essas que acabei de citar. Por esses mesmos motivos, outros profissionais são impedidos de viver de seu trabalho. Quantas atrizes e atores brasileiros poderiam obter um emprego razoável em nossa televisão, se o espaço não estivesse, como está, ocupado por Dallas, Texas, Kojak, etc. Quantos cantores brasileiros caberiam no lugar dessas músicas ridículas e com letras em língua inglesa que invadem nossas emissoras de rádio desde o nascer de sol até o poente. Até o poente o quê! Eles já ocuparam o espaço full time. Temos uma madrugada povoada de horrores, de mau gosto, de problemas que não os nossos, de violência e de um way of life absolutamente estranho e nocivo às nossas tradições, à nossa índole, à nossa identidade. Eu não sou um xenófobo. Os melhores livros que li não são brasileiros, em sua maior parte. Dostoievski, Goethe, Thomas Mann, Tolstoi, Boccaccio, Flaubert, Dickens, Camus, Sartre, Sthendal, Lawrence, Joyce, e tantos outros não são encontrados com a facilidade com que os mascadores de chiclé, de norte e a sul do país, são atingidos por esse bombardeio de filmes, tapes, quadrilhas de revistas-em-quadrinho, que são poderosos agentes de alienação, de falsas informações, de um lazer doentio, etc.

Minha produção literária há de ser extraída de um contexto como esse que acabei de delinear em rápidas pinceladas. Contudo, ocorre uma coisa curiosa com a literatura e com as artes de um modo geral. Nosso ofício não é regido por

leis lógicas; antes, por paixões, algumas patológicas. Nos ambientes mais adversos à condição humana, ali viceja por inteiro a flor do amor, ali são encontradas as melhores provas de humanidade, de solidariedade e, não raro, de criatividade. Machado de Assis: houve alguém no Brasil da segunda metade do século XIX que tivesse tantas pedras no caminho, quanto ele? Preto, pobre, órfão, gago, epiléptico. Viveu num país em que dos 7.000.000 de habitantes, 2.500.000 eram escravos. Poderes totalitários presidiam a nação a essa época; abolição e república só vamos ter no fim do século. Público leitor escassíssimo. Tudo isso não impediu que justamente essa época produzisse o maior escritor que já tivemos. Adelino Magalhães, humilde professor secundarista no Rio de Janeiro, antes dos anos 20 – e antes de Joyce! – introduz procedimentos narrativos absolutamente inéditos, não somente na prosa brasileira, mas na prosa de ficção do Ocidente. Infelizmente, não escrevia em inglês, não morava em Dublin e seus livros não frequentavam os circuitos culturais elegantes da Europa de então. Mas deu seu recado para os pósteros e está aí sua bela obra para provar seu gênio. De modo que pode-se dizer que em qualquer tempo, alguns escritores souberam contornar os perigos. Ocorre que se em todas as produções culturais ocorresse a democracia que preside nosso futebol, não teríamos somente o melhor futebol do mundo. Teríamos muitas outras excelências. No futebol, qualquer um pode descer o morro e disputar a vaga entre os iguais. Se for bom de bola, ganha a posição. (Aliás, isso também já está mudando para pior; mas até agora foi assim, democrático). Mas, para ser escritor, não basta o talento. É preciso encontrar um editor com boa vontade e muitas outras coisas. Cedo o escriba nacional descobre que o brasileiro médio ainda não é cidadão; porque somente lendo e escrevendo, entrando para a Galáxia de Gutenberg, é possível conquistar a cidadania e exercê-la. Cedo descobre que é um marginal sui generis, um miserável com status cultural e uma elegância perfeitamente dispensáveis, umas frescuras beletristas que compõem nosso legado cartorial ibérico que vira nas letras, especialmente nas de ficção, um verniz, não mais que isso; um cosmético. Um batom para os filhos dos proprietários

bem nascidos que não tinham muito jeito para a pecuária, a agricultura ou os negócios. Iam então fazer um curso de bacharel em alguma coisa e depois perpetravam algum soneto de pé quebrado ou torto, alguma elegia à classe dominante. E a regra básica era a seguinte: quanto mais inócua, melhor; mas se louvar o que está constituído, reforça um pouco o status. Para sorte nossa, muitos escritores não aceitaram essas propostas indecentes e dissecaram nossa burguesia territorial e mercantilista, revelando suas piores mazelas, eripselas e amebas morais, ideológicas, sociais. Por isso, você conhece melhor a sociedade brasileira epocal lendo Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Manuel Antonio de Almeida, entre outros, do que através de textos de História do Brasil, de Informes, etc. Porque Machado escrevia com paixão, ainda que paixões contidas, torneadas, refinadas, mas de todo modo PAIXÃO. E estou com aquele filósofo que disse que somente as descobertas da paixão são dignas de crédito. Se não me engano, foi Kierkegaard que disse isso. Mas se a gente tiver alguma dúvida, é só perguntar ao Professor Ernani Reichmann, da Universidade Federal de Curitiba, que ele tira a dúvida, pois sabe de tudo o que Kierkegaard disse ou não disse.

Depois de ver meu primeiro livro recusado por doze editoras, encontrei um catarinense desterrado que vivia, como eu, no Paraná. Era Sílvio Back, com quem desde então tenho trabalhado em alguns roteiros de cinema. Era 1974. Ele me levou à redação de O ESTADO DO PARANÁ, que publicou meus primeiros textos. Depois, ainda por suas mãos, cheguei à Editora Hoje, obscura editora de Curitiba, que publicou meu livro ESTUDO SOBRE A CARNE HUMANA. Depois, através do escritor Rubem Fonseca, que gostou muito de ESTUDO SOBRE A CARNE HUMANA, cheguei à Artenova, uma das maiores editoras brasileiras na época. Através dela, publiquei EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS, que recebeu o Prêmio Brasília de Literatura em 1977 e foi aproveitado para a televisão em belíssimo trabalho de Antunes Filho. Seguiram-se CENAS INDECOROSAS e A MESA DOS INOCENTES, sempre pela Artenova, que publicou também um livro de ensaios, A FERRAMENTA DO ESCRITOR. Fui bem recebido pela crítica e pelo público. Na verdade, acho que faço parte de uma geração de escritores,

surgida nos anos 70, que produziu seu próprio público, seja pelos temas que tratou, seja pela forma como os tratou, seja pelo comportamento buliçoso, atrevido e inovador que sempre imprimiu ao ofício. Hoje, a literatura brasileira não está mais representada na Academia Brasileira de Letras. Os verdadeiros escritores brasileiros estão em outros lugares, cumprindo seus ofícios que lhe garantem escrever sem pleitear sinecuras aqui e ali. Na ABL, estão alguns dinossauros, alguns respeitáveis, outros abomináveis, mas de todo modo em extinção. Do velho nasce o novo. Porque o velho não pode mais produzir e o novo pode. Podemos produzir uma nova literatura e estamos nos esforçando para isto até chegar a vez de cedermos o lugar a outros que nos sucederão. Não é nenhuma frescura ou falta de modéstia. É apenas o destino. No ataúde de Athayde, o presidente eterno da Academia Brasileira de Letras, vai ser enterrado o beletismo, o culto irracional ao Estado, essa obsessão por sinecuras, aposentadorias de lambuja, essa omissão da ABL diante da censura, etc.

De critérios editoriais, o mais certo é dizê-los que não existem. Cheguei às editoras porque seus donos respeitavam a opinião de Sílvio Back, de Rubem Fonseca; não o meu texto. Pelo menos, para o primeiro livro foi assim. Álvaro Pacheco viu logo que meus livros vendiam bem, depois de Exposição de Motivos. Sentiu-se também honrado com os prêmios que recebi enquanto estava sendo editado por ele. Quatro prêmios para quatro livros; média de um prêmio por livro. Prêmios não ensinam ninguém a escrever, mas não atrapalham, quando bem entendidos pelo editor, pelo escritor, pelo público. Acho que o critério para publicação, com raríssimas exceções, é sempre comercial. É preciso ver que os editores brasileiros não recebem nenhum estímulo do Estado, em sua grande maioria. E publicar, em nosso país, que não entrou ainda para a Galáxia de Gutenberg, é uma temeridade, é um investimento cheio de perigos. Além da HOJE e da ARTENOVA, publiquei outros dois livros pela CULTURA (UM NOVO MODO DE NARRAR) e pela MERCADO ABERTO (A MULHER SILENCIOSA). Esses livros me foram pedidos, isto é, os editores me solicitaram originais, tal como ocorrera com a ARTENOVA, depois de Exposição de Motivos.

A legislação referente a direitos autorais é péssima. Mas algumas organizações já estão reunindo e agrupando os escritores – um bicho muito solitário, o escritor, avesso a associações – e tentando consertar a situação, como, por exemplo, o Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, a UBE, algumas agências literárias como a Carmen Balcells, que cuida de meus direitos e meus tortos, e poucas outras.

Eu estou filiado ao Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, que está fazendo algumas coisas interessantes, mas ainda estamos na fase do exame dos problemas, que, aliás, são muito complexos.

Do Oiapoque a Ijuí, a difusão do livro e sua distribuição é precária. Temos poucas livrarias, assim como temos poucos cinemas, poucos teatros, etc. Nossas falhas não são acidentais; são estruturais. Mas tenho a impressão de que as livrarias universitárias e postos de vendas de livros nas escolas são uma boa saída. Há também o poder da Igreja Católica, que é o único partido político que tem diretório em todos os municípios brasileiros e representação em todas as bibocas do país. Se cada capela tivesse uma biblioteca, por menor que fosse – ou uma pequena livraria ou posto de livros, como tem postos de hóstia, de santinho, de medalha, de água benta, de rosário e outras bijuterias, já seria alguma coisa. Mas a Igreja Católica, ao menos como instituição, é muito totalitária ainda; nesses postos ela só vende coisas dela: catecismos dela, folhetos dela, etc. Além do mais, é uma instituição que tem um know how de censura que ditadura nenhuma deste mundo tem. No tempo em que ela dominava o mercado de livros pôde-se ver do que a Igreja é capaz. Lembrai-vos de Index Librorum Prohibitorum. A sociedade brasileira haverá de ser corrigida de forma a que uma instituição que nunca faz eleições internas e que elege seu mandatário maior num colégio eleitoral insignificante em números representativos, não possa ter a oportunidade de hastear bandeiras que jamais desfralda dentro de seus próprios muros.

Escrevo sem pensar em leitor nenhum. Mas procuro

ser legível. Escrevo para me livrar de meus fantasmas, de meus medos, para examinar nossas patologias, para inventar um caminho, para inventar a verdade, mas, sobretudo, para narrar o que outros discursos não registram. Um escritor escreve o que ouve, o que houve, o que não ouve, o que quisera que houvesse, o que não quisera ouvir, o que não é dito ainda, mas precisa sê-lo. Enfim, criar é isso, né? Dar vida a quem não tem, sem discriminar as criaturas. O Criador não faz a mesma coisa há milhares de anos? Dá vida a mulheres lindas e charmosas, mas também às feias e chatas; cria o inteligente, o burro. Ou, então, de outro ponto de vista, permite acontecimentos que entortam e deformam o que criou. O criador, qualquer que seja ele, não tem essa onipotência que proclama. Isso não passa de uma falta de modéstia. As mães têm o poder de gerar filhos, abrigá-los no próprio útero, o lugar em que o ser humano está melhor protegido nesse mundo, mas depois do parto, forma-se uma nova vida sobre cujo destino ela tem poucos poderes. Do contrário, só haveria gente fina na face da terra. E sabemos que não é assim.

Está surgindo uma nova geração de professores universitários, muito atenta às nossas letras. É ainda um grupo reduzido, como soem ser os que inovam e inventam um caminho, mas com uma influência crescente nos circuitos universitários. Nos anos negros da censura, sobretudo na última década, foram eles, com o auxílio de líderes estudantis, que fizeram de muitas universidades o espaço privilegiado de discussões de cultura brasileira. Foram eles que levaram cineastas, escritores, críticos literários, artistas, políticos, etc., para debater com professores e estudantes. No 1º e 2º graus não sei como vão as coisas. Meus livros chegam lá? Não sei. Acho que não. Nossa escola é ainda meio jesuítica — refiro-me especialmente à de 1º e 2º graus, mas algumas dessas marcas atravessam também a universidade — e o diretor funciona como um bedel autoritário, representante do Estado dentro da Escola e não representante da Escola diante do Estado, como seria mais proveitoso para a educação. A diferença entre ele e um bedel da escola jesuítica é que o bedel, pelo menos, era bem informado. Já os anos '70, no Brasil, assistiram a um tipo de reas

sentamento do poder que considerava os espíritos obscuros mais aptos para as tarefas que queriam delegar-lhes, sobretudo na educação e cultura. Mas a universidade portou-se como um núcleo de resistência vigoroso, altivo e, sobretudo, ativo. Isso foi muito bom e não foi em vão.

A Escola, sobretudo a de 1º grau, forma leitores, sim. Mas não está cumprindo essa função. Nem seus professores lêem o mínimo desejável para exercer a profissão. São mal pagos, têm que trabalhar muitíssimo, são mal tratados e, sobretudo, os mais capazes e mais ativos são muito combatidos por esses pequenos poderes locais que são delegados dos soberanos provinciais que por sua vez são delegados do poder central. Temos uma estrutura de poder irresponsável, por isso. Todos estão cumprindo ordens e acham que não devem satisfação a ninguém. Deveríamos criar uma estrutura tal que o sucesso ou o fracasso de uma escola fosse creditado em última instância àqueles que a dirigissem. Não é o que ocorre. Todos, nas horas decisivas, dizem estar cumprindo ordens. Pelo jeito, a ordem é não fazer nada.

