

Desempenhar um papel, causar uma impressão: vetores sociotécnicos no espaço ampliado da publicação independente

Recebido: 06.11.18
Aprovado: 22.01.19

José de Souza Muniz Jr.*

* José de Souza Muniz Jr. é doutor em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), professor e pesquisador no Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet/MG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Orcid: 0000-0002-1919-0030. <jmunizjr@gmail.com>.

Resumo: O presente artigo parte da análise das práticas e representações de publicadores que frequentam as feiras de arte impressa realizadas na cidade de São Paulo nos últimos anos para compreender os vetores sociotécnicos que organizam essas práticas e as materialidades dos objetos editoriais ali publicados e comercializados. Coloca-se, no centro da análise, a relação entre as tecnicidades (o códice, o papel e a impressão) mobilizadas por esses publicadores e certas concepções de passado, presente e futuro inscritas em seus investimentos individuais e coletivos, com destaque para a tensão entre o “retorno ao artesanal” e a pretensão de construir um futuro viável para a publicação. Conclui-se que as novas formas de fetichização do livro impresso estão condicionadas tanto pelas evoluções técnicas proporcionadas pelas tecnologias digitais como pela negação programática do livro convencional, identificado com o mercado editorial *mainstream*.

Palavras-chave: Publicação. Impressão. Papel. Tecnologias digitais.

Playing a role, making an impression: sociotechnical vectors in the extended space of independent publishing

Abstract: This article is based on the analysis of the practices and representations of publishers who attend the fairs of printed art held in the city of São Paulo in recent years. Our goal is to understanding the sociotechnical vectors that organize these practices and the materialities of the editorial objects published and marketed there. At the heart of the analysis is the relationship between the technicities (codex, paper, and print) mobilized by these publishers and certain conceptions of the past, present, and future that are inscribed in their individual and collective investments, between the "return to the artisanal" and the pretension to build a viable future for the publication. It is concluded that the new forms of fetishization of the printed book are conditioned by both the technical evolutions provided by digital technologies and by the programmatic denial of the conventional book identified with the mainstream publishing market.

Keywords: Publishing. Print. Paper. Digital technologies.

“Todo mundo sabe que um camponês não vê o campo, nem o habitante seu hábitat, e que H₂O não foi a descoberta de um peixe. Mas é dado a este último uma rara oportunidade: entre o momento em que o anzol sai da água e aquele em que a rede se fecha. Um vivo instante de lucidez para a carpa e o *brochet*.”

Régis Debray (apud Melot, 2012: 15).

Introdução

Correm efeitos de pintura que lembram fogos de artifício e redemoinhos: rumor e celebração. A pirotecnia se espalha pelo *skyline* de uma grande cidade e, após a passagem pela tela de algo que lembra a barra de captura de imagens de uma fotocopiadora digital, os edifícios vão se colorindo e adquirindo contornos fotográficos até se tornarem a imagem de uma metrópole real, que novamente se enche de elementos que remetem às artes visuais: um céu chuvoso, um rio desenhado, o fluxo de papel de uma rotativa, obras de arte nas empenas cegas, um livro que se folheia sozinho. O tecido urbano estabelece uma relação de simbiose com as tramas e texturas da cultura gráfica. A cena subitamente se transfere para o interior de um ateliê de produção, onde uma mão feminina caligrafa com nanquim sobre uma folha em branco. Ao fundo, surge a voz de Gilberto Tomé, que finalmente aparece em outro ambiente, gesticulando sobre o peito:

— O virar a página é, para mim, quase como nossa respiração.

O objeto editorial, plasmado à cidade, agora aparece como extensão e metáfora do corpo humano.

Assim se desdobram os primeiros segundos de “Impressão minha” (2018), curta-documentário no qual uma pequena amostra de publicadores¹ fala sobre suas trajetórias e experiências no universo da arte impressa. Os personagens principais desse filme são o já mencionado Gilberto Tomé, da Gráfica Fábrica; João Varella e Cecilia Arbolave, da Lote 42; Bia Bittencourt, da Feira Plana; Douglas Utescher, da Ugra Press; o quadrinista DW Ribatski; a artista visual Kátia Fiera; e Bebel Abreu, da Bebel Books, dona das mãos que caligrafam o título do curta. Estes e outros publicadores entrevistados exibem suas impressões – no duplo sentido do termo – neste filme, que representa um ponto máximo de (auto)celebração do circuito da publicação in-

1. Refiro-me a esses sujeitos como “publicadores” por se tratar de uma denominação mais genérica e abarcadora que termos como “editores”, “designers”, “produtores gráficos”, “artistas”, “artistas gráficos” etc., os quais supõem filiações específicas a conjuntos relativamente estáveis de práticas, reguladas por modos de formação, treinamento e/ou inserção em comunidades profissionais. Nesse sentido, o termo “publicadores” é mais adequado para apreender um conjunto volátil de práticas e representações em torno da “edição independente” e da “arte impressa”, categorias êmicas correntes nesse universo.

dependente no Brasil e, principalmente, da cena paulistana. Essa obra é uma espécie de ponto de chegada que adotamos, aqui, como ponto de partida para adentrar um universo que, até meados dos anos 2000, era muito mais rarefeito do que o que hoje se apresenta em eventos como Plana, Tijuana, Miolo(s) e Ugra Fest, apenas para mencionar os que são realizados na cidade de São Paulo.

Nos últimos 15 anos, diversas grandes cidades latino-americanas viram surgir e consolidar-se um circuito de feiras dedicadas à exibição e comercialização de produtos simbólicos genericamente identificados como “publicações independentes” e “arte impressa”. Tais eventos, que reúnem produtores gráficos, artistas, escritores e editores dedicados à produção de objetos editoriais, tornaram-se o *locus* privilegiado para a observação de práticas e materialidades simbólicas articuladas em torno do papel (ainda que não exclusivamente) e das diferentes técnicas de impressão. Em seu estudo sobre a cena das publicações “independentes” da cidade do Porto (Portugal), Pedro Quintela e Marta Borges sintetizam:

No dealbar do século XXI, assistiu-se a um ressurgimento dos fanzines, livros de artista e outros objetos editoriais autopublicados (*selfpublishing*) escritos, desenhados e publicados por *designers* gráficos e ilustradores, individual ou coletivamente, e que, com crescente frequência, recorrem a “velhos” saberes oficiais ligados às técnicas de tipografia, impressão e encadernação (Quintela & Borges, 2015: 12).

