CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Amanda Ribeiro Barbosa

BÚSSOLAS E BIRUTAS:
um estudo sobre o subcampo independente
de livros literários para crianças em Belo Horizonte

Belo Horizonte
Agosto 2021

Amanda Ribeiro Barbosa

BÚSSOLAS E BIRUTAS:
um estudo sobre o subcampo independente
de livros literários para crianças em Belo Horizonte

Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a qualificação ao título de Mestra em Estudos de Linguagens.

Orientadora:
Profa. Dra. Ana Elisa Ferreira Ribeiro

Belo Horizonte
Agosto 2021

Barbosa, Amanda Ribeiro.
B238b Bússolas e birutas : um estudo sobre o subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte / Amanda Ribeiro Barbosa. – 2021.
135 f. : il.
Orientadora: Ana Elisa Ferreira Ribeiro

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Editoras. 2. Livros infantis. 3. Publicações literárias - Exposições - Comércio. 4. Literatura infantojuvenil. I. Ribeiro, Ana Elisa Ferreira. II. Título.

CDD: 070.59

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

AMANDA RIBEIRO BARBOSA

BÚSSOLAS E BIRUTAS:
um estudo sobre o subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 30 de agosto de 2021, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas professoras:

_____
Profª. Drª. Ana Elisa Ribeiro - Orientadora
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

_____
Profª. Drª. Fabíola Ribeiro Farias
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

_____
Profª. Drª. Paula Renata Melo Moreira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

_____
Profª. Drª. Áurea Regina Guimarães Tomasi - Suplente
Centro Universitário Una

Dedico este trabalho aos meus pais:
minhas latitude e longitude, meus ventos,
minhas bússolas, meus birutas.

AGRADECIMENTOS

A coisa mais fina do mundo é o sentimento
Adélia Prado

Agradeço à Ana Elisa Ribeiro, que eu já admirava em segredo antes de me inscrever na seleção do mestrado, de ser sua orientanda, muito antes de construirmos uma linda amizade, pela interlocução atenta, pelas leituras generosas, pelas trocas poéticas, pela sintonia absurda, por todas as paradas obrigatórias que ela colocou no meu caminho, por me acompanhar e impulsionar. Antes da Ana, eu era menos corajosa.

Agradeço à Fabíola Farias e à Renata Moreira por aceitarem o convite para esta banca. A Fabíola me incluiu em alguns dos seus projetos voltados para literatura e infância, além de ter me dado dicas certeiras na qualificação. A Renata nem deve se lembrar, mas amaciou, com seu olhar, um momento duro do meu percurso no mestrado. Agradeço à Marta Passos pela sintonia instantânea, pelas conversas carinhosas, pelos ensinamentos durante as aulas e a qualificação; à Ivana Mihal pelas valiosas recomendações; à Patrícia Tanuri e à Ana Nápoles pela disciplina de Escrita Acadêmica, fundamental para que eu encontrasse novas estratégias para minha pesquisa; às(aos) demais professoras(es) do CEFET-MG, com quem convivi tão pouco nas aulas presenciais e, ainda assim, aprendi muito.

Agradeço ao Wallison Gontijo pela belíssima ilustração da Feira Curupira, feita especialmente para esta dissertação, e pela parceria de sempre. Agradeço a ele e também ao Lucas Maroca, ao Marcos Nascimento e à Maria Mazarello por toparem ser entrevistados, por compartilharem suas experiências e perspectivas, por contribuírem tanto com esta pesquisa. Parabenizo-os pelos livros que editam e pelos projetos que desenvolvem à frente de suas editoras. As entrevistas confirmaram e aumentaram minha admiração pelos seus trabalhos.

Agradeço à Alessandra Barcelos, que foi minha professora e é minha diretora, pelas aulas inspiradoras de História da Arte, por ter permitido a alteração do meu turno para que eu pudesse cursar as disciplinas do mestrado, pela confiança em meu trabalho.

Agradeço à Eugênia Corrêa, bruxa sábia, por suas magias em forma de palavras e florais; pelas danças e rituais; pelos banhos de rio e de ervas; pelas incontáveis sessões de terapia dos últimos quatro anos.

Agradeço à Áurea Tomasi, que foi minha professora e orientadora na graduação e se tornou uma das minhas maiores e melhores amigas, pela eterna interlocução acadêmica; pela companhia nos cinemas de rua, museus e cafeterias de Belo Horizonte; pela escuta e pelos conselhos carinhosos.

Agradeço a todas as minhas amigas, especialmente Ana Luiza, Ana Paula, Carolina, Clarissa e Thamy, por entenderem meu sumiço, meu "isolamento dentro do isolamento"; por me ouvirem falar da "dirce" mais do que de qualquer outro assunto nos últimos meses; por vibrarem por mim. À Carolina e à Ana Paula, ainda, pelas preciosas contribuições com o *abstract* e o *resumen*. À Ju Bardi pela troca poética-acadêmica tão linda, pelas ideias que ela mal sabe que me deu. Às "Sultonas do Swing" pelos Sultonatos do Amor, o *petit* ateliê de escrita que inventamos. Às "Santas Marias" e às(aos) poucas(os) queridas(os) amigas(os) que carrego desde a adolescência. Àquelas(es) da FaE/UEMG, do Colégio Santa Maria Minas, do Estratégias Narrativas, do CEFET-MG, da vida. Às(aos) minhas(meus) alunas(os), que me fazem professora todos os dias, há 8 anos.

Agradeço à minha família, sobretudo à Margareth e à Dafne, por serem minhas maiores inspirações na sala de aula — à Dafne, ainda, pela atenciosa revisão. À Chadeia por sempre estar presente, por comemorar minhas conquistas; ao meu avô Carmélio por conduzir orações tão bonitas; às minhas avós Ieda e Eugênia por me guiarem lá de cima.

Por fim, agradeço àqueles a quem dedico este trabalho, meus maiores amores, por tanto amor, cuidado e apoio; por me ensinarem a valorizar os estudos e os sentimentos; por abraçarem minhas escolhas. À minha mãe, por asfaltar, sinalizar e iluminar minha estrada; por lutar para que eu pudesse sonhar; pela transcrição das entrevistas e por muito mais nos últimos meses e em toda a vida; por ser como é. Ao meu pai, por acreditar em mim até quando minha desconfiança me soterra; por me afagar com suas incansáveis lágrimas; pelas manutenções técnicas da minha estrada; por ser como é. Antes deles, eu nem era uma vez.

RESUMO

A literatura para crianças no Brasil lida historicamente com um status inferior ao das demais literaturas, o que pode ser explicado pelo seu surgimento tardio e intimamente atrelado ao campo pedagógico. O conceito de “independência editorial”, por sua vez, revela mais questionamentos do que definições precisas. A inexatidão do termo “independente”, bem como sua apropriação como estratégia de pertencimento a um nicho atrativo, contribuem para sua própria deslegitimação. As reflexões iniciais se desdobraram em perguntas: como se dá a relação entre as produções editoriais independentes e as de livros literários para crianças no Brasil? Quais as especificidades da cena editorial de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, o segundo estado mais populoso do país? Neste trabalho, investigamos os elementos que constituem a autonomia do subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte. Recorremos aos conceitos de campo presentes em Bourdieu (1996, 2004, 2006) e Thompson (2013) para apresentarmos um apanhado histórico do subcampo editorial independente na América Latina — ancoradas em Warth (2005), Barcellos (2006), Muniz Jr. (2010, 2016, 2017), Szpilbarg e Saferstein (2012), Lopéz Winne e Malumian (2016), Oliveira (2017), Amaral (2017), Coutinho (2017), Gomes (2018), Magalhães (2018), Ribeiro (2018), Schierloh (2019) e Coutinho (2020) — e do subcampo de livros literários para crianças no Brasil e, especificamente, em Minas Gerais, a partir dos trabalhos de Carvalho (1993), Oliveira (2000), Arroyo (2011), Hunt (2010), D’Almeida (2011), Federman *et al*. (2011), Matarelli (2011), Lajolo e Zilberman (2017), Farias e Fernandes (2019), Pinheiro (2018), Ribeiro e Vinícius (2019), Tolentino (2020) e Barbosa (2021, no prelo). Realizamos entrevistas com os responsáveis por quatro editoras belo-horizontinas que publicam livros literários para crianças e frequentam as feiras de publicações independentes da capital mineira: Crivo Editorial, Impressões de Minas, MRN Editora e Mazza Edições. Por fim, analisamos suas condições de atuação e traçamos, a partir de cinco pontos principais, uma possível lógica do subcampo em questão: 1) o baixo, porém crescente, grau de codificação de entrada; 2) a busca por equilíbrio entre os capitais econômico e simbólico; 3) o desenvolvimento de projetos e parcerias; 4) a frequência assídua em feiras de publicações independentes; 5) e a forte presença de "editores coelho", uma nova categoria na matização metafórica do subcampo.

PALAVRAS-CHAVE: Editoras independentes; Livros literários para crianças; Feiras de publicações independentes; Literatura Infantil e Juvenil.

ABSTRACT

Children's literature in Brazil historically faces a lower status in regards to other types of literature, what can be explained by its late development closely attached to the pedagogical field. The concept of 'independent publishing', for instance, raises more questions than accurate definitions. The inaccuracy of the word 'independent', as well as its appropriation as a strategy to belong to an attractive niche contribute to the lack of legitimacy of the concept. These initial reflections have turned into questions: How does the relationship between the independent publishings and children's books happens in Brazil? What are the specificities of the publishing context in Belo Horizonte, capital of Minas Gerais, the second most populated state of the country? In the present work, we investigate the elements that constitute the autonomy of the independent subfield of literary children's books in Belo Horizonte. We resorted to the field concepts present in Bourdieu (1996, 2004, 2006) and Thompson (2013) to showcase a historical summary of the independent publishing subfield in Latin America — based on Warth (2005), Barcellos (2006), Muniz Jr. (2010, 2016, 2017), Szpilbarg and Saferstein (2012), Lopéz Winne and Mallumian (2016), Oliveira (2017), Amaral (2017), Coutinho (2017), Gomes (2018), Magalhães (2018), Ribeiro (2018), Schierloh (2019) and Coutinho (2020) — and of the literary children's books in Brazil and, specifically, in Minas Gerais, based on the works of Carvalho (1993), Oliveira (2000), Arroyo (2010), Hunt (2010), D'Almeida (2011), Federman et al. (2011), Matarelli (2011), Lajolo and Zilberman (2017), Farias and Fernandes (2019), Pinheiro (2018), Ribeiro and Vinícius (2019), Tolentino (2020) and Barbosa (2021, in press). We conducted interviews with the editors-in-chief of four publishing houses in Belo Horizonte that have published literary children's books and participate in independent publishing fairs in the city: Crivo Editorial, Impressões de Minas, MRN Editora and Mazza Edições. Then, we analysed their performing conditions and traced a potential logic of the present subfield starting from five main aspects: 1) the low, although rising, codification level of entry; 2) the aim for balance between the economic and symbolic capitals; 3) the development of projects and partnerships; 4) the assiduous presence in independent publishing fairs; 5) the strong presence of 'rabbit editors', a new category in the metaphorical hue of the subfield.

KEYWORDS: Independent publishers; Literary children's books; Independent-publishing fairs; Children's and Youth Literature.

.

RESUMEN

La literatura para niños en Brasil ha tenido históricamente un estatus inferior a otras literaturas, lo que puede explicarse por su aparición tardía y estrechamente vinculada al campo pedagógico. El concepto de "independencia editorial", a su vez, revela más cuestionamientos que definiciones precisas. La inexactitud del término "independiente", así como su apropiación como estrategia para pertenecer a un segmento atractivo, contribuyen a su propia deslegitimación. Las reflexiones iniciales se desarrollaron en preguntas: ¿Cómo es la relación entre las producciones editoriales independientes y los libros literarios para niños en Brasil? ¿Cuáles son las particularidades del panorama editorial en Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, el segundo estado más poblado del país? En este trabajo investigamos los elementos que constituyen la autonomía del subcampo independiente de libros literarios para niños en Belo Horizonte. Utilizamos los conceptos de campo presentes en Bourdieu (1996, 2004, 2006) y Thompson (2013) para presentar un panorama histórico del subcampo editorial independiente en América Latina — basadas en Warth (2005), Barcellos (2006), Muniz Jr. (2010, 2016, 2017), Szpilbarg y Saferstein (2012), Lopéz Winne y Malumian (2016), Oliveira (2017), Amaral (2017), Coutinho (2017), Gomes (2018), Magalhães (2018), Ribeiro (2018), Schierloh (2019) y Coutinho (2020) — y del subcampo de libros literarios para niños en Brasil y, específicamente, en Minas Gerais, desde la obra de Carvalho (1993), Oliveira (2000), Arroyo (2010), Hunt (2010), D'Almeida (2011), Federman *et al*. (2011), Matarelli (2011), Lajolo y Zilberman (2017), Farias y Fernandes (2019), Pinheiro (2018), Ribeiro y Vinícius (2019), Tolentino (2020) y Barbosa (2021, en prensa). Realizamos entrevistas con los responsables de cuatro editoriales de Belo Horizonte que publican libros literarios para niños y frecuentan ferias de publicaciones independientes en la capital de Minas Gerais: Crivo Editorial, Impressões de Minas, MRN Editora y Mazza Edições. Finalmente, analizamos sus condiciones de funcionamiento y extraemos, a partir de cinco puntos principales, una posible lógica del subcampo en cuestión: 1) el bajo pero creciente grado de codificación de entrada; 2) la búsqueda del equilibrio entre capital económico y simbólico; 3) el desarrollo de proyectos y alianzas; 4) la frecuencia regular a ferias de publicaciones independientes; 5) y la fuerte presencia de "editores conejo", una nueva categoría en la matización metafórica del subcampo.

PALABRAS CLAVE: Editoriales Independientes; Libros literarios para niños; Ferias de publicaciones independientes; Literatura Infantil y Juvenil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Feira Curupira, de Wallison Gontijo 13

Figura 1 – Exemplo de categorias segundo capacidade leitora 35

Figura 2 – Capa da 8ª edição de *O menino e o pinto do menino* 41

Figura 3 – Peças de divulgação das 12 edições da Feira Textura 64

Figura 4 – Peças de divulgação da Feira Pílula e da primeira edição do Palavra Trocada 65

Figura 5 – Peças de divulgação das duas edições da Feira Urucum 66

Figura 6 – Peça de divulgação da Feira Curupira 67

Figura 7 – Feira Curupira no espaço A Central 68

Figura 8 – Peça de divulgação da Feira Canastra 69

Figura 9 – Página da Impressões de Minas no Instagram 80

Figura 10 – Página da Crivo Editorial no Instagram 81

Figura 11 – Perfil da Mazza Edições no Instagram 82

Figura 12 – Perfil da MRN Editora no Instagram 83

Figura 13 – Maria Mazarello e alguns livros do catálogo da Mazza Edições 89

Figura 14 – Parte do acervo da Biblioteca Etelvininha Lima 91

Figura 15 – Banca com livros da Mazza Edições 92

Figura 16 – Elza Silveira e Wallison Gontijo em uma das edições da Textura 94

Figura 17 – Livros do selo Jubarte na Feira Curupira 96

Figura 18 – Estandes da Feira Textura no Agosto Butiquim 98

Figura 19 – Lucas Maroca, Rodrigo Cordeiro e Haley Caldas 103

Figura 20 – *Figuras de liberdade* no Catálogo de Bolonha 106

Figura 21 – Primeira edição do Palavra Trocada, na Livraria do Belas 109

Figura 22 – Marcos Roberto Nascimento em uma roda de conversa com o autor 112

Figura 23 – *Cadê o toucinho que estava aqui?* no Catálogo de Bolonha 114

Figura 24 – Estande da Editora MRN na Feira Curupira 116

Quadro 1 – Listagem de editoras e informações 76

Quadro 2 – Participação das editoras nas feiras Curupira e Textura 78

Quadro 3 – Feiras e eventos literários – Impressões de Minas 99

Diagrama 1 – Infográfico dos elementos que constituem o subcampo 124

SUMÁRIO

PREÂMBULO OU BÚSSOLAS E BIRUTAS **14**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS **17**

CAPÍTULO 1 - BÚSSOLAS: O NORTE **22**

1.1 O campo editorial **22**

1.2 O subcampo dos livros literários para crianças no Brasil **25**

1.2.1 Do Império a Lobato 27

1.2.1.1 A literatura escolar *28*

1.2.2 De Lobato ao "boom" 31

1.2.3 Do fim da ditadura aos dias atuais 33

1.2.4 Com a palavra: Minas 39

1.2.4.1 Comunicação e a Coleção do Pinto *41*

1.2.4.2 Miguilim: pioneira e renomada *41*

1.2.5 A capital mineira 43

1.3 O subcampo editorial independente **44**

1.3.1 A inexatidão do termo "independente" 47

1.3.2 Independentes em relação a quê? 50

1.3.2.1 Resistência *51*

1.3.2.2 Escalas *52*

1.3.2.3 Bibliodiversidade *53*

1.3.2.4 Editores independentes *55*

1.3.3 As feiras no Brasil 57

1.3.3.1 As feiras de publicações independentes *59*

1.3.3.2 As feiras da capital mineira *61*

1.3.3.2.1 Uma Textura que respinga 63

1.3.3.2.2 Urucum 65

1.3.3.2.3 Curupira 66

1.3.3.2.4 Canastra 68

1.4 O subcampo independente de livros literários para crianças: primeiras considerações **70**

CAPÍTULO 2 - BIRUTAS: PARA ONDE O VENTO SOPRA **72**

2.1 Percurso Metodológico **72**

2.1.1 População a ser estudada 74

2.1.2 As quatro editoras selecionadas 80

2.1.3 O planejamento das entrevistas 83

CAPÍTULO 3 - AS ENTREVISTAS **85**

3.1 Mazza Edições - Resistir, "brotar e transmitir" **85**

3.1.1 "Pioneirismo e resistência" 86

3.1.2 Pelas crianças, para crianças 87

3.1.3 A biblioteca comunitária 90
3.1.4 A relação com as feiras 91
3.2 Impressões de Minas: Editar livros, promover encontros 93
3.2.1 Editar e imprimir literatura para adultos e crianças 95
3.2.2 Editora e gráfica 96
3.2.3 Fazer feiras 97
3.3 Crivo Editorial - Ler crianças, ocupar a cidade 101
3.3.1 Os caminhos para publicar "sobretudo poesia e literatura infantil" 103
3.3.2 As feiras e as conversas de feira 108
3.4 Editora MRN - Descobrir caminhos, somar forças 110
3.4.1 Escolas e compras públicas 111
3.4.2 O saldo de Bolonha 113
3.4.3 Feiras são mananciais de troca 115
CAPÍTULO 4 - A LÓGICA DO SUBCAMPO 118
4.1 O grau de codificação de entrada do subcampo 120
4.2 Os capitais envolvidos na criação e manutenção das editoras 121
4.3 A relação com livros e projetos literários para crianças 122
4.4 O perfil dos editores: novas categorias 123
4.5 A autonomia do subcampo 125
CONSIDERAÇÕES FINAIS 127
REFERÊNCIAS 129
APÊNDICE 135

Feira Curupira, de Wallison Gontijo

PREÂMBULO OU BÚSSOLAS E BIRUTAS

É como se a infância não fosse um tempo
mas um lugar
com seus cumes seus esconderijos
suas pequenas clareiras
um lugar, aquele onde cometemos
nosso primeiro crime
Ana Martins Marques

A infância é um lugar. Visito-o, às vezes, levando flores. Não como quem as entrega ao que já se foi, mas como quem as oferta a um altar. Sou devota à infância em que estive desde que comecei a habitar outras, estrangeiras e simultâneas, diariamente. Visito-a regularmente para varrer as folhas secas, espaná-la e perfumá-la. A distância entre ela e eu tende a crescer, o preço da condução tende a subir e os pedágios insistem em me desanimar a viajar. A cada nova visita, eu me abismo um pouco mais. Já ameacei nunca mais voltar, mas ela, como uma mãe, me perdoa e, como se não fosse um lugar, vem me visitar.

Quando optei por cursar pedagogia, não estava certa da minha escolha. Quando me formei, não estava certa de querer passar boa parte da minha vida profissional dentro de salas de aula. Quando comecei a lecionar, não estava certa de que daria conta de ter tantas crianças sob minha responsabilidade. E quando percebi que caminhar sem estar certa de onde se pisa é o luxo de quem pode se equivocar e recalcular suas rotas, consegui me reconhecer em tudo o que havia escolhido até ali. A menina que fui me convidava a visitá-la, a olhá-la com carinho, a limpar suas feridas. Fazer as pazes com ela fez com que eu enxergasse "o passado no meu presente/ o sol bem quente lá no meu quintal"[1].

Há algo que antecede e atravessa a escolha profissional: outro ofício de nobreza questionada. Antes de ter que lidar com a famigerada pergunta "você trabalha ou só dá aula?", eu já procurava me desviar das variações de "para quê escrever poesia?". Ao longo de sete anos, publiquei poemas em um blog pessoal. Apesar de serem públicos, seus leitores fiéis eram apenas alguns queridos amigos. A vontade de compartilhá-los com mais pessoas e encarar novos olhares fez com que eu procurasse uma maneira de publicá-los por outro meio. Nessa busca, encontrei o ateliê de escrita Estratégias Narrativas e, nele, pessoas que se relacionavam com a literatura de maneiras distintas.

Um dos primeiros cursos em que me inscrevi chamava-se "A criação do livro infantil", ministrado por Elza Silveira, responsável pela Impressões de Minas, editora

[1] Trecho da música "Bola de meia, bola de gude", dos músicos e compositores mineiros Milton Nascimento e Fernando Brant.

independente parceira do ateliê. Era o meu primeiro contato com alguém que fazia livros para crianças. Ali, eu me deparei com camadas do livro infantil, sobretudo editoriais e materiais, que até então desconhecia, além de rever os já familiares aspectos literários e educacionais.

Logo em seguida, inscrevi-me em um curso direcionado a quem desejava publicar um livro e não sabia por onde começar. Selecionei alguns poemas postados no blog e comecei a pensar em um formato de livro e nas suas possibilidades materiais. Em uma reunião com a Elza, apresentei-lhe a boneca, termo que também aprendi nos cursos e que se refere ao esboço mais próximo do livro, já com a disposição do texto nas páginas. Ela me disse que a proposta dialogava com o catálogo da editora e que seria possível publicá-la. Tive o privilégio de acompanhar o processo de perto, de refletir e opinar sobre sua materialidade — apesar de não se tratar de um livro pensado para crianças, suas linguagem, forma e seus recursos materiais estão muito próximos das que reconhecemos em um livro infantil.

O *Livre é Abelha*, meu primeiro livro de poesia, foi lançado em março de 2018 na quinta edição da Feira Textura. Também foi nesse período que tive o primeiro contato com as feiras de publicações independentes de Belo Horizonte. A decisão de lançar o livro em uma feira teve como motivação a certeza de que seu público fiel, interessado em novidades, estaria presente. Em pouco tempo, também passei a fazer parte desse público. A assiduidade me aproximou de alguns expositores e me despertou a vontade de estar, de alguma forma, nesse meio.

Quando fiz a inscrição para o processo seletivo do Posling, estava certa — uma raridade — de que queria pesquisar literatura infantil. Minha experiência profissional e acadêmica — que também contava com uma especialização em Alfabetização e Letramento — me levou a elaborar um projeto na linha de pesquisa de ensino e aprendizagem. Contudo, já nos primeiros contatos com colegas, professoras(es) e textos, percebi o quanto minha experiência com as feiras de publicações independentes estava intimamente ligada à literatura que eu desejava pesquisar. Decidi, então, migrar de linha.

Uma pessoa "sem norte, sem opinião ou vontade firme, ou que se deixa influenciar" é, de acordo com o dicionário Houaiss, uma pessoa biruta. Esse não era meu caso. Minhas vontades eram firmes e meu norte permanecia o mesmo. Minha bússola apontava para a mesma direção, no entanto, eu precisava alterar a minha rota. Antes de decolar, qualquer piloto precisa identificar a direção dos ventos. Curiosamente, o aparelho que indica visualmente para onde o vento sopra chama-se biruta. Atenta aos meus instrumentos de orientação, dei partida naquela que seria minha maior companhia nos meses que se aproximavam.

Uma pesquisadora leva sua pesquisa no olhar, a enxerga até onde não há. De maneira semelhante, assim é a relação das poetas com a poesia. Apesar de parte do processo da escrita, seja acadêmica ou literária, ser necessariamente solitário, compartilhá-lo com seus pares é fundamental. O ambiente acadêmico, as escolas, os ateliês de escrita e as feiras são cenários de encontros e trocas. Todas essas relações, no entanto, foram reconfiguradas em março de 2020.

O distanciamento social impactou a forma como nos relacionamos com as pessoas, os estudos, o trabalho, o descanso, o lazer, a casa, a cidade, as tecnologias digitais etc. Em maior ou menor grau, todas nós fomos afetadas pelos efeitos da pandemia. Além do medo diário de contrair a doença, lidamos, há mais de um ano, com o desamparo perverso de um governo cujo projeto político é, desde sua campanha, tirano. Nossos limites foram testados, nossa saúde física e mental foi posta à prova. Sobreviver passou a ser uma urgência explícita, o primeiro item da lista de demandas diárias, e todo o resto pareceu supérfluo.

Os olhares de pesquisadoras e poetas também foram abalados. Os processos de escrita passaram a ser ainda mais solitários. O ambiente acadêmico, as escolas, os ateliês e algumas feiras se virtualizaram. As bússolas se descalibraram e as birutas quase assumiram a função de adjetivo. Por um momento, não enxerguei horizontes próximos nem sentido em meus esforços.

Por sorte, o afeto, mesmo à distância, conforta e encoraja. Encontrei-o em algumas pessoas queridas, que acompanharam meu trabalho como se o observassem do camarote de uma ópera, com aqueles binóculos elegantes. Encontrei-o nos livros, filmes e nas músicas que acessei quando precisei de uma boa dose de beleza. Encontrei-o na escuta atenta, nos diálogos ao longo desta escrita e na minha própria solidão — "Ah! quantas vezes/ com cera algodão/ resina ou barro/ barrei os ouvidos/ para melhor ouvir/ minhas sereias"[2]. Encontrei-o nessas linhas, ainda meio tortas, enquanto as distorcia e as apoiava naquela que separa o céu do chão. Aos poucos, minha biruta reconheceu os ventos; minha bússola, a rosa dos ventos; o horizonte, meu olhar.

Outros inícios eram possíveis, mas nenhum seria tão honesto e afetuoso. Assim considero este trabalho: honesto e afetuoso. A partir de agora, por convenções acadêmicas, vou me referir a mim mesma ora na terceira pessoa do singular, ora na primeira do plural. Nesse último caso, incluo minha orientadora copilota, professora generosa, pesquisadora e escritora admirável, amiga querida, Ana Elisa.

---

[2] COLASANTI, Marina. *Como se fizesse um cavalo*. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012, p. 31.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Porque a literatura de um país não é feita só com escritores, mas também com pesquisadores, formadores e críticos, é feita, sobretudo, com leitores que, dialogando com as obras já escritas, vão construindo uma obra para o futuro.
María Teresa Andruetto

Depois de contar a história de *Flicts* a Neil Armstrong, Ziraldo teve a confirmação de que a Lua era, realmente, Flicts. *The moon is Flicts*, escreveu o astronauta a próprio punho. Algumas pessoas podem não acreditar no que Ziraldo e Armstrong afirmam. Outras podem ter passado a acreditar nas palavras do escritor depois da confirmação daquele que viu a Lua sob os pés. Há, ainda, pessoas que acreditam em cada linha de cada página do livro do autor mineiro e que toda vez, ao final da história, diante do bilhete de Armstrong, têm a sensação de alunissagem. Esta pesquisadora se enquadra na última categoria e este trabalho foi impulsionado pela referida sensação.

Para compreensão dos caminhos que levaram à execução desta pesquisa, é necessário destacarmos que foi a partir da definição de campo presente nas obras de Bourdieu (1996, 2004, 2006) e Thompson (2013) que consideramos a existência de diversos subcampos dentro do campo da edição, entre eles, os três aqui analisados: 1) o subcampo dos livros literários para crianças[3], 2) o subcampo independente e 3) aquele que nasce do encontro entre esses dois: o subcampo independente de livros literários para crianças. Esta pesquisa, portanto, gira em torno da relação entre esses subcampos editoriais.

A literatura para crianças[4] no Brasil lida historicamente com um *status* inferior ao das demais literaturas, o que pode ser explicado pelo seu surgimento tardio e intimamente atrelado ao campo pedagógico. Ademais, "as pessoas não têm receio de comentar, censurar e opinar" (HUNT, 2010, p. 30) sobre ela, o que acaba desvalorizando o trabalho de seus críticos e teóricos. Por meio de uma retrospectiva histórica, podemos mapear a lógica de funcionamento do subcampo no país.

A partir de 1920, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1980, o chamado período do "boom", a literatura para crianças passou por significativas transformações. O cenário propício às mudanças, segundo Carvalho (1993), incluía o "avanço da industrialização e a

[3] A literatura para jovens também está incluída nesse subcampo, mas possui suas especificidades. Neste trabalho, tratamos apenas daquela produzida para crianças.
[4] Neste trabalho, utilizamos o termo "para crianças" para nos referirmos à literatura, aos livros e ao subcampo em questão. Alguns(as) pesquisadores(as), como Farias e Fernandes (2019), optam pelo termo "para crianças e adolescentes", uma vez que "infantojuvenil" caracteriza o livro, e não o público a que se destina. Não obstante, permanecemos com o termo "infantil" nas ocasiões em que ele é usado pelos(as) autores(as) analisados.

modernização econômica e administrativa do país, a consolidação da classe média, a expansão da rede escolar e a nova posição da literatura e da arte após o movimento modernista de 1922" (CARVALHO, 1993, p. 59-60), bem como a criação de instituições e leis que visavam à alfabetização e ao fomento da leitura no país. A profissionalização dos agentes da cadeia do livro para crianças e a sua tardia, porém crescente, inclusão na academia tornaram o mercado atrativo e angariaram prêmios para obras e autores(as) brasileiros(as), favorecendo a projeção do subcampo no cenário editorial mundial.