Desde que minha professora do curso primário, ainda no 1º ano me ensinou a ler e me levou à biblioteca, onde li a história mágica de uma lenda indígena que explicava a criação do dia e da noite, nunca mais deixei de ler. É este meu principal vício, o maior de todos quantos tenho. Melhor do que ler, só mesmo amar e escrever. A leitura nos arranca da monotonia do cotidiano, nos leva por outros países, outras gentes, outros hábitos, outros costumes, outros usos, outros modos de viver e amar, mas, sobretudo, aumenta nossa percepção, afia os sentidos, ajuda-nos a melhor entender a condição humana. Hoje, muitos livros depois daquele primeiro que me foi dado, posso refletir uma antiga resposta do catecismo da doutrina cristã, que rezava assim: "para que vivemos na terra?" E a gente deveria responder: "para salvar a nossa alma". Mas era um engano, vejo-o agora. Estamos na terra para aperfeiçoar a espécie. Isto só se consegue através do conhecimento. O conhecimento é que salva. A ignorância é mortal. Mas temos sido maus aprendizes. Lêssemos mais, as coisas seriam bem

diferentes. A Escola sempre me ensinou isso. Às vezes pelo reverso. Isto é, vendo a Escola entortar tantos companheiros, mas também salvar muitos outros, fui percebendo que as instituições são cruéis como a natureza; são exageradas. O sol nasce todos os dias, jamais tira férias. É um exagero fatal. As instituições procedem do mesmo modo. Estão diuturnamente atuando sobre nós. Ou nos entortam ou nos aperfeiçoam. Infelizmente, têm aperfeiçoado a poucos e entortado a muitos.

Ouçó muito os críticos. Leio seus comentários com atenção, sejam de livros meus, sejam de outros. Remy Gorga Filho, Fábio Lucas, Geraldo Galvão Ferraz, Antonio Hohlfeldt, por exemplo. Leio-os sempre.

Prêmios não ensinam ninguém a escrever; se o sujeito já sabe, eles não atrapalham. A ressonância dos prêmios e concursos é quase sempre benéfica, tanto para o escritor, como para o leitor. Prêmios chamam a atenção do público para os agraciados, para os temas que trataram, para a forma como os examinaram, etc. É preciso, porém, haver isenção. Jogo limpo. Tratos justos. Respeito aos concorrentes. Já fui membro de comissões julgadoras, com J.J. Veiga, com Domingos Pellegrini, com Adonias Filho, com Caio Porfírio Carneiro, com Bernardo Élis. Posso assegurar que nesses concursos havia a maior limpidez. Fui também premiado. Pela Fundação Cultural de Brasília, pelo MEC, pela revista STATUS, pela FUNARTE, pela Fundação Catarinense de Cultura, etc. Sempre com pseudônimos. A não ser o Prêmio Brasília, que foi conferido por obra publicada, ao qual não era necessário inscrever-se.

Escrever hoje no Brasil, para mim, é inventar a verdade. Para isso é preciso sonhar muito. Sonhar com uma sociedade justa, digna, fraterna. Freud quis decifrar a espécie através de seus sonhos e de sua linguagem. Não são outros os recursos do escritor. Imaginamos. Sonhamos. Inventamos histórias que decifrem nossa condição. O projeto é ambicioso, mas já tem dado alguns frutos. A espécie está melhor conhecida depois de Joyce, Shakespeare, Camus, Proust, Machado, Clarice — essa iluminou várias cavernas intimistas; Nélida Piñon, An

tonio Callado, Drummond – o perfil do brasileiro está sendo revelado em muitos contornos. Todos esses, como eu e muitos outros que escrevem hoje no Brasil, estão sonhando com isso. Eis o nosso trabalho.

ANTÔNIO TORRES

Escrevo aos cacos: em pedaços de noite, quando os meus demônios interiores se tornam mais fortes do que o cansaço e o sono; escrevo varando madrugadas, quando o silêncio se traveste de boa fada, musa e madrinha; escrevo nos fins de semana, nos dias santos e feriados – oh, benditos carnavais, benditas semanas santas! – escrevo nas férias de ano e ano. E é assim, fabricando tempo, criando minhas próprias condições de trabalho, e, com a ajuda da sorte, que levo de dois a dois anos e meio para escrever um romance. O qual, tenho absoluta certeza disso, acaba por refletir a minha própria precariedade em relação ao tempo de que dispus para escrevê-lo.

Claro, tenho outra atividade – a do feijão – como quase todos os autores deste país, pelo menos todos aqueles que não nasceram ricos ou se casaram com mulheres ricas. Trabalho em publicidade, um encargo diário pesado, mas que garante o leite das crianças (são duas: Gabriel e Tiago, um de sete, outro de quatro anos), o aluguel e uma birita de vez em quando, que ninguém é de ferro.

Por que ninguém consegue viver de escrever no Brasil? Tenho alguns palpites a respeito: 1. Porque o Brasil não gosta de seus escritores. Eles são chatos, problemáticos e têm a mania de insistirem em tratar de uma realidade que a nação não está interessada. É como se não gostássemos de nós mesmos – uma inacreditável espécie de menos valia, que nos leva a todos a supervalorizar o que é estrangeiro e a menosprezar o que é nacional. São quase 500 anos de dominação e, me parece, a ideologia do colonizador está estranhada em nós, de nascença. Uma coisa terrível! Uma coisa, porém, preciso deixar claro: não tenho horror ao que é estrangeiro. Um país em formação, como o nosso, precisa da contribuição. O que

estã em discussãõ é a invasãõ de subprodutos culturais, que visam meramente o lucro fãcil enquanto que, pela sua forte penetraçãõ, vãõ atendendo a outro objetivo, de natureza mais sutil e mais perigosa – o de fazer uma verdadeira lavagem cerebral em nossas cabeças. 2. O Brasil nãõ lê (e quando lê pra valer em geral lê besteira, a razãõ do exposto acima). Nãõ me refiro ao nosso analfabetismo crõnico, à pobreza endêmica, à miséria generalizada. Estou neste momento pensando nos 40% que compõem a populaçãõ brasileira economicamente ativa, a base de sustentaçãõ do capitalismo interno, seja ele de procedênciã multinacional ou nacional. Sãõ os que compram tudo o que a Rede Globo anuncia. 3. Também por causa da Rede Globo. Ela é um fenômeno, certamente. É muito mais fãcil para qualquer um submeter-se à magia do vıdeo, do que queimar pestanas na leitura de uma pãgina escrita. 4. Porque o sistema de ensino faliu (e este talvez seja o dado mais importante). O sistema que impôs as cruzinhas, em vez de redaçãõ e leitura. Resultado: do primãrio ao pões-graduaçãõ (verdadeira mania nacional), saem todos como entram: analfabetos. A esse respeito meu posto de observaçãõ é o Rio de Janeiro, onde o ensino é um desastre.

Nada disso, porêm, tem influenciado negativa ou positivamente no meu trabalho de escritor, no que se refere à produçãõ: sempre quis escrever e estou conseguindo. Claro que se as coisas fossem diferentes do que sãõ, minha condiçãõ também seria diferente. O paıs é este e nãõ podemos – ou nãõ conseguimos, ainda – inventar outro. E, se há uma coisa em que acredito é esta: sejam quais forem as dificuldades e as circunstãncias, continuaremos escrevendo. É a nossa forma de combate.

Desde 1976 que publico meus livros pela Editora Ática, de São Paulo. Minhas relações com ela sãõ excelentes. Nãõ tenho de que me queixar. Levando-se em conta os estreitos limites da nossa atividade, acho até que dei um bocado de sorte nesta histõria. Quando fui para a Ática, já estava com dois romances na praça, Um Cãõ Uivando para a Lua e Os Homens dos Pês Redondos, que, apesar do impacto que causaram, anda-

vam pensando umas tantas agruras editoriais. A Ática, através, na época, de seu diretor editorial, o prof. Jiro Takahashi — hoje ele está na Editora Abril — pegou o "Essa Terra", que lançou numa tiragem de 30 mil exemplares, o que foi quase um escândalo, já que, até então, nenhum editor havia se arriscado tanto em relação a autores brasileiros. A Ática vinha de uma experiência bem sucedida com a recém-inaugurada "Coleção Nosso Tempo", na qual publicara "O Pirotécnico Zacarias", de Murilo Rubião e "A Morte de D.J. em Paris", de Roberto Drummond. Repetiu o êxito com "Essa Terra", cuja primeira edição se esgotou em 6 meses. O segredo: livros bem feitos e baratos. E uma agressiva política de distribuição a nível nacional. O "Essa Terra" já vai para a quinta edição — isto significa mais de 50 mil exemplares. É evidente que as coisas comigo nem sempre foram assim. Meu primeiro romance só foi publicado porque eu tinha um amigo que tinha uma pequena editora. Um outro amigo fez a capa, outro a foto da contra-capas, outro o texto de apresentação, outro conseguiu o fotolito das capas, tudo de graça. Ah, sim, houve outro que, entusiasmado com o livro, pôs um anúncio, do próprio bolso, no "Jornal do Brasil" e no "Globo". E assim "Um Cão Uivando para a Lua" saiu e assim me lancei como escritor. Com a ajuda dos amigos — não necessariamente gente de dinheiro, mas pessoas ligadas a mim, no trabalho, e que estavam mesmo apostando no meu destino literário. Um caso raro? Não sei. Só sei que foi assim e ainda bem, porque, de outra maneira, nem sei como podia ter batido na porta do sistema editorial brasileiro.

Sei que as editoras dispõem de um corpo de leitores, formado por profissionais — suponho — que avaliam os originais recebidos. Não sei se meus livros passam ou passaram por eles, só sei que têm sido publicados sem problemas. Nunca me pediram para cortar nada, mudar título nem uma linha de texto. Meus livros têm sido reeditados à medida em que se esgotam. É evidente que editora é empresa e pensa no livro como negócio. Só que é um negócio com suas peculiaridades e cheio de riscos. É pouco provável que se saiba a priori se um livro vai dar certo ou não. Mas, nesta terra de tantos equívocos, você tem que fazer "um nome" para que alguém acredite em você.

O que já é outra luta, que envolve muitos mistérios, preparo físico e disposição interna para uma batalha permanente. Mas acredito que um autor legítimo, verdadeiro, acabe sempre por se impor e criar o seu próprio espaço. A minha geração, por exemplo, decidiu criar uma espécie de espaço coletivo, porque, em bloco, em verdadeiro mutirão, partimos para uma luta sem tréguas para dizer ao país que existimos. Uma plataforma espontânea que foi montada em 1975, no Teatro Casa Grande, do Rio de Janeiro, quando um grupo de autores, num grande desafio, promoveu um debate público sobre a literatura do Brasil. Estavam na mesa: Ignácio de Loyola Brandão, João Antônio, José Louzeiro, Juarez Barroso (já falecido) e Wander Piroli. Mediador: Antônio Houaiss. Ah, sim: eu também estava lá. A partir de então passamos a ser olhados com uma certa curiosidade. Os convites começaram a chegar, para palestras em colégios e universidades de vários pontos do Brasil. Um fim de semana em Campos (RJ), outro estávamos em Bauru, e Marília, Assis, Campinas, Americana, Ituiutaba (MG), Itajubá (MG), Recife, Natal, Salvador, Sergipe, Manaus, por esse Brasil todo. Talvez por causa dessa esforço os editores não tenham mais medo de apostar em gente como nós. Porque eles sabem que não temos medo do trabalho, em qualquer nível.

Direito autoral é assim: 10% sobre o preço de capa. Isso é pago de seis em seis meses. Quer dizer: olhando por esse lado, escrever livro não dá camisa a ninguém. Mesmo o "Essa Terra", meu livro até agora de maior tiragem, não me deu dinheiro porque é um livro barato. Me deu, porém, um lucro muito maior: o de saber que ele teve muitos leitores. Eu mesmo gostaria que todos os meus livros fossem baratinhos, nada sofisticados como produto, ao alcance de todos.

As associações de classe pouco ou nada podem fazer pelos autores. Pertencço ao Sindicato dos Escritores do Município do Rio de Janeiro, que faz um grande esforço para a aglutinação da classe, sem grandes resultados. Claro que se eu vier a ter problemas com os editores, sei que terei o apoio do departamento jurídico do Sindicato. Mas até agora nunca precisei disso e espero não vir a precisar.

Preclaríssima. Temos menos de 400 livrarias, incluindo-se nisso aquelas papelarias que em muitas cidades, e até em algumas capitais, são só o que o existe como ponto de venda de livros — livros didáticos e um ou outro livro de Jorge Amado e um ou outro best-seller norte-americano, do tipo "Tubarão", "Aeroporto", "Hospital". Só em Buenos Aires existem 500 livrarias. Madri tem 400. E olhe que não estou falando de nenhuma cidade de país desenvolvido.

Por outro lado há a pouca importância (para não dizer: quase nenhuma) que os meios de comunicação dão aos livros. Isso faz do livro um produto semi-marginalizado, não divulgado como deveria ser.

O leitor é o meu parceiro. Meu único parceiro possível, na minha relação com o texto. Quando escrevo, sinto que estou dialogando com alguém — alguém de carne e osso, que está agindo e reagindo ao que estou dizendo.

O ideal seria que a escola viesse a se ocupar, sistematicamente, da literatura brasileira contemporânea, o que não tem ocorrido. Há muito atraso nisso, muita má vontade e, até mesmo, preconceito. De minha parte, devo dizer que tenho sido aquinhoado com alguns leitores nas escolas de nível secundário e universitário. Credito isso a esforços isolados de alguns professores. Quanto ao ensino de língua e literatura, parece ter uma tendência para a teoria em detrimento da criação. O sistema, nesta área, vem impondo ao aluno a leitura sobre literatura, obrigando-o a afastar-se dela. O que não dá para entender.

Assim como reivindico total liberdade de criação, também reivindico total liberdade de crítica. Nenhuma literatura se exerce e cresce sem a contrapartida do exercício e do crescimento da crítica. Presto muita atenção quando um crítico aponta defeitos no meu trabalho. Pondero seus argumentos. Tento superar os defeitos apontados no próximo trabalho. Mas jamais viria a escrever uma única linha que fosse para a crítica. Mesmo porque a resposta da crítica é sempre posterior

ao livro. Acho o seguinte, para completar: o que está faltando é mais espaço para a crítica, assim como está faltando livrarias, público, professor voltado para a literatura brasileira, e por aí vai.