No caso brasileiro, o principal polo concentrador desses eventos é a cidade de São Paulo, onde as feiras se multiplicaram e algumas delas adquiriram grandes dimensões. Ao manterem, em geral, uma periodicidade anual, essas feiras acabaram por conformar um calendário cíclico a partir do qual os publicadores orientam parte de suas práticas no decorrer dos outros dias do ano. Esse calendário regula fortemente os regimes de visibilidade desses produtos, atraindo não apenas publicadores locais, mas também de outros estados e países.

Tais eventos reúnem produtores majoritariamente jovens e que não se dedicam exclusivamente à atividade de publicação. Esta, na maior parte das vezes, não configura a fonte principal de renda desses sujeitos, que, em muitos casos, não obtêm retorno financeiro com ela. Sua produção abrange uma série de formatos (zine, livro de artista, livro-objeto, múltiplos, quadrinhos etc.) para além do livro convencional. Em comparação com os editores reunidos em instâncias mais antigas do mercado editorial brasileiro, como a Câmara Brasileira do Livro (CBL), ou mesmo com os editores “independentes” da Liga Brasileira de Editores (Libre), esses “feirantes” desenvolvem uma práxis mais artesanal e menos profissionalizada. Muitos desses publi-

cadores sequer registram suas publicações no International Standard Book Number (ISBN), o que os exclui do reconhecimento oficial e das estatísticas nacionais de produção editorial. Boa parte deles publica apenas a si próprio e/ou a amigos ou a colegas próximos, sem estabelecer relações contratuais claras. Raramente estão presentes nos pontos de venda tradicionais (livrarias, bancas, supermercados etc.) e vendem seus produtos sobretudo pela Internet e nessas feiras – o que explica, pelo menos parcialmente, por que elas se tornam tão frequentes e objeto de constante (auto)celebração.

Complementarmente, pode-se dizer que tais feiras possuem uma função homóloga àquela que festivais, bienais e salões desempenham nas artes visuais, no cinema, na arquitetura, na moda e na literatura, porque propiciam a aparição fugaz e coletiva dos produtores simbólicos numa cena pública, incluindo os agentes intermediários (editoras, produtoras, gravadoras etc.) cuja visibilidade costuma ser menor que a daqueles que respondem pela autoria das obras (escritores, cineastas, músicos). Elas, enfim,

possibilitam que autores e editores assumam uma posição legitimada de produtores culturais ao criar e disponibilizar um espaço para circulação de publicações (Magalhães, 2018: 19).

Nesse sentido, esses eventos exibem ainda uma relevante dimensão ritual, porque produzem o efeito de tornar explícito – para os de “dentro” e para os de “fora” – um conjunto de agentes e de práticas na construção de um universo comum. Essa dimensão é particularmente significativa nas feiras segmentadas, como as que aqui são consideradas. Ao contrário do que ocorre nas feiras de grande porte, como as bienais, a relativa homogeneidade dos projetos microeditoriais faz com a co-presença dos publicadores esteja menos regulada por oposições do tipo grande/pequeno, antigo/novo, dinheiro/cultura. A participação nessas feiras, além de demarcar publicamente a singularidade de um projeto e expor os seus produtos para apreciação e compra, expressa a adesão a um *ethos* coletivo. Por isso, para além do referido “efeito de sincronização” que Sorá (1997) observa nas grandes feiras, as feiras de perfil mais circunscrito (e que reúnem, de modo geral, empreendimentos relativamente coetâneos) operam um “efeito de agrupamento”, porque conformam âmbitos nos quais se (re)produzem certos vínculos pessoais, profissionais e identitários.

O circuito das grandes feiras e o mercado livreiro representam, para muitos desses publicadores, o *mainstream* contra o qual é preciso se contrapor. Em que pesem as distintas formas de organização, objetivos, vinculações institucionais, formas de

financiamento etc., torna-se evidente o papel dessas feiras, tomadas em seu conjunto, nas disputas pelas classificações em que os publicadores têm se envolvido, porque se convertem em lugares estáveis de enunciação onde a publicação “independente” circula fortemente como forma de autoatribuição e identificação coletiva. Neste artigo, deixamos em segundo plano a discussão sobre os sentidos da “independência”, já abordada em trabalhos anteriores (ver Muniz Jr., 2016b; 2018), e interrogamo-nos sobre os vetores sociotécnicos que organizam essas práticas de publicação, ao se considerar a diversidade de procedimentos, materiais e concepções de trabalho que presidem a atividade desses publicadores.

Tecnicidades de um espaço hipersaturado

Não restam dúvidas de que a produção de sentidos, que emerge da relação entre objetos editoriais e pessoas, tem uma tripla dimensão: material, individual e social (Gonçalves, 2018). Mas como incluir a materialidade desses objetos no fazer sociológico sem reduzi-la à descrição “objetiva” de seus atributos, à experiência singular de um indivíduo para com ele ou, ainda, às convenções que regulam sua apreciação legítima? Um dos caminhos possíveis é liberar a materialidade de sua dimensão experiencial ou interacional: para além do contato entre um objeto e um sujeito específico, é preciso pensar nos efeitos mais ou menos duradouros que a materialidade tem para o estatuto que um certo objeto possui dentro de um grupo social, uma comunidade de leitura ou um campo simbólico. Daí resulta pertinente interrogar pelos vetores sociotécnicos que organizam essas práticas publicadoras: afinal, em que medida as escolhas técnicas e materiais desses produtores exercem efeitos sobre o universo de produção simbólica de que fazem parte? E, em contrapartida, quais são os condicionantes pertinentes para a compreensão dessas escolhas?

É possível estabelecer algumas relações pertinentes à compreensão desse universo a partir do mapa das mediações apresentado por Jesús Martín-Barbero (2008), como mostra a Figura 1, na medida em que ele conecta a produção e a recepção dos artefatos culturais tanto a uma dimensão propriamente simbólica (que o autor chama de matrizes culturais), quanto aos seus aspectos materiais (os chamados formatos industriais).

No que se refere especificamente às lógicas de produção, que aqui nos interessam mais de perto, o autor esclarece:

A compreensão do funcionamento das lógicas de produção mobiliza uma tríplice indagação: sobre a estrutura empresarial – em suas

FIGURA 1
MAPA DAS MEDIAÇÕES



(Fonte: Martín-Barbero, 2008: 16).

dimensões econômicas, ideologias profissionais e rotinas produtivas; sobre sua competência comunicativa – capacidade de interperlar/construir públicos, audiências, consumidores; e muito especialmente sobre sua competitividade tecnológica: usos da tecnicidade dos quais depende hoje em grande medida a capacidade de inovar nos formatos industriais (FI) (Martín-Barbero, 2008: 18-19).