Segundo Farias e Fernandes (2019), as compras governamentais são uma das especificidades da lógica do segmento de livros para crianças e jovens no Brasil. Por um lado, elas alavancaram avanços para o campo editorial e fizeram com que os livros literários chegassem a escolas das regiões mais remotas do território nacional. A escola, segundo Silvia Castrillón, "é o único espaço de acesso à leitura para a grande maioria de habitantes da América Latina" (2011, p. 91). Portanto, garantir a entrada de livros nas bibliotecas escolares é medida primordial para construção de uma cultura livresca. Em contrapartida, as compras acabaram criando um *modus operandi* de produção, um movimento próprio que afeta os catálogos editoriais, sua crítica especializada e a circulação dos livros fora do ambiente escolar. Nesse sentido, o Estado tornou-se uma instância de mediação e consagração da literatura feita para crianças no país (TOLENTINO, 2020), fazendo com que o subcampo em questão se revelasse, em grande medida, dependente dos editais de compra governamentais.

As reflexões em torno do conceito de "independência editorial", por sua vez, revelam mais questionamentos do que definições precisas. A inexatidão do termo "independente", bem como sua apropriação como estratégia de pertencimento a um nicho atrativo (COUTINHO, 2020) contribuem para seu próprio esvaziamento. Estudiosos latino-americanos propõem caminhos para compreensão dessa "zona dentro do campo da edição" (LÓPEZ WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 1), que se opõe à lógica dos grandes conglomerados editoriais e viabiliza novos trânsitos para o livro. Um desses trânsitos, segundo Muniz Jr. (2017), é o principal palco de atuação da prática independente:

> Um objeto privilegiado de observação para entender as mudanças e permanências desse debate [sobre dilemas e desafios de uma geração de publicadores para permanecer e se reinventar na nova realidade da produção editorial e na atual conjuntura brasileira] e dessas práticas editoriais ditas "independentes" são as inúmeras feiras de publicadores que têm acontecido em várias cidades brasileiras nos últimos dez anos (MUNIZ, 2017, p.2).

A primeira feira independente do Brasil, segundo Muniz Jr. (2017), foi a Mostra de Publicações Independentes, ocorrida em 1978 na Casa do Estudante Brasileiro da UFRJ, no Rio de Janeiro. Todavia, foi somente nos primeiros anos do século XXI que a discussão acerca da independência editorial se desenvolveu no Brasil, sobretudo a partir da criação, em 2002, da Liga Brasileira de Editoras (LIBRE). O surgimento de inúmeras feiras, bem como a conquista da periodicidade de parte delas, fortaleceram a cena independente nacional, dando visibilidade àquelas produções literárias e artísticas que normalmente não têm saída (nem entrada) em grandes livrarias. Entre as cidades que se destacam no cenário brasileiro, está Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais.

Prado e Diniz (2009), em sua contribuição para o *Editoras Mineiras: panorama histórico*, da FALE/UFMG, afirmaram que a história editorial de Minas, apesar de rica, é pouco reconhecida "nos compêndios e estudos sobre edição brasileira feitos até o momento" (PRADO; DINIZ, 2009, p. 8). Quase uma década depois, a pesquisadora Flávia Denise Pires de Magalhães (2018) declarou que o mercado editorial mineiro é frequentemente tratado como apenas mais um no campo editorial nacional. Nesse sentido, pensamos que nada seria mais justo do que afunilarmos nossa investigação ao território mineiro e, mais especificamente, ao de sua capital, já que é nela em que ocorrem as feiras de publicações independentes e onde estão localizadas a maior parte das editoras que publicam literatura para crianças. Além disso, conforme Matarelli (2011):

> Tomando-se o eixo Rio–São Paulo como referência, podemos dizer que o estado de Minas Gerais possui pouquíssimas editoras. Muitos autores e ilustradores mineiros são publicados por editoras paulistas e cariocas. Isso faz com que, historicamente, Minas seja um estado com forte propensão para edições independentes, o que acena para a necessidade de estudos nessa área (MATARELLI, 2011, p. 21-22).

Algumas perguntas emergiram desse cenário: como se dá a relação entre as produções editoriais independentes e as de livros literários para crianças no Brasil? Quais as especificidades da cena independente de Belo Horizonte? Quais são as editoras independentes belo-horizontinas que publicam literatura para crianças e quais são — no que tange principalmente aos capitais econômico e simbólico — suas condições de atuação no cenário em questão? Que elementos constituem a autonomia do subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte? A partir dessas perguntas, calibramos nossas bússolas e desenvolvemos esta pesquisa. As respostas a elas, mesmo que provisórias, acenam a compreensão de um cenário aparentemente frágil, mas supostamente fértil.

Para a argentina María Teresa Andruetto, construir leitores "é um persistente trabalho social que inclui docentes, bibliotecários, pais, técnicos, pesquisadores, críticos, promotores de leitura, editores, escolas, instituições não governamentais e Estado" (ANDRUETTO, 2012, p. 62). Entre esses agentes, são os editores os encarregados de selecionar e produzir os textos que circulam na sociedade (MUNIZ JR., 2010). Na busca pela compreensão da autonomia do subcampo, identificamos a necessidade de ouvir, por meio de entrevistas semi-estruturadas, a experiência dos editores responsáveis por quatro casas editoriais belo-horizontinas que destinam pelo menos parte do seu catálogo à publicação de literatura para crianças e que podem ser consideradas, com base na definição inexata que propomos nesta pesquisa, independentes: Crivo Editorial (2012), Impressões de Minas (2010), Mazza Edições (1981) e MRN Editora (2016). A partir da identificação desse subcampo híbrido — que acumula especificidades dos dois que lhe dão origem e, consequentemente, produz novas — e da análise das condições de atuação das editoras entrevistadas, identificamos os elementos que constituem sua autonomia no território belo-horizontino.

Para entendimento do subcampo de livros literários para crianças no Brasil e, especificamente, em Minas Gerais, recorremos às análises de Carvalho (1993), Oliveira (2000), Arroyo (2011), Hunt (2010), D'Almeida (2011), Federman *et al.* (2011), Matarelli (2011), Lajolo e Zilberman (2017), Farias e Fernandes (2019), Pinheiro (2018), Ribeiro e Vinícius (2019), Tolentino (2020) e Barbosa (2021, no prelo). O subcampo editorial independente, por sua vez, foi melhor compreendido por meio das análises de Warth (2005), Barcellos (2006), Muniz Jr. (2010, 2016, 2017), Szpilbarg e Saferstein (2012), Lopéz Winne e Malumian (2016), Oliveira (2017), Amaral (2017), Coutinho (2017), Gomes (2018), Magalhães (2018), Ribeiro (2018), Schierloh (2019) e Coutinho (2020). Todos os supracitados e, ainda, Ferreira (2004) e Casa Nova (2001 *apud* FERREIRA, 2004), embasaram as análises do subcampo independente de livros literários para crianças propostas nesta pesquisa.

Em suma, o objetivo desta dissertação é investigar os elementos que constituem a autonomia do subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte. Para tanto, apresentamos um apanhado histórico do subcampo editorial independente e do subcampo de livros literários para crianças no Brasil e, especificamente, em Minas Gerais; descrevemos, após as entrevistas, a experiência de quatro editoras independentes que publicam livros literários para crianças em Belo Horizonte e frequentam as feiras de publicações independentes; por fim, analisamos, a partir dos capitais econômico e simbólico adquiridos pelas editoras entrevistadas, suas condições de atuação no cenário em questão.

O presente trabalho adquire importância ao tratar da especificidade do subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte. O levantamento teórico e o diálogo com os editores podem suscitar novos debates em torno das condições de atuação no subcampo, além de favorecer caminhos para novas pesquisas na área da edição. Assim, munidas de nossas experiências como professoras, pesquisadoras e escritoras e dos esforços para aumentar a frequência desta discussão, propomos esta pesquisa: básica, qualitativa e exploratória, impulsionada pela necessidade de escuta e diálogo, pelo compartilhamento de competências e pela parceria a favor da bibliodiversidade.

1. CAPÍTULO 1 - BÚSSOLAS: O NORTE

Ora te invento. Ora desenhas fronteiras que eu nunca imaginei.
Carolina Celas

As bússolas apontam para o norte mesmo que ele não exista. Se quisermos descobrir qual direção devemos tomar, precisamos saber onde queremos chegar. Precisamos de horizontes. Horizonte é para onde se olha. Às vezes, não conseguimos vê-lo — porque estamos deitados, porque estamos fechados em uma sala ou porque, mesmo no topo de uma montanha, continuamos fechados em uma sala. Nessas vezes, de nada servem as bússolas; noutras, mesmo fechados em uma sala, enxergamos mares de morros ao nosso redor. O horizonte nos circunda, mas sobretudo nos habita.

Neste capítulo, descrevemos o trajeto rumo ao nosso horizonte: o subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte. Nosso ponto de partida, como já mencionado, foram os conceitos de campo presentes nas obras de Bourdieu e Thompson. Em seguida, traçamos uma linha histórica dos livros literários para crianças no Brasil e da independência editorial na América Latina.

1.1 O campo editorial

Em *Os usos sociais da ciência* (2004), Pierre Bourdieu desconstrói a ideia de ciência livre de intervenções do mundo social. Segundo o sociólogo francês, entre o conteúdo textual e o contexto social de uma produção existe um universo intermediário composto por agentes e instituições: o campo. Esse espaço é relativamente autônomo, uma vez que é dotado de suas próprias leis, que lhe conferem um funcionamento próprio. No entanto, ele é inevitavelmente suscetível a leis e ações externas. Esse jogo de forças "escapa à alternativa de 'ciência pura', totalmente livre de qualquer necessidade social, e da 'ciência escrava', sujeita a todas as demandas político-econômicas" (BOURDIEU, 2004, p. 21).

O grau de autonomia de um campo depende do quanto ele consegue refratar e retraduzir as imposições externas. Em outras palavras, a autonomia cresce na medida em que as pressões externas são mediatizadas pela lógica do próprio campo:

> O grau de autonomia de um campo tem por indicador principal seu poder de refração, de retradução. Inversamente, o grau de heteronomia de um campo

> manifesta-se, essencialmente, pelo fato de que os problemas exteriores, em especial os problemas políticos, aí se exprimem diretamente. (BOURDIEU, 2004, p. 22)

Em *As regras da arte* (1996), Bourdieu já havia analisado as condições de autonomia dos campos — com destaque para o artístico e o literário, evidenciando o quanto eles são intercambiáveis e sustentados pelo caráter de rede. Na constante tentativa de delimitar suas fronteiras, esses campos dependem do que Bourdieu chama de "monopólio de poder de consagração dos produtores ou dos produtos" (1996, p. 253), isto é, do poder de dizer com legitimidade quem e o que está autorizado a pertencer ao campo. A delimitação das fronteiras do artista e do escritor, assim como da arte e da literatura, "se organiza em torno da oposição entre a autonomia e a heteronomia" (1996, p. 253). Assim, quanto maior sua autonomia, maior a autoridade para definir seus limites.

Os limites de um campo, por sua vez, são protegidos por um direito de entrada. O grau de codificação dessa entrada varia entre os campos. O campo acadêmico, por exemplo, possui um alto grau de codificação, já que para adentrá-lo é necessário apresentar títulos, diplomas e certificados. Os campos artístico e literário, no entanto, caracterizam-se "por um baixíssimo grau de codificação, e, ao mesmo tempo, pela extrema permeabilidade de suas fronteiras e a extrema diversidade da definição dos *postos*[5] que oferecem e dos princípios de legitimidade que aí se defrontam" (BOURDIEU, 1996, p. 256). Isso faz com que esses campos atraiam e acolham "agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições, portanto, por suas ambições" (BOURDIEU, 1996, p. 256). Isso explica a complexidade desses campos, a variedade de cenários e de modos de lidar com o capital econômico, além do fato de o rendimento principal dos agentes geralmente vir de outra ocupação. Essa ocupação, segundo Bourdieu, é secundária em relação ao valor simbólico do trabalho artístico, literário ou editorial, mas primária em termos de rendimento. Nota-se, na análise da codificação de entrada nos campos artístico e editorial, que o capital simbólico se sobressai ao econômico:

> A solução praticada pelo campo, e descrita por Bourdieu, para manter-se é um constante jogo de acumulação e troca de capital simbólico. Esse capital torna-se tanto a codificação necessária para entrar no campo como a moeda que suplanta o dinheiro dentro dele, uma vez que é ela (eventualmente aliada à nota propriamente dita) a importância usada em trocas dentro do campo artístico (MAGALHÃES, 2018, p. 21).

[5] Grifo do autor.

O americano John B. Thompson (2013), em *Mercadores de Cultura*, analisa as especificidades do campo das edições. Segundo o autor, existem "quatro razões pelas quais o conceito de campo nos ajuda a compreender o mundo editorial" (THOMPSON, 2013, p. 10). A primeira delas é a ideia de que o mundo editorial é composto por uma pluralidade de subcampos. Sua lista inclui publicações comerciais, monografias acadêmicas, publicações para o ensino superior, publicações profissionais, livros ilustrados e de arte. A segunda razão é que a noção de campo nos obriga a pensar de uma maneira relacional, compreendendo que se trata de um "espaço complexo de poder e interdependência" (THOMPSON, 2013, p. 10). Já a terceira atenta-nos ao fato de que tal poder depende dos tipos e da quantidade de capital que os agentes ou instituições possuem. De acordo com o autor, os cinco principais recursos são o humano, o social, o intelectual, o econômico e o simbólico, sendo os dois últimos os que mais influenciam os campos artístico e editorial.

Por fim, a quarta e, segundo Thompson, a mais importante razão é o fato de que cada subcampo editorial possui sua lógica própria, ou seja, condições — concedidas pelo seu grau de autonomia — que determinam se um agente ou instituição pode ou não participar "do jogo". Portanto, as regras do jogo não estão nas mãos de um único agente ou instituição, mas dissolvidas na complexa rede formada pelo campo. Thompson corrobora as afirmações de Bourdieu (2006) presentes em *A produção da crença*:

> (...) o que *faz as reputações* não é (...) a "influência" de fulano ou sicrano, esta ou aquela instituição, revista, publicação semanal, academia, cenáculo, marchand, editor, nem sequer o conjunto do que, às vezes, se chama "personalidades do mundo das artes e das letras", mas o campo da produção como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor (BOURDIEU, 2006, p. 25).

Em suma, podemos compreender que o campo editorial é composto por subcampos que se relacionam, cada qual, com sua própria lógica de existência e funcionamento, e cuja autonomia e poder são determinados pela quantidade de capital que possuem (sobretudo os econômico e simbólico). A variedade de subcampos e de seus funcionamentos possibilita, por sua vez, variadas e complexas relações entre eles. Compreender essa lógica não implica, necessariamente, saber explicá-la de forma clara e concisa. No entanto, segundo Thompson, os indivíduos que operam na área podem "descrever em detalhes como foi a primeira vez que entraram em campo, como funciona agora e o que mudou com o passar do tempo" (THOMPSON, 2013, p.18). Por essa razão, notamos a necessidade de ouvir alguns desses agentes. Neste trabalho, tratamos da relação entre dois subcampos editoriais: o independente e

o de livros literários para crianças no Brasil. Para entendê-la, precisamos, primeiro, analisá-los isoladamente.

1.2 O subcampo dos livros literários para crianças no Brasil

Tudo é mistério nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que o começa a abandonar
Cecília Meireles

As histórias para crianças comumente retratam os reinos como lugares mágicos, ora perigosos, ora divertidos, habitados por criaturas carismáticas e vilões que se dão mal. As leitoras, encantadas, não conseguem visitá-los de verdade, porque muitos já não existem mais, são submersos, extraterrestres, ou porque lhes falta uma boa dose de pirlimpimpim. Resta-lhes, então, criar seu próprio reino, com suas regras e batalhas, seus inimigos e súditos. Elas inventam um reino a partir do que acreditam ser um reino. Em outras palavras, só consegue inventar um reino quem um dia já viu um. A infância, portanto, é um reino para quem, ainda criança, conheceu livros, ouviu histórias e músicas, assistiu a filmes, brincou e fantasiou com outras crianças. Alguns adultos, distantes dela, tentam regressar, mas falta-lhes máquina do tempo, brânquias, asas, feijões e pós mágicos, espaço na agenda. Insistem, então, em guardá-la em uma redoma de cristal, linda e frágil, e cuidam para que nada a destrua, afinal, já que não puderam se juntar aos meninos perdidos da Terra do Nunca, que ao menos suas memórias e crenças infantis sejam conservadas. Qualquer atentado à imagem que criaram de seus heróis, heroínas, príncipes e princesas; qualquer questionamento sobre o prazer, a pureza e a beleza que atribuíram a esse lugar-tempo encantado é combatido com garras, dentes e argumentos que, como um martelo de juiz, encerram a discussão.

A maneira como a sociedade ocidental compreende a infância interfere diretamente na produção das obras destinadas a ela, uma vez que, nessas produções, são levados em consideração seus aspectos biológicos e também sociais, culturais e ideológicos. A literatura infantil, por exemplo, enquanto se afeta pelas concepções de infância construídas historicamente, as reforça e legitima:

> A partir do momento em que a invenção da infância, como conceito histórico-social, tornou-se mais evidente, uma determinada representação de criança pôde ser caracterizada. A literatura infantil esteve a serviço dessa invenção, legitimando sua existência ao mesmo tempo em que contribuía para sua construção. (PINHEIRO, 2018, p. 131-132).

Desde a sua invenção na Europa[6], sua concepção sofreu alterações. O que é considerado certo, errado, bom ou apropriado para as crianças varia "a partir de demandas morais, pedagógicas ou formativas" (FARIAS; FERNANDES, 2019, p. 21). Segundo Fabíola Ribeiro Farias e Cleide Aparecida Fernandes, somos nós, adultos, que estabelecemos seus limites e modificamos seus rumos. A pesquisadora Jéssica M. Andrade Tolentino, por sua vez, assinala:

> A princípio, os contos de fadas não pertenciam ao domínio da infância; foram lidos e recontados durante séculos para audiências formadas por adultos e crianças, sem diferenciação. Entretanto, a partir do século XVII houve uma mudança de atitude em relação a esse gênero literário, que passou a ser visto como apropriado apenas para crianças e para adultos de classes sociais inferiores. Já no início do século XIX, houve uma proibição desses contos, vistos com desconfiança sobretudo por setores religiosos. Eles foram "redimidos" novamente por volta da metade desse mesmo século, sendo a partir daí incorporados ao cânone da literatura infantil ocidental (TOLENTINO, 2020, p. 22)

Peter Hunt (2010) defende a importância da teorização e da crítica literária infantil, ao mesmo tempo em que discorre sobre as dificuldades dessa defesa. Conforme o autor, "para o leigo, vincular a cálida e amigável atividade de educar e divertir crianças a qualquer espécie de teoria é como destruir esse prazer" (HUNT, 2010, p. 28). Nessa perspectiva, aquelas pessoas que se dedicam à pesquisa do subcampo de livros literários para crianças travam uma batalha de desconstrução de um imaginário afetivamente enraizado. É nesse momento que a redoma de cristal começa a trincar.

Segundo Hunt, por se tratar de uma produção vista como "simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo" (2010, p. 27), muitas pessoas acabam se sentindo no direito de opinar, censurar e estabelecer juízos de valor. Nessa direção, o autor afirma que "a literatura infantil, como objeto de estudo sério, mas não solene, brotou de um universo profissional extremamente eclético e comprometido, que tende a ser muito intuitivo e dedicado, mas não raro anti-intelectualizado" (HUNT, 2010, p. 28).

As características desse universo profissional revelam-nos que o subcampo apresenta, historicamente, uma baixa codificação de entrada. Em outros termos, por muito tempo — e, em alguma medida, ainda hoje — o subcampo foi composto por agentes pouco especializados e profissionalizados. Para compreender melhor o seu funcionamento, é necessário historicizá-lo, analisando os impactos da resistência à sua teorização e crítica e a sua intensa relação com outro campo: o educacional. Nesta pesquisa, fazemos uma breve

[6] A pesquisadora Tolentino (2020) afirma que, ainda que haja uma relativização da invenção da infância em virtude das diferenças entre países e culturas, há um consenso de que ela está localizada na Europa entre os séculos XVI e XVII.

contextualização que resgata as condições de seu surgimento no Brasil e reflete sobre seus desdobramentos até os dias atuais.

1.2.1 Do Império a Lobato

Leonardo Arroyo (2011), em *Literatura Infantil Brasileira*, faz uma retrospectiva histórica da trajetória dos livros para crianças e jovens no Brasil desde os tempos coloniais até a primeira metade do século XX. Seu ensaio é de 1968 e abrange com detalhes o caminho que levou aos primeiros indícios da existência de uma literatura para crianças genuinamente nacional.

O surgimento da literatura infantil brasileira[7], além de tardio, esteve fortemente atrelado à educação primária, que, por sua vez:

> sofreu ao longo dos anos uma falta de compreensão (a que não se estranha certo condicionamento político), um desinteresse do ponto de vista prático (teoricamente sempre foi debatida, conforme documentação que, vinda do Império, passa pela República) que explica o enorme atraso em sua sistemática, impedindo assim a existência de leitores suficientes para exigir uma literatura infantil plenamente desenvolvida. (ARROYO, 2011, p. 99)

Nas últimas décadas do século XIX, as salas de aula brasileiras eram regidas por professores(as) da Europa e dos Estados Unidos que, na maioria das vezes, utilizavam sua língua de origem para ensinar. Foi criado, então, um consumo de livros nas línguas francesa, inglesa e alemã. Arroyo identifica o paradoxo das consequências da contribuição estrangeira para a infância brasileira: ao mesmo tempo em que abriu perspectivas para o setor educacional, contribuiu para o atraso na formação da nossa literatura infantil. A mineira Alaíde Lisboa de Oliveira (2000), importante educadora e escritora de livros para crianças, afirma em sua autobiografia o quanto se orgulhava de ter tido mestres francesas em sua educação básica[8], já no início do século XX, e o quanto isso abriu seus caminhos para as áreas da educação e da literatura. Ina von Binzer, em contrapartida, escreveu um livro[9] relatando

[7] Em alguns casos, a fim de evitar repetições de palavras ou simplificar a construção das frases, assim como em citações indiretas, utilizamos a expressão "literatura infantil". O sentido atribuído ao termo "infantil", nesta pesquisa, é o mesmo atribuído a "para crianças".

[8] "O francês era ensinado/ com atenção especial/ nas concordâncias, regências/ e na dicção cuidadosa./ Certa ocasião fui escolhida/ para dizer uma quadra/ numa festa expressiva/ a 'Notre Mère Generale'/ que lá da França viera/ em visita cordial/ ao Colégio de Sion/ daquela terra distante/ de um Brasil bem amado./ (...) Decorei os versos/ e treinava a pronúncia/ com uma freira francesa (...)" (OLIVEIRA, 2000, p. 73-74).

[9] *Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*, citado em Arroyo (2011, p. 100).

sua experiência como educadora alemã no Brasil, em que reconhece a inutilidade do seu trabalho ao perceber a necessidade de uma pedagogia "calcada sobre moldes brasileiros e adaptada ao caráter do povo e às condições de sua vida doméstica" (BINZER, op. cit., p. 67, *apud* ARROYO, 2011, p. 101).

Essas interferências estrangeiras, no entanto, eram apenas aliadas daquela que predominava no país desde o período colonial. Durante o império e nos primeiros anos da República, o setor pedagógico brasileiro continuou dependente de Portugal, uma vez que "Por esse sistema também veio a literatura infantil, os livros infantis e as revistas infantojuvenis, as traduções dos grandes autores clássicos da literatura infantil" (ARROYO, 2011, p. 104). *Os Lusíadas*, do poeta português Luís de Camões, serviu de base para o estudo da língua portuguesa ao ser amplamente utilizado nas escolas brasileiras. Arroyo lista 22 edições escolares da obra impressas em Portugal e no Brasil durante o Império e nas primeiras décadas da República. A linguagem do texto era um desafio árduo para as crianças que tinham que ler e decorar os versos lusitanos, reflexo de uma concepção de criança e infância de contornos ainda pouco definidos e muito distante da que conhecemos hoje. Naquela época, "o menino era o homem em ponto pequeno que deveria progredir dentro dos padrões de moral, sociais e psicológicos válidos para os adultos" (ARROYO, 2011, p. 164).

Ainda no século XIX, foram publicados em língua portuguesa as fábulas de Fedro, La Fontaine e Esopo, os contos de Andersen, Perrault e dos Irmãos Grimm, e os clássicos de Miguel de Cervantes e Júlio Verne. Algumas dessas obras foram adaptadas de acordo com o contexto social, geográfico e histórico do país. Nessa época, também começaram a surgir os primeiros livros escritos em língua portuguesa para crianças, que não passavam de imitações das obras clássicas da literatura infantil mundial. Entre elas, destacavam-se *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe, e *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Essas traduções e imitações, por sua vez, criaram condições para as primeiras tentativas de elaboração de uma literatura para crianças eminentemente brasileira.

1.2.1.1 A literatura escolar

A literatura de leitura escolar foi a base para o surgimento da literatura infantil no Brasil. Ela refletiu a marcante influência daquela traduzida e adaptada dos estrangeiros e daquela imitada pelos primeiros autores brasileiros. Arroyo afirma que uma infinidade de títulos dessa literatura foram publicados no período de transição entre o Império e a

República. A seguir, listamos alguns escritores de obras de literatura escolar destacados pelo pesquisador.

Antônio Marques Rodrigues: *O livro do povo*, de Antônio Marques Rodrigues, publicado no Maranhão em 1864, tinha conteúdo religioso e intuitos didáticos. O autor chegou a custear as edições de seus livros e distribuí-los gratuitamente pelas escolas do Norte e Nordeste brasileiros. Sua preocupação com a educação infantil fez com que *O livro do povo* fosse amplamente lido durante gerações.

Carlos Jansen: Carlos Jansen é apontado por Arroyo como um dos pioneiros da nossa literatura infantil. Jansen já havia identificado, em 1887, os problemas das traduções e originais portugueses. Além de ter realizado algumas das mais importantes traduções de clássicos no país, ele também escreveu alguns livros para crianças.

Figueiredo Pimentel: Outro nome em destaque nesse resgate histórico é o de Figueiredo Pimentel. Ainda no final do século XIX, o jornalista, escritor e tradutor instaurou uma nova orientação na literatura infantil brasileira: a popular. "Os livros de Figueiredo Pimentel subvertiam inteiramente como leitura os cânones da época, sobre serem escritos em linguagem solta, livre, espontânea e bem brasileira para o tempo. Foram livros que atravessaram os anos" (ARROYO, 2011, p. 251)

Alexina de Magalhães Pinto: Uma importante figura mineira nos esforços pela libertação da literatura infantil foi a professora Alexina de Magalhães Pinto. Segundo Arroyo, bem ou mal, "o surto de urbanização e criação de colégios por todos os quadrantes brasileiros (...) abria novas possibilidades culturais" (2011, p. 251). A professora publicou *Os nossos brinquedos* em 1907, numa tentativa de resgate dos valores da terra e da formação cultural do país. Destinado às crianças, o livro apresentava uma temática que se tornaria, anos depois, um filão da nossa literatura infantil: o folclore. Cantigas de ninar, jogos, cirandas e parlendas, resultado de uma intensa pesquisa, compuseram um rico inventário de valores brasileiros — e essa era uma grande carência da nossa educação escolar. Com isso, a autora "fixou grande número de canções atualmente pouco conhecidas, inclusive de muitos especialistas em temas do folclore" (ARROYO, 2011, p. 255).

Alexina também foi a primeira a indicar uma biblioteca mínima para a infância no Brasil. Enquanto a literatura começava a se libertar do livro escolar, a mineira catalogava os títulos que deveriam ser dados às crianças para leitura. Seu projeto, apesar de contar com uma enorme quantidade de livros, revelava o quão pobre era nossa literatura endereçada às crianças ainda em 1917. Sua lista incluía alguns clássicos traduzidos e, ainda, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Pelo sertão*, de Afonso Arinos e *Contos fluminenses*, de Machado de Assis. Mesmo com entraves, a professora pesquisou os catálogos das editoras de seu tempo, montou e indicou sua biblioteca mínima.

Arnaldo de Oliveira Barreto: Pouco antes, em 1915, Arnaldo de Oliveira Barreto, na direção das Edições Melhoramentos, iniciou uma série de mais de cem títulos e milhões de exemplares que também compuseram a famosa biblioteca infantil nacional. Inaugurada com o clássico *O patinho feio*, de Hans Andersen, a iniciativa de Barreto foi revolucionária do ponto de vista gráfico das edições. O editor se destacou, portanto, pelo pioneirismo na preocupação com o visual das obras infantis, uma vez que "eram volumes de poucas páginas entremeadas de gravuras coloridas, estórias compostas em tipo grande, com um equilíbrio de texto em cada página que se constituía em verdadeira atração para a leitura" (ARROYO, 2011, p. 264).

F. Adolfo Coelho: *Contos da avozinha* foi lançado em 1918, obra que carregou o mérito de "verdadeiramente nacional e popular" (COELHO, 1918, *apud* ARROYO, 2011, p. 159) mesmo sendo escrita por um português, uma vez que os temas de seus contos eram considerados universais e não circunscritos pela origem do autor. Coelho não imprimiu em seu livro o tom moralizante e pedagógico ainda muito requerido na época. Além disso, ele foi um dos primeiros a se preocupar com a opinião crítica da criança. "As ideias de F. Adolfo Coelho, com toda certeza, repercutiram no Brasil na fase em que a literatura infantil já procurava uma verdadeira motivação nacional" (ARROYO, 2011, p. 162).

De toda a vasta fase da literatura escolar, resistiram ao tempo apenas quatro livros: *Através do Brasil*, de Olavo Bilac[10] e Manuel Bonfim, *Contos da avozinha*, de Adolfo Coelho, *Saudade*, de Tales de Andrade, e *Narizinho Arrebitado*, de Monteiro Lobato. Lobato se referia à obra de Tales de Andrade como "escrita 'na língua que todas as crianças deste país falam'" (ARROYO, 2011, p. 265). Ao contrário de muitas obras de literatura escolar, *Saudade* não só não era uma "verborréia nacionalista", como dizia Lobato, como "inaugurava, na área escolar, um esforço concentrado, aplaudido pelo governo, de retorno ao campo, à mentalidade de país essencialmente agrícola" (ARROYO, 2011, p. 266).

1.2.2 De Lobato ao "boom"

Monteiro Lobato inaugurou uma literatura infantil verdadeiramente pensada para as crianças do país. De acordo com Arroyo, *Narizinho Arrebitado*, lançado em 1921, apareceu como literatura escolar[11], mas seu conteúdo amplamente lúdico já transcendia o caráter simplesmente pedagógico e transfigurava a realidade — Narizinho tinha poderes mágicos.