Preenchem, ou pelo menos dão a ilusão disto, uma necessidade. Já trabalhei na organização de um concurso, o "Prêmio Remington de Prosa e Poesia - 1977". Apareceram mais de 3 mil originais. Qualquer concurso fica abarrotado de concorrente. O que dá a medida da indigência à nossa volta. É mesmo desesperante ver tanta gente lutando por uma classificação num concurso, na esperança de que ele abra uma porta para a edição, a divulgação e o reconhecimento. Há escritores que lutam desesperadamente por um prêmio — o que dá pena. Mas é compreensível — a carência é outra das tragédias nacionais.

Significa que não estou traíndo o meu sonho — um sonho acalentado desde menino, lá na roça, naquele meio rude onde a única perspectiva de vida era o cabo de enxada, berrando para o sol. Até descobrir o caminho da escola. O sonho acarinhado pela professora Teresa, que tinha vindo de fora (ninguém nunca soube de onde) e que me botou para escrever todos os dias e para ler em voz alta os textos de prosa e poesia inseridos no livro de leitura, a velha "Seleta" escolar. O sonho alimentado na praça pública, uma humilde praça empoeirada, no dia 7 de setembro, quando eu, com a bandeira do Brasil numa mão e Castro Alves na outra, fazia o povo chorar — aquele povo analfabeto que a cada dia me empurrava estrada afora. O sonho empregado em algumas folhas de papel, nas quais eu escrevia o poema de amor para o sujeito que aparecia de um buraco qualquer dizendo-se apaixonado por uma moça num pé de grota mais adiante — e eu mesmo tendo que ir ler para a moça tudo o que eu próprio havia escrito em nome de outro, para depois fazer a resposta, por ela. O sonho engajado quando eu tinha que adivinhar os garranchos dos homens que desceram para o Sul — não o Sul do Brasil, mas o Sul rico da Bahia mesmo, o Sul do cacau, e logo depois ter que escrever as respostas, em nome de suas chorosas mulheres. O sonho sonhado no centro da miséria e da solidão total, o sonho de poder, atra-

vés da palavra escrita, prestar um serviço a meus semelhantes.

MOACYR SCLiar

Sou médico de Saúde Pública, trabalho em tempo integral na Secretaria da Saúde do R.G. do Sul. Concilio, com muita dificuldade, minha profissão com a atividade literária. Isto é feito graças à minha disciplina pessoal e ao sacrifício de horas de lazer e de diversão – sacrifício este consciente e sem culpa. Literatura, no Brasil – e também em outros países, inclusive ricos – é uma ocupação que não proporciona o suficiente para que se mantenha o "status" habitual de classe média, da qual provém, creio, a maior parte dos escritores. Isto, para mim, não faz diferença. Se eu quisesse ganhar dinheiro escrevendo teria certamente de sacrificar a qualidade de meu trabalho. Prefiro então obter meu salário de uma profissão digna, necessária e que me dá muita satisfação.

Tenho agente literário, e este, atualmente, trata da maior parte de minhas edições. Meu primeiro editor era uma pessoa com quem tinha, e tenho, laços de amizade, e a publicação de meu primeiro livro foi nessa base de "ação entre amigos". Isto só serve para primeiro livro, mesmo.

Não estou informado da sistemática que as editoras usam para a seleção de textos. Acredito que algumas tenham leitores para isso, outras usem o pessoal da própria editora. Estas operam dentro do mercado, e, portanto, querem vender seus livros, fazendo maiores ou menores concessões para isso. O grau em que o escritor é afetado por essa injunção é variável de caso para caso.

Em minha experiência, a legislação de direitos autorais tem sido respeitada. Meus direitos autorais são pagos, conforme o caso, através de agente, ou diretamente. Não há meios de o autor controlar a venda de seus livros, a não ser por evidências indiretas. Não estou filiado a nenhum órgão de escritores; sei da existência de sindicatos em outras cida

des, mas ao que eu saiba, sua atuação é muito restrita.

A distribuição e a difusão do livro no Brasil são precárias como o é todo trânsito cultural.

Todo escritor escreve para leitores. Meu primeiro leitor sou eu mesmo; mostro meu trabalho para outras pessoas, mas na realidade, nenhuma me diz algo que eu já não saiba e que muitas vezes estou querendo negar (especialmente quando o texto é ruim).

Acho que a escola poderia ser importante na formação de um público leitor. A condição decisiva é que os professores despertem nos jovens "o prazer do texto". Meus livros são adotados em muitas escolas e universidades, onde tenho feito palestras. Meu objetivo, nestas, é sobretudo mostrar que escritor não é um bicho-papão, que ler é uma coisa agradável, e que literatura também ensina a gente a viver.

Na escola e na universidade aprendi algo: a escrever, naturalmente, e também (graças à preparação de textos científicos) a utilizar modelos lógicos de expressão do pensamento.

Sou muito sensível à crítica, mas isso principalmente por imaturidade. Repito: o escritor só aprende consigo mesmo e lendo outros escritores.

Tenho participado em concurso literários e ganho alguns. Sempre é uma satisfação e há, naturalmente, o prêmio. Essas coisas também chamam a atenção do público, mas, em meu entender, em nada influenciam a qualidade da obra que o escritor está produzindo.

Escrever faz parte da minha vida. É como respirar. Eu escreveria aqui ou em qualquer outro lugar. Que este lugar seja o Brasil traz dificuldades adicionais, abre algumas perspectivas e implica em obrigações: vivemos num país pobre, escassamente letrado, culturalmente subjogado. Junto a minha fraca voz às dos que protestam. E vou escrevendo.

ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA

Muito precárias, muito humildes. Um artesanato: escrevo em casa, de manhã, à máquina. Sou membro do Conselho Estadual de Cultura e trabalho para o J.B. Tenho uma bolsa de pesquisa histórica, dada pela Cândido Mendes. Não se lê, quase. O livro não se vende. Isto desestimula. Desanima. Fere. Com onze livros publicados e alguma repercussão, ganhei ao longo de onze anos uns trezentos e cinquenta mil cruzeiros. E foi tudo. Com quatro prêmios, recebi cento e cinquenta e oito mil (Jabutí, Fernando Chinaglia I, Luíza Cláudio de Souza, Estácio de Sá).

Bem, tudo casual. Mero acaso. Eu sempre recebi encomenda ou proposta dos editores. Não posso me queixar, pessoalmente, sob esse aspecto. Por encomenda escrevi História da Questão Religiosa, O Pensamento Católico no Brasil, O Senador Cândido Mendes, O Livro de Antônio, Monsenhor. Preparei as coletâneas de ensaios (artigos) a pedido dos editores — Místicos, Filósofos e Poetas, Encontros, Tema e Voltas, Literatura e Vida. Restam o Nariz do Morto e O Anel. Recebi para a primeira edição do Nariz proposta de JCM e para a segunda edição, do Rocco. O Anel eu o entreguei ao Uchoa, da Editora Rio, que o publicou em oito meses.

Meu primeiro livro, um ensaio biográfico sobre o Barão do Rio Branco, saiu em 1945, quando eu tinha 16 anos, e foi pago por meu pai, seis contos de réis, uma edição particular impressa pela Gráfica Muniz.

Tudo muito vago. Leitores ocasionais. Sugestões eventuais. Um amadorismo imenso. Uma improvisação. Acho que tudo isto é muito desestimulante.

Não, não me sinto satisfeito com as garantias. Nunca. Não tenho nenhum controle. Não sei. Tenho de acreditar no que me dizem. O Sindicato dos Escritores do Rio, a que pertencço, e que eu pago direitinho, devia cuidar dessas coisas. Mas não sei de nada.

O grande problema está aí, na distribuição e difusão. É uma merda. Não se encontra o livro. O livro não se distribui. O público não toma conhecimento do livro, não vê o objeto livro.

Sim, penso no Leitor, tenho o leitor como meu interlocutor.

A escola é fundamental, é importantíssima, nesse processo de conscientização. Não, não são difundidos. Fui a duas ou três escolas para fazer palestra. Ainda agora, a 19 de outubro, vou a um colégio estadual, na Avenida Brasil, para falar sobre Mário de Andrade. Mas é só isto. Universidade, sim. Tenho tido convites para falar em faculdades, Guaxupé, Niterói, duas vezes, a Faculdade da Avenida Chile, a PUC duas vezes, a SUAM, a SESAT, a UERJ, a Santa Úrsula umas cinco vezes. Um certo contato. Estou por fora dos programas. Não posso responder.

Sim, houve influência do Colégio e da vida universitária na minha formação. Mas no fundo sou mesmo é um autodidata, com todas as deficiências e dificuldades disto.

Bem, eu sinto que devo um tanto a Tristão de Athayde, a Álvaro Lins, com seu Jornal de Crítica, a Wilson Martins, no tempo do Estadão. Essa crítica hebdomadária me ajudou a ver as coisas, a despertar.

Nunca participei de nenhum concurso literário. Os quatro Prêmios, que ganhei, foram concedidos sem que eu me inscrevesse. Mas essa significação e essa importância me parecem grandes, como possibilidade de revelação dos autores e estímulo. Agora, a importância em dinheiro é muito pequena, é muito irrisória.

Que significa pra mim escrever hoje no Brasil? Bem, Tânia, Tâniuzinha, significa respirar, viver, sobreviver, transviver. Eu pobre, cinquenta e três anos, solteirão, solitário, habitante de um hotel, me refugio na literatura. É todo o meu sonho. É toda a minha vida. É o meu equilíbrio tão precário. Sou escritor. E isto me defende do nada. Me impede

de apodrecer. Me justifica. Significa uma forma de conhecimento e uma forma de comunhão. Conviver com os outros homens. Por que tudo me veio pela literatura. As pequenas alegrias da minha vida. Tudo me veio pelos meus livros, pelos meus artigos, pelas minhas conferências. Creio na missão do escritor. Creio na função social da literatura. A Literatura é toda a minha vida. Não tenho outra vida. Só tenho esta, que inteiramente é da literatura. Afinal, eu dei a minha à literatura.

HOLDEMAR DE MENEZES

Possuo boas condições materiais de trabalho: escritório independente, confortável, bem iluminado, com música, etc. Sou médico, como atividade principal, parteiro; professor feito a machado, por necessidade da UFSC (não minha, graças!). Dou plantão numa maternidade, faço consultório, frequento dois conselhos, represento o papel de professor. Não concilio essas atividades. Todas são realizadas incompletamente, com graves deficiências. Sou triturado pela engrenagem das atribuições, frustrado, insatisfeito, neurotizado. As causas principais, no meu entender, que, aliás, não ligo muito para isso, são (ou seriam?): incultura do povo, falência do ensino, baixo poder aquisitivo, novelas na TV (antes, do rádio), baixo padrão dos nossos pretensos escritores. Não me influencia em nada, acredito, ou tento. Sou um amador irrecuperável.

De forma accidental. Não os procuro e eles não me conhecem. De quando em vez pinta um contato e sai mais um livro. Na minha estréia foi diferente: eu paguei a edição. Desconheço os critérios adotados pelas editoras. As reedições, até agora, foram propostas pelas editoras. Não sei quais os critérios. No meu caso o público leitor não tem sido considerado. Nem sei se ele existe. Não levo qualquer preocupação com o que poderão pensar ou não os poucos leitores. Não modificaria nada o que escrevo ou venha a escrever, apenas porque uma pesquisa de opinião revelasse a preferência do leitor. O leitor não merece qualquer concessão do escritor, especialmente do Brasil.

Desconheço a legislação sobre os direitos autorais. Não conheço essas garantias. Quando a editora entende de pagar. Contratualmente, de 6/6 meses. Na realidade, quando a editora entende. Não possuo qualquer controle sobre a venda dos meus livros. Desconheço a existência de qualquer órgão de classe a que esteja filiado que defenda os meus possíveis direitos.

Anárquica, primitiva, confusa, orientada para servir a poucos, brasileira.

Não sei. Pode ser um erro fundamental, mas não me preocupo muito com o leitor. Não escrevo visando-o. Apenas dou o testemunho do meu tempo, do meu terreiro, do meu testemunho.

A escola não existe. Tentou existir, mas foi sufocada pelas reformas. Nunca tive acesso, como escritor, à escola. O ensino da língua e da literatura, no meu ver, é feito por incompetentes e ressentidos, até mesmo por inimigos da leitura.

Felizmente não. Na escola me obrigaram a analisar Camões. Na universidade só me falaram de doenças e patologias incuráveis.

A crítica não sabe se eu existo. Também nunca me preocupei com ela.

Nunca participei de qualquer concurso. Acredito que eles possam até ser muito importantes. Mas não acredito neles; no mecanismo de seleção e na importância do prêmio, a não ser em dinheiro, que, na realidade, nunca foi a minha preocupação maior. Já fui premiado sem concursos: isso vale muito mais, pois nem sabia que era concorrente. Não sou contra os concursos: apenas não os frequento, da mesma forma que não jogo no bicho nem na loteria esportiva.

Escrever, em qualquer época, é testemunhar, é revelar, é antecipar-se ao futuro. Escrever, em resumo, é denunciar. Tem sido a minha literatura capenga, deficiente,

não-conhecida; a da denúncia. Denúncia contra os sistemas: mo-
netário, de saúde, político, habitacional, religioso, etc.
Para mim escrever é a forma mais válida de luta, de engajamen-
to. Não engajamento a partidos, todos falidos e irreais, mas
engajamento à realidade brasileira, latino-americana. Escre-
ver, para mim, é fixar o testemunho dos meus fantasmas inte-
riores. Tem sido, desde a Revolução, minha forma de luta. Es-
crever hoje no Brasil pode ser uma atividade sem sentido, cu-
ja mensagem chega a poucos, mas é um ato de fê e de afirma-
ção. Fê no futuro do povo espoliado e oprimido. Afirmação dos
valores mais reais do indivíduo consciente e politizado.