No trabalho desse autor, a ênfase dada aos “usos da tecnicidade” tem relação, principalmente, com o impacto causado pelas novas tecnologias de informação e comunicação, particularmente as tecnologias digitais, que têm interessado a uma parte representativa dos estudos contemporâneos sobre mídia e comunicação. No caso deste trabalho, as tecnologias digitais têm uma importância central, mas a partir de um prisma invertido: a “arte impressa” é pensada, aqui, ao mesmo tempo como o outro e como o duplo do digital.

Nos últimos anos, a democratização dos recursos de editoração eletrônica (como os softwares de diagramação e de produção e tratamento de imagens), bem como a popularização das tecnologias de impressão digital, alteraram significativamente o universo da produção editorial impressa (Araújo, 2013). O uso desses recursos tem dado a um número cada vez maior de pessoas a possibilidade de autopublicação: os autores, que rapidamente se tornam diagramadores autodidatas, contam agora com a possibilidade de produzir baixas tiragens. Assim, produzir livros e outros materiais impressos tornou-se mais rápido, fácil e barato do que nunca. Concomitantemente, com o desenvolvimento da Internet, das redes sociais

e de outros recursos no entorno digital, abriram-se inúmeras possibilidades de publicação on-line, que também favoreceram a multiplicação dos conteúdos. Hoje, potencialmente, todo cidadão integrado às mídias digitais pode se tornar produtor de mensagens amplamente difundidas. Da perspectiva que aqui se esboça, o universo da publicação independente e da arte impressa adquire maior inteligibilidade quando pensado sob esse prisma da voragem (auto)publicadora que rege o entorno digital.

Tracemos um paralelo com uma situação afastada no tempo e no espaço: em *As regras da arte*, Bourdieu (1996) chama a atenção para a importância de uma mudança de morfologia social no processo de autonomização dos campos artístico e literário, na França da segunda metade do século XIX. No caso analisado pelo sociólogo francês, essa mudança estava condicionada, sobretudo, pelo

afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense (Bourdieu, 1996: 70).

Segundo o autor, essa transformação morfológica (aumento no número de produtores), somada a condições sociais específicas, acabou por levar a processos específicos de institucionalização e diferenciação interna do campo artístico naquele contexto. O surgimento de espaços alternativos de exibição, como o Salão dos Recusados, bem como a proliferação de galerias, revistas, prêmios e eventos artísticos são, pelo menos em parte, resultado desse processo de hipersaturação do campo.

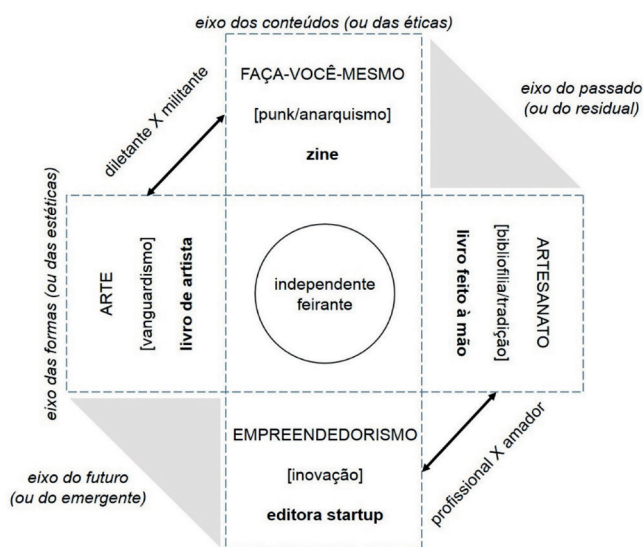
Voltemos ao tempo presente. Ora, é certo que esse circuito de feiras de publicações independentes e arte impressa – que nos interessa como objeto – está fundamentado numa revalorização do papel e do impresso como tecnologias expressivas, revalorização que está diretamente relacionada a uma espécie de *revival* dos modos de edição artesanal. Concomitantemente, a raridade dos materiais e dos métodos, a astúcia no uso de procedimentos de inscrição dos textos e das imagens, bem como a adoção de cortes, dobras e encadernações engenhosas ou inusitadas têm se constituído como trunfos relevantes para a presença pública desses produtores editoriais esteticamente orientados. Trata-se, portanto, de uma dupla oposição: se, por um lado, a valorização da materialidade do papel (ou seja, de sua natureza tátil) está em relação direta de oposição com a proliferação de conteúdos digitais “imateriais”, o trabalho específico que se faz sobre esse suporte mostra uma confrontação às formas mais industriais ou massivas de publicação, cujo resultado mais

típico é o livro hiperconvencional, como discutiremos adiante. Ou seja, as relações de contraposição que organizam esse espaço dizem respeito não apenas aos conteúdos ou às ênfases estéticas dos produtores, mas principalmente aos *modos de fazer*, relacionados de um *saber-fazer* (artístico/artesanal) singular.

Ao considerar o contexto de hipersaturação supramencionado – que tem nas tecnologias digitais um de seus principais condicionantes – esse *revival* da produção editorial artesanal pode ser interpretado, então, como uma forma de diferenciação interna do espaço dos publicadores. Dito de outro modo, e considerando-se que os campos de produção simbólica contemporâneos têm se caracterizado pela desigual distribuição das reputações (English, 2005; Heinich, 1999; Sapiro, 2016), as feiras de publicações independentes e arte impressa podem ser tomadas analiticamente como adensamentos característicos de um estado superpovoado do campo, no qual os agentes são levados a estabelecer formas de diferenciação e hierarquização pertinentes à sua própria consagração. Tais feiras podem ser pensadas, então, como *precipitadas de um domínio simbólico hipersaturado*.

O desafio que se coloca, a partir de então, é apreender as heterogeneidades internas a esse domínio. Em trabalho anterior, busquei caracterizar esse universo a

FIGURA 2
PRODUTOS EDITORIAIS E PROJETOS EXPRESSIVOS
NAS FEIRAS DE PUBLICAÇÕES “INDEPENDENTES”



Fonte: Muniz Jr. (2016: 255).

partir das intersecções entre certas lógicas de produção e certas matrizes culturais, o que levou à construção de um esquema (Figura 2) composto por quatro produtos ideal-típicos a construir um espaço de ambiguidades e de tensões. Cada tipo ideal, representado por um quadrante, resulta da interação entre uma prática (em maiúscula), uma matriz discursivo-ideológica (indicada entre colchetes) e sua encarnação material mais característica (em negrito). Tais produtos não constituem a totalidade dessas práticas editoriais, mas conformam vetores a partir dos quais se organizam as oposições sociotécnicas pertinentes à compreensão desse circuito como espaço heterogêneo, caracterizado por investimentos pessoais e profissionais singulares dos publicadores que dele fazem parte.