> Embora estreando na literatura escolar com Narizinho Arrebitado, Monteiro Lobato trazia já com seu primeiro livro as bases da verdadeira literatura infantil brasileira: o apelo à imaginação em harmonia com o complexo ecológico nacional; a movimentação dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão -- toda uma soma de valores temáticos e linguísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar, fase essa expressa, geralmente, em um português já de si divorciado do que se falava no Brasil (ARROYO, 2011, p. 281).

O êxito obtido com as publicações de *Narizinho Arrebitado* e *O Saci,* ambos de 1921, fez com que o escritor de Taubaté encontrasse seu público, "seu destino literário, inaugurando para as crianças brasileiras um novo mundo de perspectivas" (ARROYO, 2011, p. 294). Ainda assim, mesmo diante de uma literatura infantil nacional, continuou traduzindo os clássicos de Perrault, Grimm e Andersen. Em uma carta a seu amigo Godofredo Rangel em 1925, Lobato mostrou sua indignação com algumas traduções: "Temos de refazer tudo isso — abrasileirar a linguagem" (LOBATO, 1925, p. 453, *apud* ARROYO, 2011, p. 158).

---

[10] Segundo Arroyo, Olavo Bilac teve papel extremamente importante no panorama precursor da literatura infantil brasileira. Além dos livros destinados às crianças, o poeta parnasiano colaborou ativamente com a literatura escolar.

[11] Na verdade, *Narizinho Arrebitado* foi uma versão escolar de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, lançado um ano antes (BIGNOTTO, 2018 *apud* TOLENTINO, 2020).

Paralelamente ao trabalho autoral e de tradução, o autor também foi reconhecido pelo exímio ofício de editor. Maria da Conceição Carvalho (1993) discorre sobre a importância de Lobato para a história da editoração no Brasil. Segundo a pesquisadora mineira, ele implantou "novos métodos de produção, marketing e distribuição de livros no país, estabelecendo novos padrões para a figura do editor" (CARVALHO, 1993, p. 59). Tolentino (2020) também reflete sobre a contribuição do autor/editor para os campos educacional e literário brasileiros:

> O caso de Monteiro Lobato é emblemático porque demonstra a dificuldade de ruptura com o paradigma da educação. Como autor, criou novos modelos literários para a infância que se afastam do didaticismo e do moralismo – elementos que, aprovados por pedagogos e intelectuais da educação, haviam se tornado hegemônicos no campo brasileiro. O agenciamento de personagens e narrativas da tradição literária, o emprego da linguagem oralizada, a ambientação em contextos populares, a negação de um Brasil idílico e, ainda, a presença do absurdo (corporificado, sobretudo, na personagem Emília) atestam o caráter vanguardista de suas obras para crianças. Todavia, como editor, Lobato reconhece a importância da aprovação e da circulação escolar para a consolidação do seu projeto estético-literário (TOLENTINO, 2020, p. 39).

O cenário das ações de Lobato é descrito por Carvalho (1993) e nos ajuda a entender o conjunto de fatores que ajudaram a alavancar a literatura para crianças no país. Respaldada por Lajolo e Zilberman (1984), a pesquisadora salienta que a fase compreendida entre 1920 e 1945 — marcada pelo crescimento do número de obras destinadas ao público infantil, bem como do interesse de editoras a se dedicarem prioritariamente às crianças, como o caso da Melhoramentos e da Editora do Brasil — estava inserida em um contexto maior que incluía o "avanço da industrialização e a modernização econômica e administrativa do país, a consolidação da classe média, a expansão da rede escolar e a nova posição da literatura e da arte após o movimento modernista de 1922" (CARVALHO, 1993, p. 59-60).

No entanto, segundo a estudiosa, o "boom" da produção de livros para crianças e jovens só ocorreu no final da década de 1960. Ela se baseia na obra de Perroti (1990) para explicar as condições que favoreceram essa explosão de publicações:

> Para Perroti, embora a preocupação com a promoção da literatura infantil e juvenil do país remonte ao século XIX, as iniciativas nesse sentido foram escassas até os anos 70, já que somente as mudanças gerais ocorridas no país nas duas décadas anteriores teriam condições de alterar profundamente os processos de produção, circulação e consumo do livro endereçado à criança. De acordo com essa análise, o "boom" da literatura para a infância e adolescência ocorrido nos anos 70 deve-se à conjunção de fatores interligados (...). (CARVALHO, 1993, p. 61)

Em seguida, a autora enumera os fatores em questão. O primeiro está relacionado ao projeto desenvolvimentista dos governos militares, que tinha a criança como "o futuro da nação", e atrelava o país ao modelo capitalista internacional. O segundo se referia ao surgimento em 1968 da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, a FNLIJ, uma entidade cuja proposta era difundir a leitura no país. E o terceiro fator remetia à Lei 5692/71, a segunda versão da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, "que recomendava a adoção de literatura nacional no ensino de Língua Portuguesa, na rede escolar de 1º e 2º graus" (CARVALHO, 1993, p. 62).

Nesse período, também despontaram outros programas de iniciativa pública e privada que tinham o intuito de promover debates em torno da literatura infantil nacional e fomentar a leitura por meio da distribuição de livros nas escolas públicas do Brasil. O Programa Salas de Leitura — considerado por Lajolo e Zilberman "a 'versão zero' do contemporâneo e bem-sucedido Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE)" (2017, p. 75) — promovido pela Fundação de Assistência ao Estudante em 1984, e o projeto Ciranda Livros, iniciativa privada resultado da ação da Fundação Roberto Marinho em parceria com a empresa Hoechst do Brasil em 1982, marcaram o início de uma nova era da relação do Estado com a literatura para crianças e jovens.

As birutas, nesse período, indicavam novas direções dos ventos. De acordo com Carvalho (1993), tais "ventos de renovação que bafejam a zona da literatura infantil e juvenil brasileira no período em questão, favorecidos pelo incentivo do Estado, sopram mais forte onde giram sólidos capitais aplicados à indústria do livro" (p. 63). Nesse novo sistema, mais condizente com a lógica capitalista moderna, as publicações ocorrem com uma frequência preestabelecida, o que acarreta a necessidade da manutenção de um público fiel. Como afirma a estudiosa, o aprimoramento gráfico das edições, bem como a inclusão de fichas de orientação com atividades e a ida dos autores às escolas para conversar sobre sua obra com as crianças e os adolescentes cumpriram a função de ampliar e envolver o público leitor e consumidor. O resultado dessas estratégias ainda inclui a valorização do autor nacional no meio editorial e da literatura infantil e juvenil no meio acadêmico.

1.2.3 Do fim da ditadura aos dias atuais

Lajolo e Zilberman (2017) fazem um apanhado histórico do mercado editorial infantil e juvenil brasileiro do fim da ditadura militar, em 1985, até os dias atuais. Segundo as

autoras, refletir sobre a literatura para crianças e jovens no Brasil implica necessariamente analisar a presença das medidas governamentais, sejam elas de âmbito federal, estadual ou municipal, e de outros agentes que atuam decisivamente na sua produção, circulação e no seu consumo.

O processo de redemocratização acarretou profundas mudanças de ordem econômica. A inflação que marcou a década de 1980 foi estabilizada pelo Plano Real em 1994. O país passou a se orientar pela cartilha neoliberal e, ao atrair investimentos estrangeiros, ampliou seu parque industrial (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017). Os efeitos dessas mudanças foram percebidos logo no início dos anos 2000, quando o aumento da oferta de emprego e de escolarização, bem como o surgimento de uma nova classe média, produziram um cenário que afetou "profundamente a cultura em seus processos e produtos" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 58).

O favorecimento da criação e do consumo de arte também impactou a produção de livros, sobretudo daqueles direcionados a crianças e jovens. O crescimento quantitativo e qualitativo na edição de títulos e exemplares desses livros mostram que "o processo de encorpamento da literatura infantil e juvenil, iniciado a partir dos anos 1970, foi levado adiante de fortalecido, fazendo com que livros para crianças e jovens passassem a representar fatia cada vez maior do mercado" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 61).

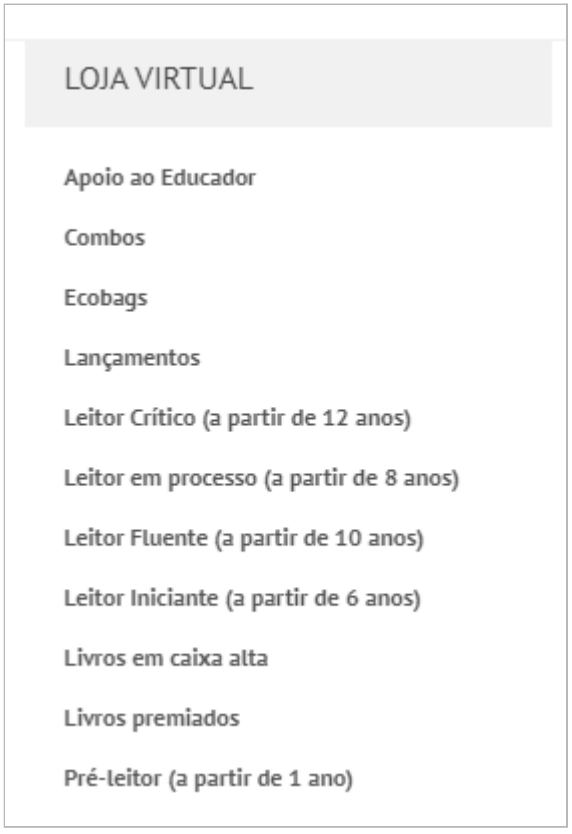
De acordo com as autoras, o mercado editorial brasileiro, agora globalizado, teve sua lógica interna reconfigurada no século XXI. A figura do autor, segundo as pesquisadoras, foi descentralizada ao ser incluída uma série de profissionais igualmente fundamentais para a produção, circulação e mediação do livro e da leitura. Nessa "cadeia do livro", estão escritores, ilustradores, editores, revisores, designers, livreiros, agentes e críticos literários, professores, bibliotecários, contadores de história, entre outros profissionais de diferentes funções que interagem e atuam em função do livro e do leitor.

A expansão e o fortalecimento do mercado editorial ofereceu "a escritores e ilustradores atuantes no espaço da literatura para crianças e jovens a possibilidade de uma efetiva profissionalização, meta distante e quase inalcançável antes de meados do século XX" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 65). Essa crescente profissionalização acompanhou um número crescente de premiações que, de acordo com as autoras, são a chancela internacional da qualidade da produção brasileira de livros infantis e juvenis. Entre os nomes premiados, estão Lygia Bojunga Nunes e Ana Maria Machado, vencedoras do Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infantil e juvenil, além de Ruth Rocha, Angela

Lago, Marina Colasanti, Sylvia Orthof, Ricardo Azevedo, Werner Zotz, Rogério Borges e Daniel Munduruku, vencedores de outros prêmios.

O mercado consumidor também foi fragmentado por nichos e, para cada um deles, começou a ser produzido um "tipo" de literatura. Essas categorias levam em conta o perfil (jovens adultos, bebês ou *chicklit*, sendo esta última voltada para o público juvenil feminino) ou a capacidade leitora, organizados geralmente em função da faixa etária.

Figura 1: Exemplo de categorias segundo capacidade leitora



Fonte: Editora Aletria/ Site

Outra atualização das funções na cadeia do livro, sobretudo daquele pensado para crianças e jovens, fez com que os escritores se tornassem responsáveis pela divulgação da própria obra. As visitas nas escolas tornaram-se frequentes, bem como a participação em feiras, bienais e festivais literários. Por um lado, essa estratégia de aproximação entre autor e público "humaniza o objeto livro muitas vezes visto com reserva, temor, desconforto" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 65), contribuindo para visibilidade da obra e para uma espécie de encantamento do público, já que entre os agentes literários ele é o que ainda ocupa posição central e aureolada. No entanto, as autoras ressaltam que a mesma estratégia de

aproximação, ao desfocar a leitura e seus processos, pode acarretar uma espetacularização do autor e do livro, tornando-os meros objetos de consumo, além de privilegiar o componente didático e formador do livro infantil em detrimento do literário e artístico[12].

O crescimento da produção de livros para crianças de jovens também é explicado pela necessidade de solução do problema da leitura no Brasil. A literatura infantil acabou assumindo a "missão de redimir a leitura e alterar o panorama de práticas letradas ralas e precárias do país" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 73). Sabemos que as raízes dessa precariedade são profundas e resgatam boa parte da história brasileira. As autoras assinalam que o percurso do nosso sistema educacional permite-nos compreender o cenário atual: originou-se no século XVI com os jesuítas, sofreu desmanche no século XVIII e sua lenta reconstrução começou a render frutos apenas na segunda metade do século XX, a partir do momento em que começam a surgir medidas voltadas para a universalização da alfabetização e do letramento, "habilidades essenciais para a leitura e, consequentemente, para o consumo/desfrute de livros" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 73).

Ao longo desse processo histórico, surgiram algumas políticas do Estado ligadas ao livro e à leitura. As autoras apontam o Instituto Nacional do Livro, o INL, fundado em 1937, como baliza inicial, já que tinha a função de "expandir a rede de bibliotecas públicas, elaborar enciclopédia e dicionário brasileiros, e editar obras literárias consideradas relevantes" (idem, 2017, p. 74). Em seguida, destacam alguns projetos de âmbito federal promovidos a partir dos anos 1980, entre eles Ciranda de Livros (1982), Salas de Leitura (1984), PROLER (1992), Programa Nacional Biblioteca na Escola (1997)[13] e Plano Nacional do Livro e da Leitura (2006). Tais programas são grandes responsáveis pelo crescimento quantitativo da produção, pelo acesso de milhões de crianças e adolescentes a livros literários nas escolas e bibliotecas públicas do Brasil e pelo "encorpamento e atratividade do gênero que, mais do que outros, consolidou alto padrão de qualidade (reconhecida internacionalmente) e de profissionalismo,

[12] Acreditamos, no entanto, que esses riscos não se sobressaem às potenciais vantagens dessa aproximação. Além da "humanização" do objeto livro e do referido encantamento, a presença do(a) autor(a) nas escolas pode contribuir para que crianças e adolescentes entrem em contato com a profissão "escritor(a)" e vislumbrem, a partir do encontro, essa possibilidade para seus futuros profissionais.

[13] Segundo Tolentino (2020), "o PNBE foi instituído com a finalidade de distribuir acervos de literatura, pesquisa e referência para as escolas da rede pública de ensino básico, a fim de garantir o acesso de alunos, professores e comunidade à cultura e à informação" (p. 67). Ao longo de quase duas décadas, o programa distribuiu cerca de 350 milhões de livros em todo o Brasil. Sua extinção em 2015, comenta a autora, causou prejuízos para a educação e para o mercado editorial nacional. Apesar das reivindicações para sua retomada, o governo optou por reformular o programa destinado à compra de materiais didáticos, o Programa Nacional do Livro Didático, incluindo em suas diretrizes a função de "'avaliar e a disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias, entre outros materiais de apoio à prática educativa, de forma sistemática, regular e gratuita' tanto às escolas públicas de Educação Básica quanto às instituições sem fins lucrativos conveniadas com o Poder Público" (BRASIL, 2017, art. 1o *apud* TOLENTINO, 2020, p. 76).

tornando-se inclusive mercado interessante para o capital internacional" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 77).

Em 1996, foi aprovada e promulgada a nova Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional, mais conhecida como LDB. No ano seguinte, o Ministério da Educação divulgou dois documentos, intitulados *Parâmetros Curriculares* e *Temas Transversais*, que afetariam profundamente a literatura para crianças no país. Nos catálogos das editoras passaram a constar os temas transversais como forma de assegurar a entrada de seus livros nas escolas. Os autores, por sua vez, passaram a escrever sob encomenda, uma vez que as editoras, guiadas pelos editais e pelas tendências de mercado, saíram à procura de textos que atendessem aos temas determinados. Houve, segundo Lajolo e Zilberman (2017), um espartilhamento da produção literária infantil, ou seja, uma delimitação redutora da liberdade de criação, já que, uma vez interiorizadas pelos artistas, tais regras acabaram pasteurizando o produto literário, além de cumprirem funções pedagógicas e paradidáticas. Tal demanda contribuiu para que o ritmo de produção da literatura infantil e juvenil se distanciasse ainda mais daquele associado à criação artística. Farias e Fernandes (2019) corroboram Lajolo e Zilberman (2017) ao ressaltarem o risco de empobrecimento da identidade dos catálogos das editoras:

> Esse *modus operandi* interfere em toda a cadeia, criando um movimento próprio para a criação, a publicação e a circulação de livros para crianças no país. Além dos títulos e selos que acabam por não circular nas livrarias e na escassa produção crítica acerca de livros para esse segmento, esse comportamento tem consequências nos catálogos editoriais, que ficam conceitualmente frágeis, sem concepção visível de sua proposta (FARIAS; FERNANDES, 2019, p. 20)

As autoras também assinalam que as compras governamentais são uma das especificidades da lógica do segmento de livros para crianças e jovens no país. Analisar o subcampo editorial de produções literárias para crianças no Brasil, portanto, implica compreender sua histórica relação com a instituição escolar e, consequentemente, com o Estado. Conforme Tolentino (2020):

> A grande influência que exerce o Estado nesse campo se justifica pela cumplicidade da literatura destinada a crianças e jovens com a instituição escolar. Além das políticas de fomento à produção livresca que favorecem o campo editorial como um todo, o segmento infantil também é beneficiário das políticas educacionais de estímulo à leitura. Sob a justificativa da democratização do acesso e da formação de leitores, os programas de criação e manutenção de bibliotecas públicas e escolares e de distribuição de livros a professores e estudantes transformaram o Estado brasileiro no maior comprador de livros do país, constituindo-se assim como um importante agente do campo. Por se fazer intermediário entre o mercado editorial e a

> escola, é possível classificar o Estado (seja em âmbito municipal, estadual ou federal) como uma instância de mediação e de consagração da produção editorial infantil e juvenil (TOLENTINO, 2020, p. 41)

A análise da pesquisadora resume os efeitos da relação do mercado editorial infantil com o Estado: por um lado, ao alavancar o desenvolvimento da cadeia do livro, bem como sua profissionalização, tornou o mercado atrativo, favorecendo o surgimento de novas editoras voltadas especificamente para o público infantil. Além disso, a abrangência dos programas governamentais fez com que os livros chegassem às regiões mais remotas do país. Em contrapartida, quanto mais a relação se estreitava, mais o subcampo editorial se tornava dependente do Estado para se manter, o que afetou diretamente a sua autonomia (TOLENTINO, 2020). Farias e Fernandes (2019) frisam ainda que os avanços do mercado não provêm de políticas eficientes de democratização do acesso à leitura, uma vez que, para isso, é necessário investir na formação de professores, bibliotecários e demais agentes mediadores - afinal, os livros precisam encontrar leitores:

> Em um cenário de desamparo, precisamos considerar os livros que escrevemos, ilustramos, editamos e fazemos circular na relação com os sujeitos concretos a quem são destinados. Num país com o Brasil, onde a maioria das crianças tem seu primeiro e, muitas vezes, exclusivo, contato com materiais de leitura no ambiente escolar, é necessário pensar nas condições de leitura de professores, bibliotecários (quando existentes na escola) e estudantes (FARIAS; FERNANDES, 2019, p. 29).

Em suma, o subcampo editorial de livros literários para crianças no Brasil teve sua semente no século XIX, limitada aos clássicos internacionais importados em sua língua de origem ou em traduções questionáveis, distantes da realidade cultural das crianças brasileiras. Na transição império-república, surgiu a literatura escolar e, com ela, a preocupação com uma abordagem mais nacionalista. A partir da década de 1920, por efeito das contribuições literárias e editoriais de Monteiro Lobato, inseridas em um cenário político-econômico que começava a valorizar a indústria nacional, o subcampo começou a se demarcar. As medidas governamentais de valorização da leitura fizeram com que livros literários entrassem nas escolas e bibliotecas de todo o país, aumentando a demanda de profissionais para alimentar um novo e crescente mercado consumidor. O “boom” mudou os ventos da produção: a cadeia do livro se fortaleceu em função da profissionalização dos seus agentes e do aumento quantitativo e qualitativo das obras, angariando prêmios e destaque internacional ao país. O Estado passou a ser seu principal comprador, mediando a já intensa relação entre o mercado editorial brasileiro e a escola. Os efeitos de uma economia globalizada e a ampliação das leis

e programas de fomento à literatura nas escolas e bibliotecas[14] — o que não implicou investimentos na formação dos profissionais mediadores de leitura — intensificaram ainda mais a produção e o consumo dos livros no início do século XXI. Nos últimos anos, com a extinção do PNBE e a inclusão de livros literários em um programa destinado à compra de livros didáticos (PNLD[15]), o mercado vem enfrentando um dos seus momentos mais críticos. Esse cenário reforça a importância das políticas públicas para a manutenção do setor e o quanto elas devem ser reivindicadas e aprimoradas. Ao mesmo tempo, revela que a autonomia do subcampo, apesar de intensamente afetada pelo Estado, não é determinada por ele. As brechas encontradas nas contradições do capitalismo (FARIAS; FERNANDES, 2019) recalibram as bússolas das editoras que publicam literatura para crianças no Brasil.

Na próxima seção, apresentamos uma análise sobre as especificidades do subcampo da literatura para crianças em Minas Gerais, âmbito mais determinante para a escolha do objeto de estudo desta pesquisa.

1.2.4 Com a palavra: Minas

Minas não é palavra montanhosa.
É palavra abissal. Minas é dentro
e fundo.
Carlos Drummond de Andrade

As crianças mineiras demoram a conhecer a praia, mas logo cedo avistam o mar de morros que as circunda. Ao contrário de seus vizinhos, Minas não tem portos nem arranha-céus. Nossas montanhas, dizia Drummond, "escondem o que é Minas". Para conhecê-la, é necessário descobrir trilhas, atravessar rios, escalar ruas de paralelepípedos, seguir procissões até o fim. Muitos resistem à aventura; outros tantos, miram, mas não veem[16]. Por essa razão, nós, mineiros, tratamos de espalhar seu nome e sua história por aí.

[14] As compras de âmbito privado, como o projeto Leia para uma Criança, do Itaú Cultural, e os clubes de assinatura de livros literários para crianças, como Leiturinha, A Taba, Quindim, Dentro da História e Trem de Histórias, também são grandes propulsores de vendas dos livros literários para crianças no Brasil.

[15] Conforme Tolentino (2020), "Dentre as diversas críticas feitas aos documentos, destacam-se a exigência de materiais de apoio ao professor, a determinação de temas de acordo com a faixa etária dos estudantes e a limitação de formatos e atributos físicos dos livros. (...) Esses trabalhos adicionais desfavorecem editoras que possuem recursos financeiros e humanos escassos, como é o caso das editoras independentes" (TOLENTINO, 2020, p. 81).

[16] Menção à passagem "O senhor… mire, veja", do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Minas tem importante contribuição para a literatura infantil brasileira. Carvalho (1993) faz um apanhado das figuras mineiras que impactaram esse setor editorial ao longo do século XX. Nas primeiras décadas, destacaram-se Alexina de Magalhães Pinto, já citada neste trabalho como uma das pioneiras na promoção da leitura no país, e Alaíde Lisboa de Oliveira. A escritora — e também professora, diretora, vereadora e jornalista — participou ativamente, ao longo de seus mais de 100 anos de vida, das cenas literária e educacional mineiras. As personagens de seus clássicos *O Bonequinho Doce* e *A Bonequinha Preta* ainda povoam o imaginário das crianças, quase um século depois de seus lançamentos. As duas obras ainda são reeditadas e ultrapassaram a marca de 1 milhão de exemplares vendidos (BARBOSA, 2021, no prelo). Na mesma época, também se sobressaíram Lúcia Machado de Almeida, Vicente de Paulo e Henriqueta Lisboa, irmã de Alaíde. A poeta também escreveu para crianças e jovens, tendo lançado o importante e bem sucedido *O Menino Poeta* em 1943.

Carvalho também afirma que muitos escritores mineiros publicaram seus livros de literatura infantil e juvenil por editoras de São Paulo e Rio de Janeiro até meados da década de 1950. A citação de Frieiro revela que Minas, naquele período, ainda era "um fraco mercado livreiro" (FRIEIRO, 1937, p. 5, *apud* CARVALHO, 1993, p. 74). É somente a partir da década de 1960[17], com condições[18] para o surgimento e a sobrevivência de editoras, que o estado "passa de consumidor de leitura e de criador de originais a produtor de livros" (CARVALHO, 1993, p. 75). Ainda segundo Carvalho:

> Dentre as seis editoras mineiras atuando nesse período [anterior ao "boom"], cuja linha editorial incluía livros para crianças e jovens — Bernardo Álvares, Vega[19], Vigília, Lemi, Itatiaia[20] e Comunicação — coube a esta última, a partir daquela nova maneira de conceber o livro infantil, colocar o estado em lugar de destaque do panorama brasileiro da editoração de livros endereçados à criança e ao jovem (CARVALHO, 1993, p. 65)

[17] O livro *Flicts*, do também mineiro Ziraldo, foi lançado em 1969 e "inaugurou uma nova fase de nossa literatura" (PINHEIRO, 2018, p. 141), o chamado período do "boom", sendo considerado um dos primeiros livros ilustrados do Brasil.

[18] Condições atreladas à industrialização, expansão da rede escolar e difusão das novas formas de comunicação de massa (CARVALHO, 1993). A impressão *offset*, implantada em São Paulo em 1962, só chegou a Minas no final de 1980, inaugurada pelo *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Segundo Matarelli, "Além do meio jornalístico, as editoras de livros em Minas também foram influenciadas pelo boom do offset. Este sistema permitiu uma melhoria na qualidade gráfica das impressões. Como consequência, Minas Gerais, que já tinha uma tradição literária – haja vista o Suplemento Literário, a Revista de Ensino de Minas Gerais e o sucesso de livros infantis como *A Bonequinha Preta* e *O Bonequinho Doce*, da escritora e educadora Alaíde Lisboa de Oliveira – se consolidou no mercado editorial de livros infantis" (MATARELLI, 2011, p. 28).

[19] Veremos, mais adiante, que a Editora Vega possibilitou à Maria Mazarello grande experiência em editoração, abrindo caminhos para a criação, em 1981, da Editora Mazza.

[20] Itatiaia foi a primeira editora de Belo Horizonte, fundada ainda na década de 1950 por Pedro Paulo e Edison Moreira (MATARELLI, 2011).

1.2.4.1 Comunicação e a *Coleção do Pinto*

Carvalho (1993) destaca o trabalho da editora Comunicação como responsável pela projeção de Minas Gerais no cenário editorial infantil nacional. A *Coleção do Pinto*, o ousado projeto que o editor André Carvalho lançou junto ao escritor mineiro Wander Piroli em 1975, em plena ditatura militar, tratava de temas como "morte, sexo, divórcio, poluição, entre outros" (CARVALHO, 1993, p. 66). O editor contou, em uma entrevista à pesquisadora, que percebia, por meio do Gurilândia — suplemento infantil do jornal Estado de Minas, o qual dirigia — "que a criança era bem diferente do ser tatibitate e pouco capaz de entender os grandes fenômenos do mundo, que era a forma com que a maioria da literatura brasileira de então tratava a criança". (CARVALHO, 1993, *apud* CARVALHO, 1993, p. 67).

Foi o editor quem convenceu Piroli a publicar o texto chamado *O menino e o pinto do menino* para o público infantil. O sucesso de vendas do livro fez com que novos volumes fossem encomendados. Nascia assim a *Coleção do Pinto,* que rendeu à editora Comunicação diversos prêmios ao longo de uma década, angariando maior visibilidade para o estado.

Figura 2: Capa da 8ª edição de *O menino e o pinto do menino*

Fonte: Livraria Traça/ Site

1.2.4.2 Miguilim: pioneira e renomada

Outra editora que projetou o nome de Minas na cena literária infantil do país foi a Miguilim. Antes de ser fundada em 1980 com a reedição do livro *Pedro*, de Bartolomeu Campos de Queirós, publicado inicialmente pela Editora Vega, a editora havia sido uma livraria:

> (...) a primeira livraria exclusivamente infantil, cuja proposta visava, mais do que o lucro com os livros, ser um espaço cultural para crianças. Nesse espaço projetado, eram desenvolvidas atividades como clubinhos de leitura, cursos de fotografia e cursos de artes plásticas. A Livraria da Criança durou um ano e somente depois se tornou, de fato, a Editora Miguilim (FEDERMAN *et. al*., 2011, p. 48).

A primeira livraria exclusivamente infantil deu origem à primeira editora exclusivamente voltada para a infância em Minas. O nome Miguilim foi escolhido pelas idealizadoras Maria Antonieta Antunes Cunha e Ana Maria Clark Peres porque, além da homenagem a um personagem de Guimarães Rosa, era uma "palavra sonora" (FEDERMAN *et. al*., 2011). A editora começou publicando escritores e ilustradores desconhecidos e acabou lançando vários nomes que hoje acumulam prêmios como Bartolomeu Campos de Queirós, Elvira Vigna, Mirna Pinsky, Ângela Lago, Ana Raquel e Marilda Castanha. Segundo Carvalho (1993), a editora era conhecida e aclamada em países europeus por suas obras e autores premiados.

Além do destaque pelo seu papel de formação, lançamento e projeção de autores no cenário artístico nacional e internacional, a Miguilim abriu caminhos e encorajou o surgimento de outras editoras no estado ao longo da década de 80:

> (...) a Lê inaugura, em 1982, a linha infantil com a coleção primeiras leituras; a RHJ (linha infantil e juvenil) e a Dimensão (didáticos e literatura infantil e juvenil) começam a funcionar em 1984; e a Formato, que já era gráfica desde 1967, entra no mercado como editora em 1986, com uma postura séria dentro da linha infantil e juvenil (mais recentemente também na didática), caracterizando-se por um trabalho gráfico da melhor qualidade. (CARVALHO, 1993, p. 77-78)

Outras duas editoras mineiras surgiram nesse contexto e, apesar de não listadas por Carvalho, possuem igual relevância para a cena editorial nacional: a Dubolso e a Mazza Edições. A primeira foi fundada em 1980 pelo publicitário e escritor Sebastião Nunes na cidade de Sabará, com o objetivo de editar livros de poesia. Mais adiante, a editora se desdobrou nos selos Dubolsinho e Aaatchim! Editorial, ambos dedicados ao público infantil. Sebastião, em entrevista concedida a Diego D'Almeida (2011), diz que a criação dos selos partiu da vontade de colocar escritores brasileiros de poesia e prosa para escrever para crianças. A Mazza Edições, por sua vez, foi fundada no ano seguinte por Maria Mazarello

Rodrigues, que acumulava experiências da Editora Vega, Editora do Professor, Livraria do Estudante e Grafiquinha Editora. Ela foi pioneira no propósito explícito de publicar obras referentes à cultura afro-brasileira ainda nos anos finais da ditadura militar. Mais adiante, abordaremos mais detalhes de sua trajetória.