TÂNIA FAILLACE

As condições são precárias, já que, não sendo a
literatura uma atividade mecânica, o tempo necessário para
elaborá-la, vai além do ato de escrever. Minha atividade pro-
fissional remunerada é jornalismo (2 empregos). Além disso,
sou dona de casa e exerço atividades político-partidárias(PT).
São múltiplas as causas que impedem ao escritor brasileiro vi-
ver de literatura – todas elas, no entanto, estão ligadas, di-
reta ou indiretamente, ao pequeno número de leitores de fic-
ção no Brasil e do pequeno número de pontos de venda de li-
vros. É claro que esses pequenos números estão ligados, por
sua vez, a numerosas causas: subdesenvolvimento, colonização
cultural, etc. A nível imediato, observa-se inércia e confor-
mismo na comercialização de livros, nível insuficiente de es-
colaridade, baixo nível do próprio ensino oficial, desvalori-
zação social do hábito da leitura, preço alto do livro devido
às pequenas tiragens, etc.

São empíricas. Variam de caso para caso. A edição
de livros depende muito mais de fatores extra-literários que
literários: amizades, recomendações ou apadrinhamentos, fator
MODA, projeção pessoal do autor, apoio universitário ou polí-
tico, panelinhas diversas. Eu mesma, só consegui editar da
primeira vez por recomendação do Érico Veríssimo – que eu não
conhecia pessoalmente na época, mas que recebeu os originais
através de uma amiga comum. Ao que eu saiba, a seleção de ori

ginais não tem critérios definidos, e muito menos, profissionais. Questões pessoais, preferências aleatórias, palpites, simpatias, antipatias, assunto da moda ou não, relações humanas, interferem muitas vezes decisivamente, porque a maioria das editoras não chega a ter uma avaliação criteriosa do texto, por falta de leitores qualificados ou mesmo de interesse.

O controle é teórico. Como as edições não são numeradas, não há forma de fiscalizar as tiragens. Os contratos também têm a tendência de restringir a propriedade do autor: impondo condições, descontos ou autorizações para novas publicações, traduções, adaptações, etc. Há sindicatos de escritores no Brasil, mas não me consta que eles tenham qualquer capacidade de barganha ou de pressão: os editores pagam para não publicar autores nacionais. Não há relações de trabalho entre autor e editor, as condições simplesmente obedecem à lei da oferta e da procura. Como o autor brasileiro é pouco procurado — com algumas gloriosas exceções — não tem poder de pressão. Sem levar em conta o fato de que não se pode obrigar alguma editora a editar o que não queira, nem uma distribuidora a distribuir o que não queira. Além disso, não havendo qualquer possibilidade de homogeneizar os ganhos dos escritores — os que estão lá em cima não aceitariam descer à vala comum da maioria — a história continua cada um por si.

Péssima, como já mencionei anteriormente. Não há pontos de venda suficientes, nem distribuição profissional. As distribuidoras não se especializam, de forma a fazer um trabalho mais eficiente e em melhores níveis técnicos com melhores resultados comerciais. Os livreiros costumam recusar o recebimento de livros, para não ocupar suas prateleiras. Quando um livro é procurado, eles não se preocupam em encomendá-lo imediatamente. Esperam pelo décimo ou vigésimo pedido para então pedir e chorar para que seja em consignação — dois ou três exemplares, que, se vendidos, levarão à repetição do processo. Se não forem vendidos porque os eventuais compradores se cansaram de procurar em vão o livro em pauta, o livreiro conclui que esse livro não vende e o recusa com mais empenho. Se forem vendidos, o livreiro nunca se anima a pedir vinte

ou trinta de uma vez: pede sempre de dois em dois ou de três em três, com um desgaste muito grande do distribuidor ou do editor, em matéria de mão-de-obra, preenchimento de faturas, transporte, etc. É ridículo, mas é assim.

Às vezes, imagino um leitor hipotético. Às vezes, imagino como leitor uma pessoa conhecida, cujas reações eu prevejo. Mas a maior parte das vezes, prefiro me imaginar conversando com os próprios personagens. Claro, às vezes também, há o contato direto com um leitor real: em conversas informais, em palestras, em debates, etc. Nesses casos, o que me interessa é o tipo de leitura realizada, porque cada pessoa faz uma leitura diferente e eu mesma costumo escrever em vários níveis. Se algum desses níveis foi percebido e compreendido, concluo que o trabalho se justificou porque comunicou — para mim, isso é sucesso.

As escolas ainda são uma brecha no sistema, se bem que de forma empírica, porque o trabalho eficiente com a literatura brasileira sempre depende do talento e do interesse dos professores individualmente. Não há uma política geral de incremento à leitura, e muito menos de sua valorização como atividade lúdica e socializante. Já fiz muitas palestras em escolas, principalmente no II Grau, inclusive em programas sistemáticos de divulgação do autor nacional. Seu melhor ou pior resultado — a palestra em si é apenas o coroamento de todo um trabalho anterior — sempre se vincularam à atitude pessoal do professor com a literatura e com sua classe. O autor entra de terceiro nessa.

Não cursei faculdade, portanto não recebi influências nessa área.

A crítica profissional, nenhuma. A crítica de íntimos tem influência, no sentido de que leva à discussão e à reflexão sobre a eficiência da comunicação.

Para mim, nenhuma. Já recebi um prêmio, mas há muito tempo atrás. No geral, hoje estão desgastados e favorecem o aparecimento do escritor com um livro só.

Obstinação e saco. Após o boom dos anos 70, a literatura está em baixa no mercado. Chegou o tempo dos livros de personalidades, mesmo que semi-alfabetizadas. É difícil editar e é difícil vender. Os novos autores da década de 70 sentem dificuldades em colocar seus segundos ou terceiros livros. As editoras estão quebrando e as multi estão avançando. Escreve-se porque se gosta. É a forma de algumas pessoas se relacionarem mais profundamente com o mundo e com a vida.

DOMINGOS PELLEGRINI JR.

Não entendi a pergunta.

Redação de publicidade e esporadicamente jornalismo free-lancer.

Não as concilio. Quando estou fazendo uma, não estou fazendo a outra. E, na vida de maneira geral, uma não atrapalha a outra. Nem sei se eu gostaria de viver só escrevendo. A gente se desliga muito da vida comum quando fica só escrevendo, me parece. Mas sinto falta (não de tempo mas) de energia para escrever coisas como romance.

O fato do Brasil ser um país economicamente e socialmente subdesenvolvido, o que gera uma série de sub-problemas; mercado incipiente, editoração deficiente, escritores sem eficiência profissional, público sem poder aquisitivo e sem interesse em cultura gráfica em geral.

Influencia negativamente. Sinto que teria condições de produzir melhor hoje, se desde o começo da minha atividade literária tivesse tido mais resposta crítico-social e econômica também. Não quero dizer que eu estaria apenas escrevendo mais, mas também melhor.

Através de correspondência, mais ou menos formal conforme o caso.

Ganhei uns concursos com um livro de contos inéditos. Aí mandei para a Civilização Brasileira os originais, que se dispôs a editar depois de lido o material. Então pedi

de volta, reescrevi tudo, o livro — O Homem Vermelho — saiu bem melhor do que sairia sem essa reforma.

Não.

Se você souber, me conte. Estou interessado.

Idem.

Idem.

"Reduzido pela ideologia do mercado a uma cliente la" — que quer dizer isto? Explique-se. Não posso responder algo que não entendi, e que contém um conceito desses, que é síntese de todo um processo de análise, sem que antes tenha maiores explicações, certo?

Idem. Sei, no entanto, que as editoras de livros paradidáticos é que mais se preocupam com a questão, algumas inclusive (como a Ática, creio) mantendo público-piloto ou promovendo amostras de opinião entre leitores pré-edição. Quanto mais isso for incrementado, mais será evidência de profissionalização editorial e dimensão ética ao trato com esses públicos especiais.

Voltando à questão 12. Acho que você quis dizer que o jovem é, no caso da editoração juvenil ou infantil, um cliente e não um co-partícipe. Mas, querida, é assim em todos os setores da sociedade! Das cooperativas às empresas, do funcionalismo público à família. No dia em que todos participarem e houver canais e condições (objetivas e subjetivas) de participação crítica para todos, teremos chegado ao anarquismo, não? É utopia, e por isso mesmo acredito nela. De qualquer modo, creio que a preferência do público juvenil e do público infantil pesa muito na adoção de livros para escolas, mas a opinião adulta (de professores e pais, estes também na compra não necessariamente para-escolar) também influi, provavelmente demais.

O que posso dizer é que quase todos os contatos e contratos que tive oportunidade de realizar, para edição de

livros ou participação em revistas ou coletâneas, não foram cumpridos no todo ou em parte pelos contratantes. Vou responder à série de questões sobre o assunto com um breve relato. O controle sobre a venda deveria ser feito através de demonstrativo semestral de vendas, acompanhado de cheque referente a 10% sobre as vendas efetuadas ao semestre (o que, de saída, já deixa o escritor prejudicado pela inflação). Normalmente, as editoras pagam atrasado e, quando pagam, é com cheque descontável no interior só com uma semana de prazo para compensação. Quando o livro está quase esgotando mas não teve venda fulminante, as últimas prestações de contas são omitidas, "enterra-se" o livro, vamos dizer assim, e suas prestações de contas... Para o autor resta o caminho da Justiça, que é complicado e moroso (às vezes, para receber quantia inferior que as custas de um processo). O único meio de normalizar a situação será uma atuação sindical nacional atuante, com assistência jurídica (que poderia ser conveniada com escritórios de advocacia, por módica mensalidade do Sindicato ao escritório, e com honorários normais em caso de vitória nos casos que surgissem na cidade. Desta forma, também, poderíamos tirar do Editor uma arma terrível: a escolha do Foro, para dirimir dúvidas, cai sempre na cidade onde a editora está sediada, mesmo que o autor more no outro extremo do país e mesmo que a editora conte com representação na região...!). Não estou filiado a nenhuma associação ou sindicato, mas estou querendo participar da formação de um ou revitalização do que existir (UBE e Sindicato dos Escritores), mas viver no interior dificulta. Achei um erro o I Encontro Nacional dos Escritores Independentes, que discutiria o assunto, ter sido realizado em... Fortaleza, indicando, a pretexto de descentralizar em relação a Rio-São Paulo, uma miopia idealista que certamente esvaziou o Encontro, num momento em que poderia ser muito oportuno, se realizado onde pudesse ter mais representatividade e mais repercussão.

Coerente perfeitamente com o processo sócio-econômico do país e suas origens e mazelas.

Sempre penso no leitor quando escrevo, mas aconte

ce também que sou meu principal e primeiro leitor. Julgo-me um leitor inteligente e sensível, de modo que minha opinião sobre o que faço acaba sendo mais importante do que a de amigos, que lêem o que escrevo antes da edição, para julgar e opinar. O último juiz sou sempre eu, e em alguns casos — quando sinto que o poema fez clic ou o conto fechou redondo — até prescindindo dessas opiniões. Opiniões de leitores dos livros, depois de publicados, também me ajudam.

Sempre fui arredio a escolas, e acho que são uma extensão do Estado, de um lado, e da família, de outro lado. Fui expulso ou suspenso de toda escola onde estive. Não sei se é comportamento... atávico ou se era saco-cheio mesmo, ou se já era prenúncio do anarquismo que, hoje, me faz ver a escola — a rede oficial de ensino especificamente — como máquina ideológica a serviço do Estado e das ideologias dominantes. Daí, ver pouca coisa aproveitável na escola oficial — e, nas particulares, o problema é que ministra-se ensino ao invés de se procurar a educação. Acredito que bons livros fazem mais pela literatura do que boas aulas. Meu livro *A Árvore Que Dava Dinheiro*, para jovens, editado recentemente pela Moderna, de São Paulo, vem sendo adotado em escolas de 2º Grau e até aqui na Universidade de Londrina, no Curso de Letras, não sei se em disciplina literária ou pedagógico-didática. A programação e o ensino escolar, em relação às artes, estão totalmente equivocados no meu modo de ver.

Teoria da literatura me ajudou bastante, mas minha informação veio mais de leituras autodidatas do que da escola.

Só tive uma crítica desfavorável até agora, que considerei correta (Renato Pompeu, na *Veja*, apontou em meu terceiro livro, *As Sete Pragmas*, falhas de logicidade e coerência, e tinha toda razão. Pretendo que o quarto livro de contos, a sair agora, tenha resolvido o problema). De resto, acho que a crítica me estimulou, embora eu não fosse um novato: escrevi em livro aos 27 anos, depois de uma prática intensa, quase diária, desde os 13 anos, quando comecei a escrever poesia,

e desde os 14, quando comecei a rascunhar contos.

Concursos e prêmios me promoveram o suficiente para que fosse editado sem maiores problemas. Hoje, porém, a proliferação e a má organização (operacional), além de certa confusão de objetivos, me fazem duvidar da eficácia dos concursos além de uma efêmera festa promocional.

A mesma coisa que significaria escrever ontem ou amanhã em qualquer lugar do mundo: é o que melhor sei fazer, sei lá porque, de modo que procuro fazer o melhor que posso, sem me sacrificar para isso. Sou um contador de histórias, e histórias só ficam boas quando contadas com prazer e não por dever. De modo que, se eu me profissionalizar nisso, vai ser apenas porque me vieram histórias em qualidade e quantidade suficiente. Não espero nem procuro; quem sabe, virá.