O que interessa destacar aqui, a modo de síntese, é que os quatro produtos ideal-típicos identificados (zine, livro de artista, livro feito à mão e livro de editora *startup*) podem ser situados – diferencial e relacionalmente – a partir de quatro oposições básicas.

1. A primeira dessas oposições é a que relaciona “forma” e “conteúdo”, ou melhor, a distância entre os produtos nos quais prevalece a matéria textual/escrita e aqueles calcados na exploração visual/gráfica – admitidos, evidentemente, os pontos intermediários e as variações. Outra tendência – que abrange produções ligadas à fotografia, pintura, gravura, tipografia etc. – ocupa um lugar privilegiado em eventos como a Plana e a Tijuana, concebidos em estreita relação com espaços artísticos de formação e de exibição. Fortemente predominante no circuito de feiras de publicações independentes e arte impressa na cidade de São Paulo, essa forte orientação aos produtos impressos que exploram formas, cores e texturas mantém relações ambíguas (de contraposição, mas também de adesão) com o chamado *capitalismo artista*,

que se caracteriza pelo peso crescente dos mercados da sensibilidade e do “*design process*”, por um trabalho sistemático de estilização dos bens e dos lugares mercantis, de integração generalizadora da arte, do “*look*” e do afeto no universo consumista (Lipovetsky & Serroy, 2015: 14).

Tal predominância indica, ademais, que os produtores dedicados aos objetos centrados na matéria textual (ficção, ensaio, humanidades) se servem de outras formas de ação e representação coletiva, tais como os saraus da periferia, as feiras de livros universitários e as associações

2. Na pesquisa mais ampla da qual este trabalho deriva (Muniz Jr., 2016), gêneros como a ficção, o ensaio e o livro de ciências humanas mostraram-se mais presentes em eventos como a Primavera dos Livros (hoje denominada Primavera Literária), promovido pela Libre. Essa associação representa, no Brasil, uma das principais instâncias de participação coletiva dos editores que, embora se identifiquem como “independentes”, apresentam um grau maior de profissionalização do que os que constituem o objeto de análise deste artigo. A oposição entre essas duas frações do espaço da edição “independente” está, em grande medida, marcada por uma distância geracional e pela dicotomia entre rotinização e experimentação.

como a Liga Brasileira de Editoras (Libre)², para não mencionar também os espaços mais hegemônicos, como é o caso das bienais do livro e as feiras internacionais (Frankfurt, Guadalajara etc.).

2. A segunda oposição sociotécnica é entre passado e futuro – ou, para usar a nomenclatura de Williams (1995), entre expressões residuais e emergentes. Vale lembrar que, para esse autor, o que caracteriza tanto as formas residuais como as emergentes é uma relação de oposição com as formas culturais dominantes num dado momento, oposição que pode ser de caráter tanto revolucionário (na medida em que propõe rupturas) como conservador (quando estabelece modos de restauração de formas já conhecidas).

No primeiro caso (residuais), trata-se de práticas publicadoras calçadas no retorno a um tempo pretérito convenientemente eleito. Estão representados tipicamente por formatos editoriais como o livro artesanal e o zine, produtos que, a despeito dessa orientação ao passado, se assentam sobre matrizes muito diferentes de práticas e representações. Essa produção assume, portanto, diferentes carizes, conforme esteja fincada sobre nostalgias específicas, atreladas a experiências particulares (de classe e de geração, sobretudo): a da bibliofilia (fortemente vinculada à rememoração escolástica do códice medieval e moderno) em contraste à do zine político (vinculado às iniciativas culturais das juventudes suburbanas e/ou tributário da comunicação alternativa, comunitária, sindical e anarquista, bem como da “geração mimeógrafo”); a do livro de luxo, produzido com materiais raros e nobres, em contraste com a produção *cartonera*, baseada numa estética do lixo; e assim por diante.

No segundo caso (das expressões ditas emergentes), incluem-se aquelas práticas editoriais orientadas para o futuro, que se concebem, então, como portadoras do “novo”. Tal orientação fica explícita na fala de Beto Galvão, da Meli-Melo Press, no documentário “Impressão minha”:

— A gente está tentando construir o futuro da publicação.

Também neste caso, podem-se divisar critérios de diferenciação interna a partir de matrizes distintas de imaginação do porvir. De um lado, situam-se aquelas práticas de publicação identificadas com as vanguardas estéticas, que propõem rupturas com os modos tradicionais de conceber, produzir, manusear e desfrutar os objetos edito-

riais. Tendo o livro de artista como formato típico, tais práticas valem-se de experimentalismos (que, não raro, tornam-se rapidamente rotinizados nesse espaço) para propor inusitados materiais, formatos, cortes, dobras, técnicas de impressão etc., além de incorporar elementos visuais e gráficos que apontam para os imaginários da civilização pós-industrial e do entorno digital.

Em outra vertente, situam-se práticas publicadoras identificadas com o empreendedorismo e com a mudança disruptiva: propõem-se, nesses casos, inovações na seleção dos temas, na construção do *ethos* editorial – que tende a se assemelhar a das empresas ditas *startup* de outros setores da economia – e nas estratégias de *marketing* e de relação com os públicos.

3. O terceiro par heurístico é formado a partir da distância entre profissionalismo e amadorismo, que constituem, à guisa de formalização ideal-típica, duas diferentes “estruturas de sentimento” (Williams, 1965). Essa distância se expressa tanto no nível das práticas como no das representações. No nível das práticas, diferenciam-se aqueles projetos esporádicos, pouco sistemáticos, de “tempo livre”, daqueles que são objeto de planejamento e cálculo, em termos mais estritamente empresariais³. No nível das representações, podem-se considerar os diferentes modos de relação subjetiva com a prática editorial, que tendem ora para o afeto, a paixão e o compromisso pessoal com a edição, ora para modos mais desencantados de interpretar o próprio *métier*. Uma parte relevante dos projetos participantes desse circuito de feiras mescla elementos de ambas as estruturas de sentimento, consideradas por muitos deles como não necessariamente opostas, mas complementares.