O apanhado histórico realizado até aqui é breve e incompleto. Ele traz os pontos que esta pesquisadora considerou mais relevantes para uma rápida compreensão do subcampo dedicado à publicação de literatura para crianças no Brasil, desde o seu surgimento até os dias atuais. Afunilamos nossas análises ao cenário mineiro, ressaltando suas relevantes e frequentemente desconhecidas contribuições para o subcampo nacional. A seguir, trazemos as primeiras considerações sobre Belo Horizonte, local onde, em Minas, está concentrada a maioria "das editoras, de seus organismos, associações formais e coletividades informais, dos orgãos responsáveis por sua consagração e visibilidade (livrarias, distribuidoras, prêmios, feiras, bienais, lançamentos etc.), das ofertas de formação de profissionais para o mercado editorial etc" (MUNIZ JR. 2016, p. 33).

1.2.5 A capital mineira

Carvalho afirma que o crescimento do número de editoras dedicadas ao público infantil acabou por "conferir ao campo editorial de Minas um traço de especialização" (1993, p. 78), o que contribuiu para um papel de destaque do estado no panorama da cultura nacional. Todavia, é necessário ressaltar que a maioria das editoras listadas até aqui estão (ou, em alguns casos, estavam) localizadas na capital do estado.

De acordo com o levantamento de casas editoriais mineiras dos séculos XX e XXI *Minas Geográfica*, organizado pelos pesquisadores Ana Elisa Ribeiro e Mário Vinícius em 2019, das 86 editoras catalogadas, apenas 19 não foram fundadas em Belo Horizonte: Aaatchim! Editorial e Dubolsinho, ambas selos da Dubolso, de Sabará; Adelante e Artigo A, ambas selos da Gulliver, de Divinópolis; Cachalote, selo da Macondo Edições, de Juiz de Fora; Caos&Letras, de Nova Lima; Tipografia do Fundo de Ouro Preto, de Ouro Preto; Tipografia Matias, de Teófilo Otoni; e as vinculadas às universidades federais de Uberlândia (EDUFU), Juiz de Fora (UFJF), Lavras (UFLA), Ouro Preto (UFOP), São João del Rei (UFSJ), Uberaba (UFTM), Viçosa (UFV) e de Montes Claros (Unimontes). Dessas 19, apenas 4 têm livros de literatura para crianças em seus catálogos: os selos Aaatchim! Editorial e

Dubolsinho, Gulliver[21] e Caos&Letras. As duas primeiras encerraram suas atividades no final da década de 2010; a última, fundada em 2019, publicou, até o momento desta pesquisa, apenas um título literário para crianças. Fora do levantamento de Ribeiro e Vinícius (2019), também foram encontradas as editoras EIS e Francesinha, de Belo Horizonte, Rolimã, de Nova Lima, e Franco, de Juiz de Fora, sendo as quatro especial ou exclusivamente dedicadas à literatura para crianças. Portanto, apenas 3 editoras mineiras que possuem um catálogo, ainda que não exclusivo, de literatura para o público infantil estão localizadas fora da capital: Gulliver, Rolimã e Franco.

Quando da seleção das editoras a serem entrevistadas nesta pesquisa, observamos que as três externas a Belo Horizonte não participavam das feiras de publicações independentes analisadas[22]. Esse fator nos apontou a necessidade de limitar nossa área de investigação à cena editorial belo-horizontina, lugar onde as feiras acontecem. Antes de apresentá-la, no entanto, é necessário desaproximar as lentes para enxergarmos além das fronteiras nacionais.

1.3 O subcampo editorial independente

A minha independência tem algemas
Manoel de Barros

O verso faz parte de um dos poemas que compõem o *Livro sobre nada*, o décimo terceiro dos 39 livros publicados por Manoel de Barros. O primeiro deles, *Poemas concebidos sem pecado*, foi concebido sem editora em 1937. Uma tiragem de 21 exemplares artesanais lançou aquele que iria se tornar um dos maiores poetas do Brasil. A autopublicação artesanal não só era coerente com a artesania dos seus poemas como também se configurava como o meio mais generoso de publicá-los.

A pesquisadora mineira Alice Bicalho de Oliveira, em seu artigo "A independência como modo de produção", comenta a "justificativa dada por muitos editores sobre a dificuldade, e em certa medida até a inviabilidade, de publicar tipos textuais que 'não vendem', como a poesia" (2016, p. 87). Ela corrobora Gisela Creni (2013) em *Editores Artesanais Brasileiros,* uma reunião de entrevistas com sete editores artesanais que iniciaram

[21] O site da editora Gulliver descreve o selo Adelante como "especialmente pensado para o autor "independente e/ou iniciante" e o selo Artigo A como voltado para "obras técnicas e acadêmicas". Os livros infantis são publicados pelo selo de mesmo nome da editora. A Gulliver também é uma das editoras responsáveis pela organização da Festa Literária de Divinópolis, a FLID.
[22] Mais adiante, abordamos os possíveis motivos dificultadores de suas participações.

seu ofício porque não encontravam espaço para publicação de poesia no mercado. Em uma delas, Creni (2013) cita o depoimento que Augusto de Campos concedeu à *Revista Veja* em 1990, em que chamava seu editor, Cleber Teixeira, de "poeta da edição". Segundo Campos, Teixeira era "capaz de dar a um livro o mesmo tratamento que um poeta dá a um poema" (CAMPOS *apud* CRENI, 2013)[23]. A edição artesanal, mais que um meio de publicação, serve de palco para exploração gráfica do objeto livro. Podemos dizer, nesse sentido, que a poesia, por necessidade comercial e por sintonia estética, pode estabelecer diálogos com a materialidade do objeto livro, de modo a se complementarem. Todavia, as relações entre os agentes da cadeia do livro complexificam esse raciocínio, revelando o amplo espectro de possibilidades de publicação dentro do campo editorial.

A pesquisadora Ana Elisa Ribeiro (2018) provoca reflexões acerca das concepções de "livro" e de seu universo. A evolução das tecnologias da edição trouxe novas formas de pensar a relação entre autor(a) e editor(a), quando não implicam a concentração das funções em uma única pessoa:

> (...) o que é um *livro*? O que é *editar* um livro? Como um livro pode ser editado e publicado? O que cabe a um autor? O que cabe a um editor? O que caracteriza um leitor? O que é leitura? Pode-se editar sem divulgar? O que dizer dos tempos atuais, quando é possível divulgar sem editar? E o que dizer da produção "independente", no grande e diverso universo da edição, em que autores e editores frequentemente se confundem? (RIBEIRO, 2018, p. 44)

Muitos escritores — sobretudo poetas, devido às dificuldades mencionadas — encontraram na autopublicação, nos amigos[24] dispostos a editá-los e nas pequenas editoras sua porta de entrada para a cena literária. Há, nesse meio, "escritores que se tornaram editores a fim de resolver suas dificuldades com editoras estabelecidas" (RIBEIRO, 2018, p. 55), que preferem ter o controle de editar e publicar a si mesmos, como Chacal. Diferentemente de Manoel de Barros e de outros nomes como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino, Rachel de Queiroz, e Luiz Vilela[25], que financiaram o primeiro livro ainda na primeira metade do século XX, os novos escritores habitam um cenário em que os aparatos tecnológicos e a rede globalizada de comunicação propiciam e determinam novas formas de editar.

---

[23] Posição 1549 de 1971 da versão MOBI para Kindle.
[24] Nos relatos dos/as responsáveis pelas editoras entrevistadas nesta pesquisa, percebemos o quanto os amigos são importantes e determinantes para a abertura e manutenção de um microempreendimento editorial.
[25] Ver Ribeiro (2018) e Magalhães (2018).

Nas décadas finais do século XX e, sobretudo, nas duas primeiras do século XXI, novas editoras surgiram com diferentes propostas editoriais, muitas delas sob a alcunha de "independentes". Os independentes parecem "cumprir o papel de publicar novidades, assumindo riscos que outros não querem assumir" (RIBEIRO, 2018, p. 52). A pesquisadora Amanda Coutinho assinala que esses editores, "movidos por paixões literárias específicas, possuem um objetivo semelhante: diminuir possíveis 'lacunas' deixadas pelas grandes empresas, lançando nomes estrangeiros pouco conhecidos no Brasil ou fazendo circular novos escritores nacionais" (COUTINHO, 2017, n.p). Nesse mesmo sentido, José de Souza Muniz Jr. pontua:

> Em termos muito gerais, a produção cultural independente será concebida como aquela que está fora - ora por escolha, ora por condição - dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas (MUNIZ JR., 2016, p. 16).

Assim, os independentes adentram o mercado com pequenas tiragens, transitando por espaços não convencionais de divulgação e venda, reconfigurando as noções tradicionais de livro. Frequentemente dispostos a garimpar novos(as) autores(as) e a investir nas possibilidades de materialidade, eles têm menos a ganhar e menos a perder, afinal, "é questão de diversidade e independência, mas também de escala" (RIBEIRO, 2018, p. 53).

O crescimento do movimento independente está diretamente relacionado ao avanço das tecnologias do livro e da internet. As novas formas de impressão, a maior acessibilidade a softwares de editoração e as possibilidades de divulgação e venda pela internet são alguns dos fatores que contribuem para diminuição dos custos de abertura de um microempreendimento editorial. Nesse sentido, a entrada no subcampo independente tem, de acordo com as definições de Bourdieu, uma baixa codificação, ou seja, para adentrá-lo, não é necessário um grande capital econômico e simbólico prévio, nem mesmo diplomas na área ou dedicação exclusiva. No entanto, segundo a pesquisadora belo-horizontina Samara Coutinho (2020), apesar da facilidade para ingresso, muitos agentes encontram dificuldades para permanecer no subcampo. "Isso ocorre devido ao alto fluxo de publicadores que conciliam outras atividades profissionais e nem sempre conseguem manter a edição como um *hobby* ou torná-la sua principal fonte de renda, devido ao alto grau de engajamento necessário" (COUTINHO, 2020, p. 53).

De acordo com Thompson (2013, p. 196), os independentes precisam de uma plataforma de apoio robusta "para nivelar o campo de jogo" com os conglomerados, o que desencadeia a formação de alianças e ligas pelas editoras. Podemos elencar a AIEI (Aliança Internacional de Editores Independentes), em Paris, a LIBRE (Liga Brasileira de Editoras), no Brasil, e a EDINAR (Editores Independentes da Argentina pela Diversidade Bibliográfica), na Argentina, como três exemplos desse tipo de associação. Thompson afirma que as editoras independentes se beneficiam de uma economia de favores, uma vez que:

> (...) pequenas editoras normalmente compartilham competências, conhecimento e contatos. Elas se veem como parte de uma vocação comum e uma missão compartilhada. Suas rivalidades competitivas são ofuscadas pelas afinidades que advêm de seus propósitos comuns, de sua compreensão partilhada das dificuldades enfrentadas por todas as pequenas editoras e de sua oposição coletiva ao mundo das grandes editoras corporativas (THOMPSON, 2013, p. 171).

O subcampo editorial independente pode ser identificado como "um universo amplo, multifacetado, com diferentes tipos de produtores, nichos variados e diversos *modi operandi*" (COUTINHO, 2020, p. 46). Todavia, além da recorrente baixa profissionalização de seus agentes, ele também é afetado pelas controvérsias e desqualificações relacionadas à inexatidão do termo que o qualifica.

1.3.1 A inexatidão do termo "independente"

Coutinho (2020), em sua pesquisa sobre o microcosmo gráfico independente, localiza o termo na categoria de "guarda-chuva", tradução da expressão *umbrella term*, utilizada para se referir a um termo genérico, que não possui um único significado. Segundo a pesquisadora, as tentativas de conceituar o termo "independente" esbarram "ora em critérios que engessam sua definição, ora na conclusão de que essa investida não consegue dar conta da totalidade do movimento" (2020, p. 47). Flávia Denise Pires de Magalhães, em seu trabalho sobre feiras de publicações independentes de Belo Horizonte, também salienta que a busca pela definição do termo "é um movimento que inclui e exclui, beneficia e prejudica" (2018, p. 25), já que é pautada, muitas vezes, "por uma vontade não de entender as motivações políticas de quem se declara, mas de determinar quem pode e quem não pode ser considerado independente" (2018, p. 30).

Destacamos, assim como Coutinho (2020), a definição de editor independente presente no documento elaborado pela Aliança Internacional de Editores Independentes (AIEI), a *Declaração internacional de editores e editoras independentes de 2014, para juntos mantermos viva e fortalecermos a bibliodiversidade*[26]:

> O editor independente, conforme definido pelos editores da Aliança, é um editor de criação: por meio de suas escolhas editoriais, muitas vezes inovadoras, sua liberdade de expressão e pelos riscos editoriais e financeiros tomados, ele participa do debate de ideias, da emancipação e do desenvolvimento do pensamento crítico dos leitores. Portanto, ele é um ator importante da bibliodiversidade. (…) Os editores independentes, embora estejam preocupados com o equilíbrio econômico da sua editora, estão principalmente preocupados com o conteúdo que publicam. Suas obras podem trazer uma outra visão e uma outra voz para além do discurso mais padronizado dos grandes grupos editoriais. A produção editorial dos editores independentes e seus meios preferidos de divulgação para trazê-la aos leitores (sobretudo as livrarias independentes) são, portanto, essenciais para preservar e enriquecer a pluralidade e a disseminação de ideias (ABID *et al*., 2014, p. 4).

De acordo com a pesquisadora, a grande adesão de entidades participantes, bem como a condensação das discussões anteriores sobre o tema – realizadas em Dakar (2003), Guadalajara (2005), Paris (2007) e Cidade do Cabo (2014) – e a sua publicação pela AIEI, "entidade que institucionalizou o debate do movimento independente" (COUTINHO, 2020, p. 47), são fatores que conferiram relevância ao documento e às suas definições. De fato, segundo Muniz Jr. (2016), existe um mínimo denominador comum que determina semelhanças e convergências entre os independentes[27]. Entretanto, as postulações do documento da AIEI revelaram-se, em certa medida, utópicas e maniqueístas com o passar dos anos.

De acordo com Coutinho (2020), a ideia de que os independentes são necessariamente engajados, plurais e antieconômicos, contrastada com a de que a edição industrial é morna, engessada e vilã da multiplicidade bibliográfica, precisou ceder lugar a uma visão menos binária. A fala do argentino José Luis de Diego na quarta edição do evento *Pensar Edição, Fazer Livro*[28], também destacada pela pesquisadora, não só desconstrói a ideia maniqueísta como subverte-a: o professor questiona se as editoras independentes existem "apesar de" ou "graças à" concentração de grandes grupos editoriais. Coutinho assinala que, atualmente, a segunda opção parece fazer mais sentido que a primeira. Diante dessa ideia,

[26] Ver https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_dos_editores_e_editoras_independentes_2014_brazil-3.pdf

[27] Conforme Muniz Jr., o mínimo denominador comum é formado pela "necessidade de resistir à concentração do mercado e de fomentar políticas públicas em favor de seus negócios" (MUNIZ JR., 2016, p.111).

[28] Evento organizado por Ana Elisa Ribeiro, professora do CEFET-MG, e por Nathan Matos Magalhães, editor da Moinhos. A quarta edição aconteceu no formato virtual durante a pandemia, em outubro de 2020.

podemos considerar que os independentes, ao coexistirem com os grandes grupos, contribuem com a diversidade do mercado editorial.

O argentino Eric Schierloh enumera três razões para não se renunciar à expressão "independente", ainda que pareça amorfa ou difusa: ela "tem uma história, tem uma aura e é uma marca diferenciada" (2019, n.p)[29]. Sua aura foi conquistada "ao longo de mais de trinta anos de disputas e tensões concretas em um panorama de edição cada vez mais concentrada e (hiper)industrializada"[30] (2019, n.p). É graças à ela, essa espécie de fama relacionada ao caráter de resistência, que o termo é conhecido e reconhecido:

> Alguém que está no México, no Chile, no Brasil ou na Espanha diz "edição independente" e as pessoas fazem uma ideia bastante precisa, uma ideia orgânica, ademais, que trata não somente de editoras como também de escritores (e escritos), de livros, de livrarias e de circuitos alternativos onde se inscrevem práticas e objetos que, em menor ou maior grau, resultam de alguma maneira críticas. Poderíamos dizer, definitivamente, que a edição independente se refere a todo um ecossistema[31] de práticas, livros, pessoas, dinâmicas e lugares.[32] (SCHIERLOH, 2019, n.p)

A aura a que Schierloh se refere pode ser entendida como o *ethos* de resistência do subcampo. Segundo Coutinho (2020), o *ethos* acaba sendo incorporado por alguns agentes como estratégia para pertencer a um nicho atrativo[33]. As contradições que surgem dessa apropriação equivocada fazem com que o termo, que já é inexato, seja visto como confuso, o que acaba contribuindo para seu esvaziamento e, pois, seu esvaziamento.

Tanto Coutinho (2020) como Magalhães (2018) têm como base para suas reflexões o trabalho de Muniz Jr. (2016) sobre editores independentes do Brasil e da Argentina. Ainda sobre a imprecisão do termo e a dificuldade de conceituá-lo, Muniz Jr. destaca:

> (…) nenhum sentido do "independente" está dado de antemão. Ele se constrói nas práticas e nas representações dos agentes e, não raro, à revelia de seus esforços de

[29] Tradução nossa. No original: "(...) tiene una historia, tiene un aura y es una marca distintiva" (SCHIERLOH, 2019, n.p).
[30] Tradução nossa. No original: "a lo largo de más de treinta años de disputas y tensiones concretas en un panorama de edición cada vez más concentrada y (hiper)industrializada" (SCHIERLOH, 2019, n.p).
[31] A ideia de ecossistema sugere um ambiente em que as funções exercidas por cada ser precisam estar em equilíbrio para garantir seu bom funcionamento e permanência.
[32] Tradução nossa. No original: "Uno dice en México, Chile, Brasil o España 'edición independiente' y las personas se hacen una idea bastante precisa, una idea orgánica, además, que habla no sólo de editoriales sino también de escritores (y escrituras), de libros, de librerías y de circuitos alternativos donde se inscriben unas prácticas y objetos que, en menor o mayor grado, resultan de alguna manera críticas. Podríamos decir, en definitiva, que la edición independiente refiere a todo un ecosistema de prácticas, libros, personas, dinámicas y lugares" (SCHIERLOH, 2019, n.p).
[33] A autora exemplifica a estratégia com o caso do Grupo Record. Em sua página oficial, qualificam-se como independente e, poucas linhas abaixo, dizem ser "o maior conglomerado editorial da América Latina" (GRUPO EDITORIAL RECORD, 2008 *apud* COUTINHO, 2020, p. 49).

> sistematização; ele se produz sócio-historicamente, condicionado tanto pelas conjunturas mais amplas como pelas situações imediatas nas quais ele emerge na superfície discursiva. (MUNIZ JR., 2016, p. 55)

A independência editorial parece ter algemas escorregadias: quando vislumbra prender-se a delimitações, esquiva e reconfigura sua rota. A constante construção e reconstrução do sentido do termo — um termo, portanto, inevitavelmente mutante — ocorre a partir das próprias práticas dos agentes, condicionadas pelo contexto sócio-histórico e pela rede formada no microcosmo independente. Ainda assim, as tentativas de definições e de demarcação do subcampo, mesmo que provisórias, são fundamentais para os estudos da área. Sua inexatidão e sua mutação não deslegitimam os esforços de quem se dedica a traçar o perfil independente e a dar visibilidade a essa especificidade do amplo campo editorial. Os pontos de partida para essa delimitação são, necessariamente, uma vasta lista de perguntas.

1.3.2 Independentes em relação a quê?

A pesquisadora Coutinho (2017), na busca pela compreensão do subcampo independente, formula perguntas que ajudam a traçar suas margens, ainda que borradas, difusas, facilmente penetráveis:

> Ao mesmo tempo em que se aprofunda a concentração no mercado editorial, multiplicam-se as produções independentes, autônomas ou alternativas à grande indústria. As primeiras perguntas que surgem são: Independente em relação a quê? Por quê? Uma relação estética e/ou uma contingência de mercado? É possível falar em graus de independência? Existem diferenças entre produção independente e indústria cultural? Em que medida a primeira está contida na segunda? Em que medida o termo independente indica uma forma singular de atividade no campo editorial brasileiro, iluminando aspectos do trabalho artístico? Finalmente, o que poderia ser entendido como independência para fins de políticas públicas aptas a viabilizar a descentralização e diversificação da produção cultural? (COUTINHO, 2017, n.p)

Ao longo dos últimos dez anos, pesquisadores latino americanos tentam responder a essas perguntas. Destacamos neste trabalho as contribuições dos mexicanos Lopéz Winne e Malumian (2016), dos argentinos Szpilbarg e Saferstein (2012) e Schierloh (2019), e das(os) brasileiras(os) Warth (2005), Barcellos (2006), Muniz Jr. (2010, 2016, 2017), Oliveira (2017), Amaral (2017), Coutinho (2017), Magalhães (2018), Gomes (2018) e Coutinho (2020) na tentativa de compreensão das condições de funcionamento do subcampo editorial independente belo-horizontino. Apresentamos uma breve síntese dos conceitos abordados em

suas obras, identificando pontos ora divergentes, ora complementares. Estabelecemos quatro pontos de partida para análise, baseados nos seguintes termos-chave: Resistência, Escalas, Bibliodiversidade e Editores Independentes. Posteriormente, discorremos sobre um quinto termo, ponto de encontro dos quatro que o antecedem: Feiras Independentes.

1.3.2.1 Resistência

Apesar das imprecisões, um dos pontos convergentes entre os autores que discutem a independência editorial é a constatação de seu caráter de resistência. Para José de Souza Muniz Júnior, defender a edição independente não significa defender propostas libertárias, mas buscar "um mercado editorial mais justo, que dê espaço à pluralidade de culturas, ideias, línguas" (MUNIZ JR., 2010, p. 19). Para Oliveira, ela nasce como reação à oligopolização editorial, isto é, como "oposição a um modelo industrial de produção, de vínculo entre grandes empresas, e de seus acordos financeiros" (OLIVEIRA, 2016, p. 80).

Esse é o ponto de partida da análise de Daniela Szpilbarg e Ezequiel A. Saferstein (2012) no artigo "El espacio editorial "independiente". Os argentinos afirmam que "o 'independente' se ergue em oposição aos autores e editoriais consagrados comercialmente pela grande indústria editorial, o que, em tempos de globalização cultural, significa situar-se em oposição a um suposto circuito hegemônico de circulação literária" (SZPILBARG; SAFERSTEIN, 2012, p. 466)[34]. A independência, nesse caso, é analisada a partir daquilo a que os editores devem se opor. Os pesquisadores elencam seis tipos de "independência": ela pode ser referente ao tamanho e à nacionalidade do capital econômico (pequenas e médias editoras que se opõem ao capital transnacional dos grandes grupos editoriais); à proposta cultural e estética (aquelas que "não têm que depender dos parâmetros que o mercado impõe em termos econômicos para fazer um livro 'vendável'" (SZPILBARG; SAFERSTEIN, 2012, p. 472)[35]); à organização do trabalho (que leva em consideração o espaço físico, o tamanho da equipe, as condições de trabalho e as tarefas desempenhadas por cada um); às formas de difusão, distribuição e comercialização (que diz respeito à sua relação com as livrarias, a internet e as feiras); à relação com o Estado (desde que ela seja "em forma de subsídios

[34] Tradução nossa. No original: "(...) lo 'independiente' se erige en oposición a los autores y editoriales consagrados comercialmente por la gran industria editorial, lo que, en tiempos de globalización cultural, significa situarse en oposición a un supuesto circuito hegemónico de circulación literaria" (SZPILBARG; SAFERSTEIN, 2012, p. 466).

[35] Tradução nossa. No original: "no tener que depender de los parámetros que el mercado impone en términos económicos para hacer un libro "vendible" (SZPILBARG; SAFERSTEIN, 2012, p. 472).

esporádicos para uma publicação particular, em forma de demandas de livros ou simplesmente ajuda ou intervenção para conquistar maior visibilidade" (SZPILBARG; SAFERSTEIN, 2012, p. 475)[36]); e à relação com as corporações (opondo-se à concentração editorial). Em suma, podemos entender que o termo "resistência" atua no subcampo como a condição de oposição às características de atuação dos grandes conglomerados editoriais, sob a justificativa de que o mercado editorial precisa ser mais justo e diverso.

1.3.2.2 Escalas

Outro ponto de convergência entre os estudiosos é a ideia de que a independência possui escalas, níveis que a tornam mais ou menos independente, como numa espécie de paleta, espectro ou zona. Hernán López Winne e Víctor Malumián, em sua obra intitulada *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*, buscam por uma definição de independência editorial que delimite seu recorte de estudo, isto é, que atenda às finalidades de seu trabalho. Apesar de terem como propósito a especificidade de sua pesquisa, os mexicanos partem de algumas reflexões mais abrangentes, entre elas, a ideia de independência como uma zona em constante tensão dentro do campo da edição:

> É uma zona política, instável e em constante câmbio. Pensar *o independente* como uma zona no lugar de uma categoria nos permite abandonar uma visão binária, o pertencer ou não pertencer, para assim propor graduações nessa zona, a qual nos permite pensar em movimentos, a partir de uma lógica relacional[37] (LÓPEZ WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 2, grifos do autor).

Segundo Magalhães (2018), ao elencarem os pré-requisitos para uma casa editorial ser considerada independente, os mexicanos acabam deixando escapar outros tipos de editores (que não estão ligados a empresas), não fazem considerações sobre o tipo de financiamento e, ainda, analisam "questões subjetivas, como 'de qualidade', 'evolução editorial', 'cuidado com a diagramação', entre outros" (MAGALHÃES, 2018, p. 26).

Oliveira (2017) também aborda a ideia de escalas ao encarar a independência como um modo de produção. Para a pesquisadora, "'modo de fazer' e 'o que fazer' são elementos

[36] Tradução nossa. No original: "en forma de subsidios esporádicos para una publicación particular, en forma de demanda de libros o simplemente ayuda o intervención para lograr una mayor visibilidad" (SZPILBARG; SAFERSTEIN, 2012, p. 475).

[37] Tradução nossa. No original: "Es una zona política, inestable y en constante cambio. Pensar no independiente como una zona en lugar de una categoría nos permite abandonar lo binario que implica la categoría, el pertenecer o no pertenecer, para así proponer graduaciones de esta zona, la cual nos permite pensar en movimientos, pensar desde una lógica relacional" (LÓPEZ WINNE; MALUMIAN, 2016, p. 2).

fundamentais para a compreensão do que pode ser 'independente' ou não" (OLIVEIRA, 2017, p. 81). Ela traz uma análise de contexto em que identifica os padrões da edição comercial brasileira e, a partir deles, os modos alternativos ou independentes de editar. Tais modos, segundo Oliveira, são organizados em escalas: uma microescala, em que os próprios autores vendem seus livros artesanais; uma intermediária, formada por editoras de médio e pequeno porte que se associam a ligas; e uma escala macro, composta por grandes editoras que lucram apenas com a vendagem de seus livros. A partir da análise desses modos de produção, a pesquisadora afirma:

> (...) há formas mais intensamente independentes (...) e outras menos, para cada uma das etapas, por exemplo, na relação autor\editor, na seleção de originais, no modo de lidar com os direitos autorais, na escolha das tecnologias de impressão, na relação entre editores e livreiros (sendo muitas vezes uma mesma pessoa, o autor, a ocupar estas duas funções). (OLIVEIRA, 2017, p. 87)

A ideia de zona e escala, portanto, foge do binarismo e ameniza as restrições de independência. Não obstante, segundo Schierloh (2019), algumas características ultrapassam os limites dessa escala[38]. Em seu artigo *Sobre la independencia editorial (con coordenadas para evaluarla)*, o argentino enumera fatores que garantem maior ou menor independência, bem como aqueles que eliminam qualquer chance de um/a editor/a se localizar nesse "ecossistema": o primeiro é cobrar dos autores a publicação, o que impacta diretamente a identidade do catálogo. O segundo é publicar única e exclusivamente se o Estado ou alguma grande instituição se comprometer a comprar toda ou pelo menos parte da tiragem. Em ambos os casos, o editor evita correr riscos e, para Schierloh, correr riscos é uma das características determinantes da edição independente.

1.3.2.3 Bibliodiversidade

[38] No primeiro episódio da websérie "Editoras Independentes" realizada pela Revista Usina#, Sérgio Cohn, editor responsável pela Azougue Editorial, afirma, em um determinado momento da entrevista, que sente "vontade de diminuir", por achar que seu empreendimento "cresceu demais". Mais adiante, responde não ser possível encontrar sustento apenas com seu trabalho na editora: "a Azougue, quando não dá prejuízo, eu fico feliz". O intrigante contraste entre suas falas aponta que "crescer demais" não significa, nesse contexto, ter a possibilidade de se manter apenas com o exercício editorial. Crescer além do tamanho esperado para uma pequena editora pode significar um deslocamento de nicho, um rompimento do limite da independência, do mínimo denominador comum. O episódio está disponível em: https://revistausina.com/26-edicao/editoras-independentes-episodio-01/

Schierloh também ressalta a importância de o editor promover a bibliodiversidade e a livrodiversidade (nome que atribui à diversidade material dos livros), além de procurar coerência na construção da identidade do catálogo — determinada pelas formas de difusão e pelo recorte no circuito comercial — e de manter-se em constante relação e interdependência:

> Há tensões e disputas na zona da edição independente, evidentemente, mas isso não tem impedido que a tendência geral entre os editores independentes seja a de compartilhar informação valiosa de todo tipo (vendedores, ferramentas, maquinário, técnicas, impressoras, circuito de vendas, feiras, subsídios, formas de financiamento, etc), porque de algum modo entendemos que o verdadeiramente necessário e urgente para poder disputar de maneira genuína com a hegemonia e a presença competitiva e desleal que as grandes editoras e os grupos editoriais exercem no mercado é contando com mais agentes, mais pares, ou seja, mais pequenas e médias editoras (o que significa maior diversidade, em suma) no lugar do crescimento de umas poucas dessas mesmas (que são as que cedo ou tarde acabam sendo compradas por algum dos grupos de edição de livros em série (...)). (SCHIERLOH, 2019, n.p)

O termo "bibliodiversidade" foi rapidamente incorporado pelo subcampo, porém de maneira equivocada. Segundo uma das lideranças da LIBRE, em uma entrevista concedida a Muniz Jr., muitas instâncias associam bibliodiversidade à quantidade, de modo que "uma sala com um monte de livro" (MUNIZ JR. 2016, p. 109) seria o retrato de um ambiente bibliodiverso.