RUBEM MAURO MACHADO

As condições de exercício do meu trabalho literário são aquelas já sabidas, isto é, as piores possíveis. O escritor brasileiro, salvo poucas e notórias exceções, é um artífice de fim de semana, das madrugadas, das horas roubadas ao lazer e às vezes até ao sono. Como trabalhar lentamente um texto, com requinte, nestas condições? Note-se que o nosso maior estilista pós 1945, Guimarães Rosa, dispunha de uma sincura no Itamarati, que lhe permitia escrever, lá mesmo, ao longo do dia, sem ser incomodado. E contava até com uma secretária. Ótimo para ele e para a literatura brasileira mas este não é o caso da imensa maioria dos nossos produtores de ficção. Como jornalista que normalmente trabalha do fim da tarde à metade da noite, tenho tido algumas horas livres durante o dia; mas não se pode escrever muito tempo, sob pena de se chegar rapidamente a um processo de exaustão física e mental, já que o jornal exige demais, suga as energias mentais e nervosas. Quando exerci cargos de chefia em jornal, duas vezes, durante um ano cada, praticamente nada produzi em termos de literatura, foram dois anos totalmente perdidos, neste sentido.

A falta de profissionalização decorre, claro, da

pouca vendagem dos livros neste país. Mas também de uma mentalidade quase geral existente, de que o trabalho intelectual não necessita ser bem remunerado. Vendi um conto para a revista Status, há alguns meses, por 10 mil cruzeiros e muita gente achou que estava bem. Uma revista americana pagaria, no mínimo, três vezes mais, ou seja, já compensaria financeiramente a publicação. Agora mesmo a TV Cultura de São Paulo está fazendo séries em cima de contos. Pensei em mandar meu conto "Almas", do Jantar Envenenado, para lá, porque estou certo de que daria uma ótima adaptação. Até agora não me animei por julgar simplesmente revoltante o pagamento de 50 mil cruzeiros que eles oferecem. Está certo, não é a Globo. Mas eu gostaria de saber quanto recebem os adaptadores pelo trabalho, duvido que seja essa miséria. Com exemplos assim, como se falar de uma relativa que fosse profissionalização? Assim, eu costumo dizer que pago para fazer minha humilde literatura. Se eu aproveitasse o tempo e a energia que me sobra das horas regulares de trabalho para arrumar outro emprego ou, pelo menos, fazer matérias como free-lancer, sem dúvida ganharia muito mais e daria um outro impulso à minha própria carreira jornalística, que tem sido negligenciada por causa dessa maldita mania de querer produzir ficção. O que vou fazer, se é uma compulsão? Ainda no capítulo da má remuneração, devia lembrar as resenhas de livros que fiz até cansar, ganhando uma ninharia, algo que estaria hoje em torno de 2 mil cruzeiros; imagine só, ler todo um livro, perder uma manhã para escrever a resenha, para receber essa mixaria. No momento estou concluindo uma peça de teatro, uma comédia, e estou com esperanças de que possa vir a ser encenada. Se isso chegar a acontecer, vou ganhar algum dinheiro afinal, porque o teatro, como meio de comunicação de massa (ainda que restrito), é um dos poucos meios de se ganhar algo escrevendo, no Brasil. O autor tem dez por cento da bilheteria e se a peça tiver relativo êxito ele pode embolsar uma soma razoável. Seria, no caso, uma semi-profissionalização.

Sei de inúmeros casos de escritores que se queixam amargamente de suas editoras, muitas vezes famosas, que sonegam seus direitos autorais. No meu caso, não tenho nenhu-

ma queixa da Ática. Em agosto e dezembro recebo pontualmente um cheque e um mapa com o movimento de vendas de "Jacarés ao Sol" e "Jantar Envenenado". Mas estou informado que esta e outras editoras pagam menos que os dez por cento regulamentares a autores de livros didáticos, sempre de grande tiragem. Isso é a chamada sacanagem e precisaria ser denunciado. O princípio de pagar pelo menos dez por cento do preço de capa deveria ser sagrado. E fizeram isso até mesmo com algumas antologias de crônicas, de escritores famosos. Como estes aceitaram tal proposta não sei.

Os critérios de seleção dos originais são muitas vezes políticos. Se o autor tem poder político ou é, digamos, um jornalista de influência, seu livro pode ser uma droga que será publicado. Mas eu acredito que um escritor que tenha qualidades, apesar das dificuldades, cedo ou tarde acabará publicado. Aliás, ser editado não é uma coisa difícil só no Brasil; o é em todo o mundo capitalista, já que o livro é um produto de lento e difícil retorno.

Claro, o público é muito conduzido pela propaganda, principalmente no caso dos best-sellers. Mas o público não é burro, quando querem lhe impingir gato por cachorro ele não vai nessa. Compra o que lhe interessa, sabe quase por instinto o que lhe convém. Entretanto, com certo pessimismo, penso que a literatura de alta qualidade tende a ser para poucas pessoas, um público seletto e restrito. Veja-se um escritor maravilhoso como Faulkner; ele nunca conseguiu viver de literatura. Mas, é verdade, há exemplos contrários, como o de Dostoievski. O fato é que padronização — isto é, comercialização e rebaixamento do gosto a uns poucos standards — interessa ao sistema capitalista, dentro do princípio de que a produção em massa dá mais lucro.

Sobre a distribuição e difusão do livro, não creio que possa acrescentar nada que já não seja sabido. Chamo apenas a atenção para a maneira quase ostensiva com que a televisão ignora o livro neste país.

Quando você está escrevendo, a única relação exis

tente é entre você e o texto. Acredito que só um fabricante de best-seller iria se deter para imaginar que efeito esta ou aquela passagem poderia ter sobre o público. Mas neste caso ele não é um criador de literatura e sim de mero passatempo, que em si mesmo não é nenhum mal; é apenas outra coisa. Agora, é claro que o trabalho ficcional tem a destinação do leitor, dos outros homens. Acredito que se uma hecatombe matasse toda a humanidade e só sobrasse um escritor, ele nada escreveria — a menos que tivesse uma esperança, por mais remota que fosse, de que sua mensagem poderia alcançar alguém, a tripulação de um disco voador, digamos. O escritor imagina, até inconscientemente, que seu trabalho terá alguma destinação social, alcançará alguém, algum dia. Do contrário, seria apenas um delírio esquizofrênico. Mas isto é um princípio e, sobretudo, uma consequência, a destinação social. Enquanto produz o texto, repito, o escritor se defronta apenas com o próprio texto.

No meu tempo de estudante, a escola ajudou muito pouco, no sentido de descobrir a literatura e formar meus padrões literários. A nossa escola não ensina a pensar. Entretanto, reconheço que tem havido uma melhoria, no sentido do estímulo à leitura. O que há é uma crassa ignorância, até mesmo dos professores, em consequência do fracasso do nosso sistema educacional; então fica tudo mais difícil. A redemocratização, acredito, há de trazer um ressurgimento do interesse pelo homem e, em decorrência, pela literatura.

Para entrar na universidade, parece que o escritor brasileiro precisa morrer. Mesmo assim, esporadicamente, tenho participado de debates e feito palestras em faculdades e escolas de segundo grau. Acho-as em geral muito gratificantes, inclusive porque o trabalho do escritor é muito solitário e o contato direto permite (e obriga) que você se recoloque diante de seu próprio trabalho. Alguns de meus contos têm sido objeto de trabalho em aula e sua discussão com os jovens sempre traz proveito. Gostaria que houvesse mais convites nesse sentido. Algumas dessas palestras me propiciaram um cachê, outras quando muito um almoço; mas a recordação que

fica é quase sempre boa.

Resposta anterior.

A crítica literária praticamente não existe mais. Ou temos a resenha apressada das revistas e jornais, com muitos adjetivos (positivos ou negativos) e pouca substância, ou a crítica universitária, aprisionada num formalismo rígido. A propósito, anexo artigo meu, publicado na Zero Hora, que expressa o meu ponto de vista a respeito.

"Resenha e espaço literário"

Permitam-me exercício sobre o óbvio. Ninguém duvida da sensível diminuição que, ano após ano, tem sofrido o espaço reservado na imprensa brasileira à literatura. Há pouco registrou-se o óbito do suplemento da Tribuna da Imprensa: mais um canal fechado. Agora, desaparece o Caderno de Sábado do Correio do Povo. Subsistem raros suplementos. Afora colunas noticiosas, a maioria dos jornais dedica ao livro uma página semanal, o que, convenhamos, é pouco para o volume do que hoje se edita no País. Dos meios audiovisuais nem é bom falar, para eles literatura não existe.

Sobre as causas da diminuição desse espaço é tarefa para sociólogos e teóricos da comunicação. Corresponde, certamente, ao pouco apreço dado à literatura (sobretudo no conceito mais restrito de ficção) num país governado por uma mentalidade tecnocrática. A literatura, sabe-se, tenta resgatar o humano. A quem isso interessa? Meu negócio é números, diz um personagem cômico da TV.

Resenha e "Achismo" irresponsável

Decorrendo do pouco espaço, prosperou a instituição da resenha. Trata-se de, em 50, 70 linhas, fazer a ligeira apresentação de um livro, seguida de sumária apreciação crítica que, por motivos evidentes, não pode ser aprofundada, em geral sequer justificada. Fica-se, frequentemente, no "achismo" mais irresponsável, já que isento de comprovação. Não admira assim que o ato crítico tenha se tornado, para criti-

cando e criticados, uma demonstração de amizade ou uma oportunidade de ajuste de contas. Num e noutro caso, é claro que a cultura não está em questão. Desejaríamos oportunamente voltar a este ponto, com mais vagar.

Menos mal que existam as resenhas, digo eu, na dupla qualidade de resenhado e eventual resenhador. Entretanto, os autores suspiram pela época dos famosos rodapês, dos artigos em que críticos militantes podiam se estender em suas análises. Estas, pela seriedade, pesavam e contribuía para construir ou derrubar reputações. Não é saudosismo, não. Tanto quanto o público, o ficcionista e o poeta necessitam da crítica como um processo elaborado de reflexão, que servirá de base a uma confrontação com o próprio trabalho, à autodescoberta, à retificação de rumos, à iluminação de aspectos conteúdos e formais (na verdade inseparáveis); que vai, em suma, fornecer elementos para a reelaboração do fazer literário, sem a qual não haverá progresso — no pressuposto de que o exercício leva ao aprendizado, resultando num processo teoricamente sempre ascensional.

Não é saudosismo

Gostaríamos de levantar duas outras questões. A primeira refere-se a que, sendo a resenha por definição uma apresentação crítica, ela fecha o debate. Publicada, o veículo que a inseriu está, vamos assim dizer, desobrigado para com o autor, a editora e o público. Não há porque outro crítico retomar a obra por um novo ângulo, uma perspectiva diferente. Por muito favor, em se tratando de escritor de renome, alguns livros merecem a graça especial de duas resenhas (não raro conflitantes) estampadas lado a lado (a maioria dos autores provavelmente não chega a ser resenhada e outros têm de se acomodar em míseras 60 linhas na incômoda companhia de mais dois ou três). Por mais potencial polêmico que uma obra tenha, ela está "morta" naquele veículo e para que volte a ser focalizada será necessário o que na gíria jornalística chama-se "um gancho", isto é, um pretexto, por exemplo, uma reedição. Longe vão os tempos em que um Brito Broca podia se esten

der num artigo sobre Dostoiévski, pela suficiente razão de que sempre haverá o que dizer a respeito de Crime e Castigo.

A outra questão ligada ao fechamento dos espaços refere-se à não formação de novos críticos, inclusive pela falta do estímulo. Quem sentir o impulso de exercitar suas faculdades analíticas terá de restringi-las aos livros e teses universitárias, essas, como se sabe, emparedadas em pesadas estruturas formais (o meio é a mensagem?).

Por fim, resta assinalar que a nossa desamada ficção tem ainda de lutar, dentro da escassez referida, com a concepção, já por outros apontada, de que só a ensaística sociológica e política (em geral teses de mestrado) e a memoria lística são capazes de expressar a consciência e a identidade brasileiras. Um exame das seções de livros de nossas revistas semanais pode exemplificar esta concepção, que não chega a ser formulada expressamente. No entanto, seria útil lembrar (e aqui reporto-me mais uma vez à primeira frase deste artigo) que ótima, boa, sofrível ou francamente má, esta é a literatura que temos e somos nós, autores do aqui e agora, que a estamos fazendo. E que o seu progresso dependerá grandemente das respostas que obtiver.

Haveria culpas? Dos editores? Claro que não. Dos veículos? Embora eles em alguns casos pudessem investir mais na área dita cultural, não se pode deixar de reconhecer que, como um produto industrial, estão sujeitos às leis do marketing e não há de ser com medidas impositivas que se há de pretender alterar sua estrutura espacial.

Penso que esta situação só se modificará com a transformação da própria sociedade, de tal modo que a literatura deixe de ser o produto supérfluo da atividade bizarra de um punhado de excêntricos, para converter-se num bem essencial à própria comunidade. O que não implica dizer que deva se esperar por este tempo sentado e de braços cruzados."

Um prêmio literário sempre é de alguma valia. Mas com raríssimas e honrosíssimas exceções, são todos frutos de

der num artigo sobre Dostoiévski, pela suficiente razão de que sempre haverá o que dizer a respeito de Crime e Castigo.

A outra questão ligada ao fechamento dos espaços refere-se à não formação de novos críticos, inclusive pela falta do estímulo. Quem sentir o impulso de exercitar suas faculdades analíticas terá de restringi-las aos livros e teses universitárias, essas, como se sabe, emparedadas em pesadas estruturas formais (o meio é a mensagem?).

Por fim, resta assinalar que a nossa desamada ficção tem ainda de lutar, dentro da escassez referida, com a concepção, já por outros apontada, de que só a ensaística sociológica e política (em geral teses de mestrado) e a memória lística são capazes de expressar a consciência e a identidade brasileiras. Um exame das seções de livros de nossas revistas semanais pode exemplificar esta concepção, que não chega a ser formulada expressamente. No entanto, seria útil lembrar (e aqui reporto-me mais uma vez à primeira frase deste artigo) que ótima, boa, sofrível ou francamente má, esta é a literatura que temos e somos nós, autores do aqui e agora, que a estamos fazendo. E que o seu progresso dependerá grandemente das respostas que obtiver.