4. Por fim, destaca-se a relação de tensão entre uma atitude militante, que associa a prática editorial a certos compromissos político-ideológicos, e uma atitude diletante, que pressupõe um afastamento das urgências do mundo social. Se relembramos a distância, teorizada por Bourdieu (1992), entre uma “arte social” – identificada com os anseios democráticos e com as lutas populares – e uma “arte pela arte” – visão desencantada com o mundo social produzida por uma disposição aristocrática –, nunca é demais lembrar que tal distância tem seu limite dado por um solo comum, que é a negação das formas dominantes ou hegemônicas de um dado momento. Apesar das divergências internas, os publicadores que se reúnem nessas feiras de arte impressa con-

3. O registro no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), a inscrição das publicações no International Standard Book Number (ISBN) e a presença do aviso de depósito legal à Biblioteca Nacional são alguns dos dados objetivos que permitem observar essa distância.

formam um grupo geracional razoavelmente bem definido, com horizontes de expectativa semelhantes, e poderiam ser homologamente associados à boemia artística que Bourdieu cartografou em seu estudo sobre o surgimento do campo artístico na França do século XIX.

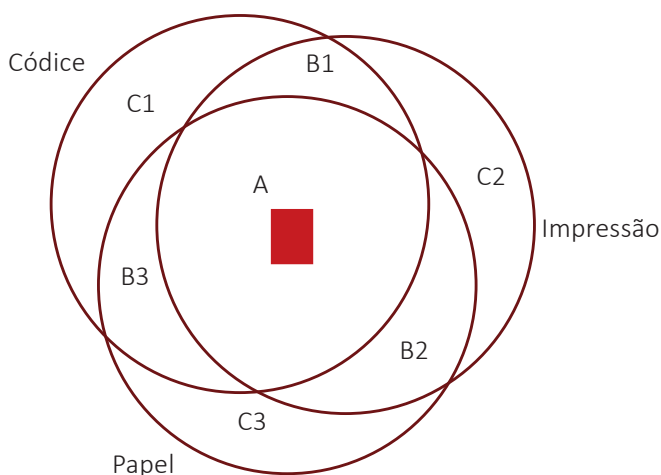
Formatos, materiais e técnicas

Ao esquema exposto anteriormente, convém sobrepor outro que leva em conta as variadas relações entre os formatos industriais e as lógicas de produção. A Figura 3 representa os diferentes modos de intersecção técnica que constituem o espaço ampliado da publicação independente e da arte impressa. Os três círculos representam os elementos materiais reconhecíveis que configuram esse espaço: o formato (códice)⁴, o material (papel) e a técnica (impressão). Em vez de pensar tal representação visual de modo estanque, convém tomá-la como um esquema que pulsa, ou seja, no qual os círculos se expandem e se contraem a depender da feira e/ou do conjunto de produtores considerado na análise, gerando presenças, ausências e predominâncias.

4. Por códice, entende-se o formato no qual folhas (que podem ser de papel, pergaminho, tecido ou outros materiais) são reunidas (por meio de grampo, cola, costura etc.) de modo tal que o objeto permita-se ser folheado:

“O livro, apresentando-se sob a forma que o conhecemos há mais de dois mil anos, ou seja, sob a forma do códice, com suas páginas imbricadas e encadernadas” (Melot, 2012: 25).

FIGURA 3
TECNICIDADES DO ESPAÇO AMPLIADO DA
PUBLICAÇÃO INDEPENDENTE E DA ARTE IMPRESSA



Fonte: Elaborado pelo autor.

No espaço central da figura, onde os três círculos se interseccionam, encontra-se o chamado livro convencional. Usamos esse termo em detrimento de outro bastante corrente, livro tradicional, denominação que, da perspectiva aqui adotada,

implicaria a ancoragem em uma certa tradição, ou seja, a ativação de arbitrários culturais que variam tanto no espaço como no tempo⁵. Ou seja, a concepção de livro convencional está, aqui, relacionada a um certo conjunto de atributos que se tornaram, neste preciso contexto espaciotemporal, os mais previsíveis quando se fala em livros porque estão regulados por convenções características do tempo presente (tenham ou não longa data). Considerem-se, como expressões oficiais dessas convenções, as definições – bastante similares, por sinal – de “livro” dadas pela Unesco,

uma publicação impressa não periódica de, no mínimo, 49 páginas, excluídas as capas, publicada no país e disponibilizada ao público Unesco (1964)

e pela Associação Brasileira de Normas Técnicas:

publicação não periódica que contém acima de 49 páginas, excluídas as capas, e que é objeto de Número Internacional Normalizado para Livro (ISBN) (ABNT, 2006: 3).

No centro do esquema, representado pelo retângulo vermelho, encontra-se o objeto mais típico dessa tripla intersecção, que aqui denominamos *livro superconvencional*: o código em formato padronizado pelos tamanhos de papel da indústria gráfica (aproximadamente 14 x 21 cm), impresso geralmente na técnica offset ou digital, em alguma variedade de papel produzida pela indústria gráfica em larga escala (como o couchê, o offset ou o pólen). Esse formato se caracteriza, além disso, por acabamentos (corte, cola, dobra, costura etc.) simples, que permitem às editoras reduzir custos, produzir altas tiragens e padronizar os volumes dentro de séries e coleções⁶. Ainda que existam diversos elementos de variação dentro desse espectro (brochura ou capa dura; lombada canoa ou quadrada; impressão em preto e branco ou colorida etc.), trata-se de um conjunto relativamente restrito de possibilidades se contrastadas àquelas apresentadas nas feiras de arte impressa, como discutiremos mais adiante.

O quadrado vermelho representa, portanto, o produto característico de uma região do espaço editorial a que esses publicadores costumam referir-se como “tradicional”, “*mainstream*”, “mercado”, “sistema”, “as grandes” ou, simplesmente, “editoras” (ver Muniz Jr., 2016: 217-219). Para além dos atributos materiais anteriormente explicitados, essa região – que, por analogia ao seu produto mais característico, poderíamos chamar de *mercado convencional* –, se caracteriza por uma forte afinidade entre três entes econômicos: a editora (organizada como empresa)⁷, a livraria (como espaço fixo de comercialização dos livros) e a gráfica (em-

5. Tal como se discuti antes, em referência à diferenciação que Raymond Williams faz entre expressões residuais e emergentes, as relações de filiação e ruptura com as tradições (neste caso, da edição, do *design*, da arte etc.) supõe diferentes modos de relação dos publicadores com as temporalidades desse espaço e que podem redundar, portanto, em livros menos ou mais tradicionais em diferentes sentidos.