Segundo Muniz Jr. (2016), o termo tem origem chilena e foi usado pela primeira vez por um dos membros da RIL Ediciones, que comparou "o que acontecia no ambiente editorial com o chamado 'deserto verde', como se denominam as rentáveis e uniformes plantações que acabam com a riqueza do bosque nativo e sua 'biodiversidade'" (RIL EDITORES *apud* MUNIZ JR., 2016, p. 105). O termo foi apresentado no I Encuentro de Editores Independientes de America Latina, que ocorreu em 2000, e desde então é usado para se referir à diversidade cultural no universo dos livros. Coutinho acrescenta:

> A australiana Susan Hawthorne, na obra *Bibliodiversidad – Un manifiesto para la edición independiente* (2018), aprofunda a discussão sobre a terminologia, apontando como a "biodiversidade é um indicador da saúde de um determinado ecossistema" (HAWTHORNE, 2018, p. 19), principalmente quando possui um "equilíbrio dinâmico, ou seja, quando uma espécie não invade nem domina as outras espécies para expulsá-las do espaço que compartilham" (HAWTHORNE, 2018, p. 21). Ele se aplica ao ecossistema dos livros, pois o equilíbrio dinâmico depende da pluralidade de vozes ecoadas no universo das publicações e da não supressão destas por conteúdos homogeneizantes. (COUTINHO, 2020, p. 48)

Bibliodiversidade, portanto, mais que a diversidade de temas ou a fuga à "mera publicação sem edição (Amazon)" (SCHIERLOH, 2019, n.p), é um equilíbrio dinâmico. O ambiente bibliodiverso é composto por diferentes tipos de agentes, produtos, temáticas,

modos e tecnologias de edição e difusão em constante intercâmbio. Nesse sentido, de acordo com Coutinho:

> Editores independentes devem perguntar-se a si mesmos sobre sua capacidade de promover a bibliodiversidade, por meio do debate público, trabalhando em conjunto com livrarias independentes, bibliotecas públicas, organizações locais, assim como no desenvolvimento de parcerias internacionais com outros editores independentes, produzindo coedições e traduções (COUTINHO, 2017, n.p).

Coutinho, ao longo do artigo "Editores Independentes e Trabalho Artístico", reflete sobre a importância das políticas públicas para a manutenção da diversidade. Segundo a pesquisadora, o setor independente cresce exponencialmente num cenário em que "o poder público não age proativamente no sentido de proteger o trabalhador cultural" (COUTINHO, 2017, n.p). Dessa forma, apesar do crescimento do setor, as condições de trabalho do artista se tornam cada vez mais precárias:

> (...) é preciso enfatizar que diversidade cultural se assegura, sobretudo, por políticas públicas que valorizem o trabalho e a comunicação como direito humano. Diversidade não se esgota no acréscimo de opções de consumo. Diversidade se alcança com o fortalecimento das vozes da cidadania, das dinâmicas participativas e das múltiplas práticas culturais e interculturais (COUTINHO, 2017, n.p).

1.3.2.4 Editores independentes

Dois estudos destacados neste trabalho apresentam categorias de editores independentes. O primeiro é o dos mexicanos López Winne e Malumián (2016), que se baseiam na obra do argentino Constantino Bértolo (2015)[39] para enumerar atitudes e características que determinam a independência de um editor. O *capitalista selvagem*, ao visar o lucro em detrimento da qualidade do produto, e o *humanista*, cuja posição social lhe permite não se preocupar com a rentabilidade, são dois tipos que não podem ser considerados independentes. Para sê-lo, segundo a análise dos autores sobre as postulações de Bértolo, o editor precisa alcançar um equilíbrio entre qualidade e retorno econômico, configurando-se como *híbrido*.

O segundo estudo destacado é a tese *Girafas e bonsais: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015)*, de Muniz Jr. (2016). A partir da observação das feiras de

[39] BÉRTOLO, Constantino. *La cena de los notables*. Buenos Aires: Mardulce, 2015, p. 167-170.

publicações independentes de São Paulo e Buenos Aires, o pesquisador destaca dois tipos de editores independentes:

> De um lado, estão os editores "girafa", empresários culturais que "mantêm a cabeça no alto e os pés no chão", denotando sua pretensão dupla de intervenção cultural/intelectual e êxito empresarial/comercial. Do outro lado, estão os editores "bonsai", expressão com a qual alguns se referem pejorativamente àqueles microempreendimentos editoriais que "requerem muitos cuidados e estão fadados a não crescer nunca". Os dois grupos, que possuem também nuanças internas, diferenciam-se entre si tanto por seus estilos de presença no espaço editorial como por suas características morfológicas. (MUNIZ JR., 2016, p. 19)

A pesquisadora mineira Letícia Santana Gomes, em sua dissertação *Da minha língua vê-se o mar: os editores independentes e as imagens de si*, analisa os possíveis *ethé* discursivos presentes em três editores independentes de língua portuguesa[40]. Gomes (2018) resgata as tipologias de editor elencadas por Muniz Jr. (2016) para sugerir uma nova categoria intermediária. Coutinho (2020) também reforça a necessidade de matização do subcampo independente e afirma que, com o passar dos anos, a relativa estabilidade das categorias girafas e bonsais tornou-se cada vez mais difusa. Nesta pesquisa, propomos um novo termo intermediário, inspirado pela análise das editoras aqui entrevistadas e pela relação das mesmas com as feiras independentes de Belo Horizonte, que será revelado no capítulo de conclusão.

Ainda que o funcionamento do campo seja determinado pela constante relação entre todos os agentes e instituições internos e externos a ele, a figura do editor se destaca. Segundo Muniz Jr. (2010), os editores são formadores de opinião. "Ao exercer seu papel de avaliar originais para publicação, ele acaba por determinar, ao menos provisoriamente, quais textos circularão na sociedade" (MUNIZ JR., 2010, p. 4). Ao longo deste trabalho, além da análise bibliográfica, identificamos a necessidade de ouvir os editores responsáveis pelas quatro casas editoriais selecionadas.

Nas análises feitas até aqui, procuramos ressaltar, por meio dos quatro primeiros termos-chave, os pontos convergentes entre os estudos abordados. Frequentemente incompreendidos, esses termos costumam causar estranhamentos que contribuem para a deslegitimação do subcampo. Este trabalho, no entanto, não tem a intenção de definir o que é independência editorial nem a tem como objetivo a ser conquistado pelos editores entrevistados. Ainda assim, para entender as condições de atuação desses agentes, estabelecemos, mesmo que de maneira difusa e instável, o que tomamos como "editoras independentes": aquelas de capital nacional (em oposição ao estrangeiro das transnacionais);

[40] Mazza, também entrevistada nesta pesquisa, representa o Brasil; Vasco Santos, Portugal; e Alex Dau, Moçambique.

de diversos tamanhos e modos de produção (de diferentes escalas); que publicam livros com formas e temáticas desprendidas das demandas de editais e firmam parcerias com outras editoras, livrarias, bibliotecas e centros culturais para promover e/ou participar, com assiduidade, de eventos e debates em torno do livro e da leitura, entre eles, as feiras de publicações independentes (ou seja, que contribuem para a bibliodiversidade).

1.3.3 As feiras no Brasil

Magalhães (2018) faz uma retrospectiva histórica da relação do livro com a política no Brasil. A pergunta "Como fazer um livro alcançar o leitor?" se desdobra em reflexões sobre campo editorial e políticas públicas de fomento cultural. A pesquisadora menciona as livrarias, os correios e as feiras como as principais estratégias de venda de livros, mas é sobre esta última que ela se debruça ao longo do trabalho.

A fuga da família portuguesa para o Brasil em 1808 fez surgir a necessidade de uma imprensa nacional. A "primeira tipografia estável e oficial", ainda que tardia, é considerada por Aníbal Bragança como "de enorme importância histórica, no campo cultural e político e mesmo no técnico" (BRAGANÇA, 2002, p. 8-9). Magalhães relaciona a política de exportação do café ao elevado consumo de livros estrangeiros no país. Depois, explica a mudança do cenário econômico nacional após a queda da bolsa de valores de Nova York e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder.[41]

No novo governo, segundo John Milton, "a moeda foi desvalorizada, os produtos importados foram taxados, inclusive os livros, e o desenvolvimento da indústria nacional ganhou prioridade"(MILTON, 2010, p. 88), o que provocou o crescimento do número de editoras e de livros impressos no Brasil. De acordo com o pesquisador Joubert Caetano Amaral, também foi nesse período que surgiram as primeiras organizações de promoção do livro[42] e, já no segundo governo de Vargas, a primeira Feira Popular do Livro no Brasil, que "aconteceu na Praça da República em São Paulo e foi uma referência para que outros eventos acontecessem na época" (AMARAL, 2017, p. 28).

[41] "Para manter os mercados abertos ao café brasileiro, os impostos para os bens industrializados que vinham ao Brasil eram baixos (MILTON, 2010, p. 87 *apud* MAGALHÃES, 2018, p. 50). Com a queda da bolsa de valores de Nova York, o preço do produto exportado diminuiu, enfraquecendo o poder dos barões de café e afetando a política-café-com-leite, que alternava presidentes de São Paulo e Minas Gerais (MAGALHÃES, 2018).

[42] O já mencionado Instituto Nacional do Livro (INL), em 1937; o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), em 1940; e a Câmara Brasileira do Livro (CBL), em 1946 (AMARAL, 2017).

A Feira do Livro carioca aconteceu na Cinelândia em 1955 e influenciou diretamente a Feira do Livro de Porto Alegre, que se tornou "um dos principais eventos literários do Brasil e consequentemente da América Latina (o único evento literário que até hoje acontece de forma ininterrupta)" (AMARAL, 2017, p. 29). Nos anos seguintes, surgiram as Bienais de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O período da ditadura militar foi marcado por um intenso desenvolvimento da indústria dos livros. No entanto, o tipo de livro publicado refletia o interesse político de aliar o país às potências internacionais, o que promoveu "a publicação em massa de livros técnicos, científicos e educacionais americanos no país" (MAGALHÃES, 2018, p. 52). Apenas no governo Sarney, em 1986, após a reabertura política, é que a Lei de Incentivo foi criada:

> A lei foi usada para o fomento de atividades culturais até 1990, quando o governo de Fernando Collor de Mello extinguiu o Ministério da Cultura (MinC) e, consequentemente, o INL, por meio de uma Medida Provisória. (...) A situação perdurou até o ano seguinte, quando Collor mudou de postura e nomeou o embaixador Sérgio Paulo Rouanet para Secretário de Cultura. Ele criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que posteriormente deu origem à chamada Lei Rouanet. O país voltou a ter um Ministério da Cultura em 1992, no governo Itamar Franco (MAGALHÃES, 2018, p. 53).

Leis e programas como a PNL (Política Nacional do Livro), o PNLL (Programa Nacional do Livro e da Leitura) e PNLE (Política Nacional de Leitura e Escrita), voltadas à universalização do livro e da leitura, foram criadas nas duas primeiras décadas do século XXI (MAGALHÃES, 2018). O pesquisador Felipe Lindoso observa um "aumento exponencial do número de feiras no Brasil" (LINDOSO, 2013, p. 2) a partir dos anos de 1999/2000. A Flip e demais festivais literários que cresceram pelo país contaram com o incentivo do Circuito Nacional de Feiras de Livro, projeto que, segundo Amaral (2017), era "uma parceria entre a Câmara Brasileira do Livro (CBL), Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL), que visava montar um calendário único dos eventos organizados país afora e ajudar no planejamento e na execução de cada um deles" (AMARAL, 2017, p. 38). Conforme a pesquisadora Ninfa Parreiras:

> Os primeiros anos do novo milênio se caracterizam pela expressiva atividade de instituições, voluntários, educadores, escolas, bibliotecas, ONGs, iniciativas públicas e privadas voltadas ao livro e à leitura. São muitas as feiras, os programas de incentivo à leitura, os eventos voltados ao livro e à leitura. Além disso, as compras de coleções pelos programas de governo (federal, estaduais e municipais) têm sido um grande incentivo à produção editorial, assim como as vendas de livros pela internet e as feiras e bienais que têm se expandido pelo território nacional. Desse modo, podemos olhar os anos recentes como um momento de aprimoramento da venda e da divulgação dos livros, o que é ainda deficiente no nosso país, de

> dimensões continentais. Faltam bibliotecas, livrarias, espaço para os livros nos veículos de imprensa e o livro ainda não chegou às mãos de todos. É um dos desafios para os profissionais dos livros (escritores, ilustradores, editores, livreiros, professores, especialistas, bibliotecários e outros) (PARREIRAS, 2007, p. 25).

Entretanto, em 2015, o setor foi afetado por uma "redução drástica do investimento governamental, que seria ainda maior após o impeachment da presidente Dilma, em 2016" (MAGALHÃES, 2028, p. 55). Entre as consequências apontadas pela pesquisadora, estavam a diminuição de vendas de livros e da realização de eventos literários, o corte de compras de livros pelo governo federal e a busca das editoras por alternativas de produção e vazão de seus livros. Além dos esforços para aprovação de leis que poderiam favorecer o setor, os editores procuraram ampliar sua presença nas feiras de livros — estas, por sua vez, tampouco assistidas pelo incentivo fiscal, também precisaram criar alternativas para sobreviver.

1.3.3.1 As feiras de publicações independentes

Em seu artigo "É dia de feira", Muniz Jr. (2017) analisa a cena formada pelas feiras de publicações independentes na cidade de São Paulo. Segundo o pesquisador, a primeira feira independente do país, a Mostra de Publicações Independentes, aconteceu em 1978 na Casa do Estudante Brasileiro da UFRJ, no Rio de Janeiro.

> Segundo a matéria (da Folha de São Paulo), o evento reuniria "um total de 48 publicações, entre livros, jornais, revistas, envolvendo numerosas correntes políticas e literárias", com debates sobre "literatura independente e política literária" e "o jornalismo independente no atual momento político brasileiro" (FOLHA, 1978a, p. 38). Dias depois, um novo texto relata as discussões: além de posicionar-se de forma crítica à situação política do país, os escritores concluem pela necessidade de criar alternativas para chegar aos leitores, com "a criação de novas cooperativas (oficiais ou não) e pequenas empresas, embora ainda se possa identificar entre eles quem tenha medo de se tornar pequeno empresário de livros" (FOLHA, 1978b, p. 25). Os dilemas e desafios daquela geração de publicadores parecem permanecer e se reinventar na nova realidade da produção editorial e na atual conjuntura brasileira. (MUNIZ JR., 2017, p. 1)

Segundo Muniz Jr. (2017), as feiras são um objeto privilegiado para entender o movimento independente. Elas são um território compartilhado de troca de ideias e fazeres, idealizadas e executadas por meio da parceria entre agentes privados e instituições públicas, e funcionam como termômetros ou vitrines da cena independente (MUNIZ JR., 2017, p. 9). A primeira medida tomada pela Liga Brasileira de Editores (LIBRE), o sexto dos quatorze coletivos de editores independentes ligados à AIEI, foi a criação de uma feira.

De acordo com Barcellos (2006), alguns editores presentes na Bienal do Rio em 2001 expressaram suas insatisfações com relação ao custo-benefício de sua participação, uma vez que os estandes — pequenos e localizados em posições desprivilegiadas, que não favoreciam sua visibilidade e a circulação de sua produção — custavam um valor alto demais. A LIBRE nasceu em 2002 a partir da reunião desses editores com o intuito de promover a Primavera Literária, evento onde, "paralelamente à venda dos livros, acontecem discussões com profissionais da cadeia do livro, mesas redondas, palestras e seminários" (WARTH, 2005, p. 205).

Atualmente, a liga conta com 163 editoras associadas. Apesar de consolidada e crescente, ela ainda lida com críticas direcionadas à ausência do termo "independente" no seu nome. Muniz Jr. (2016) comenta que, apesar de o termo não ser um ponto pacífico entre os idealizadores da entidade, "pelo menos é certo que seu impulso gregário deriva de uma percepção de *independência*" (MUNIZ JR. 2016, p. 164, grifo do autor). Conforme a pesquisadora Cristina Warth (2005) :

> a Libre pretende participar da elaboração de uma agenda permanente para o livro e para a leitura, que garanta a participação e a sobrevivência da edição nacional e independente e o fortalecimento do público-leitor em nosso país num momento em que vemos o fechamento de várias editoras e livrarias, além da compra de várias outras por empresas estrangeiras (WARTH, 2005, p. 206).

Em sua tese, Muniz Jr. (2016) analisa o caminho percorrido pela Primavera Literária e pela LIBRE, bem como seus acertos e suas limitações na promoção do debate sobre a independência editorial. "Divergência se polissemias à parte, é certo que a fundação e a consolidação da LIBRE, bem como sua presença no debate público, contribuíram para que expressões como 'editor(a)(s) independente(s)' se tornassem mais correntes no jornalismo cultural brasileiro" (MUNIZ JR., 2016, p. 164).

Muniz Jr. também traça um esboço tipológico dos produtores frequentadores das feiras independentes, demarcando três tipos: os editores em sentido restrito, que se assemelham com aqueles associados à LIBRE, porém, de uma posição mais marginalizada; aqueles limítrofes ao universo do livro tradicional, que incluem desde zines e HQs até livros de artista; e um terceiro grupo situado em um universo mais amplo de publicações, relacionadas aos "terrenos do artesanato, das artes visuais e do design" (MUNIZ JR., 2017, p. 11).

Apesar de a primeira feira independente ter ocorrido em 1978, Muniz Jr. aponta que "É no final dos anos 2000 e no início dos anos 2010 que tem início uma espécie de surto de

feiras dedicadas à produção de pequenos projetos editoriais identificados como ‘independentes’” (MUNIZ JR., 2017, p. 13). De acordo com o pesquisador, elas tornaram-se frequentes para manterem vivas as micro e pequenas editoras. A seguir, apresentamos a cena independente belo-horizontina, marcada pelas feiras, a partir do trabalho de Magalhães (2018), cuja análise engloba o período de 2010 a 2017. Nesta pesquisa, discorremos sobre o período posterior à conclusão da pesquisadora, com destaque para uma feira que não só manteve sua frequência entre 2017 e fevereiro de 2020, quando da suspensão dos eventos culturais em razão das medidas de isolamento social, como foi responsável pelo desenvolvimento de novas feiras e eventos literários na capital.

1.3.3.2 As feiras da capital mineira

É nas metrópoles que se concentram a maior parte das editoras, dos distribuidores e dos eventos literários, tais como feiras e bienais. Na maioria dos trabalhos investigados nesta pesquisa, a cena editorial independente belo-horizontina é pouco contemplada. Muniz Jr. (2016; 2017) cita uma publicação da página da editora paulista Lote 42 no Facebook em que Belo Horizonte está listada como uma das cidades brasileiras onde ocorrem as feiras independentes. Ela também aparece como uma referência nacional de formação acadêmica específica em edição (cursos encontrados no CEFET-MG e na UFMG).

Amaral (2017) cita o Festival Literário Internacional e a 1ª Bienal do Livro de Belo Horizonte em sua dissertação. Coutinho (2020) destaca a cidade ao incluir em seu *corpus* uma editora independente belo-horizontina, a Polvilho Edições. O trabalho de Magalhães (2018), por sua vez, revela-se pioneiro ao oferecer um estudo aprofundado sobre a cena independente da capital do segundo estado mais populoso do Brasil. Ela aponta a descentralização cultural do país como justificativa para a escolha do seu objeto de estudo: as feiras de publicações independentes de Belo Horizonte.

Magalhães (2018) resgata as ocorrências dos termos “independente”, “publicação independente” e “feira” em dois veículos de comunicação da cidade (o jornal *O Tempo* e o *Suplemento Literário de Minas Gerais*), no buscador online do Google e na rede social Facebook para mapear as feiras de publicações independentes que ocorreram entre 2010 e 2017. A partir do quadro elaborado por Magalhães, identificamos a quantidade de feiras realizadas em cada ano. O contraste de 2010, em que foi realizada apenas 1 feira, com 2017, que somou 17 edições, revela o crescimento da cena. De acordo com sua análise, foi a partir

de 2013 que as feiras começaram a estabelecer uma frequência. Em 2015, ocorreu a primeira edição da Faísca - Mercado Gráfico, "a primeira feira periódica da cidade" (SIMÕES, 2015, *apud* MAGALHÃES, 2018, p. 65), e, em 2017, surge a Feira Textura. Magalhães, no entanto, pondera:

> O número de encontros se mantém a partir de 2015, mas a variedade de feiras começa a cair a partir desta data. Parte das feiras citadas na reportagem publicada em O Tempo, em 2015, por exemplo (Feira de Publicações e Artes Gráficas do Museu Mineiro, Feira de Publicações Independentes do Galpão Cine Horto e Feira Elástica) só tiveram a primeira edição, não voltando a acontecer. A sensação entre aqueles que organizaram as primeiras feiras, que deram origem ao atual momento, é de desalento, principalmente diante de uma economia desaquecida e da intensificação da dependência das decisões de incentivo governamentais (...) (MAGALHÃES, 2018, p. 73).

Ana Rocha (2017), editora responsável pela Polvilho Edições, lamenta o fato de a Faísca - Mercado Gráfico ter sido restrita à produção local e de as feiras que ajudou a produzir entre 2013 e 2014 terem perdido força, consequência que atribui ao cansaço dos organizadores e à dificuldade de aprovação na lei de incentivo à cultura municipal.

Em 2017, ocorreram 8 edições da Feira Faísca, 4 da Textura, 2 da XIA – Feira de Publicações Ultra-Independentes, e outras 3 denominadas 1° Feira do Livro Anarquista de Belo Horizonte, Dia do Quadrinho Nacional e Feira de publicações independentes do Anime Festival, totalizando 17. Identificamos a ocorrência de mais uma edição da XIA – Feira de Publicações Ultra-Independentes[43] e da Feira do Livro Anarquista de Belo Horizonte[44], ambas em 2018, e novas edições do Dia do Quadrinho Nacional[45], que possui frequência anual. De acordo com o site do Anime Festival, evento que acontece trimestralmente, a feira de publicações independentes continuou incluída em sua programação.

A Feira Faísca, que manteve sua frequência ao longo dos anos de 2015, 2016 e 2017, foi intensamente afetada pela falta de financiamento público. A partir desse caso, Magalhães reflete sobre a crise do setor cultural no país:

> De fato, o edital 2017/2018 da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, no qual a Faísca foi aprovada em agosto de 2018, prevê eventos plurianuais, cujo financiamento anual é aprovado de três em três anos. Foi nessa modalidade que a Faísca se inscreveu e foi aprovada, garantindo ao menos mais três anos de edições da feira, caso conseguissem captar os recursos. Ainda assim, é necessário apontar que os períodos de ausência de incentivo à cultura no Brasil são superiores a três anos. A crise atual já ultrapassa esse número, por exemplo. Além disso, o desmonte do setor cultural praticado nesses períodos perdura. O INL, criado no governo

[43] Ver https://www.wherevent.com/detail/Habitantes-XIA-Feira-de-Publicacoes-Ultra-Independentes-4%C2%BA-edicao
[44] Ver https://feiraanarquistabh.noblogs.org/post/author/feiraanarquistabh/
[45] Ver https://www.facebook.com/diadoquadrinhobh/?ref=page_internal

> Vargas, em 1937, por exemplo, teve sua função “desviada” durante a ditadura militar, a partir de 1967, e foi desfeito no governo Collor, em 1990, quando o MinC foi extinto. Até 2018 ainda não foi criado órgão que o substitua (MAGALHÃES, 2018, p. 92).

A Textura é a única feira ocorrida em 2017 que não teve sua frequência afetada. Ao longo de suas 12 edições, o evento trouxe novos ares para a cena independente de Belo Horizonte, inaugurando uma nova fase dissociada de financiamento público, mas ainda limitada aos contornos da metrópole mineira. A seguir, trazemos alguns pontos sobre a organização da Feira Textura e seus desdobramentos, relevantes para a compreensão do subcampo.

1.3.3.2.1 Uma Textura que respinga

Até fevereiro de 2020, mês de sua última edição, a Feira Textura foi organizada por Elza Silveira e Wallison Gontijo — que comandam a gráfica e a editora Impressões de Minas — e por Lucas Brandão, proprietário do Agosto Butiquim, local onde foi realizada a maioria de suas edições. Diferentemente da Faísca - Mercado Gráfico, que, de acordo com Elza Silveira em entrevista para Magalhães (2018), era mais direcionada às artes gráficas, ao design e à papelaria, a Textura foi a primeira a priorizar publicações de literatura. Entretanto, segundo Magalhães:

> (...) a característica mais marcante da feira Textura, deixando momentaneamente de lado o fato de ela ser dedicada à literatura, é o seu caráter independente. Não só no sentido de ser uma feira que abre espaços para publicações independentes, mas por ser uma feira que é feita de forma praticamente independente de recursos externos. (...) É essa característica, na qual a feira é dependente somente de seus criadores e suas posições no campo, que vai marcar a estrutura interna e a troca de capitais. É graças a esse grau de autonomia alto que o trio [de organizadores] pode favorecer editoras e editores independentes em sua seleção (MAGALHÃES, 2018, p. 97).

Figura 3: Peças de divulgação das 12 edições da Feira Textura

Fonte: Textura/ Instagram

A troca de capital simbólico entre a feira, a editora que a promove e o bar que a abriga revela apoio e legitimação mútuos. "É uma feira que tem laços dentro de sua própria comunidade, que é reforçada pela própria existência da feira" (MAGALHÃES, 2018, p. 100). Dois exemplos desses laços mencionados pela pesquisadora são a Feira Pílula: livros acessíveis e o evento Palavra Trocada. O primeiro reuniu cinco editoras — Moinhos, Grupo Editorial Letramento, Mazza Edições, Crivo Editorial e Impressões de Minas[46] — dispostas a vender livros por até R$15,00. O segundo, fruto da parceria entre a Crivo Editorial, a Impressões de Minas e a Livraria do Belas[47], contou, até novembro de 2019, com cinco edições e promoveu encontros e debates sobre temas relacionados ao universo do livro.

[46] As três últimas editoras mencionadas foram entrevistadas neste trabalho.
[47] Livraria independente localizada no espaço cultural do cinema Belas Artes, local onde ocorreu as edições do evento.

Figura 4: Peças de divulgação da Feira Pílula e da primeira edição do Palavra Trocada

Fonte: Impressões de Minas/ Facebook

Em 2019, após a conclusão da pesquisa de Magalhães (2018), surgiram outros dois eventos que podem ser identificados como decorrentes da legitimação recíproca entre a Feira Textura e a editora Impressões de Minas: as feiras Urucum e Curupira.

1.3.3.2.2 Urucum

A Urucum é uma "feira de arte impressa e de publicações de editoras e autores independentes"[48] organizada pela editora Impressões de Minas e pelo Guaja, espaço de café e coworking[49] onde foram realizadas as duas edições do evento. De acordo com a descrição em um dos stories destacados no perfil da feira no Instagram:

> O objetivo é dar visibilidade e destaque à produção independente e proporcionar o contato entre editoras, autores, artistas e consumidores, além de promover a circulação das artes impressas e das edições independentes, que muitas vezes não encontram espaço nos meios de divulgação e comercialização convencionais.[50]

[48] Ver https://www.instagram.com/p/BveckjRnnl2/ .
[49] Ver https://guaja.cc/sobre/ .
[50] Ver https://www.instagram.com/stories/highlights/17933099230300991/ .

Diferentemente da Textura, onde há um predomínio de trabalhos literários, e da Faísca, voltada para artes, design e papelaria, as duas edições da Urucum não foram suficientes para revelar a identidade da feira. Na primeira edição, houve um predomínio de editores; na segunda, os expositores de artes gráficas se destacaram[51].

Figura 5: Peças de divulgação das duas edições da Feira Urucum

Fonte: Feira Urucum/ Instagram

1.3.3.2.3 Curupira

A Curupira é uma feira de publicações e artes infantojuvenis também idealizada e promovida pela editora Impressões de Minas em parceria com o artista visual Binho Barreto. A única edição do evento ocorreu em 2019 no espaço A Central[52] e reuniu editores e artistas que publicam e produzem para crianças e jovens. Ela integrou a programação d'A Grande Primavera d'A Central e "contou com diversas atividades para o público, como contações de histórias, oficinas para crianças, rodas de leitura, lançamento de livros infantis, shows musicais e mostra de animações"[53].

[51] A partir da análise das peças gráficas em que foram divulgados os expositores selecionados. Disponíveis em https://www.instagram.com/feiraurucum/ .
[52] Espaço de eventos e restaurante que se localizava no 104, edifício que integra o Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Praça da Estação, no centro de Belo Horizonte. A Central encerrou suas atividades durante a pandemia do novo coronavírus.
[53] Ver https://mrneditora.com.br/2019/10/07/participacao-da-mrn-editora-nos-eventos-de-literatura-mais-recentes/ .

Figura 6: Peça de divulgação da Feira Curupira

Fonte: Feira Curupira/ Instagram

A LIBRE organizou, nos anos de 2015, 2016 e 2019, três edições da Primaverinha dos Livros, evento derivado da Primavera dos Livros, e uma edição do Verãozinho dos Livros, em parceria com a livraria Blooks e a Estação NET de Cinema, ambos na cidade do Rio de Janeiro. A Primaverinha trazia em sua programação "lançamento de livros, contação de história, peças de teatro, oficina de desenho, pintura, música e quadrinhos"[54], enquanto o Verãozinho reunia "brincadeiras, teatro, exposição de livros, oficinas de musicalização e de sonorização e exibição de filmes"[55]. Em molde semelhante, a Curupira se configura como a primeira feira independente destinada exclusivamente ao público infantojuvenil de Belo Horizonte. Além da venda de livros, os três eventos agregaram à sua programação atividades e atrações que ampliam o diálogo entre variados agentes dos campos editorial e artístico.