Haveria culpas? Dos editores? Claro que não. Dos veículos? Embora eles em alguns casos pudessem investir mais na área dita cultural, não se pode deixar de reconhecer que, como um produto industrial, estão sujeitos às leis do marketing e não há de ser com medidas impositivas que se há de pretender alterar sua estrutura espacial.

Penso que esta situação só se modificará com a transformação da própria sociedade, de tal modo que a literatura deixe de ser o produto supérfluo da atividade bizarra de um punhado de excêntricos, para converter-se num bem essencial à própria comunidade. O que não implica dizer que deva se esperar por este tempo sentado e de braços cruzados."

Um prêmio literário sempre é de alguma valia. Mas com raríssimas e honrosíssimas exceções, são todos frutos de

conchavos, são todos transados nos bastidores. No Brasil e em toda parte.

No sentido social, escrever hoje no Brasil é uma tentativa de expressar o homem brasileiro de nosso tempo e, ao mesmo tempo, de influir no processo de transformação de uma sociedade tão injusta, ainda que a repercussão do nosso trabalho seja mínima. Apesar do desestímulo e das inúmeras dificuldades decorrentes da nossa condição de país subdesenvolvido, a gente persevera nele com uma loucura quase santa. A gente escreve apesar de tudo e contra tudo, sem explicações. Talvez porque o ato de escrever se justifica em si mesmo: a gente escreve simplesmente porque precisa escrever.

HERBERTO SALES

Sou há sete anos e meses diretor do Instituto Nacional do Livro, o que quer dizer que minha principal atividade tem sido de uma ou de outra forma ligada à literatura. Nas horas disponíveis, que são as horas em que estou em casa, cuidando propriamente de minha literatura, enquanto descanso da literatura dos outros. Com esse regime de trabalho concilio minhas atividades subprofissionais, que são as literárias.

Imagino que haja no Brasil muita gente vivendo de escrever, ao contrário do que comumente se pensa. O problema está em definir, rigorosamente, o que seja um escritor. Se você considerar que um escritor é aquele que escreve, que exerce o ato de escrever, terá uma infindável galeria que, começando do escrivão, vai até o autor de livros didáticos, passando pelos jornalistas, que, por sua vez, se desdobram em várias categorias profissionais de pessoas que vivem de escrever. Se, no entanto, restringirmos a atividade de escritor a um conceito especificamente literário, você pode não encontrar muitas pessoas que vivem de escrever; em compensação você vai encontrar, em cada dez brasileiros, três que vivem escrevendo. O difícil mesmo é você encontrar o leitor. Enfim, se há poucos escritores que vivem exclusivamente de sua ativade literária, e se há poucos leitores, tudo se resume a um

problema de renda per capita. No dia em que o Brasil se reali-
zar como potência econômica, ele também será uma potência cul-
tural em seu sentido mais amplo. Há grandes escritores nasci-
dos em países pobres. Mas eles só se tornaram realmente gran-
des na medida em que se projetaram internacionalmente, em que
ganharam os caminhos do mundo. Estou pensando, por exemplo,
em Gabriel García Márquez e em seu "pueblito" natal, em sua
pequenina e obscura Aracataca, onde estão plantadas as raízes
da real e mágica Anaconda. E estou pensando, também, num Wil-
liam Faulkner, e em todo um grupo de grandes escritores que
nasceram no superindustrializado colosso norte-americano — is-
to é: nos reunidos Estados Unidos.

Eu morava no interior da Bahia, num então fim de
mundo baiano, com uma população de 5 mil habitantes, dos quais
pelo menos 3 mil e 500 eram analfabetos, quando escrevi meu
primeiro romance — Cascalho. Não conhecia nenhum editor, não
conhecia nenhum escritor, pelo menos pessoalmente: em verda-
de, eu me tornara amigo epistolar de Marques Rebelo, Jorge
Amado e Afrânio Coutinho. Naquele tempo ainda se escreviam
cartas.

Os originais de Cascalho, depois de uma série de
tropeços, foram levados por Marques Rebelo à Editora O Cruzei-
ro, então despontando com grande badalação. A partir daí, nun-
ca tive problemas com editor para meus livros. Inclusive eu
viria a ser, mais tarde, diretor da editora responsável pela
minha estréia.

Os critérios adotados por uma editora variam de
editora para editora, e até mesmo de editor para editor, ou
seja, de dono de editora para dono de editora. Virgínia Woolf,
não sei se você sabe, teve uma editora juntamente com o seu
marido, Leonard Woolf, na qual publicaria mais tarde os seus
livros geniais. Pois bem: sabe qual era a política da editora
de Leonard e Virgínia Woolf? A editora só editava o que fosse
de boa qualidade, mesmo que isto importasse em dificuldades
comerciais. Por outras palavras, só editava o que fosse bom,
mesmo perdendo dinheiro. Graças a essa filosofia editorial

Virgínia Woolf lançou na Inglaterra a tradução de obras de Gogol, Tolstoi e Marcel Proust, além de haver editado T. S. Eliot. A regra de ouro, aliás, não é tanto vender muito, mas vender pouco e sempre, o que equivale a vender bem.

Naturalmente que há editores que têm critérios diferentes, que querem vender livro como se vendessem, por exemplo, bacalhau. Enfim, há editores e editores.

Na editora de Virgínia Woolf, ela própria selecionava os originais. O mais comum, entretanto, é o editor ter o seu corpo de leitores. E do bom ou mau estado em que se ache o fígado desses leitores dependerá a sorte do possível editado.

Uma coisa é certa: não há leitor, nunca houve leitor de editora capaz de prever o êxito de um livro — e eu diria até mesmo reconhecer com isenção o valor de um livro. André Gide, que leu a pedido de Gallimard os originais de À la Recherche du Temps Perdu, desaconselhou a publicação da obra. E James Joyce teve de pagar com o seu rico dinheirinho a edição do seu livro de estréia, pois de outra maneira não o veria publicado. O mesmo aconteceu com José Lins do Rego e o seu Menino de Engenho, para citarmos um exemplo de casa.

Nos meus tempos de editor, ou melhor, de diretor de editora, em nenhum momento deixei de cumprir rigorosamente o que por contrato se estabelecia em matéria de direitos autorais. Como autor, não tenho de que me queixar, seja no Brasil, seja no exterior. Todavia, reconheço que muitas editoras só pagam ao autor quando ele cobra o que ela lhe deve dos seus direitos. Se ele não cobra, ela simplesmente não paga. Vai levando, ou, para usar uma expressão pitoresca, vai empurrando com a barriga até o dia em que o autor se lembre de cobrar o que é seu. Outras, no entanto, prestam contas ao autor periodicamente, regularmente, duas vezes por ano, sem que o autor precise estar telefonando ou escrevendo para reclamar os seus direitos. Tenho, por exemplo, um livro editado pela Melhoramentos, já com 100 mil exemplares de tiragem, O Sobra-

dinheiro dos Pardais. Pois bem: duas vezes por ano, quando menos espero, lá vem a carta da Melhoramentos com a prestação de contas e o respectivo cheque acompanhando.

Repito: há editores e editores. E os autores acabam afinal estabelecendo com eles, num ou noutro caso, um modus vivendi.

Vou tentar responder da maneira mais simples essa tão complexa questão. O editor só consegue divulgar o que edita na medida em que haja nas livrarias uma resposta comercial para isso. A consignação é um sistema que só funciona para os livros de saída imediata, que, por isso mesmo, a dispensam. A longo prazo a consignação tem grandes desvantagens, a saber: para o editor, pela demora no retorno do dinheiro e pelo desgaste sofrido pelo livro, sobretudo se se trata de movimentação através de correio; para o livreiro, pela ocupação inútil de espaço. Assim, o sistema que mais convém ao editor é o da conta firme ou o da venda realizada a dinheiro. Se isto, porém, convém ao editor, não convém ao livreiro, por dois motivos básicos: a) falta de capital de giro, ou, para sermos otimistas, sua imobilização por tempo anticomercial; b) ainda o problema de espaço, pois uma intensa compra de livros de evasão demorada acaba abarrotando desordenadamente qualquer livraria.

Assim, só se pode acelerar a venda de um livro se ele, dentro do quadro de todas as imponderabilidades que a cercam e a decidem, tiver os imponderáveis e imprevisíveis fatores que levam ao sucesso. Você pode não acreditar, mas a crise do livro brasileiro não é um problema de distribuição, pela seguinte e muito simples razão: temos mais distribuidoras do que editoras.

Quanto à difusão, só acredito em sua eficácia quando ela se faz a nível escolar e universitário: é a difusão do livro em seu meio natural. E só nesse nível, a rigor, é possível fazer ler os livros, tornar conhecidos os escritores, estudar e projetar as suas obras.

Acredito que, por mais desinteressado que seja o ato de escrever, ou seja, de criar literariamente, o escritor acaba escrevendo para o leitor, seu natural e inevitável interlocutor. O diabo é que o leitor nem sempre sabe disso... E o encontro do escritor com o seu leitor às vezes tarda, e às vezes nem mesmo acontece. Dizia Stendhal que escrevia para doze leitores. Há escritores menos modestos, que querem ser lidos por cento e vinte milhões. Eu me contento com menos.

A escola pode ser o meio natural para a formação de um público leitor. Para isso, entretanto, é indispensável a instituição curricular de uma carga horária de leitura, de pelo menos três horas por semana. Como, porém, pensar nisso num país como o nosso, com uma carga horária de aulas de apenas três horas por dia? No meu tempo de estudante de ginásio, tínhamos três aulas pela manhã e três aulas à tarde, inclusive aos sábados. Hoje, mal o aluno entra na sala, o professor já está dizendo: "— Depressinha, garoto, depressinha, que a outra turma já vem aí!"

Além da carga horária de leitura obrigatória, considero indispensável, não apenas para formar leitores, mas também para os alunos aprenderem a escrever pelo menos um bilhete, o ensino do Português, atualmente mal apelidado de Comunicação e Expressão, com os respectivos exercícios de redação. Só assim poderemos reduzir, efetivamente, o número de analfabetos e — o que é mais importante — o número de semi-analfabetos, que formam as legiões da ignorância em ação.

Tenho livros difundidos via escola e via universidade. Estão neste caso o meu romance O Fruto do Vosso Ventre e, a nível de 1º e 2º graus, meus livros de literatura infantil, notadamente O Sobradinho dos Pardais e O Burrinho que Queria Ser Gente.

Embora reconhecendo, como de certa forma já disse, a importância da escola e da universidade na formação literária de qualquer pessoa, no meu caso pessoal essa formação se desenvolveu a partir do momento em que descobri a Literatu

ra e me encontrei com a minha vocação literária, numa pequena cidade do interior, na solidão da biblioteca de meu pai.

A crítica literária, quando feita com honestidade, pode ter muita influência no trabalho de um escritor.

Os concursos literários e seus respectivos prêmios não fazem mal a ninguém, principalmente aos autores premiados. Um prêmio literário pode contribuir para a revelação de um autor e pode também significar o reconhecimento de um autor de obra realizada.

Significa um ato de teimosia e de heroísmo. A luta para conseguir um editor, a batalha para se fazer lido, podem levar à desistência um autor menos disposto a enfrentá-las.

MODESTO CARONE

As condições do meu trabalho literário são dadas, principalmente, pelo maior ou menor desaforo em relação à sobrevivência prática, pois além dele exerço as atividades de professor universitário. A conciliação entre esses dois tipos de atividade só é possível porque uma não atrapalha completamente a outra. É sabido que no Brasil o escritor não consegue viver exclusivamente de literatura, porque poesia, ficção ou ensaio não garantem a vida de ninguém. (As exceções são negligenciáveis — e meu caso não é exceção).

Essa circunstância só não influencia de modo inteiramente negativo minha produção literária porque a compressão do tempo material favorece, de alguma maneira, a concentração da experiência.

As relações autor/editor são em geral precárias, tanto no que diz respeito à remuneração dos direitos, quanto no que se relaciona com a continuidade da colaboração. Até meu segundo livro tive acesso a editoras através de terceiros; só agora chego diretamente a elas. Em geral as editoras selecionam os originais segundo critérios comerciais ou de

conveniência de momento. Quanto às reedições, elas dependem da honestidade do editor, pois o autor não tem controle sobre a venda efetiva dos seus livros, nem mesmo sobre as tiragens. Todas essas contingências, mais outras que poderiam ser lembradas, afetam a natureza e as formas do que é escrito, principalmente se o autor está orientado mais para o sucesso commercial dos seus livros do que para a qualidade ou o objetivo estético da sua produção.

Acredito que a legislação referente aos direitos autorais não só não é respeitada, como também é mal conhecida, senão inexistente na maioria dos casos. Não há garantias reais para esses direitos, nem órgão ou associação de classe dos escritores efetivamente empenhada na sua defesa.

A distribuição e difusão do livro no Brasil é incipiente e está sujeita, entre outras coisas, a um jogo de pressão entre editoras e livreiros — jogo do qual o autor não participa.

Para mim a relação escritor/leitor tem-se dado através das repercussões dos meus livros em jornais e revistas e através de contatos pessoais ou de conferências; afora disso, nada. Creio que já escrevo tendo em mente um tipo hipotético de leitor, habituado à literatura reflexiva e não meramente à prosa de entretenimento.

Acredito que a escola desempenhe (ou possa desempenhar) um papel importante na criação e formação de um público leitor, pois dela saem aqueles que se interessam por ler. Meus livros foram divulgados em faculdades de letras, mas não tenho conhecimento de que tenham chegado às escolas de 1º e 2º graus.

Considero da maior relevância o ensino de língua e literatura na programação escolar, pois através dele podem ser oferecidas as chances para o público mais exigente.

A escola despertou o meu interesse pessoal pela literatura (aliás, ele já vinha de casa) e influenciou o meu

trabalho na medida em que – principalmente na docência universitária – me impôs maior rigor e regularidade no ato de leitura.