6. A questão do acabamento poderia figurar como um quarto elemento desse esquema analítico. Preferimos, em vez disso, integrá-lo na consideração dos formatos e das técnicas. Trata-se, de todo modo, de um aspecto importante, uma vez que a produção dos publicadores aqui estudados se caracteriza, em grande medida, pelo modo pouco usual como as folhas são cortadas (a mão, com refil industrial, canivete, faca, régua etc.) e juntadas (cola, costura industrial ou manual, grampo, clipe etc.) ou, ainda, por outras possibilidades, que afastam as publicações do código entendido de modo restrito (o uso de folhas sobrepostas, ou reunidas em caixas ou envelopes, ou organizadas por meio

de incisões e dobras pouco usuais).

7. Enquadram-se, aqui, não apenas as editoras comerciais mas também aquelas cujas características permitem dividir um funcionamento relativamente complexo em termos administrativos, contábeis, de divisão do trabalho etc. É o caso, por exemplo, de boa parte das editoras públicas, confessionais, universitárias, partidárias etc.

presa industrial que trabalha em larga escala). Trata-se de uma afinidade pouco comum – e, no mais das vezes, considerada desinteressante ou mesmo perversa – no universo que aqui analisamos.

O que merece ser destacado é que esse universo se caracteriza justamente por ter como valor fundamental (convertido em *ethos* do grupo) o afastamento programático com relação tanto ao livro superconvencional como àquela tripla afinidade de entes econômicos que lhe dá sustento. Não nos parece casual que, ao afirmar-se “independentes” (adjetivo que é constitutivamente polissêmico e relacional, porque supõe uma fonte de dependência à qual se deve contrapor), esses publicadores descrevem esse mercado convencional como fonte de heteronomia, de desprazer, como lugar onde não é possível ousar, experimentar e levar a cabo seus projetos pessoais e profissionais de maneira livre (Muniz Jr., 2016: 217). O que se pode depreender, dos discursos gerados nessas feiras é que o conjunto de práticas editoriais aí reunidas ostenta uma posição de recusa com relação aos mercados que as recusam.

Portanto, o quadrado vermelho no centro da figura não deve ser tomado como eixo em torno do qual todo o esquema orbita, mas certamente configura um núcleo que atua de maneira ambivalente, exercendo sobre todo o espaço uma força ora centrípeta, ora centrífuga. Essa ambivalência define, pelo menos em parte, a “pulsção” desse espaço, ou seja, os contínuos movimentos de aproximação (flerte) e afastamento (repulsa) dos publicadores com relação ao livro superconvencional, ainda que a postura de recusa seja aquela que atualmente parece predominar, sobretudo quando a categoria êmica “arte impressa” entra em jogo. A despeito de todas as representações afeitas ao livro – “uma mídia muito empolgante, milenar e absolutamente tesuda”, segundo João Varela, da Lote 42, no documentário “Impressão minha” –, a afinidade com esse objeto aparece sempre esgarçada por aquilo que o livro foi e não é mais, e por aquilo que ele pode se tornar. A bibliofilia, nesse circuito, se revela ora nostálgica, ora utópica, quase nunca ancorada no livro convencional, o livro do presente.

No nicho A, que representa um espaço de transição entre a prática do livro superconvencional e outras possibilidades de publicação presentes nesse circuito, pode-se encontrar um conjunto diversificado de produtos e práticas nos quais aquele conjunto típico de atributos (código + impresso + em papel) adquire variações distintas às supramencionadas. Mencionem-se, por exemplo, os códigos em formatos distintos (enormes ou minúsculos, em formato paisagem, não retangulares etc.); técnicas mais raras ou mistas de impressão; e papéis menos usuais (os de fabricação artesanal, de luxo e/ou de maior custo proporcional). Nesse nicho,

é possível encontrar aqueles projetos editoriais que mais se aproximam da noção de “editora”, ou onde é possível divisar algo semelhante à constituição de “catálogos”, ainda que raramente tais projetos se organizem como empresas editoriais em senso estrito.

Conforme o olhar se afasta desse núcleo de intersecção entre o códice, o papel e a impressão, é possível vislumbrar diferentes práticas de produção simbólica menos ou mais identificadas com as ideias de “publicação independente” e de “arte impressa”. Nos nichos que levam a letra B, encontram-se aquelas produções que articulam dois dos três elementos materiais. Aí se situam os livros de acetato, de tecido, de madeira etc. (B1); os cartazes, as dobraduras, os objetos de papel que se encaixam tridimensionalmente (B2); os livros pintados ou caligrafados manualmente (B3). Por fim, nos nichos identificados com a letra C, situam-se os objetos onde apenas um dos três atributos se encontra presente. Aqui, vale notar o forte predomínio da impressão e do papel sobre o elemento códice, que raramente aparece sozinho nesse circuito. A rubrica “arte impressa”, fortemente usada nas feiras de publicações independentes, assinala a importância destes dois elementos nesse universo: por um lado, as expressões visuais e gráfica (fotografia, gravura, tipografia etc.); por outro lado, as diferentes técnicas de transferência mecânica das imagens para o papel.

Restaria por considerar, ainda, as linhas limítrofes entre os círculos como espaços limiares nos quais os formatos, os materiais e as técnicas de inscrição se mesclam: o livro que, podendo ser manipulado como códice, também se abre como cartaz; o material impresso em diferentes métodos (risografia e offset, por exemplo), ou que mescla a impressão mecânica com técnicas de inscrição manual, resultando em exemplares únicos (pintura, desenho, raspagem etc.); o livro que mescla páginas em papel e em acetato etc.

Para que não nos estendamos demasiado nas múltiplas possibilidades de viabilização técnica dos objetos editoriais encontrados nesse circuito, passemos a um segundo plano de análise, no qual esses modos de intersecção entre os elementos materiais, transpostos à morfologia social dos agentes, permite identificar três categorias básicas de publicadores.