Em entrevista para Rádio UFMG Educativa[56], Wallison Gontijo explicou os motivos que nortearam a realização da Curupira. A escolha de um personagem do Folclore Brasileiro para o nome da feira reflete a necessidade de se valorizar a cultura nacional. A ideia de se

[54] Ver https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-06/feira-de-livros-infantis-retorna-ao-jardim-botanico-do-rio-neste-fim-de .
[55] Ver https://libre.org.br/category/eventos/ .
[56] Ver https://ufmg.br/comunicacao/noticias/feira-curupira-reune-publicacoes-e-artes-infantojuvenis .

promover um sarau infantil e um “duelinho” de MCs, por sua vez, tinha o intuito de valorizar o protagonismo das crianças. Havia, entre os organizadores, a vontade de que uma parte da programação fosse produzida pelo público, e não apenas para ele.

Figura 7: Feira Curupira no espaço A Central

Fonte: Feira Curupira/ Instagram

Na mesma entrevista, Gontijo afirma que as feiras são uma forma de incentivo à leitura. Ao transitar pelos estandes, a criança entra em contato com o livro e, frequentemente, com escritores(as), ilustradores(as) e demais profissionais que contribuíram para a existência daquela obra. Ela pode fazer perguntas sobre o texto, as ilustrações, a materialidade e se interessar pela leitura a partir desse contato próximo e afetivo.

1.3.3.2.4 Canastra

Por último, mas não menos importante, identificamos a ocorrência da Feira Canastra em 2019. De acordo com seu perfil no Instagram, “O principal objetivo da feira canastra é incluir *beagá* no circuito de feiras de publicações independentes do país, trazendo para a

capital mineira um panorama do que está sendo produzido anualmente"[57]. Apoiada pela lei de incentivo à cultura de Belo Horizonte, a única edição da feira, que ocorreu em dois dias, abriu inscrições gratuitas e recebeu expositores de outros estados e países - Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Paraná, Distrito Federal, Goiás, um selo internacional que abarca produções de Belo Horizonte, Buenos Aires, São Paulo e Tóquio, uma editora francesa e uma uruguaia. Entre seus organizadores, estão Ana Rocha, da Polvilho Edições, Luiz Navarro, editor da Revista A Zica, o jornalista João Perdigão, a publicitária Isadora Moema, a cenógrafa Renata da Matta e os fotógrafos Gabriel Caram e Tarley McCartiney.

Figura 8: Peça de divulgação da Feira Canastra

Fonte: Feira Canastra/ Facebook

O porte da Feira Canastra confirma a importância das políticas públicas para o fortalecimento da diversidade de práticas culturais e interculturais. Assim, para garantir a continuidade de sua proposta, ainda que a pandemia seja controlada e as feiras independentes da capital sejam retomadas, novas edições da Canastra só serão possíveis mediante sua aprovação nas leis de incentivo à cultura.

[57] Ver https://www.instagram.com/stories/highlights/17919654685314516/?hl=pt-br

Pontos de encontro e trocas entre artistas e editores, as feiras de Belo Horizonte se complementam e somam forças para projetar a cidade na cena independente nacional. Neste trabalho, analisamos as condições de atuação de quatro editoras belo-horizontinas que publicam literatura para crianças e frequentam as feiras Textura (devido à periodicidade conquistada), e Curupira (pelo fato de ser exclusivamente voltada para o público infantil).

1.4 O subcampo independente de livros literários para crianças: primeiras considerações

Numa entrevista
João Cabral de Melo Neto diz
que a poesia tem alguma coisa de laboratório
— é como se a literatura fosse uma fábrica — ele diz
— que produz romances, contos, ensaios
mas tem um laboratório onde se faz pesquisa
para todas essas coisas — esse laboratório
é a poesia
Ana Martins Marques

A poesia, segundo João Cabral de Melo Neto, é um laboratório da literatura. A literatura para crianças, se considerarmos suas possibilidades de experimentações gráficas, materiais, visuais e textuais, também o é. A edição independente também se configura como um grande laboratório da literatura se considerarmos o modo de produção artesanal, a publicação de novos autores e, entre eles, de crianças, e os encontros e parcerias que surgem nas feiras e se desdobram em novos projetos culturais. Este trabalho procura interligar esses laboratórios, costurando epígrafes poéticas às análises das entrevistas e da bibliografia consultada.

De acordo com as análises de Bourdieu e Thompson, o campo editorial é constituído por vários subcampos que se relacionam, cada um com sua lógica própria de funcionamento. Os dois subcampos abordados até aqui enfrentam, isoladamente, desafios para tentar assegurar sua autonomia: de um lado, a estreita relação da literatura infantil com a escola, mediada pelo Estado e por outras instituições compradoras; do outro, um termo cuja inexatidão dificulta a compreensão e a credibilidade daquilo que ele pretende propor. A codificação de entrada de ambos é baixa; entretanto, ela cresce à medida que seus agentes se profissionalizam e, consequentemente, que sua teorização é ampliada. A interseção entre esses dois subcampos pareceu-nos, inicialmente, inexecutável: como falar de independência editorial em um meio sustentado pelas grandes compras, sobretudo públicas? Qual é o grau de autonomia de um subcampo que acumula limitações de outros dois?

Em estudos paralelos, esta pesquisadora se deparou com um termo que julgou mais verossímil para tratar do encontro entre os subcampos em questão. A pesquisadora Ana Paula Ferreira, em seu artigo "Videopoesia: uma poética da intersemiose", utiliza o termo "fricções", proposto por Vera Casa Nova (2001), para se referir ao "entrelugar que envolve as artes na contemporaneidade, mais particularmente, cinema e literatura" (FERREIRA, 2004, p. 38). De acordo com Ferreira, as fricções entre as duas artes produz uma fagulha, "um terceiro elemento que, por sua vez, poderia ser o videopoema" (FERREIRA, 2004, p. 38). O videopoema herda, entre outras coisas, as linguagens, técnicas e imprecisões da poesia e do cinema. Nesse sentido, as "fricções" entre os dois subcampos analisados dá origem a um terceiro: o subcampo editorial independente de livros literários para crianças. O novo subcampo incorpora, entre outras coisas, a inexatidão do independente e a difícil desvinculação entre literatura infantil e escola. A intenção deste trabalho, todavia, não é apontar o quanto essa relação é conflituosa e, sim, discorrer sobre seu funcionamento, a fim de compreender as condições de atuação das editoras que nele se localizam e quais elementos constituem a sua autonomia.

Uma pesquisa sobre a relação entre os dois subcampos já está sendo desenvolvida por Marta Passos Pinheiro e Vívian Soares Silva, professora e aluna do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Nela, as pesquisadoras propõem a compreensão da lógica do subcampo das editoras independentes que têm a literatura para crianças como nicho caracterizador de sua linha editorial e estão associadas à LIBRE. Elas questionam se o fato de estar associada à liga garante a independência de uma editora, ao mesmo tempo em que reforçam a importância dessas associações para legitimação do subcampo independente. A partir da análise sobre os trabalhos dos estudiosos da independência editorial, subscrevemos as afirmações das nossas colegas. Não obstante, escolhemos outros caminhos para a seleção das editoras aqui investigadas. Podemos afirmar, sem desmerecer o papel e os esforços da LIBRE, que o critério "estar associada à liga" oferece menos elementos para compreensão do funcionamento do subcampo em Belo Horizonte do que "participar assiduamente das feiras de publicações independentes".

2. CAPÍTULO 2 - BIRUTAS: PARA ONDE O VENTO SOPRA

Serpenteia,
faz a curva,
muda o rumo,
quando sente
que o impedem
de andar
Líria Porto

As bússolas apontam a direção de onde se quer chegar. As birutas indicam para onde o vento sopra. Os ventos, assim como os rios, serpenteiam, fazem a curva, mudam o rumo quando sentem que o impedem de correr. Cabe a nós, pilotos e velejantes, estarmos atentos às suas manobras e manusearmos ferramentas que nos mantêm em curso. Neste capítulo, discorremos sobre essas ferramentas e esse curso.

2.1 Percurso Metodológico

"A concepção teórica de um problema de pesquisa já mobiliza as alternativas de abordagem metodológica. Uma pergunta já sugere caminhos de pesquisa" (HISSA, 2013, p. 125). Cássio Hissa, em seu livro *Entrenotas: compreensões de pesquisa*, compartilha suas experiências e intuições acerca do trabalho acadêmico. Em vez de prescrever fórmulas para escrita de projetos, dissertações e teses, o pesquisador propõe que os caminhos sejam definidos ao longo da própria caminhada; sugere que modulemos nosso modo de pensar e de fazer de acordo com nosso modo de ser e de estar no mundo: "(...) um conjunto de *modos de fazer* que incluem outros modos: de ser, de pensar, de ouvir, de expressar, de dizer, de não dizer, de compreender o mundo, de ver, de silenciar, de experimentar o mundo, de abordar o outro, de afetar, de se deixar afetar, de dialogar" (HISSA, 2013, p. 128).

Seu processo metodológico se delineou em função da necessidade de dois tipos de escuta: primeiro, daquela que ocorre durante a leitura do que já foi teorizado sobre os temas em questão; em seguida, daquela que emerge do diálogo com aqueles que atuam no cenário pesquisado. Ao investigarmos editoras que publicam 1) literatura infantil e participam das 2) feiras independentes em 3) Belo Horizonte, reunimos três pontos de partida comumente preteridos em relação a outros subcampos de edição e locais de produção e circulação literária no Brasil. A literatura infantil, intimamente ligada à pedagogia, não costuma ser a menina dos olhos dos estudiosos das letras. O universo da independência editorial, amplo e maleável,

desafia aqueles que se dispõem a entender seu funcionamento. A produção cultural da capital mineira é frequentemente ofuscada pela de suas vizinhas sudestinas. A escolha do tema desta pesquisa, portanto, foi movida pela vontade de ampliar as discussões em torno do seu objeto.

Conforme as definições de Cleber Cristiano Prodanov e Ernani Cesar de Freitas em *Metodologia do trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico* (2013), esta pesquisa, de natureza básica e abordagem qualitativa, possui caráter exploratório e abarca as três etapas comumente presentes nesse tipo de método: 1) "levantamento bibliográfico"; 2) "entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado"; e 3) "análise de exemplos que estimulem a compreensão" (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 52). Descreveremos, então, os procedimentos que foram adotados em cada uma dessas etapas.

A pesquisa bibliográfica, "elaborada a partir de material já publicado" (idem, 2013, p. 54), consistiu, primeiramente, em analisar o conceito de campo do sociólogo francês Pierre Bourdieu, com destaque para o campo editorial em John B. Thompson. Em seguida, fizemos um percurso histórico da literatura infantil nacional e do mercado editorial infantil brasileiro — com destaque para o mineiro. Depois, levantamos as literaturas que tratam da independência editorial na América Latina, com destaque para pesquisadores brasileiros. Analisamos a cena independente belo-horizontina tendo como foco as feiras de publicações independentes que ocorreram na capital nos últimos cinco anos. Tentamos, a partir dessas análises, delinear os elementos que constituem o subcampo editorial "infantil[58] e independente" no cenário nacional. Na fase inicial, não foram encontradas fontes que relacionassem independência editorial a livros para crianças. Farias e Fernandes (2019) e Andruetto (2012), por exemplo, analisam o diálogo entre o mercado editorial infantil e a lógica de produção de pequenas editoras, mas nenhuma das autoras faz uso das variações do termo "independência". Os/as estudiosos/as da independência editorial, por sua vez, não mencionam o nicho das publicações literárias para crianças. É nesse hiato, nessa lacuna formada pelo encontro entre os dois subcampos editoriais que esta pesquisa procurou abrigar-se.

Entre as possibilidades de recorte para definição do escopo da pesquisa, a ideia de pesquisar Belo Horizonte nos pareceu coerente, afinada com nossas origens, além de a cidade se configurar como terreno fértil para a investigação. Nessa etapa, listamos, a partir de dois estudos sobre editoras mineiras, aquelas que foram fundadas em Belo Horizonte, que estão em atividade, publicam livros literários para crianças (exclusivamente ou não) e que frequentam

[58] Especificamente publicações de literatura infantil.

as feiras de publicação independente da capital mineira. Nesses estudos e também nos sites e perfis das editoras nas redes sociais, coletamos informações como data de fundação, número de títulos de literatura para crianças no catálogo, menção a premiações e seleções em editais e frequência nas feiras independentes da capital mineira. A escolha das editoras para entrevista foi determinada por alguns critérios e particularidades que serão explicitados na próxima seção.

Identificamos a importância de ouvir, por meio de entrevista semi-estruturada, os responsáveis pelas casas editoriais selecionadas. Descartamos a possibilidade de aplicação de questionários, uma vez que o diálogo e a troca de visões são consonantes com a proposta da pesquisa: "Nas entrevistas será preciso substituir o inquérito pelas conversações e construir a proximidade com o outro e a difícil confiança recíproca. Entre o sujeito que pesquisa e o outro que ativamente participa deverá haver entendimento do que se quer para a pesquisa" (HISSA, 2013, p. 128).

As entrevistas tiveram como base perguntas direcionadas ao momento da criação das editoras (quando e quais eram as motivações, condições e limitações do contexto); aos avanços e limitações encontrados ao longo dos anos (quais estratégias estabeleceram para desenvolver seu catálogo e atrair público); à proposta que sustentam na construção dos seus catálogos, com destaque para os selos reservados à literatura infantil (se há algum critério que determina ou exclui a possibilidade de uma publicação); à forma como se relacionam com os editais de grandes compras públicas e privadas (se são dependentes das grandes compras ou visam-lhes pontualmente) e com as feiras de publicações independentes (se são frequentes e como enxergam suas participações em termos de retorno econômico e simbólico). Cada convidado/a também respondeu a perguntas que se referiram às especificidades da sua editora, ou seja, às características que fizeram com que a sua se destacasse das demais.

Por fim, o terceiro momento da pesquisa constituiu-se da análise do conteúdo das entrevistas. Após seu pareamento com os referenciais teóricos utilizados, avaliamos as condições de atuação de editoras independentes que publicam literatura para crianças em Belo Horizonte e, a partir da identificação dos elementos que podem constituir sua autonomia, traçamos uma possível lógica do subcampo em questão.

2.1.1 População a ser estudada

O catálogo *Minas GeoGráfica*, organizado por Ana Elisa Ribeiro e Mário Vinícius, e os dois volumes do *Editoras Mineiras: panorama histórico*, elaborados por Sônia Queiroz e Juliane Matarelli, encurtaram distâncias para a busca das editoras belo-horizontinas que estão em atividade e publicam literatura para crianças. Em ordem alfabética, listamos: Aletria, Grupo Autêntica (selo Autêntica Infantil e Juvenil), Editora Cora, Crivo Editorial (selo Crivinho), Dimensão, Impressões de Minas (selo Jubarte), Editora Lê (selos Abacatte Editorial e Compor), Grupo Editorial Letramento, Editora Luas, Mazza Edições (selo Penninha), Editora Miguilim, Editora MRN, Nandyala, Páginas Editora, Editora Ramalhete, Editora RHJ (selo Baobá), Voo (selo Vooinho). As editoras EIS e Francesinha não estão catalogadas nas referências consultadas, mas também fazem parte deste levantamento. Uma breve análise das informações disponíveis nos estudos de Ribeiro e Vinícius (2020) e de Queiroz e Matarelli (2009, 2011), nos sites oficiais e nos perfis das redes sociais das dezoito editoras listadas será apresentada por meio dos quadros logo adiante.

Dentro daquilo que tomamos por conceito de independência editorial, ainda que incerto e provisório, estabelecemos dois critérios primários para a seleção das editoras. O primeiro reflete sobre a importância de a editora estar em atividade, já que as perguntas da entrevista abordam aspectos do contexto atual[59]. O segundo critério diz respeito à frequência de participações em duas feiras de publicações independentes da capital mineira: a Textura e a Curupira. A Textura ocorre em frequência trimestral desde 2017 e se configura como a única feira em Belo Horizonte “cuja proposta é abrir espaço para quem publica literatura de forma independente"(MAGALHÃES, 2018, p. 94). A Curupira, apesar de ter ocorrido apenas uma vez devido à interrupção das feiras presenciais em 2020, se destaca por ser a única voltada exclusivamente para publicações infantojuvenis.

Compreendemos as feiras como “um objeto privilegiado de observação para entender as mudanças e permanências desse debate e dessas práticas editoriais ditas ‘independentes’” (MUNIZ JR. 2017, p. 2), um espaço de troca e fomento às produções editoriais e gráficas que abre fendas no grande mercado editorial. Nelas, livros, editores, autores e leitores compartilham o mesmo espaço e fortalecem um movimento que é, desde seu surgimento, de resistência aos grandes conglomerados editoriais.

No quadro a seguir, listamos as dezenove editoras que fizeram parte do primeiro levantamento. Destacamos, primeiramente, seu ano de fundação e a quantidade de livros

[59] Nessa primeira triagem, duas editoras foram desconsideradas: Armazém de Ideias e Formato. Observamos, ainda, que a editora FAPI, apesar de constar no trabalho de Ribeiro e Vinícius (2020) como ativa, não possui site ou redes sociais atualizadas que relatem seus processos atuais, inviabilizando parte da coleta de informações desta pesquisa.

infantis publicados, uma vez que pretendíamos levar em consideração, na seleção das que seriam entrevistadas, diferentes tamanhos de catálogo e de tempo de atuação na cena editorial mineira. Em seguida, verificamos se havia em seus sites e redes sociais alguma menção a prêmios ou à seleção em editais de grandes compras. Esse destaque nos permitiu identificar se as editoras visam, em alguma medida, a essa estratégia simbólica-econômica comumente criticada pelos estudiosos da independência editorial. Por fim, assinalamos se a editora participa ou não das feiras de publicações independentes da capital mineira, critério decisivo para sua permanência nesta pesquisa.

Quadro 1: Listagem de editoras e informações

Editoras	Ano de fundação	Quantidade de livros infantis no catálogo (aproximadamente)	Publica apenas literatura para crianças (e jovens)	Referências a prêmios e/ou à seleção em editais de compras públicas ou privadas	Participa de feiras de publicações independentes de Belo Horizonte
Aletria	2009	75	SIM[60]	SIM	SIM
Grupo Autêntica	1997[61]	135	NÃO	SIM	NÃO
Editora Cora	2016	64	SIM	SIM	SIM
Crivo Editorial	2012	14	NÃO	SIM	SIM
Dimensão	1985	300	NÃO	SIM	NÃO
EIS	2006	30	NÃO	NÃO	SIM
Francesinha	2014	3	SIM	NÃO	SIM
Impressões de Minas	2010	9	NÃO	SIM	SIM
Editora Lê	1967	MAIS DE 250	NÃO	SIM	NÃO
Grupo Editorial Letramento	2013	12	NÃO	SIM	SIM
Editora Luas	2019	1	NÃO	NÃO	SIM
Mazza Edições	1981	110	NÃO	SIM	SIM
Editora	1980	MENOS DE 100[62]	NÃO	SIM	NÃO

[60] Há, no site da editora, alguns livros de apoio ao educador, mas a editora tem como nicho caracterizador de suas publicações o público infantil e juvenil.
[61] Fundada em 1997. Tornou-se Grupo Editorial em 2011.
[62] A Editora Miguilim, de acordo com o quadro elaborado por Carvalho (1993), publicou 91 títulos de literatura infantil entre 1980 e 1991. No atual site da editora, o catálogo composto por 99 livros está dividido nas categorias "Quadrinhos" e "Todos", ou seja, não há uma categoria específica para literatura infantil. Se pesquisarmos pelo termo "infantil" no espaço de busca do site, encontraremos apenas 12 livros. Sabemos, no

Miguilim					
Editora MRN	2016	6	SIM	SIM	SIM
Nandyala	2006	16	NÃO	NÃO	NÃO
Páginas Editora	2016	64	NÃO	SIM	SIM
Editora Ramalhete	2015	11	NÃO	NÃO	NÃO
Editora RHJ	1987[63]	MAIS DE 300	NÃO	SIM	NÃO
Voo	2013	8	NÃO	NÃO	NÃO

Fonte: Elaborado pela autora

De acordo com o quadro acima, apenas dez editoras participam das feiras e, portanto, permaneceram nesta seleção[64]. Elas estão listadas no quadro a seguir, junto das doze edições da Feira Textura, ocorridas entre março de 2017 e fevereiro de 2020, e a única da Feira Curupira, realizada em outubro de 2019. A partir de informações coletadas nas peças divulgadoras disponíveis nos perfis de cada feira no Instagram, pudemos identificar a quantidade de edições que cada editora participou e, assim, avaliar se tais participações são frequentes ou pontuais. Para analisar a relação das editoras com as feiras independentes, era necessário que elas já tivessem estabelecido uma assiduidade nos eventos.

entanto, que outros títulos do catálogo também podem ser identificados como literatura infantil, dificultando a tarefa de precisar essa quantidade.

[63] Fundada em 1974 como distribuidora e em 1987 como editora.

[64] A Editora Luas, até o momento da escrita desta dissertação, havia publicado apenas um livro literário para crianças. *Sua primeira casa*, de Rafaela Kalaffa, foi lançado em 2020 e, portanto, não chegou a ser exposto em nenhuma das duas participações da Luas na Feira Textura, o que inviabilizou a permanência da editora nesta pesquisa.

Quadro 2: Participação das editoras nas feiras Curupira e Textura

Editoras	Textura 1	Textura 2	Textura 3	Textura 4	Textura 5	Textura 6	Textura 7	Textura 8	Textura 9	Textura 10	Textura 11	Curupira	Textura 12	Total
Aletria									X		X	X	X	4
Editora Cora												X		1
Crivo Editorial	X	X	X	X	X		X	X	X		X	X		10
EIS											X	X	X	3
Francesinha											X	X	X	3
Impressões de Minas	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	13
Grupo Editorial Letramento			X	X		X	X	X	X	X	X			8
Mazza Edições			X	X	X	X	X	X	X					7
Editora MRN								X	X	X	X	X		5
Páginas Editora					X		X	X	X	X	X	X	X	8

Fonte: Elaborado pela autora

Podemos observar que, das dez editoras listadas, apenas uma participou de todas as edições: a Impressões de Minas. Isso se deve ao fato de a editora ser, além de expositora, a organizadora de ambas as feiras. Em segundo lugar de frequência está a Crivo Editorial, com dez participações, seguida de Grupo Editorial Letramento e Páginas Editora, com oito; Mazza, com sete; Editora MRN, com 5; Aletria, com quatro; EIS e Francesinha, com três; e Editora Cora, com apenas uma.

A partir da análise dos sites e das redes sociais de cada uma das dez editoras, coletamos informações sobre suas trajetórias, seus catálogos e suas participações nas feiras Textura e Curupira. Foram selecionadas para entrevistas as seguintes editoras: Crivo Editorial, Impressões de Minas, Mazza Edições e MRN Editora. Elas atendem aos critérios gerais – estão em atividade e mantêm frequência nas feiras de publicações independentes[65] – e se destacam por algumas características que serão explicitadas mais adiante.

Das dez editoras de Belo Horizonte que publicam para crianças e frequentam as feiras de publicações independentes, metade é associada à LIBRE: Aletria, Editora Cora, EIS,

[65] "Estar associada à LIBRE", não se configura como critério selecionador desta pesquisa.

Francesinha e Grupo Editorial Letramento. Com exceção da última citada, elas são as que apresentam menor participação nas feiras. O fato é curioso, mas podemos apontar a grande entrada nas escolas (Aletria[66] e Editora Cora[67]) e o catálogo muito pequeno (Francesinha) como possíveis causas dessa infrequência. Entre as cinco não associadas à liga, está a Impressões de Minas, a Crivo Editorial, a Mazza Edições e a MRN Editora. A escolha por essas editoras é explicada por algumas de suas especificidades, mais consonantes com o que tínhamos tomado como definição provisória de independência editorial, além de se configurarem como assíduas nas feiras.

Ao longo do estudo, percebemos a necessidade de a amostra incluir pelo menos uma editora que publica exclusivamente literatura para crianças (ou também para jovens) - ou pelo menos uma que inclui a literatura para crianças em um catálogo direcionado a diversos públicos. Por se tratar de uma característica que interfere diretamente na tomada de decisões das editoras, o contraste entre as que se dedicam exclusivamente às crianças e as que têm outros públicos-alvo deveria ser contemplado na seleção. Observamos no primeiro quadro informativo que, das dezoito editoras listadas, apenas quatro publicam exclusivamente para o público infantil e juvenil: Aletria, Editora Cora, Francesinha e MRN Editora. A maioria delas, portanto, publica para públicos diversos e reservam um selo especialmente para os livros infantis. Das quatro listadas, a que acumula mais participações das feiras é a Editora MRN.

Outro contraste buscado foi o de tempo de atuação, que nos possibilitou avaliar diferentes contextos de surgimento e trajetórias. Uma das editoras, a Mazza Edições, foi fundada em 1981, período que antecedeu a reabertura política nacional, estabelecendo-se como "um nicho de mercado pouco difundido no Brasil, até então: edições voltadas para e sobre a cultura afro-brasileira" (RIBEIRO, VINÍCIUS, 2020, p. 78). As demais, Impressões de Minas, Crivo Editorial e MRN Editora, foram fundadas respectivamente em 2010, 2012 e 2016, período em que a cena literária da capital Belo Horizonte passava por significativas transformações: as feiras de publicações independentes começavam a estabelecer frequência e a viabilizar novos espaços de circulação literária.

Na busca de uma amostra em que fosse possível identificar contrastes e, ao mesmo tempo, consonâncias, algumas especificidades foram determinantes para que escolhêssemos essas e não outras editoras. Apresentaremos a seguir uma breve justificativa para escolha de

[66] No site oficial da Aletria, há uma aba que disponibiliza, gratuitamente e em formato digital, guias de leitura dos livros do catálogo para professores que desejam utilizá-los em sala de aula.
[67] A editora Cora também possui seu próprio clube de assinatura, direcionado às famílias que desejam receber os exemplares de seu catálogo em sua casa mensalmente.

cada uma, acompanhada de suas auto definições, geralmente encontradas na aba "Quem somos" dos sites oficiais, e da imagem de seus perfis oficiais no Instagram.

2.1.2 As quatro editoras selecionadas

A **Impressões de Minas** se distingue das demais editoras devido ao seu protagonismo no desenvolvimento de feiras independentes na cidade. Até março de 2020, três delas foram promovidas pela editora: Textura, Urucum e Curupira. Sua atuação na cena editorial belo-horizontina é, portanto, marcada pela produção e pelo apoio aos parceiros, destacando-se na idealização e realização da única feira de publicações independentes destinada exclusivamente ao público infantil e juvenil de Belo Horizonte.

> A Impressões de Minas promove a publicação de novos autores e de diversos gêneros textuais, para adultos e crianças. A editora possui dois selos: o Leme, desenvolvido em parceria com o ateliê de escrita criativa Estratégias Narrativas, direcionado à publicação de poesia e prosa; e o Jubarte, dedicado à publicação de livros infantojuvenis[68].

Figura 9: Página da Impressões de Minas no Instagram

Fonte: *Fac-símile* da autora

A **Crivo Editorial** também se envolve na promoção de "eventos e concursos literários que movimentam a cena cultural mineira" (RIBEIRO, VINÍCIUS, 2020, p. 46).

[68] Disponível em: http://impressoesdeminas.com.br/quem-somos/

Entre eles, o “Poesia Incrível”, um concurso que abre edital para publicação de obras inéditas de novos poetas, e o projeto “Pé de Feijão”, que surgiu com o intuito de dar voz autoral a crianças e adolescentes:

> Somos uma editora mineira de Belo Horizonte com a missão de publicar novos autores e autoras na cena literária, sobretudo na poesia e na literatura infantil. Portanto, se você quer lançar seu primeiro livro, você veio ao lugar certo. Desde 2012, colecionamos novos selos e mais de 120 publicações e ampliamos nosso olhar sobre a cidade, buscando ressoar a diversidade de vozes. Abordamos temas no campo social, político e humano, e queremos extrapolar o nosso projeto editorial, construindo um projeto político que abrace temas em prol dos direitos humanos, da diversidade e da cultura. Atualmente, trabalhamos com cinco selos: Crivo, Crivinho, Universo & Cidade, Trinca Edições e Bigorna. Também desenvolvemos ações focadas em estimular a cultura e o pensamento crítico por meio de projetos como o concurso Poesia Incrível, que seleciona originais e faz lançamentos com distribuição gratuita dos exemplares. Enxergamos a cidade como um livro do qual queremos participar ativamente, construindo um pensamento crítico, criativo e representativo[69].

Figura 10: Página da Crivo Editorial no Instagram

Fonte: *Fac-símile* da autora

A **Mazza Edições** é reconhecida internacionalmente como pioneira em publicações voltadas para e sobre a cultura afro-brasileira no país. Mesmo com quarenta anos de história e frequentemente contemplada com compras públicas, ela está presente nas feiras independentes. Além disso, a editora divulga a cultura afro-brasileira para crianças muito antes de a temática ser obrigatória nas escolas.

[69] Disponível em: https://crivoeditorial.com.br/sobre/

> A MAZZA EDIÇÕES reflete em seu catálogo o empenho de escritores e leitores, que acreditam na construção de uma sociedade baseada na ética, na justiça e na liberdade. Acreditando nisso, investiu na publicação de autores / autoras negro(a)s e de livros que abordam os diversos aspectos da cultura afro-brasileira relacionada, por sua vez, a um largo segmento das populações excluídas no Brasil. No tocante a essa temática, a Editora se tornou referência nacional e internacional, na medida em que contribui para os debates acerca da diversidade sócio-cultural de nosso país[70].

Figura 11: Perfil da Mazza Edições no Instagram

Fonte: *Fac-símile* da autora

A **MRN Editora**, por sua vez, é a mais jovem entre as editoras selecionadas e publica exclusivamente para crianças e jovens. É frequentadora das feiras independentes e de rodas de conversa com o autor em escolas particulares da capital. Além disso, a editora possui, em seu pequeno catálogo, uma parceria internacional e um livro selecionado pela FNLIJ para o catálogo de Bolonha.

> A MRN Editora tem por finalidade publicar livros infantojuvenis por acreditar que a literatura é sempre um caminho para novas descobertas, para o autoconhecimento e para a formação de cidadãos e cidadãs de espírito livre. A literatura também é o espaço do entretenimento, do lúdico, do humor e da fantasia. Na literatura infantojuvenil este universo de descobertas e significações está associado aos recursos da linguagem, relacionados à fantasia e à afetividade. Por isso, apostamos na criatividade dos autores e autoras, na sensibilidade dos ilustradores e ilustradoras, e na qualidade editorial para proporcionarmos aos nossos leitores e leitoras o encantamento ainda presente nas páginas dos livros[71].