Como crítico, torno-me mais alerta enquanto escritor; sem dúvida a crítica literária desempenhou um papel importante na minha maneira de criar.

Há prêmios literários sérios que projetam um escritor e lhe dão feed-back no seu trabalho; a maioria dos prêmios, porém, não representa nada.

Escrever hoje, no Brasil, é uma aventura; para mim, é uma aventura que pode ter resultados sociais a longo prazo; em termos pessoais, não a dispensei mais.

ANEXO III

TABELAS

TABELA 1 - EDITORAS COM 50 E MAIS TÍTULOS PUBLICADOS SEGUNDO O TIPO DE PUBLICAÇÃO

EDITORAS	LITERATURA						OU TRÓS ASSUN TOS	TOTAL DE TÍTU LOS
	TOTAL			FICÇÃO				
	TOTAL	ESTRAN GEIRÁ	BRASI LEIRÁ	TOTAL	ESTRAN GEIRÁ	BRASI LEIRÁ		
1. Record	269	203	66	265	203	62	125	39,4
2. Brasiliense	9	1	8	9	1	8	226	235
3. Melhoramentos	6	3	3	6	3	3	228	234
4. Nova Fronteira	157	118	39	139	113	26	41	198 ³
5. Ática	24	4	20	24	4	20	153	177
6. Civilização Brasileira	59	5	54	36	5	31	80	139
7. José Olympio	51	2	49	29	1	28	44	95
8. Hemus	15	15	-	15	15	-	54	69
9. Globo	18	8	10	18	8	10	47	65
10. Loyola	1	-	1	-	-	-	63	64
11. Comunicação	9	-	9	4	-	4	54	63
12. Cortez	1	-	1	-	-	-	61	62
13. Codecri	22	3	19	21	3	18	39	61
14. Difel	19	16	3	17	14	3	41	60
15. Francisco Alves	32	32	-	31	31	-	24	56
16. Global	9	1	8	6	-	6	45	54
17. Paz e Terra	4	2	2	4	2	2	46	50
T O T A L	705	413	292	624	403	221	1371	2076

Obs.: 1) A coluna de Ficção não é computada, uma vez que consiste numa subdivisão da coluna Literatura.

2) Em 1980, 32 editoras publicaram no mínimo 50 títulos. Além das 17 que publicaram Literatura, temos: Vozes(280), Saraiva(218), Atlas(175), Zahar(89), Pioneira(87), Revista dos Tribunais(85), Forense(84), Nobel(82), Ao Livro Técnico(82), Paulinas(72), L.T.C.(67), Edgard Blücher(51), EPU(51), Comunicação(63), Cortez(62).

3) No dossiê, o total de títulos publicados pela Nova Fronteira era 208. Somadas, porém, as diversas parcelas existentes, o número real era 198.

TABELA 2 - EDITORAS COM 10 A 49 TÍTULOS PUBLICADOS SEGUNDO O TIPO DE PUBLICAÇÃO - 1980

EDITORAS	LITERATURA						OU TRÓS ASSUN TOS	TOTAL DE TÍTU LOS
	TOTAL			FICÇÃO				
	TOTAL	ESTRAN GEIRÁ	BRASI LEIRÁ	TOTAL	ESTRAN GEIRÁ	BRASI LEIRÁ		
1. Nacional	4	3	1	3	3	-	45	49
2. Cultrix	2	2	-	1	1	-	46	48
3. Nórdica	23	10	13	20	7	13	17	40
4. Moderna	8	-	8	8	-	8	30	38
5. Salesiana	2	-	2	-	-	-	35	37
6. Pirata	36	-	36	7	-	7	-	36
7. Itatiaia	14	5	9	11	4	7	21	35
8. Freitas Bastos	3	1	2	3	1	2	30	33
9. Perspectiva	4	2	2	3	2	1	27	31
10. Funarte	10	-	10	-	-	-	20	30
11. L.P.M.	12	2	10	7	2	5	17	29
12. Agir	8	2	6	2	1	1	19	27
13. Hucitec	5	2	3	2	-	2	21	26
14. Alfa-Ômega	3	-	3	3	-	3	19	22
15. Summus	7	-	7	7	-	7	15	22
16. Salamandra	9	3	6	4	1	3	11	20
17. Antares	8	-	8	7	-	7	11	19
18. Achiamē	3	-	3	2	-	2	15	18
19. Artenova	8	5	3	7	5	2	9	17
20. Coo-Editora	7	-	7	7	-	7	10	17
21. Lunardelli	8	-	8	5	-	5	9	17
22. Ciências Humanas	1	-	1	-	-	-	15	16
23. Massao-Ohno	14	1	13	-	-	-	1	15
24. Sulina	5	-	5	3	-	3	10	15
25. T.A. Queiroz	2	-	2	-	-	-	13	15
26. U F G	3	-	3	1	-	1	12	15
27. Cultura	9	2	7	8	1	7	4	13
28. U F C	3	-	3	3	-	3	10	13
29. Populares	3	-	3	3	-	3	9	12
30. F E B	4	1	3	4	1	3	7	11
31. Horizonte	3	-	3	2	-	2	8	11
32. Tao	2	-	2	1	-	1	9	11
33. U F Pb	2	-	2	2	-	2	9	11
34. L. Oren	9	-	9	9	-	9	1	10
35. Nova Época	6	6	-	6	6	-	4	10
T O T A L	250	47	203	151	35	116	539	789

Obs.: Ao todo, 58 editoras publicaram de 10 a 50 títulos no ano de 1980. Além das 35 que publicaram Literatura entre seus assuntos, temos: Abril(15), Brasil Debates(11), Campus(34), Conquista(20), Discubra(13), Duas Cidades(10), FGV (36), Forense Universitária(14), Graal(22), Guanabara Dois(25), Ibrasa(27),

TABELA 3 - EDITORAS COM ATÉ 9 TÍTULOS PUBLICADOS SEGUNDO O TIPO DE PUBLICAÇÃO - 1980

EDITORAS	LITERATURA						OU TRÔS ASSUN TOS	TOTAL DE TÍTULOS
	TOTAL			FICÇÃO				
	TOTAL	ESTRAN GEIRÃ	BRASI LEIRÃ	TOTAL	ESTRAN GEIRÃ	BRASI LEIRÃ		
1. Escrita	1	1	-	-	-	-	8	9
2. Cãtedra	3	-	3	2	-	2	5	8
3. Soma	6	-	6	5	-	5	2	8
4. Vega	3	-	3	2	-	2	5	8
5. Embrafilme	1	-	1	-	-	-	6	7
6. Livramento	1	-	1	1	-	1	6	7
7. Movimento	4	-	4	1	-	1	3	7
8. Polis	1	-	1	-	-	-	6	7
9. Símbolo	1	-	1	1	-	1	6	7
10. Expressão e Cultura	2	2	-	2	2	-	4	6
11. Fontana	6	1	5	2	1	1	-	6
12. Kairôs	2	-	2	-	-	-	4	6
13. Aquarius	3	3	-	3	3	-	1	4
14. Avenir	1	-	1	-	-	-	3	4
15. Fund. Catar. de Cultura	1	-	1	1	-	1	3	4
16. Martins	2	-	2	1	-	1	2	4
17. Rocco	2	-	2	-	-	-	2	4
18. UFRN	2	-	2	1	-	1	2	4
19. Vertente	4	-	4	2	-	2	-	4
20. Villa Martha	1	1	-	1	1	-	3	4
21. Cronos	1	-	1	-	-	-	2	3
22. Cultura Goiana	1	-	1	1	-	1	2	3
23. Edicel	1	-	1	1	-	1	2	3
24. Fund. Cult. de Curitiba	2	-	2	2	-	2	1	3
25. Gama	3	-	3	3	-	3	-	3
26. I D E	1	-	1	1	-	1	2	3
27. Opção	1	-	1	1	-	1	2	3
28. Pindaíba	3	-	3	-	-	-	-	3
29. Taturana	3	-	3	1	-	1	-	3
30. Aliança	1	-	1	1	-	1	1	2
31. Berlindes & Vertecchia	1	-	1	-	-	-	1	2
32. Cambirela	2	-	2	2	-	2	-	2
33. Caminho Novo	2	-	2	-	-	-	-	2
34. Crítica Nova	1	-	1	1	-	1	1	2
35. Espaço	1	-	1	1	-	1	1	2
36. Edigraf	2	2	-	2	2	-	-	2
37. História	1	-	1	1	-	1	1	2
38. Marco Zero	2	-	2	-	-	-	-	2
39. Pannartz	1	-	1	-	-	-	1	2
40. Quíron	2	-	2	-	-	-	-	2
41. Sec.Cult.e Esp.Est.Paranã	1	-	1	1	-	1	1	2
42. Senado Federal	1	-	1	-	-	-	1	2
43. Sophia Rosa	1	-	1	1	-	1	1	2
44. Altair Brasil	1	-	1	-	-	-	-	1
45. Argus	1	-	1	1	-	1	-	1
46. Art	1	-	1	-	-	-	-	1
47. Beija-Flor	1	-	1	-	-	-	-	1

EDITORAS	LITERATURA						OU TRÓS ASSUN- TOS	TOTAL DE TÍTU- LOS
	TOTAL			FICÇÃO				
	TOTAL	ESTRAN- GEIRÃ	BRASI- LEIRÃ	TOTAL	ESTRAN- GEIRÃ	BRASI- LEIRÃ		
49. Bodoque	1	-	1	1	-	1	-	1
50. Cia. Ed. Pernambuco	1	-	1	1	-	1	-	1
51. Clube Ficção	1	-	1	1	-	1	-	1
52. Clube Poesia	1	-	1	-	-	-	-	1
53. Contemp	1	-	1	-	-	-	-	1
54. Coó Escritor	1	-	1	-	-	-	-	1
55. Cordão	1	-	1	-	-	-	-	1
56. Corisco	1	-	1	-	-	-	-	1
57. Dimensão	1	-	1	-	-	-	-	1
58. Esquina	1	1	-	1	1	-	-	1
59. Fenab	1	-	1	1	-	1	-	1
60. Farmalivros	1	-	1	1	-	1	-	1
61. Fund. José Augusto	1	-	1	-	-	-	-	1
62. G E B	1	1	-	1	1	-	-	1
63. Grei	1	1	-	1	1	-	-	1
64. Graffiti	1	-	1	-	-	-	-	1
65. Hēbano	1	-	1	1	-	1	-	1
66. IEL/RS	1	-	1	1	-	1	-	1
67. Ila Palma	1	-	1	-	-	-	-	1
68. Martins Livreiro	1	-	1	1	-	1	-	1
69. Michalany	1	-	1	-	-	-	-	1
70. Mirante	1	-	1	1	-	1	-	1
71. Nova Acrōpole	1	1	-	1	1	-	-	1
72. Novo Tempo	1	-	1	-	-	-	-	1
73. O Momento	1	-	1	1	-	1	-	1
74. Oriente	1	-	1	1	-	1	-	1
75. P L G	1	-	1	-	-	-	-	1
76. Parte Viva	1	-	1	-	-	-	-	1
77. Pau Brasil	1	-	1	-	-	-	-	1
78. Poetasia	1	-	1	-	-	-	-	1
79. Ponto e Vĩrgula	1	-	1	-	-	-	-	1
80. Proarte	1	-	1	-	-	-	-	1
81. Proleta	1	-	1	-	-	-	-	1
82. Sanguinovo	1	-	1	-	-	-	-	1
83. Trilogia	1	-	1	-	-	-	-	1
84. Unigraf	1	-	1	-	-	-	-	1
85. Zanzalās	1	-	1	1	-	1	-	1
86. Zap	1	-	1	-	-	-	-	1
T O T A L	125	14	111	62	13	49	91	216

Obs.: Além das 86 pequenas editoras que publicaram Literatura em 80, o Jornal Leia Livros catalogou 207 outras editoras que publicaram menos de 10 títulos.

TABELA 4 - NÚMERO DE EDITORAS* E NÚMERO DE TÍTULOS PUBLICADOS SEGUNDO A CLASSIFICAÇÃO DAS EDITORAS - 1980

CLASSIFICAÇÃO DAS EDITORAS DE ACORDO COM OS TÍTULOS PUBLICADOS	EDITORAS		TÍTULOS PUBLICADOS	
	Nº ABS.	Nº REL. (%)	Nº ABS.	Nº REL. (%)
50 e mais	17	12,32	2076	67,38
10 a 49	35	25,36	789	25,61
menos de 10	86	62,32	216	7,01
T O T A L	138	100,00	3081	100,00

FONTE: Estatística Lançamentos/80 - Leia Livros.

*Neste número somente estão computadas as editoras que lançaram títulos de Literatura.

TABELA 5 - NÚMERO DE TÍTULOS PUBLICADOS SEGUNDO O TIPO DE PUBLICAÇÃO DE ACORDO COM A CLASSIFICAÇÃO DAS EDITORAS - 1980

EDITORAS	LITERATURA*						OU TRÓS ASSUN TOS	TOTAL DE TÍTU LOS
	TOTAL			FICÇÃO				
	TOTAL	ESTRAN GEIRÁ	BRASI LEIRÁ	TOTAL	ESTRAN GEIRÁ	BRASI LEIRÁ		
50 e mais	705	413	292	624	403	221	1371	2076
10 a 49	250	47	203	151	35	116	539	789
menos de 10	125	14	111	62	13	49	91	216
T O T A L	1080	474	606	837	451	386	2001	3081

FONTE: Estatística Lançamentos/80 - Leia Livros.

*Sob o título Literatura foram computados os títulos de ficção (romance e conto), poesia, teatro. Não foram incluídos os títulos de leitura infantil e juvenil, nem os paradidáticos.