1. O primeiro grupo – o qual poderia ser chamado de editores, em sentido estrito – abrange um conjunto de projetos estruturados como micro ou pequenas empresas e dedicados à produção de livros mais ou menos convencionais. Embora prezem pelo apuro estético e gráfico de

suas produções, tal como os outros publicadores presentes nessas feiras, constituem catálogos que não se restringem ao universo das artes visuais. Dedicam-se a gêneros como o ensaio, a biografia, o manifesto, a poesia, a ficção etc. Os produtos da atividade desse primeiro grupo de publicadores, que é minoritário nesse circuito, mantêm bastante semelhança com aqueles presentes no universo de pequenas e médias editoras representadas pela Libre, associação da qual algumas dessas editoras fazem até mesmo parte. Contudo, de modo geral, esses publicadores feirantes situam-se em posições mais marginais do mercado: não costumam ir às grandes feiras internacionais, raramente adquirem estandes nas bienais do livro e dificilmente comercializam seus produtos em livrarias; seus projetos têm, em geral, uma existência mais recente e menos consolidada em termos empresariais (ora por convicção, ora por condição); boa parte deles se sustenta com atividades correlatas (jornalismo, *design*, serviços editoriais etc.) ou mantêm outra profissão em paralelo, dado que a publicação independente poucas vezes lhes dá a possibilidade concreta de sobrevivência material. Esses últimos traços, se, por um lado, os distanciam dos editores de perfil mais profissionalizado, por outro, os aproximam dos dois outros grupos que compartilham o espaço das feiras.

2. Um segundo grupo dedica-se a fazer produtos que são limítrofes ao universo do livro convencional, sem, contudo, confundir-se com ele. De um lado, destacam-se os zines, os quadrinhos e outros produtos editoriais ilustrados que se baseiam na estreita relação entre texto e imagem e dialogam com a cultura pop. De outro lado, estão o livro de artista, o livro-objeto e outros artefatos visuais de papel encadernados, grampeados, colados ou costurados, de fatura esteticizante. São trabalhos dedicados à produção visual em suas múltiplas vertentes e incluem formas de manuseio diferentes das propostas pelo livro convencional⁸: folheamento rápido de ilusão óptica, cortes, dobras, encaixes e arranjos tridimensionais etc. O texto escrito, nas raras vezes em que aparece, geralmente tem uma função secundária à da imagem ou é usado, ele próprio, na chave imagética do aproveitamento tipográfico.

Vale lembrar que o livro de artista e o livro-objeto, modalidades de relevo nesse segundo grupo, formam uma espécie de gênero dominado da arte contemporânea, ocupando raros espaços tanto no âmbito dos museus e galerias como no mercado de colecionismo. Gênero jovem se comparado à pintura, à escultura e mesmo à fotografia, o livro de

8. Esse ato de folhear demanda um uso e um manuseio específico (com os braços, as mãos, os dedos e, no caso das pessoas videntes, com os olhos) e implica um certo protocolo de leitura que é sequencial, ainda que esse protocolo e esse uso/manuseio possam sofrer variações (da abertura ao acaso, por exemplo). O formato do código opõe-se, nesse sentido, a outros formatos possíveis de objetos de observação e leitura, tal como o rolo, o cartaz e a dobradura (fôlderes, sanfonas etc.).

artista ainda não completou seu percurso de canonização e legitimação no âmbito das belas-artes. De certo modo, as feiras desse circuito funcionam como espaço alternativo com os quais os jovens artistas dedicados a essa atividade buscam projetar-se na cena pública – antes, talvez, de lançar-se aos gêneros artísticos mais prestigiosos, que são, também, os que requerem maior acúmulo de capitais.

3. Por fim, nas fronteiras desse espaço ampliado, encontra-se um terceiro grupo, composto por projetos que se enquadram numa definição bastante ampliada e lassa de “publicadores”. Dedicam-se à produção de artefatos diversos, tanto em papel como em outros materiais: cartazes, folhetos, itens de papelaria, agendas, calendários, camisetas, carimbos, ímãs etc. Movem-se, portanto, por formas não identificadas com o livro convencional, nos terrenos do artesanato, das artes visuais e do *design*, e possuem alto grau de afinidade com as rubricas “arte gráfica” e “arte impressa”.

Considerações finais

A palavra artífice evoca imediatamente uma imagem. Olhando pela janela da oficina de um carpinteiro, vemos lá dentro um homem de idade cercado de aprendizes e ferramentas. Reina a ordem no local, peças para a confecção de cadeiras estão enfileiradas, o ambiente é tomado pelo odor das lascas recém-aparadas na madeira, o carpinteiro debruça-se em sua bancada para fazer uma rigorosa incisão de marchetaria. A oficina é ameaçada por uma fábrica de móveis instalada logo adiante na mesma rua (Sennett, 2009: 29).

Autopublicação, edição independente, arte impressa, edição artesanal, livro de artista, são muitos os qualificativos usados para definir e classificar as práticas e os objetos produzidos, exibidos e comercializados em feiras paulistanas como a Plana e a Tijuana. Para além desses esquemas de representação, que interessa perscrutar como resultados do

trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos (Chartier, 1990: 23),

interessa compreender como a evocação de distintas formas de manejo técnico do papel, do códice e da impressão acabam por construir um universo comum, repleto

de ambiguidades e tensões, mas muito eficaz em instituir coletivamente a presença pública dessas práticas.

O estudo dos vetores sociotécnicos que atravessam esse espaço de práticas e representações mostra que os sentidos da fabricação desses objetos editoriais devem ser remetidos tanto aos seus modos de produção e distribuição como a certas concepções individuais e coletivas sobre o fazer. Implicam, portanto, a distribuição diferencial de sensibilidades e moralidades, remetido a oposições como trabalho e lazer, compromisso e desprendimento, experimentalismo e rotinização, nostalgia e utopia. Este trabalho expressa, portanto, o interesse em compreender a relação (objetiva, intelectual, afetiva e moral) desses publicadores com a dimensão técnica de seu trabalho. A premissa adotada é que os diferentes investimentos sociotécnicos desses publicadores mantêm relações que não são nem automáticas, nem unívocas com concepções éticas e estéticas sobre a prática da publicação. Na esteira de Sennett (2009: 32), debruçamo-nos sobre tais práticas editoriais como laboratórios onde é possível pesquisar sentimentos e ideias. Dessa perspectiva e do estudo que realizamos dessas práticas, é possível extrair algumas conclusões provisórias.

É evidente que a positividade que os publicadores constroem em torno da própria prática e de sua concepção de “independência” faz lembrar

essa espécie de mecanismo infernal, que os artistas instalam e no qual se veem presos: criando eles próprios a necessidade que faz sua virtude, podem sempre ser suspeitos de fazer da necessidade virtude (Bourdieu, 1996: 100-101).