[70] Disponível em: https://www.mazzaedicoes.com.br/editora/
[71] Disponível em: https://mrneditora.com.br/a-editora/

Figura 12: Perfil da MRN Editora no Instagram

Fonte: *Fac-símile* da autora

2.1.3 O planejamento das entrevistas

Para entrevista semi-estruturada, foram selecionados(as) os(as) editores(as) responsáveis pelas casas editoriais, uma vez que são eles/as que determinam os critérios de construção do catálogo e tomam as decisões frente ao mercado editorial. Esta pesquisadora entrou em contato com os convidados via e-mail quando da autorização pelo Comitê de Ética em Pesquisa do CEFET-MG. Foi elaborado o termo de consentimento (TCLE) em linguagem acessível, com detalhamento sobre a natureza da pesquisa, autorizando a participação voluntária dos convidados, e o termo de autorização para gravação de voz.

As entrevistas ocorreram virtualmente, por meio da plataforma *Google Meet*, com o intuito de preservar o distanciamento social ainda requerido em virtude da pandemia, no horário agendado previamente por e-mail, de acordo com a disponibilidade dos convidados. O tempo total de cada entrevista foi estimado em cerca de 1 (uma) hora e chegou a ultrapassar alguns minutos. Apesar de seu formato livre, as entrevistas tiveram como base perguntas direcionadas ao trabalho dos convidados, ao que eles puderam observar em seus percursos no mercado editorial, à visão e à proposta que sustentam na construção dos seus catálogos.

Acreditávamos que a escolha das editoras proporcionaria à pesquisa diferentes trajetos e possibilidades para se pensar o trabalho de editoras independentes que publicam

literatura infantil. Não pretendemos, na conclusão, criar alguma espécie de manual ou prescrever regras para se conquistar a independência editorial. A análise proposta visa a desenvolver as discussões sobre o tema em questão, pensar as possibilidades de autonomia do campo e suscitar reflexões a fim de encontrar uma condução editorial que utilize o vento a seu favor.

3. CAPÍTULO 3 - AS ENTREVISTAS

E o recreio era o lugar das trocas: bolo por araticum, maçã por manga, goiaba por chocolate, banana por doce cristalizado. E assim experimentávamos o gosto da vida do outro, sem reservas. A nossa diferença era a nossa alegria.
Bartolomeu Campos de Queirós

Neste capítulo, apresentamos as análises das entrevistas em ordem cronológica da fundação das editoras. As particularidades de cada uma delas compõem um cenário diverso e, ao mesmo tempo, sintonizado, marcado por trocas e alianças que visam à manutenção e ao crescimento do subcampo em questão.

3.1 Mazza Edições - Resistir, "brotar e transmitir"

E fui tentar primeiro sobreviver
pra dar o recado que eu queria dar.
Maria Mazarello Rodrigues

Em um poema intitulado Vozes-Mulheres[72], Conceição Evaristo resgata os ecos das vozes de suas ancestrais. A voz de sua bisavó, que veio ainda criança da África, ecoou lamentos; a de sua avó, ecoou obediência aos seus donos brancos; a de sua mãe, em sussurros baixinhos nos caminhos da favela, ecoou revolta. A sua voz — embora firme, alta e atual — ainda ecoa "versos perplexos/ com rimas de sangue/ e fome". Todas essas "vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas", no entanto, recolhem-se em sua filha; é na voz dela que se fará ouvir "o eco da vida-liberdade". No poema, "eco" não é mera repetição do que já foi dito: é acúmulo, carrega memórias e se reconfigura toda vez que encontra abrigo em uma nova voz. Aquela que o herda, por sua vez, transforma-o em ato e se fortalece. Assim como a escritora "eu-lírica", outras mulheres negras só podem vislumbrar o eco da vida-liberdade porque se apoiam, com reverência e perplexidade, nas vozes-mulheres de suas ancestrais.

Mulher, negra, militante e intelectual, Maria Mazarello Rodrigues nasceu em Ponte Nova (MG) em 1941. Em seus oitenta anos de vida, Mazza, apelido carinhoso pelo qual é conhecida, deixou marcas profundas na história editorial brasileira. Os ecos da voz de sua mãe, Amarilles Pena Rodrigues, foram determinantes em seus anseios. Mazza nos conta, na entrevista concedida a esta pesquisadora, que Amarilles voltava do trabalho com uma bacia de

[72] Disponível em http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/24-textos-das-autoras/923-conceicao-evaristo-vozes-mulheres

roupa em uma mão e livros na outra. Ela "trazia da casa das patroas os livros que as crianças não gostavam, não queriam mais". Assim, mesmo em meio a muitas dificuldades, Mazza e seus oito irmãos tiveram, desde muito pequenos, acesso a livros.

Na década de 1950, Amarilles decidiu que deveriam se mudar para Belo Horizonte. Depois de enfrentar sucessivas dificuldades[73], Mazza conseguiu um emprego na gráfica do Programa de Assistência Brasileiro-Americano ao Ensino Elementar (PABAEE). Formou-se técnica em contabilidade e decidiu, por influência da amiga e parceira de trabalho Ana Lúcia Campanha Baptista, cursar jornalismo na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Logo em seguida, foi convidada por Ana Lúcia para fazer parte da equipe da editora que tinha acabado de abrir: a Editora do Professor, que, mais adiante, deu origem à Livraria do Estudante (OLIVEIRA, [201-], n.p).

A parceria entre as amigas foi interrompida quando Mazza criou a Grafiquinha Editora no bairro Floresta. Nela, editou seu primeiro livro, o *Tremor de terra,* do escritor Luiz Vilela, e a cartilha *O Circo do Carequinha*, que chegou a vender 500 mil exemplares (RODRIGUES, 2015, p. 41). Com o fim da Editora do Professor e da Livraria do Estudante, Mazza e Ana Lúcia uniram-se novamente e fundaram, em 1978, a Editora Vega.

Até ali, Mazza havia acumulado experiências edificantes. As primeiras leituras nos livros que sua mãe ganhava das patroas, assim como sua vida escolar, da qual relembra com carinho, afetaram diretamente suas decisões profissionais: "Eu trabalhei 20 anos antes da Mazza Edições nascer, fazendo livro, preparando livro, produzindo livro, ajudando a criar também editores pequenos", conta-nos. No entanto, como quem se afasta de uma obra de arte para enxergá-la melhor, foi durante sua estadia na Europa que Mazza viu seu país e suas origens com outros olhos.

3.1.1 "Pioneirismo e resistência"

Em 1978, ano da fundação da Editora Vega, Mazza ganhou uma bolsa de estudos da Capes para cursar mestrado em Paris. Ela analisa esse período como marco zero da editora que viria fundar, pois foi lá na Europa que pôde entrar em contato com algumas imagens que até então desconhecia: as do negro autor, escritor, ilustrador e personagem de livros. Mazza relata que somente nessa época se deu conta de que a literatura infantil brasileira não possuía

[73] Em depoimento para a Coleção Edição e Ofício do curso de Letras do CEFET-MG, Mazza conta que as dificuldades para conseguir emprego estavam relacionadas ao fato de ser negra.

muitos personagens negros e que os poucos que conhecia, criados por homens brancos, eram "estereotipados demais". As lembranças da infância, de quando não se sentia representada pelas princesas e super heroínas das histórias, vieram à tona de forma mais significativa e despertaram indagações: pela primeira vez, perguntou-se por que não havia protagonistas negros nos livros brasileiros. Ao final do mestrado, quando recebeu a notícia de que ganharia uma nova bolsa, dessa vez para cursar o doutorado, Mazza decidiu que voltaria ao seu país para abrir uma editora que valorizasse a história de seus antepassados.

Em 1981, nos anos finais da ditadura militar no Brasil, nascia a Mazza Edições, obstinada a publicar intelectuais negros. No entanto, "nem eu sabia onde é que eles estavam, nem eles tinham ideia de quem era Maria Mazarello, o que era a Mazza Edições — no porão da minha casa, aqui, no bairro Pompéia, onde tá até hoje, no mesmo lugar", revela-nos Mazza.

> Eu, por exemplo, sou uma mulher que faço parte de uma exceção, sou uma mulher "privilegiada", porque sou uma mulher que tem mestrado na Europa, conheço a Europa, sou editora, essa empresa aqui é minha, tenho 27 anos de atuação, tô aqui sobrevivendo há não sei quantos planos, quer dizer, isso não é comum, não é normal, não é fácil e, mesmo assim, muitas vezes eu não deixo de ser invisível (RODRIGUES *apud* MATARELLI, 2011, p. 100).

Sem capitais econômico e simbólico, a já experiente editora precisou contar com a ajuda de amigos e poetas. Foram eles, os poetas, os primeiros a publicar livros com a Mazza Edições. "Por quê? O poeta é um bicho danado. (...) Eles querem publicar, eles fazem, graças a Deus, essa coisa que é brotar e transmitir". Assim, os dez primeiros anos da editora foram sustentados pela publicação de poesia.

Aos poucos, a Mazza Edições foi construindo seu catálogo. O pioneirismo da editora, por ter a cultura afro-brasileira como nicho caracterizador de suas publicações, é marcado pelo caráter de resistência, já que opera desde a sua criação "como possibilidade rara de veiculação de discursos silenciados durantes os anos de chumbo e em tempos subsequentes" (OLIVEIRA, [201-], n.p). Segundo Mazza, os movimentos negros levaram seu nome para outros lugares do Brasil, o que possibilitou novos contatos e encontros até então improváveis.

3.1.2 Pelas crianças, para crianças

> *E fui tentar primeiro sobreviver pra dar o recado que eu queria dar. Porque, na verdade, eu queria publicar autores negros, eu queria trabalhar com a temática, eu queria ilustrar, eu queria ilustrações bonitas, eu queria fazer aquilo que eu não*

> *tinha nos livros infantis, que eu, na escola, sentia falta. (...) Eu queria fazer isso porque, na verdade, eu também queria ser princesa, eu queria representar (...). A gente adorava coroação, os anjos, mas a gente não podia coroar, porque ele [o padre] falava tranquilamente que não tinha anjo preto, "anjo é branco, anjo preto é o capeta". A gente brincava de coroação, mas brincava cá na rua. (...) Então, no fundo, no fundo, provavelmente eu vim carregando essa coisa, esse meu desejo de trabalhar pras crianças. (...) Agora, não foi fácil! Praticamente não se publicava autores negros, "cê" imagina uma editora específica para [isso]…*

Mazza queria publicar livros para crianças e queria que eles entrassem nas escolas. Movida pela vontade de promover a representatividade negra na literatura infantil, Mazza procurou autores dispostos a tratar do tema de uma forma diferente do que se observava nos livros nacionais até então. Sua maior dificuldade, porém, foi encontrar um ilustrador que fosse negro, que tivesse experiência em ilustrar personagens negros ou que se dispusesse a realizar tal trabalho. Ela nos conta que Walter Lara foi o primeiro a aceitar ilustrar uma coleção de recontos de clássicos intitulada "De lá pra cá", em que personagens como Pequeno Polegar, Chapeuzinho Vermelho e Rapunzel são representados como negros. Na quarta capa dos livros da coleção, encontramos a seguinte apresentação:

> Era uma vez uma linda princesa… Era uma vez um príncipe encantado que vivia num lindo castelo… Assim começa a maioria dos contos de fada clássicos, que alimentam a fantasia infantil geração após geração. Porém, pelo fato de seus criadores serem europeus, desde as primeiras publicações no Brasil, estabeleceu-se o pressuposto dos personagens brancos. Já nas capas e ilustrações, que constituem o primeiro elemento de aproximação entre a criança e o livro, entrevemos a entrada num universo que privilegia esse segmento étnico e, a partir daí, as próprias escolas que adotam esses livros integram e perpetuam essa preponderância, que afeta diretamente a autoestima das crianças não brancas (AGOSTINHO; COELHO, 2019, n.p).

Também foi durante o período do mestrado que Mazza constatou a sua defasagem de conhecimento sobre as religiões de matriz africana. "Se eu soubesse...", repetiu algumas vezes durante a entrevista, lamentando não ter entrado em contato com a religiosidade de seus ancestrais ainda criança. A abordagem dessa temática, então, passou a ser uma de suas preocupações na escolha dos temas para livros infantis.

> *Por que eu tenho essa preocupação com a criança? Porque eu acho que criança, menino, não nasce racista, não nasce preconceituoso, ele traz de casa. E depois, na escola, também. Aí vai aumentando, aumentando... com a sociedade. Mas se você põe, desde cedinho, [o livro] na mão deles… A criança tá lendo, tá aprendendo, já cresce outra coisa. Sai com outra cabeça. Eu acho que é o seguinte: [tem que] "trabalhar a criança", porque "trabalhar o adulto" é muito mais complicado.*

Mazza afirma que as professoras negras foram as grandes responsáveis pela entrada de seus livros nas escolas: as diretoras, depois de ouvirem as queixas sobre a dificuldade de se trabalhar a cultura africana em sala de aula, acabavam permitindo a entrada de Mazza com seu material, desde que pela porta dos fundos. Essa condição só mudou em 2003, com a promulgação da Lei 10.639/03 pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que tornou obrigatório o ensino sobre história e cultura afro-brasileira em todas as escolas públicas e privadas do país.

Na corrida pela adequação às novas exigências dos editais de compras públicas, a Mazza Edições largou em posição vantajosa: seu catálogo foi o primeiro a atender à demanda que começava, tardiamente, a surgir. “Depois dessa assinatura da lei, a Mazza Edições deu um salto de qualidade total, porque eu entrei nas escolas pela porta da frente (...). Mudou a minha situação editorial, mudou a minha condição financeira para publicação daquilo que eu queria [publicar]”.

Figura 13: Maria Mazarello e alguns livros do catálogo da Mazza Edições

Fonte: Mazza Edições/ Facebook

Com a intenção de ampliar sua atuação no mercado e as chances de ser contemplada por algum edital de grandes compras, Mazza decidiu criar um selo dedicado exclusivamente à publicação de literatura infantil e juvenil: Penninha, em homenagem à sua mãe, que era

conhecida por esse apelido. O selo conta atualmente com treze títulos; a maioria das obras voltadas para esses públicos, portanto, foi publicada fora da delimitação do selo.

> Quando fazemos a inscrição nos programas do governo, tem um número limitado de títulos que podemos inscrever. Por exemplo, podemos enviar quinze títulos, mas, às vezes, desses quinze, um, dois, ou até mesmo nenhum é escolhido. O pensamento, então, com relação ao selo Penninha, é de dobrar a quantidade de títulos para fazer as inscrições. Desses quinze, podemos passar para trinta com a criação desse novo selo. Tanto que se for escolhido só um da Penninha ou só um da Mazza já está bom (RODRIGUES, 2015, p. 79)

As vendas em grande escala sempre foram bem-vindas para a editora. Segundo Mazza, as compras anuais do programa da Prefeitura de Belo Horizonte são significativas e "ajudam a caminhar" (RODRIGUES, 2015, p. 81). "Todos [os editais] que eu posso entrar, que eu posso fazer inscrição, eu faço e fico esperando", comenta. Entretanto, nos últimos anos, os cortes de verbas e até mesmo a extinção de alguns programas de compras públicas, como o PNBE, afetaram diretamente o caixa das pequenas editoras que visam aos editais.

3.1.3 A biblioteca comunitária

Paulo Bernardo, amigo de Mazza, sugeriu a construção de um salão de festas em cima da sua casa, no telhado, onde ficavam as caixas d'água. Ela, no entanto, tinha outros planos para o lugar: "É o seguinte: mamãe botou o livro nas mãos da gente, a leitura na mão da gente, desde cedo (...). Eu mexo com livro, com editora (...). Então, [tenho] o desejo de botar o livro na mão da criança [por meio] do espaço de leitura". Em 2001, Mazza inaugurou a Biblioteca Comunitária Etelvininha Lima, nome escolhido em homenagem à professora Etelvina Lima, "uma das pioneiras no trabalho de implantação das bibliotecas por todo o país e uma das fundadoras da Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)" (OLIVEIRA, [201-], n.p).

Figura 14: Parte do acervo da Biblioteca Etelvininha Lima

Fonte: Biblioteca Comunitária Etelvininha Lima/ Facebook

Ao longo de vinte anos, estudantes e moradores da região do Pompeia frequentaram o espaço em busca de leitura e contações de histórias, atividade semanal que Etelvininha desenvolveu em parceria com o projeto "Mala de Leitura" da Universidade Federal de Minas Gerais. Seu acervo chegou a quase 10 mil exemplares e contou com "clássicos da literatura mundial e brasileira, literatura contemporânea, livros didáticos e paradidáticos" (OLIVEIRA, [201-], n.p). Mazza nos relata que, diante da queda pela procura, recentemente doou os livros para uma biblioteca da cidade de Vespasiano.

3.1.4 A relação com as feiras

A Mazza Edições, segundo Maria Mazarello, é uma pequena editora. Ainda assim, ela consegue se adequar às exigências de grandes editais e frequentemente é contemplada com uma compra pública. Mazza buscou entrar nas escolas, mesmo que pela porta dos fundos, por acreditar na importância do encontro das crianças com os livros — sobretudo crianças negras e livros em que elas se reconheçam. Movida pela memória afetiva da mãe lavadeira que dava livros aos filhos e pelas oportunidades acadêmicas e profissionais conquistadas, levantou uma editora e, alguns anos depois, uma biblioteca comunitária. A editora ganhou reconhecimento

nacional e internacional pelo pioneirismo e pela significativa representatividade da cultura afro-brasileira no país. Não obstante, Mazza também quis ocupar o espaço das feiras independentes:

> *As feiras são importantes pelo seguinte: são um lugar, um espaço, que você tem para mostrar o que você faz. Para uma pequena editora, a questão da divulgação, da publicidade (...) é cara. A feira, não. Na feira, você paga pelo espaço, mas você expõe (...). O público frequentador de feira vê aquilo que nem sabia [que existia]. (...) Uma das coisas ruins da pandemia, é que a gente não tá utilizando esse espaço.*

A editora participou de sete das treze edições das feiras de publicações independentes analisadas nesta pesquisa, além de ter sido uma das envolvidas na execução da Feira Pílula, em 2018. Segundo Mazza, as feiras são uma importante forma de divulgação dos trabalhos das pequenas editoras. Elas aproximam o público dos expositores, possibilitando diálogos que seriam improváveis no contexto de uma livraria, por exemplo. Assim, a Mazza Edições se configura como uma editora que transita e ocupa diversos espaços, aproveitando a potência fomentadora de leitura de cada um.

Figura 15: Banca com livros da Mazza Edições

Fonte: Facebook/ Mazza Edições

O acúmulo de experiências em cerca de sessenta anos de carreira deixaram Maria Mazarello, ao contrário do que se espera, maleável e acolhedora, disponível para contar sua história com carinho e entusiasmo. Para ser firme em seu propósito e afirmá-lo explicitamente em um catálogo de forte identidade, driblou as limitações de cada lugar de atuação,

estabelecendo diálogos com novos públicos, reinventando-se para sobreviver e sobrevivendo para, como os poetas, fazer "essa coisa que é brotar e transmitir".

3.2 Impressões de Minas: Editar livros, promover encontros

(...) oportunidade de materialidade, oportunidade de conceito, oportunidade de troca, oportunidade comercial, oportunidade econômica, oportunidade... né?
Wallison Gontijo

"Faça seu livro com a gente!", dizia a postagem da Impressões de Minas na sua página do Facebook em 2011[74]. Os serviços de gráfica e de edição eram oferecidos em uma imagem colorida, com tipografia e desenhos delicados, um verso do Mário Quintana, a logomarca e as informações de contato daquela que já afirmava ser uma editora. Somente os olhares mais atentos poderiam identificar uma mensagem oculta nas entrelinhas do convite: "Ajude-nos a existir!".

A Impressões de Minas surgiu em 2010, quando o casal Elza Silveira — graduada em Letras e mestre em Literatura Comparada, estudiosa da literatura infantil — e Wallison Gontijo — formado em Geologia e Artes Visuais — assumiu a gráfica que Osvaldo Silveira, pai de Elza, manteve por mais de 40 anos. "Era uma gráfica na garagem dele, gráfica pequena, tinha umas maquininhas pequenininhas e tal…", conta-nos Wallison. A intenção, desde o início, era de produzir livros, configurando-se não como uma gráfica que inclui livros na sua produção, mas como uma editora que possui o privilégio de ter sua própria gráfica. "Só que, quando a gente assumiu, a gente tomou um mega susto, porque, pra fazer livro, você precisa de uma estrutura grande, de técnica, de mão de obra, de maquinário… e a gente não tinha nada disso. Então, o livro foi ficando em segundo plano (...)".

[74] Ver https://www.facebook.com/impressoesdeminas/photos/a.169240536476838/219402034794021

Figura 16: Elza Silveira e Wallison Gontijo em uma das edições da Textura

Foto: Ana Elisa Ribeiro
Fonte: Impressões de Minas/ Facebook

Wallison comenta que o início da editora foi marcado pela necessidade de avaliar as próprias condições e desenvolver trabalhos possíveis, ao mesmo tempo em que sonhavam com a compra de mais máquinas. Aos poucos, foram encontrando caminhos nas artes gráficas, publicando zines, cartazes e outros materiais para públicos da cena cultural de Belo Horizonte. Nesse período, no espaço onde funcionava a gráfica e iminente editora, desenvolveram um ateliê de escrita em parceria com a escritora belo-horizontina Laura Cohen Rabelo. Posteriormente, o ateliê ganhou novo endereço, firmando-se como "um espaço construído por escritores e pesquisadores para oferecer cursos, ateliês, palestras e oficinas de escrita e literatura de forma acessível, prática e criativa"[75], o Estratégias Narrativas.

No final de 2012, a parceria rendeu a ambas, editora e escritora, o primeiro livro, o romance *História da Água*. Logo em seguida, o livro infantil *Pé-de-moleque*, de Tatiana Mello e Ângela Andrade, também foi publicado e lançado. Quase um ano depois[76], lançaram o também infantil *Crespim*, de Jussara Santos, e o *Performances da Memória*, livro de ensaios organizado por Monica Toledo Silva que reuniu artistas de diversas áreas do Brasil. Um projeto considerado grande para aquele momento e que, segundo Wallison, ensinou muito sobre o "fazer livro":

[75] Ver http://www.estrategiasnarrativas.org/quem-somos/
[76] Em "Fotos da Linha do Tempo", na página da editora no Facebook, podemos encontrar informações sobre o período em questão.

> *E aí a gente encarou, "vamo" fazer. Tudo aqui dentro, com maquinário que a gente tinha, com as condições que a gente tinha. Aí foram mais três meses produzindo o livro (...). A gente gasta[va] muito tempo para produzir porque a gente não [tinha] muita estrutura (...). E aí vem os gargalos (...): estamos com 500 livros aqui. O que vamos fazer com eles? Precisa distribuir! A gente não conhecia esse mercado editorial, não tinha contato com livraria. A gente começou a bater na porta de um monte de livraria de rua que falou "ah, a gente tá muito ocupado". Aquela grande história: [quando uma] editora muito pequenininha começa a entrar, ninguém abre a porta. Difícil alguém abrir uma porta. Se só tem dois títulos no catálogo, nem tem catálogo, né? (...) E como é que nós vamos vender isso? Por mais que a gente vendesse nas redes (...) que a gente já conhecesse amigos, gente que gosta de livro... Isso até foi muito interessante, porque muita gente abriu porta nesse sentido: o grupo da própria Laura, grupo da Mônica, grupo da gente, dos amigos e tal. (...) Então a gente conseguiu ter uma venda com essa galera, mas estocamos demais. E aí a gente viu que era muita raça abrir uma editora. (...) Precisa de investimento, [mas] que tipo de investimento seria? Onde que a gente distribuiria? Que tipo de parceiro a gente faria? Como é que seria essa rede para o livro circular?*

Podemos notar, no relato acima, uma nova menção às redes de sociabilidade, à importância dos amigos nos começos incertos, isto é, nos momentos em que capitais simbólico e econômico são apenas ambições no horizonte. Além das parcerias, a persistência — movida pela vontade para entender pelo funcionamento do mercado e pela confiança no propósito de fazer o livro circular — também foi determinante para que a editora construísse seu atual catálogo e solidificasse sua identidade.

3.2.1 Editar e imprimir literatura para adultos e crianças

A Impressões registrou seu compromisso de publicar novos autores e diversos gêneros textuais para crianças e adultos na aba "Quem somos" de seu site. A coerência com seu propósito, por sua vez, está estampada em seu catálogo, atualmente composto por dois selos: o Leme, voltado para publicação de poesia e prosa em parceria com o ateliê Estratégias Narrativas; e o Jubarte, direcionado ao público infantil e juvenil. Alguns livros são publicados em uma espécie de terceiro selo sem contornos definidos, uma vez que suas temáticas não se encaixam nas delimitações do Leme e do Jubarte — na loja virtual, esse selo leva o mesmo nome da editora.

Wallison nos relata que, ao mesmo tempo em que procuravam por novos(as) autores(as), ansiavam atrair aqueles(as) que pudessem agregar valor simbólico à editora. Não encaramos essa manobra como um atentado à sua identidade e, sim, como uma estratégia de visibilidade, tanto para a editora quanto para os(as) demais autores(as) publicados(as) por ela. Um dos livros em destaque é o infantil *Carlos Viaja*, escrito e ilustrado respectivamente pelos

músicos China e Tulipa Ruiz. A editora ficou conhecida em outros estados — a começar por Pernambuco e São Paulo, terras natais dos autores — e foi selecionada pelo projeto Minha Biblioteca[77] da Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de São Paulo em 2019.

Figura 17: Livros do selo Jubarte na Feira Curupira

Fonte: Impressões de Minas/ Instagram

3.2.2 Editora e gráfica

A Impressões de Minas é uma editora que possui sua própria gráfica. Segundo Schierloh, "uma editora que tem seus próprios meios de produção, máquinas e ofícios, para imprimir e/ou encadernar, tem um grau maior de independência e está em uma posição evidentemente vantajosa em relação a outras que terceirizam esses e outros aspectos da produção"[78] (SCHIERLOH, 2019, n.p). A experiência da Impressões corrobora as afirmações do editor argentino, uma vez que a compra de um maquinário adequado às suas pretensões

[77] Ver https://www.instagram.com/p/B5VeVxAl4Cy/
[78] La editorial que tiene sus propios medios de producción, máquinas y oficios, para imprimir y/o encuadernar, tiene un grado mayor de independencia y está en una posición ventajosa evidente respecto de otras que tercerizan estos y otros aspectos de la producción.

possibilitou a criação de um plano de negócios, traduzido nos perfis dos selos, e o desenvolvimento de projetos considerados economicamente inviáveis para editoras que precisam contratar os serviços de uma gráfica[79]. Sob essa perspectiva, podemos identificar como as possibilidades de um maquinário próprio influenciaram na tomada de decisões dos editores.

Em pouco mais de dez anos, a Impressões de Minas publicou cerca de 120 livros. Segundo Wallison, para ser produzido, o livro precisa estar de acordo com o perfil da editora. Quando do recebimento de um original, primeiro, analisam o texto; em seguida, refletem sobre suas possibilidades materiais. A partir delas, exploram a diversidade de formatos, papéis, recortes, relevo, cores e encadernação — procedimentos que, se terceirizados, poderiam inviabilizar sua produção.

Apesar de terem dois títulos contemplados por compras públicas — o já mencionado *Carlos Viaja*, pela prefeitura de São Paulo, e *Perímetro Urbano*, do artista Binho Barreto, selecionado na categoria juvenil pela prefeitura de Belo Horizonte —, Wallison afirma que a editora não se norteia por elas. Eles não baseiam em critérios estabelecidos pelos editais de compras públicas e privadas quando avaliam um original infantil ou juvenil; no entanto, se depois de pronto o livro se adequar a algum edital, a inscrição será feita, uma vez que essas vendas, infalivelmente, alimentam o caixa e conferem visibilidade à editora. É necessário considerarmos que essa postura de "desapego", ação supervalorizada por alguns estudiosos da independência editorial, é, de alguma forma, assegurada pela diversidade de públicos e gêneros textuais contemplados pelo seu plano de negócios. Em outras palavras, a editora não depende das publicações literárias infantis e juvenis para se sustentar. A possibilidade de imprimir o próprio livro e de publicar para adultos oportuniza determinadas decisões. Portanto, a independência do Estado, neste caso, é uma das raras exceções ao que rege a maior parte da produção de livros infantis e juvenis no Brasil.

3.2.3 Fazer feiras

As feiras são espaços de encontro, de trocas e, em muitos casos, o momento de maior pico de venda das editoras independentes. As bancas expõem os livros pela capa e não pela

[79] Por outro lado, é necessário ressaltar que a manutenção do maquinário gera gastos à editora. O valor que se economiza quando não há dependência da contratação de um serviço externo de gráfica, portanto, deve ser maior do que aquele que se gasta para manter o funcionamento do maquinário.

lombada, como nas livrarias, e possibilitam o encontro do(a) leitor(a) com o(a) editor(a) e, algumas vezes, com o(a) próprio(a) autor(a). Nelas, segundo Wallison, os expositores encontram "oportunidade de materialidade, oportunidade de conceito, oportunidade de troca, oportunidade comercial, oportunidade econômica (…)". No entanto, não é o "formato feira" que garante a aproximação e as oportunidades. Como vimos, para participar de uma bienal, por exemplo, a pequena editora precisa investir um valor frequentemente inviável. Além disso, o risco de não conseguir arcar com a despesa por meio das vendas é igualmente alto, uma vez que sua presença é ofuscada pelos grandes grupos e editoriais. Nesse sentido, as feiras independentes oportunizam uma participação menos arriscada, já que requisitam um investimento menor e promovem um encontro de propostas consonantes. Wallison destaca que, além de sintonia e assiduidade, outros fatores fortaleceram o nome da editora na cena independente de Belo Horizonte:

> *A Impressões de Minas que tá dedicada a feira, a esse mercado mais alternativo (...) sempre vai ter um faturamento um pouquinho maior em feiras do que as editoras que não estão nesse caminho, que às vezes participam da feira mas não têm uma ligação. Por exemplo, no início, a gente ia para a Plana, para a Miolos, e não vendia 100 reais. Um super custo. Aí a gente começou a fazer feira aqui, começamos a investir no universo das feiras, começamos a reunir todas as feiras, começamos a conversar com as feiras, começamos a participar de várias feiras, começamos a [atuar] na organização inclusive de outras feiras. Aí teve feira que a gente vendeu 6, 8 mil reais num dia. (...) A gente começou a aparecer nesses lugares, começou dialogar, propor coisas, fazer oficinas, ir pra feira e dar uma palestra sobre, sei lá, materialidade do livro. (...) Num tem esse negócio de venda garantida. Tem que construir espaço, dialogar a feira (...).*

Figura 18: Estandes da Feira Textura no Agosto Butiquim

Fonte: Impressões de Minas/ Facebook

A Impressões de Minas explora dois sentidos da expressão “fazer a feira”: além de se caracterizar pela presença marcante nas feiras independentes e em eventos literários da capital e de outros estados, ela é responsável pela organização de três feiras de publicações independentes de Belo Horizonte: as já mencionadas Textura, a única “cuja proposta é abrir espaço para quem publica literatura de forma independente” (MAGALHÃES, 2018, p. 94); Urucum, dedicada a livros, impressos e artes visuais; e Curupira, voltada especialmente para o público infantil. Juntas, totalizam 15 edições ocorridas entre março de 2017 e março de 2020. A partir de postagens na página da editora no Facebook e no seu perfil do Instagram, construímos um quadro que lista os eventos literários que contaram com sua presença, seu apoio ou sua organização entre os anos de 2014 e 2020.