TABELA 6 - PARTICIPAÇÃO PERCENTUAL DOS TÍTULOS PUBLICADOS SEGUNDO A CLASSIFICAÇÃO DAS EDITORAS - 1980

TÍTULOS	LITERATURA						OU TRÔS ASSUN TOS	TOTAL DE TÍTU LOS
	TOTAL			FICÇÃO				
	TOTAL	ESTRAN GEIRÃ	BRASI LEIRÃ	TOTAL	ESTRAN GEIRÃ	BRASI LEIRÃ		
50 e mais	65,28	87,13	48,18	74,55	89,36	57,26	68,51	67,38
10 a 49	23,15	9,92	33,50	18,04	7,76	30,05	26,94	25,61
menos de 40	11,57	2,95	18,32	7,41	2,88	12,69	4,55	7,01
T O T A L	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

FONTE: Estatística Lançamentos/80 - Leia Livros.

TABELA 7 - PARTICIPAÇÃO PERCENTUAL DOS TÍTULOS NO TOTAL DAS PUBLICAÇÕES SEGUNDO A CLASSIFICAÇÃO DAS EDITORAS - 1980

TÍTULOS	LITERATURA						OU TRÔS ASSUN TOS	TOTAL DE TÍTU LOS
	TOTAL			FICÇÃO				
	TOTAL	ESTRAN GEIRÃ	BRASI LEIRÃ	TOTAL	ESTRAN GEIRÃ	BRASI LEIRÃ		
50 e mais	33,96	19,89	14,07	30,07	19,41	10,65	66,04	100,00
10 a 49	31,69	5,96	25,73	19,14	4,44	14,70	68,31	100,00
menos de 10	57,87	6,48	51,39	28,70	6,02	22,69	42,13	100,00
T O T A L	35,05	15,38	19,67	27,17	14,64	12,53	64,95	100,00

FONTE: Estatística Lançamentos/80 - Leia Livros.

BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, Flávio. "Depoimento sobre a crítica literária", 1981, manuscrito.
- Aguiar, Vera Teixeira de. "A leitura no planejamento escolar". In PERSPECTIVA, r. CED, Florianópolis, 1(4), jan-jun. 1985.
- _____, "Leituras para o 1º grau: critérios de seleção e sugestões". In Leitura em crise na escola: as alternativas do professor. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- Altamiro, Carlos & Sarlo, Beatriz. Literatura/Sociedad. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Althusser, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado. Lisboa, Editorial Presença, 1974.
- _____, Curso de filosofia para científcos. Barcelona, Editorial Laia, s.d.
- Apple, Michael. Ideologia e currículo. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- Arrigucci Jr., Davi. "Pedaco de conversa (Resposta a Antonio Callado)". In Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____, "Gabeira em dois tempos". In Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Azevedo, Fernando de. "A escola e a literatura". In Coutinho, Afrânio. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Sul-Americana, 1956. t. 1, v.1.
- Barbosa, João Alexandre. "A paixão crítica. Forma e história na crítica brasileira". In Barbosa, J.A. (org.) Textos críticos/Augusto Meyer. São Paulo, Perspectiva, Brasília, INL - Pró-Memória, 1986.
- _____, "O elogio da crítica". Jornal Leia, São Paulo, nº 100, fev.87.
- Barker, Ronald E. & Escarpit, Robert. A fome de ler. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas/Instituto Nacional do Livro, 1975.
- Barthes, Roland. Aula. São Paulo, Editora Cultrix, s.d.
- _____, O prazer do texto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.
- _____, Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios. Lisboa, Editorial Presença, 1975.
- Barthes, Roland et alii. Escrever... para quê? Para quem?. Lisboa, Edições 70, s.d.

- Barthes, Roland et alii. L'enseignement de la littérature. Actes du Colloque de Cerisy, Paris, 1971.
- Baudelot & Establet. L'école capitaliste en France. Paris, Maspéro, 1972.
- Benjamin, Walter. "O autor como produtor". In Obras escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1985. V.1.
- _____, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". (1ª versão). In: Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1985, v.1.
- Bordini, Maria da Glória. "Literatura na escola de 1ª e 2ª graus: por um ensino não alienante". In Perspectiva, r. CED, Florianópolis, 1(4), jan. jun./85.
- Borges, Jorge Luis. O "Martin Fierro". Porto Alegre, L&PM, 1985.
- Bosi, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo. Ed. Cultrix, 1970.
- Bosi, Ecléa. Cultura de massa e cultura popular. Leituras de operárias, Petrópolis, Editora Vozes, 1978.
- Bourdieu, Pierre. "Campo de poder, campo intelectual e habitus de classe". In: A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, J.C. A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro, Liv. Francisco Alves, 1975.
- Cançado, José Maria. "A perda da aura." In Leia, São Paulo, nº 100, fev. 87.
- Candido, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo, Editora Nacional, 1965.
- _____, "A nova narrativa". In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo, Ática, 1987.
- _____, "Literatura e subdesenvolvimento". In América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- _____, "Literatura de dois gumes". In A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo, Ática, 1987.
- _____, "A literatura e a formação do homem". In: Ciência e Cultura, 24(9), set. 1972.
- Cattani, Maria Izabel & Aguiar, Vera Teixeira de. "Leitura no 1º grau: a proposta dos currículos". In Zilberman, Regina (org.) Leitura em crise na escola. As alternativas do professor. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- CERM (Centre d'Études et des Recherches Marxistes). Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains. Paris, Éditions Sociales, 1976.
- Chapsal, Madeleine. Os escritores e a literatura. Lisboa, Publicações D. Quilotes, 1967.

- Chateauneu, Roger. "Tant d'efforts valent - ils la peine?" In: CERM, Colloque sur la situation de la littérature, des livres et des écrivains. Paris, Éditions Sociales, 1976.
- Cohn, Gabriel. "A concepção oficial da política cultural nos anos 70". Comunicação apresentada no Seminário Estado e Cultura no Brasil (Anos 70), IDESP, São Paulo, set. 82. Mimeografado.
- Darnton, Robert. Boemia literária e revolução: o submundo das letras. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Eagleton, Terry. Marxismo e crítica literária. Porto, Edições Afrontamento, 1976.
- Ecco, Umberto & Bonazzi, Marisa. Mentiras que parecem verdades. São Paulo, Summus, 1980.
- Escarpit, Robert. "Le littéraire et le social". In: Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature. Paris, Flammarion, 1970.
- _____, "Succès et survie littéraires". In: Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature. Paris, Flammarion, 1970.
- _____, "Littérature et développement". In: Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature. Paris, Flammarion, 1970.
- "Escritores de briga", Revista Isto É nº 281, maio de 82.
- Estivals, Robert. "Création, consommation et production intellectuelles". In: Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970.
- Fayolle, Roger. "Être professeur de Lettres hier et aujourd'hui". In: Littérature 19, Paris, Larousse, 1975.
- Filipouski, Ana Maria C. "Atividades com textos em sala de aula". In: Leitura em crise na escola: as alternativas do professor. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- Fontes Jr., Joaquim Brasil. "Notas sobre o ensino da literatura: gramática, texto e retórica". In: Educação e Sociedade nº 12. São Paulo, setembro de 1982.
- _____, "O impossível prazer do texto". In: Leitura. Teoria & Prática. Nº 9, ano 6. Porto Alegre, 1987.
- Freire, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. São Paulo, Autores Associados/Cortez, 1982.
- Freitag, Bárbara. Escola, estado e sociedade. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979.
- Gamarra, Pierre. "Pouvoir tout dire". In: CERM. Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains. Paris, Éditions So-

- Goldmann, Lucien. Dialética e cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- _____, Sociologia do romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- Gramsci, Antonio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____, Concepção dialética da história. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____, Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- Hallewell, Laurence. O livro no Brasil (Sua história). São Paulo, T.A. Queiroz/Edusp, 1985.
- Iser, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor". In Lima, Luiz Costa (org.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- Jauss, Hans Robert. "A estética da recepção: colocações gerais". In: Lima, Luiz Costa (org.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- Jean, Raymond. "L'auteur et son livre". In CERM. Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains. Paris, Éditions Sociales, 1976.
- Kosik, Karel. Dialética do concreto. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- Köthe, Flávio. "Depoimento sobre a crítica literária". 1981, manuscrito.
- Kuentz, Pierre. "Diffuser la culture: mais quelle culture?" In Mansuy, Michel et al. L'enseignement de la littérature. Crise et perspectives. Paris, Fernand Nathan, 1977.
- _____, "L'envers du texte". In: Littérature n° 7, Paris, Larouse, 1972.
- Lajolo, Marisa. Usos e abusos da literatura na escola. Bilac e a literatura escolar na República Velha. Rio de Janeiro, Globo, 1982.
- _____, "O texto não é pretexto". In Zilberman, Regina (org.) Leitura em crise na escola. As alternativas do professor. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- _____, "Tecendo a leitura". In Leitura: Teoria & Prática, n° 3, ano 3, julho de 1984.
- Lebrun, Gérard. "A personagem do escritor". São Paulo, Jornal da Tarde, 20/04/85.
- LEIA LIVROS, São Paulo, n° 97, nov. 86.
- LEIA LIVROS, São Paulo, n° 33, março 81.
- LEIA LIVROS, São Paulo, Ed. especial, junho 87.

Leite, Lígia C. Moraes. Invasão da catedral. Literatura e ensino em debate. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.

Leitura: Teoria & Prática. (Revista semestral da Associação de Leitura do Brasil). Porto Alegre, nºs Zero a 9.

Lins, Osman. Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e realidade social. São Paulo, Ática, 1974.

_____, Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros. São Paulo, Summus, 1977.

Malhado, Lia Zanotta. Estado, escola e ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Manso, Eduardo J. Vieira. O que é direito autoral. São Paulo, Brasiliense, 1987.

Mansuy, Michel et al./L'enseignement de la littérature. Crise et perspectives. Paris, Éditions Fernand Nathan, 1977.

Marx, Karl & Engels, Friedrich. A ideologia alemã. São Paulo, Livraria Ed. Ciências Humanas, 1979.

_____, Sobre Literatura e Arte. São Paulo, Global, 1979. (Coleção Bases - 16).

Medina, Cremilda de Araújo. A posse da terra. Escritor brasileiro hoje. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda e São Paulo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985.

Miceli, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil. (1920-1945). São Paulo - Rio de Janeiro, Difel, 1979.

_____, "O processo de 'construção' institucional na área cultural federal (Anos 70)". Comunicação apresentada no Seminário "Estado e Cultura no Brasil - Anos 70". IDESP, São Paulo, set. 82, mimeografado.

Morin, Edgar. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1975.

Mota, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974). São Paulo, Ática, 1978.

Nosella, Maria de Lourdes C. Deiró. As belas mentiras. A ideologia subjacente aos textos didáticos. São Paulo, Cortez & Moraes; 1979.

Oliveira, Rosiska Darcy de et al./ Cuidado, escola! São Paulo, Brasiliense, 1985, 15^a ed.

Oliven, Ruben George. "A relação Estado e Cultura no Brasil: cortes ou continuidade?". Comunicação ao Seminário "Estado e Cultura no Brasil. Anos 70". IDESP, São Paulo, set. 82, mimeografado.

Orlandi, Eni Pulcinelli. "A produção da leitura e suas condições". In: Leitura: Teoria & Prática, nº 1, ano 2, abril de 1983.

- Orlandi, Eni Pulcinelli. "A história das leituras". In: Leitura: Teoria & Prática nº 3, ano 3, julho de 1984.
- _____, "Nem escritor, nem sujeito: apenas autor". In: Leitura: Teoria & Prática nº 9, ano 6, junho de 1987.
- Paoli, Niuvenius. Ideologia e hegemonia. As condições de produção da educação, São Paulo, Autores Associados e Cortez, 1980.
- Pasolini, Pier Paolo. Caos, Crônicas políticas. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- Quintella, Maria Madalena Diêgues. "Cultura e Poder ou espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu?". Comunicação apresentada no Seminário "Estado e Cultura no Brasil (Anos 70)", Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo (IDESP). São Paulo, set. 82, mimeografado.
- Rocco, Maria Thereza Fraga. Literatura/Ensino. Uma problemática. São Paulo, Ática, 1981.
- Rosa, Guimarães João. Tutaméia. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 3ª ed.
- Sabato, Ernesto. O escritor e seus fantasmas. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.
- Santiago, Silviano. Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- Sartre, Jean-Paul. O escritor não é político? Lisboa, Publicações D. Quixote, 1971.
- Schwarz, Roberto. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- _____, "Crise e literatura". In Que horas são? Ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____, "Nacional por subtração". In Que horas são? Ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Sevcenko, Nicolau. Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Silva, Ezequiel T. da. Leitura & realidade brasileira. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- Silva, Lilian Lopes Martin da. A escolarização do leitor: a didática da destruição da leitura. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.
- Soares, Magda. Linguagem e escola. Uma perspectiva social. São Paulo, Ática, 1986.
- Sodré, Muniz. "O mercado de bens culturais". Comunicação apresentada no seminário "Estado e Cultura no Brasil", em São Paulo, Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos, 1982, mimeografado.

- Sodré, Nelson Werneck. Ofício de escritor. Dialética da literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- Steen, Edla van. (comp.) Viver e escrever. Porto Alegre, L&PM, 1981. v.1.
- _____, Viver e escrever. Porto Alegre, L&PM, Brasília, INL, 1982. v.2.
- Süssekind, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.
- Unsel, Siegfried. O autor e seu editor. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- Vernier, France. L'écriture et les textes. Paris, Éditions Sociales, 1974.
- Vieira, R. A. Amaral. "Redução de custos gráfico-editoriais". In Magalhães, Aluísio et al./Editoração hoje. Rio de Janeiro, E. da Fundação Getúlio Vargas, 1981.
- Williams, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- Woolf, Virginia. Um teto todo seu. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- Zilberman, Regina (org.) O ensino de literatura no 2º grau. Cadernos da ALB (Associação de Leitura do Brasil). Porto Alegre, Mercado Aberto & ALB.
- _____, (org.) Leitura em crise na escola: as alternativas do professor. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.