Entretanto, considerando-se o contexto em que tais discursos emergem, essa busca também pode ser remetida aos ideais de liberdade e felicidade que vão sendo plasmados nos discursos sobre o empreendedorismo (como condição positiva do precariado) e sobre a inovação (cooptação conservadora da criatividade). Esse novo modelo

propõe uma “verdadeira autonomia”, segundo nos dizem, baseada num autoconhecimento e na realização pessoal, e não a falsa autonomia, delimitada pela trajetória da carreira (Boltanski & Chiapello, 2009: 121).

A negação do trabalho no *mainstream* tem, assim, como contraface

a perspectiva de trabalhar para um projeto interessante, que “valha a pena”, coordenado por uma pessoa “excepcional”, cujo “sonho vai ser compartilhado” (Boltanski & Chiapello, 2009: 121).

A flexibilidade e a conversão a uma trajetória profissional autônoma, onde seja possível engajar-se em projetos que respondam aos desejos de realização pessoal dos indivíduos, parecem encontrar condições ideais de reprodução nesses setores produtivos que flertam com a arte autônoma/vanguardista. Neles, o jovem “independente” acaba elaborando falas bastante ambíguas, colonizadas por cadeias discursivas diversas.

A polissemia que as ideias de “liberdade” e “independência” assume na fala desses publicadores encontra paralelos em vários outros setores onde certos modos de vida e de trabalho alternativos (artesanal, orgânico, colaborativo, *slow*, autogerido etc.), muitos deles pretensamente anticapitalistas, frequentemente flertam com os discursos e as práticas da terceirização, da precarização, da empresa-boutique, da produção *gourmet*, do serviço *personnalité* etc. O usufruto das possibilidades de geração e de consumo desses produtos e serviços está condicionado ao acúmulo (desigualmente distribuído) de capitais econômicos, sociais e simbólicos específicos, o que lhes dá um caráter parcialmente aristocrático.

Então, esse “retorno ao artesanal”, mediado pelo discurso do *do-it-yourself*, mais do que um levante contra a civilização industrial, parece remeter a uma nostalgia *vintage* com relação a um tempo inventado no qual o editor-autor, esquivando-se das amarras do mercado, das empresas e das demandas, podia criar livremente. Mais do que isso, aponta para um desejo de distinção: num momento no qual a publicação é uma atividade disponível a muitos, é preciso estabelecer certos parâmetros estéticos e técnicos que regulem a apreciação legítima do que se faz. Essa reabilitação do impresso se dá, afinal, num momento de ampliação das possibilidades de publicação digital. Inauguram-se, aqui, novas formas de fetichização do código, do papel e da impressão, colonizadas ora pela bibliofilia mais tradicional, dedicada ao culto do objeto livro tal como praticado em épocas distantes, ora pelo privilégio à experimentação de formas e formatos. Diz Michel Melot:

A questão da materialidade do livro, de sua morfologia, está na moda. [...] Parece evidente que se deve atribuir à irrupção da eletrônica e, de modo particular, das telas, este novo interesse pela forma do livro e por sua história material. Enquanto o reino do papel não tinha concorrentes, era difícil ver o objeto sob o conceito. Para observar o anzol, diz o ditado, o melhor é não se colocar no lugar do peixe (Melot, 2012: 24).

Ainda que apontem para certos imaginários do presente (dado que imersos num caldo cultural específico) e do futuro (colocando-se como portadores de uma prática simbólica “novedosa”, à qual creditam a possibilidade de permanência), esses

publicadores esteticamente orientados projetam-se na cena pública retrabalhando conteúdos passadistas. A impressão em papel aparece como procedimento técnico que se converte em práxis intelectual capaz de expulsar-lhes da impressão de insignificância que a torrente de informação do mundo virtual lhes imputa. É, portanto, na arcaica materialidade de gramaturas, grampos e gravuras que esses jovens produtores buscarão impor sua singularidade na vida cultural. Esse cariz nostálgico não lhes impedirá, contudo, de atribuir-se o papel de renovação e transformação da cena editorial e artística, calcados nos avatares de uma cultura *up-to-date* a tendências vigentes no Brasil e no exterior e das quais eles extraem os insumos de seu cosmopolitismo.

À guisa de síntese, pode-se dizer que as relações entre o passado e o futuro (do livro, da arte e do trabalho) tencionam a atividade desses publicadores que, com papéis e impressões, buscam a todo custo desempenhar um papel e causar uma impressão. Essa tensão é constitutiva de sua relação com o entorno digital e com o livro convencional, objetos fantasmáticos que, estando no cerne de sua repulsa ao tempo presente, definem o modo como pulsam seus investimentos técnicos, estéticos e éticos.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). *Norma Brasileira ABNT NBR 6029*. 2. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2006.

ARAÚJO, Pablo Guimarães de. *Uma tecnologia na mão e uma ideia na cabeça: pequenas editoras, autores independentes e novas possibilidades de publicação de livros*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Autêntica; Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

ENGLISH, James F. *The economy of prestige: prizes, awards and the circulation of cultural value*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2005.

GONÇALVES, Márcio Souza. O texto, o livro, o sentido e o leitor. *Signo*, v. 43, n. 76, p. 88-98, Jan./Abr. 2018.

HEINICH, Natalie. *L'épreuve de la grandeur: prix littéraires et reconnaissance*. Paris: Éditions La Découverte, 1999.

LIPOVESTKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAGALHÃES, Flávia Denise Pires de. *Feira de publicações independentes: uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faísca – Mercado Gráfico e Textura (2017-2018)*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

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

MELOT, Michel. *Livro*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2012.

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

———. Os sentidos da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável. *Parágrafo: Revista Científica de Comunicação da Fiam-Faam*, v. 4, p. 107-116, 2016b.

———. Unidos (não nos) venderemos: três modos de inventar a edição independente. In: FARIAS, Edson *et alii* (Orgs.). *Arte/cultura nas ciências sociais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2018 (no prelo).

QUINTELA, Pedro; BORGES, Marta. Livros, fanzines e outras publicações independentes. Um percurso pela “cena” do Porto. *Cidades, Comunidades e Territórios*, n. 31, Dez. 2015.

SAPIRO, Gisèle. The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: academies, literary prizes, festivals. *Poetics*, n. 59, p. 9-14, 2016.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SORÁ, Gustavo. Tempo e distâncias na produção editorial de literatura. *Maná*, v. 3, n. 2, 1997.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). *Recommendation concerning the international standardization of statistics relating to book production and periodicals*. Paris: Unesco, 1964. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 15 Out. 2018.

WILLIAMS, Raymond. *The sociology of culture*. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1995.

———. *The long revolution*. Harmondsworth (UK); Victoria (UK): Penguin Books, 1965.