Quadro 3: Feiras e eventos literários - Impressões de Minas

2014	Variedades Literárias - Feira de publicações independentes, debates, oficinas de dramaturgia e leituras dramáticas comentadas	Participou
2016	Maracutaia - Feira de livros e artesanato (para o público infantil)	Participou e apoiou
2017	Faísca Mercado Gráfico	Participou
	Feira Textura - 4 edições	Promoveu
	1º Pensar Edição, Fazer livro	Participou
	Fli BH	Participou
	Feira Miolos (SP)	Participou
2018	Feira Plana (SP)	Participou
	Feira Pílula	Promoveu
	Feira Textura - 4 edições	Promoveu
	2º Pensar Edição, Fazer Livro	Participou
	Palavra Trocada - 2 edições	Promoveu
2019	Feira da Vila	Participou
	Feira Gráfica (São João del Rei - MG)	Participou
	JUNTA - Bazar de arte independente	Apoiou
	II FLIR - Festival Livro na Rua	Participou
	Feira Textura - 3 edições	Promoveu
	Palavra Trocada - 3 edições	Promoveu

	Primavera dos Livros	Participou
	Seminário Cartografias da Edição Independente - Feira de publicações independentes	Participou
	Feira Curupira	Promoveu
	Feira Uurucum - 2 edições	Promoveu
2020	Feira Textura - 1 edição	Promoveu
	Feira E-cêntrica (GO)	Participou

Fonte: Elaborado pela autora

A Feira Pílula, realizada em maio de 2018, foi planejada em conversas ocorridas durante a feira Textura: "cinco editoras [Mazza Edições, Impressões de Minas, Moinhos, Letramento e Crivo] se uniram para testar um novo modelo de evento, com foco em descontos, com livros a até R$15" (MAGALHÃES, 2018, p. 101). O projeto Palavra Trocada, por sua vez, surgiu da parceria entre a Impressões de Minas, a Crivo Editorial e a Livraria do Belas e soma cinco edições. Além dos eventos especificados no quadro, ainda houve a impressão da *Ã Revista Literária*, organizada pelas alunas do ateliê Estratégias Narrativas, Laetitia Valadares e Luciana Abdo; a inauguração do Espaço Impressões, com cursos e oficinas "focados nas artes da impressão"[80]; e a realização de *lives* no perfil da editora no Instagram em 2020, em virtude da pandemia, com o intuito continuar promovendo reflexões e debates em torno da edição independente.

> *Como a gente pode chegar através de feira? Como a gente pode chegar através do site? Como a gente pode chegar através do espaço impressões para dar curso? (...) A gente tava pensando em várias coisas (...). Um clube de leituras (...) para pensar não só conteúdo, (...) mas também sobre edição, sobre a materialidade, sobre possibilidade de pesquisa do mercado independente (...). Quais são as livrarias que também estão pensando nisso? Você tem um hibridismo hoje que eu acho muito legal (...). A Lote 42, por exemplo, a própria Quelônio, são editoras, são salas, são livrarias, (...) sabe?*

As análises evidenciam os diversos trânsitos que a Impressões de Minas estabeleceu ao longo dos seus onze anos de existência. Esse dinamismo faz com que a editora se adeque às circunstâncias e limitações de diversas ordens. A possibilidade dos serviços de gráfica, por exemplo, atenuaram os efeitos nocivos da pandemia sobre o caixa da editora. Ainda assim, a suspensão das feiras presenciais afetou diretamente todas aquelas que dependem desses eventos para fazer seus livros encontrarem leitores. Por mais diversificadas que sejam as

[80] Ver https://www.facebook.com/impressoesdeminas/photos/a.169240536476838/2801908886543310

estratégias de venda, as feiras se constituem como fundamentais para a preservação das editoras. Assim, a luta pela continuidade desses eventos, bem como pela sua expansão, configura-se como a principal estratégia de sobrevivência do subcampo. Ressaltamos novamente, a partir da fala de Wallison, a importância das leis de incentivo à cultura para a descentralização das feiras:

> *A gente, por exemplo, não tem a menor condição de fazer uma Textura fora [de BH] sem uma lei de incentivo, sem algum financiamento (...). A gente tinha pensado em fazer em Montes Claros, norte de Minas, (...) em Juiz de Fora, ou Uberlândia (...). Ia dar uma descentralizada, pegar duas regiões grandes de Minas (...), mas aí num deu, num tem como a gente fazer isso sem verba. [As] editoras, os autores de publicação independente precisam ter uma verba para participar disso, para se deslocarem. (...) Tem o salão do livro em Juiz de Fora, salão do livro de Itabirito, mas aí você tem o modelo [que] é economicamente meio inviável (...).*

O paradoxo, no entanto, é que apesar da e devido à falta de incentivo fiscal público, a Textura, segundo Magalhães (2018), não só abre espaço para publicações independentes como se constitui como uma feira "livre para reconhecer os publicadores de acordo com seus próprios critérios, sem considerar o que o mercado determina ser relevante" (p. 97). Nesse sentido, os organizadores selecionam determinados projetos editoriais que não possuem espaço em livrarias, por exemplo. Essa característica confere à feira um alto grau de autonomia, o que reforça seu caráter independente (MAGALHÃES, 2018).

Editora e gráfica; fomentadora de feiras, eventos literários, cursos, oficinas e debates sobre leitura, escrita, edição, marcado e independência editorial, a Impressões de Minas é múltipla, conecta pares, abre fendas para circular em meio aos gigantes editoriais, traçando novas rotas para o livro literário infantil e projetando a cena independente de Belo Horizonte no cenário editorial nacional. Podemos afirmar que ela era, até março de 2020, a principal responsável pela manutenção das feiras independentes da capital mineira.

3.3 Crivo Editorial - Ler crianças, ocupar a cidade

> *[A editora] pode* tá *toda profissionalizada, mas se você não tiver uma intuição (...), se você não entender pra onde tá soprando, como é que o mar* tá*... (...) A intuição é isso (...). Ela é [a bússola] interna.*
> Lucas Maroca de Castro

Crivo é, segundo o dicionário Houaiss, por analogia, "utensílio com o fundo perfurado e que se usa para separar fragmentos, grãos, pedras preciosas e congêneres, de

acordo com o volume e a espessura; joeira, peneira"; por metáfora, "exame ou apreciação meticulosa; prova"[81]. Uma editora com crivo é, segundo esta pesquisadora, aquela que conhece a si mesma e estabelece seus limites, que tem autonomia para escolher o que deseja publicar em função da sua identidade e da mensagem que pretende transmitir. Para isso, o caminho deve ser percorrido com cautela: diante dos erros, buscar reerguer-se e não cometê-los novamente; diante dos acertos, procurar calibrar suas ferramentas. A intuição, "essa palavra de luxo"[82], pode ser entendida, neste trabalho, como um delicado equilíbrio entre experiência atenta e sensibilidade apurada.

Lucas Maroca de Castro contou-nos a trajetória da Crivo Editorial desde sua fundação, em 2012, até os dias atuais. Segundo Lucas, "não foi a editora que deu origem ao livro, mas o livro que deu origem à editora":

> *Éramos 10 pessoas à procura de um livro, então a gente se juntou pra fazer uma antologia*[83]*. Todo mundo queria publicar. Cada um deu, salvo engano, 200 reais para poder pagar a gráfica.* Dentro das *10 pessoas,* ce *tinha designer,* ce *tinha gente formada em letras,* ce *tinha revisor,* ce *tinha um ilustrador. E essa galera juntou pra poder publicar uma antologia, que é um livrinho simplérrimo, muito bonitinho, muito bem editado, mas muito simples, né? (...) A capa é preta e branca, pra ter custo mínimo. E a gente levou, inacreditavelmente, um ano e meio pra fazer esse livro (...). Na hora que a gente lançou o livro, dessas 10 [pessoas], restaram 4, porque o intuito da galera era meio que se publicar e nada mais do que isso.*

Essas quatro pessoas passaram, ainda, por uma última peneira. Assim, a Crivo Editorial começou a se desenvolver a partir do trabalho de Lucas, Haley Caldas e Rodrigo Cordeiro. Nos dois primeiros anos, publicaram cinco livros. Os três editores, que tinham outros trabalhos como ocupações principais, encaravam a Crivo como um projeto que os preenchia de sentido, mas que não os sustentava financeiramente. No início de 2015, Haley se atentou para a necessidade de "sonhar menos e executar mais" caso quisessem continuar com a editora. Lucas, então, começou uma busca por novos autores para publicação. "Conversava com um, pegava uma antologia e buscava, na antologia, outro, e aí conversava para convencer uma pessoa que nunca tinha pensado em publicar um livro a publicar o próprio livro. Esse movimento foi muito exitoso (...). No ano de 2015 a gente publicou 15 livros", comenta Lucas ao refletir sobre a importância dessa estratégia de busca para o crescimento do catálogo da editora.

---

[81] Disponível para assinantes em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2
[82] Trecho do poema "Ensinamento", da poeta mineira Adélia Prado.
[83] A antologia se chama *Palavras Abertas* e contou com mais duas edições, publicadas a partir de editais de seleção de novos autores.

Figura 19: Lucas Maroca, Rodrigo Cordeiro e Haley Caldas

Fonte: Feira Textura/ Facebook

Ao longo dos anos, a Crivo Editorial foi formando seus agentes. Lucas comenta que, mesmo sendo formado em Letras, mal sabia o que era um ISBN[84] quando publicou a primeira antologia; já Haley, que trabalhava como designer, nunca havia feito um livro. Assim como os dois, outras pessoas da equipe se tornaram profissionais do meio editorial devido à oportunidade de "aprender-fazendo". Sabemos que essa formação concomitante de editores e suas editoras é uma das características do nicho independente. A baixa codificação de entrada permite que profissionais de diferentes áreas se aventurem, como em uma clássica metáfora, a construir um avião em pleno voo.

3.3.1 Os caminhos para publicar "sobretudo poesia e literatura infantil"

Em 2016, começaram a apostar no modelo de parceria com os(as) autores(as), por meio de contratos em que ambos dividem os custos e os ganhos. A primeira parceria da Crivo Editorial deu origem ao seu primeiro livro infantil, *Contar estrelas no céu dá verruga no*

[84] De acordo com a Wikipedia, o International Standard Book Number (Padrão Internacional de Numeração de Livro), criado em 1967, é um sistema internacional de identificação de livros e softwares que utiliza padrões numéricos - uma espécie de "RG" - para classificá-los por título, autor, país, editora e edição.

dedo?, escrita por Meiling Bernardes que, na época, tinha 10 anos de idade. O livro, por sua vez, deu origem ao selo infantil CrivINHO e à coleção Pé de Feijão, destinada à publicação de livros escritos por crianças. Na legenda do post que divulga a coleção na página da editora no Instagram, encontramos a seguinte justificativa:

> A Crivo Editorial acredita não somente no incentivo à leitura infantil, mas no incentivo à escrita, como forma de expressão e desenvolvimento do pensamento crítico. A coleção Pé de Feijão, do Selo CrivINHO, tem por objetivo publicar autores mirins e revelar as suas histórias singulares. O talento para escrita começa desde cedo, você pode ter em casa um pequeno-grande escritor aguardando aquela oportunidade para mostrar a criatividade ao mundo!

A coleção Pé de Feijão publicou dois livros — o segundo chama-se *O prédio fantasma e outras estórias*, escrito por Bárbara Bueno e Malta Nascimento e lançado em 2017 — e fez da Crivo a única editora mineira em atuação que abre em seu catálogo um espaço exclusivo para publicação de textos escritos por crianças[85]. A proposta da coleção criou oportunidades de via de mão dupla: em uma direção, possibilita e valoriza o protagonismo dos pequenos, podendo despertar ou aguçar o interesse pela leitura e escrita de histórias; na outra, amplia a visibilidade da editora ao atrair famílias que enxergam em suas crianças a potência da escrita literária.

O modelo de parceria permite, nesse caso, a aposta em escritores que ainda não possuem uma rede de divulgação do próprio trabalho. Assim, divide-se os gastos, os ganhos, mas também os riscos. Segundo Lucas, essa estratégia demandou um aumento das tiragens e alavancou o catálogo da editora. No entanto, o fato de nenhum dos editores ter familiaridade com gestão de negócios encorajou projetos arriscados demais, o que se desdobrou em profundas dívidas. Em 2016, no momento de maior crise do caixa da editora, Lucas apostou suas fichas em um livro infantil:

> *A gente tinha feito um livro muito lindo que até então era nosso carro chefe dos livros infantis, (...) o* Nico, o gato que tinha medo de altura*, da Janaina Caldeira e do Francisco Godoi, um livrão (...) muito colorido. (...) Peguei com todos os meus santos, minhas santas, né? E aí eu tive um* insight *-- a minha intuição -- de mandar o Nico para o Leiturinha, aquele clube de leitura infantil. O Rodrigo falava assim: o Nico foi o "pulo do gato". (...) Foi coisa de três semanas (...), um mês, a Leiturinha entrou em contato com a gente.*

[85] A Editora Cora lançou o projeto "Escritor Mirim Cora Coralina" em maio de 2020. Na postagem do seu perfil no Instagram, a editora convida famílias a enviarem histórias escritas pelos filhos que, devido à pandemia, estão em casa. Segundo a legenda da postagem, o projeto é uma "oportunidade incrível para estimular a leitura na infância e na escrita". Por um preço fixo de R$500,00, a editora ilustra a história e disponibiliza 10 livros para a família "presentear amigos, professora, coleguinhas e quem sabe comercializar o produto". Portanto, os livros produzidos pelo projeto não compõem o catálogo da editora. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_5uddIFs0J/

A grande compra privada obrigou os editores a revisarem a organização administrativa e contábil da Crivo Editorial. Nesse período, a emissão de notas fiscais começou a ser feita de forma assídua e controlada. Com o caixa alimentado, a editora pode pagar suas dívidas e contratar uma pessoa que assumisse sua gestão financeira. Lucas revela-nos que o cargo foi ocupado pela sua mãe, Lúcia Maroca, que já tinha experiência com uma empresa familiar. "Eu acho que isso de alguma forma enternecia ela também: me ver tentando me virar, fazendo com que a coisa acontecesse de alguma forma, continuando o que a família dela tinha feito lá atrás. E ela gosta, (...) ela é uma boa gestora", acrescenta Lucas. É possível identificar a importância das relações próximas, entre família e amigos, nos começos das editoras independentes, quando há pouco capital financeiro ou, como nesse caso, quando as dívidas já são consideravelmente altas.

O ano de 2018 foi marcado por acontecimentos que acenavam o crescimento da editora: puderam contratar seu primeiro funcionário, o quinto da equipe formada por amigos e familiares; tiveram mais um livro infantil comprado pelo Leiturinha e outro aprovado no Kit Literário da Prefeitura de Belo Horizonte; e começaram a apostar na publicação de autores que já tinham uma visibilidade nas redes sociais. Diante de tais conquistas e estratégias, estabeleceram um novo tipo de contrato:

> *A gente executa basicamente três contratos na Crivo. Esse do começo, que é a prestação de serviço; um de parceria meio-a-meio (todos investem e o que se ganha é dividido); e o terceiro, que é o modelo que se professa no mercado das grandes editoras: elas investem em tudo e passam uma parte para o autor. (...) Foi esse terceiro modelo que eu apostei com a Helena Ferreira. Isso começou a dar uma rotina de venda para gente. A gente começou a vender todo dia.*

Segundo Lucas, as escritoras Helena Ferreira e Cecília Sfalsin foram determinantes para criação de uma nova rotina da Crivo Editorial: as vendas diárias. O fato de as autoras já possuírem um numeroso público em suas redes sociais fez com que os editores enxergassem o quão estratégico era ocupar o mundo virtual, a fim de ganhar visibilidade em outras cidades e estados e, consequentemente, atrair novos leitores e autores.

O crescimento da Crivo Editorial, de acordo com Lucas, foi significativo. Hoje, a equipe é formada por cerca de quinze pessoas. "A gente tem representante de São Paulo fazendo as grandes redes, a gente tem uma loja integrada e o processo logístico todo automatizado, a gente gira nas livrarias. A gente tem uma rede, (...) tem um portfólio diário de 25 a 30 livros circulando diariamente, fora os outros 100 livros publicados", conta-nos. A

editora deixou, então, de ser a segunda ocupação e tornou-se o projeto de vida do seu editor chefe: "sabe quando você meio que aposta 90% das suas fichas naquele lugar? Eu falo assim: é, é pra cá… é isso que me motiva, é isso que eu amo".

Diante da pergunta sobre os critérios de seleção dos textos para publicação, Lucas responde estar "disponível para publicar qualquer coisa que não atente contra direitos humanos". A diversidade de temas presentes nos cerca de 120 livros publicados estão distribuídos em cinco selos: o Crivo, que contempla cultura, arte e literatura em geral; o CrivINHO, dedicado à literatura infantil; o Bigorna, destinado ao público jovem; o Trinca, voltado para publicações de temática religiosa; e o Universo & Cidade, que aborda temas sociais, políticos, acadêmicos e científicos.

Na loja virtual da editora, há 14 livros do selo CrivINHO disponíveis para venda e 3 indisponíveis. Outros 3 títulos foram encontrados somente nas postagens da página da Crivo no Facebook, entre eles, o já citado *Contar estrelas no céu dá verruga no dedo?*. Há, ainda, um livro que foi indicado pela FNLIJ à Feira de Bolonha de 2019, o *Figuras de liberdade*, de Fernando Siqueira. Apesar de se tratar de uma feira de literatura infantil e juvenil, o livro selecionado não faz parte do selo CrivINHO, configurando-se, nas palavras de Lucas, como um livro para todas as idades.

Figura 20: *Figuras de liberdade* no Catálogo de Bolonha

Clarice
Roger Mello. Illustrations by Felipe Cavalcante. Global. 124p. ISBN 9788526024021
In *Clarice*, Roger Mello tells the Brazilian military dictatorship through the eyes of the girl, who has the parents disappeared (in a hidden mystery, it is not known if they died or fled). Fears and oppression are shown as a beautiful literary game in its 124 pages, by the letters of Roger, and by the illustrations of Felipe Cavalcante, who do not give the game away at no time, since it does not translate facts or historical reports, it is sustained by the metaphors left for the reader to complete those voids. (ED)

Conversa de vaga-lumes
Maria da Betania de Galas. Özé. 56p. ISBN 9788564571426
Conversa de vaga-lumes presents the story of the boy Peu who lives in an orange house with his mother, grandfather and grandmother in a place of stairs, alleys and labyrinths. Every day he wakes up early to help his grandfather pick up cartons and cans on the street. Peu once met Pedro, a resident of a luxury condominium, in an embarrassing situation: he returned a toy that Pedro had dropped from the window of the car, and the building's security guard pulled him away. The text portrays the unequal society of the great Brazilian urban centers and also opens possibilities for the improbable relationship that is established between the two boys. Follows the narrative, with short paragraphs and dialogues, an innovative illustration that includes drawings, collages and the very color of the paper. Text and image integrate creatively into a well-designed editorial project. (PC)

Enreduana
Roger Mello. Illustrations by Mariana Massarani. Companhia das Letrinhas. 44p. ISBN 9788574068411
At first glance, the images and colors of *Enreduana* make a big impact on readers of all ages. The beauty continues in the poetic narrative, sung by sand's grain, which tells the story of a priestess woman which is considered the first writer of the world, but, precisely because of her feminine condition, does not figure in our culture with the importance and strength that has. (FF)

Figuras de liberdade
Fernando Siqueira. Crivo Editorial. 52p. ISBN 9788566079810
Seeking for free place must be a relentless and necessary task. Therefore, we must always make this spirit live by telling the new generation stories with characters that allow themselves to live in a place called Freedom. Born by the force of the word that transforms itself into poetry, *Figuras de Liberdade* dreams of a Paradise. At the same time, it presents us figures loaded with empathy and knowledge. Fernando Siqueira, its illustrator and author, invites us to experience and feel the sweet taste of emotion expressed in the poetic word and in the sumptuousness of a carefully crafted illustration. Welcome to Freedom! (VS)

Histórias guardadas pelo rio
Text and illustrations by Lúcia Hiratsuka. Edições SM. 64p. ISBN 9788541820400
Fishing and trading stories are common practices in that city. Stories are exchanged, presented as gifts, collected, embroidered. However, no matter how hard he tries, Pedro is unable to catch them and decides to uncover the secret of such a practice. Author and illustrator Lúcia Hiratsuka hence brings the reader a hamper filled with fished-out stories. She is the recipient of major awards, such as the Prêmio Jabuti for Illustration and the Prêmio FNLIJ, having also been included in the White Ravens catalogue, put together by the International Youth Library in Munich, and in the FNLIJ-IBBY 2016 list of honours. (GC)

Horas mortas
Antônio Schimeneck. Illustrations by Rodrigo Cambará. Ama Livros. 120p. ISBN 9788590645108
Horas mortas is a challenging fiction. Its illustration dialogues in harmony to the text to present us the different moments of the narrative: the narrator's thought in counterpoint with its macabre stories. At the same time, we find a dense text permeated by stories that are very close to the Gothic style, they prepare the reader for an unusual epilogue. Its author, Antônio Schimeneck, shakes us with each turned page, with each story read. It will surprise the reader until its end. (VS)

fiction for young people

28

29

Fonte: *Fac-símile* da autora

Os frutos do capital simbólico adquirido pela obra selecionada para uma das maiores feiras de literatura infantil e juvenil do mundo, no entanto, ainda não foram diretamente colhidos. Quando regressou da feira ao Brasil, Lucas se deparou com o sucesso de um título recém publicado — o *500 dias sem você*, de Samantha Silvany — uma venda de raro porte para pequenas editoras, principalmente quando desatrelada das grandes compras públicas e privadas:

> *Eu vendi 64 mil livros, (...) nesse um ano e meio eu não tive tempo de entender nada, foi essa loucura por causa desse livro [da Silvany]. E aí a gente meio que "girou" por conta desse livro. Então, a gente não teve um momento de aproveitar o selo Bolonha. (...) Eu não tive nem tempo direito de pegar o selo e botar nos meus exemplares que são impressos aqui e falar disso para as pessoas.*

O livro da escritora Silvany deu origem à coleção Compartilha, exclusiva para publicações de escritores da internet. A Crivo demonstra, ao longo de pouco mais de seus oito anos de existência, ser uma editora atenta às oportunidades de grandes vendas. Visar a autores que já conquistaram seu público fiel por meio de blogs e redes sociais, bem como a editais e a clubes de leitura, são estratégias que, quando acertadas, além de ajudarem na construção do catálogo, agregam valor econômico e simbólico à editora e possibilitam novos projetos. O Poesia InCrível, por exemplo, publica novos poetas, premia-os em dinheiro e distribuem seus livros gratuitamente[86]. De acordo com o site da editora:

> O Poesia InCrível é um projeto que existe desde 2014, com o objetivo de lançar novos poetas na cena literária. Por meio de um concurso público de inscrição gratuita, foram selecionados até hoje 10 poetas e poetisas de Belo Horizonte e Região Metropolitana que tiveram seus livros publicados e distribuídos pela Crivo. Este projeto carrega um sonho da editora de participar da construção de contextos urbanos mais literários, dando voz para diferentes pessoas e fortalecendo o gênero da poesia, uma de nossas paixões e vocações[87].

A variedade de temas representados pelos selos e de projetos realizados pela Crivo Editorial contribuem para o crescimento de seu catálogo e, consequentemente, de seu público. A descrição da editora em seu site, contudo, delimita sua preferência: "Somos uma editora mineira de Belo Horizonte com a missão de publicar novos autores e autoras na cena literária, sobretudo na poesia e na literatura infantil". Nesse sentido, os selos Crivo e CrivINHO, assim como os projetos Pé de Feijão e Poesia InCrível, podem ser considerados os que mais

[86] O Poesia Incrível já publicou dez livros, dois em cada uma de suas cinco edições. Algumas delas foram financiadas pela própria editora, outras, pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.
[87] Ver https://crivoeditorial.com.br/projeto/projeto-x/ .

exprimem a identidade da editora. É do interesse da Crivo Editorial, representada por Lucas, ampliar seu catálogo de livros para crianças. Os projetos de livros infantis que atenderam a grandes compras criaram condições para a elaboração de uma estrutura editorial mais profissionalizada e, consequentemente, para a legitimidade da editora. Sobre esses caminhos e o atual momento da editora, Lucas discorre:

> *Em 2019 (...), no espaço de 30 dias, a gente teve que automatizar todo processo de venda, montar uma loja integrada no ar, subir com os títulos, [contratar] duas pessoas como SAC para fazer atendimento ao consumidor, integrar sistemas com correio… Então, cada passo que você dá, você arregimenta, você fortalece sua estrutura burocrática, e isso te permite uma nova passada. (...) Agora em 2021, depois de tudo o que a gente passou de 2015 pra cá, a Juliane [Gomes][88] falou: olha, Lucas, vamos colocar os livros infantis da Crivo no PNLD? (...) Eu acho que você tem estrutura burocrática e até recurso financeiro para poder viabilizar isso.*

Para inscrever livros no edital do PNLD Literário, a editora precisa dar conta de arcar com custos que incluem materiais de apoio ao professor. Os custos da produção desse material complementar, muitas vezes, inviabilizam as inscrições de algumas pequenas editoras. O fortalecimento da estrutura burocrática, que inclui a profissionalização dos agentes e do plano de negócios da editora, viabilizado a partir de uma experiência atenta, composta por erros e acertos, possibilitou o desenvolvimento dos capitais econômico e simbólico da Crivo Editorial.

3.3.2 As feiras e as conversas de feira

A Crivo Editorial é uma das editoras mais assíduas nas feiras de publicação independente de Belo Horizonte. De acordo com o quadro elaborado por esta pesquisadora, ela esteve presente em dez das treze edições de feiras Textura e Curupira. Lucas resgata, nessa parte da entrevista, uma recente conversa com Fernando Siqueira em que o autor dizia que a feira é uma das coisas que ele mais sente falta na pandemia, aquele lugar onde você "conversava com um, trocava com outro, tomava café com outro, brigava com outro". Esse é o sentido que Lucas atribui às feiras: a possibilidade afetiva da troca.

> *No caso da Crivo, os nossos ganhos são muito mais de troca e reconhecimento -- troca afetiva, troca profissional, reconhecimento (...) dos pares e conhecimento de pessoas novas -- do que propriamente financeiros. Quando eu coloco na balança, a feira nunca foi para gente um lugar indispensável. (...) "Aquela conta do correio*

[88] Companheira de Lucas. Atuou na avaliação e seleção de obras do PNBE.

> *que tá prevista para o dia 7, eu tô tranquilo, porque tem feira dia 6", isso nunca aconteceu com a gente. (...) Mas as feiras sempre foram um lugar de muito afeto, de muita troca. Um lugar de encontro de pares, mesmo, sabe?*

Apesar de não se configurarem como indispensáveis para as vendas, as feiras também têm seu lugar de destaque na trajetória da Crivo. Lucas também assinala as iniciativas que surgiram de "conversas de feira": as já mencionadas Palavra Trocada e Feira Pílula. O escambo, seja ele de ideias ou de mercadorias, é, para Lucas, a consequência mais instantânea das feiras e o principal motivador de suas inscrições.

Figura 21: Primeira edição do Palavra Trocada, na Livraria do Belas

Fonte: Livraria do Belas/ Facebook

Em suma, as estratégias que visam à publicação de autores conhecidos pelos seus blogs e redes sociais, bem como as que incluem seus livros em clubes de assinatura e em programas de compra pública de âmbito municipal e federal, possibilitaram a profissionalização da equipe, o desenvolvimento de sua estrutura, o aumento do seu catálogo e de sua visibilidade e a criação de novos projetos, parcerias e estratégias de divulgação das

produções e dos autores da capital mineira. Por ter o público infantil como um dos pilares de sua identidade, criou iniciativas que contribuem para a ampliação das possibilidades de ocupação da literatura feita para crianças na cidade. Desse modo, podemos afirmar que a Crivo Editorial é peça fundamental para o fortalecimento da cena literária infantil e independente de Belo Horizonte.

3.4 Editora MRN - Descobrir caminhos, somar forças

O trabalho de edição é um trabalho também artístico. Eu me dedico mais, eu estudo muito, eu leio muito, eu pesquiso muito para poder fazer as coisas acontecerem.
Marcos Roberto do Nascimento

Observamos que o campo editorial possui baixa codificação de entrada e, por isso, atrai profissionais de diversas áreas de atuação. Identificamos, ao longo desta pesquisa, a recorrência de editoras que, movidas pela necessidade de construir seus catálogos, oferecem seus serviços de editoração a quem deseja publicar seu primeiro livro. Vimos também alguns casos de novos autores que se deparam com sucessivas recusas de publicação. A incompatibilidade entre o autor e a editora pode ocorrer devido a variadas razões: a proposta apresentada pelo autor pode não dialogar com a identidade que a editora pretende construir; o tipo de contrato que a editora oferece pode não ser viável para o autor; a editora recebe tantos originais que não tem condições de ler e dar retorno a todos os autores; alguns autores não toleram alterações editoriais em seus textos, o que inviabiliza um acordo entre as partes. Essas são apenas algumas situações em que o dono do original se questiona se deve continuar a busca por uma editora que o publique ou se desiste e engaveta seu projeto. Alguns, porém, optam por uma terceira via que, por sua vez, retoma e confirma a informação do início deste parágrafo.

Marcos Roberto do Nascimento relata-nos como nasceu a pequena editora de livros infantis e juvenis que tem como nome as suas iniciais. Depois de ter custeado parte da publicação do seu primeiro livro, *As aventuras de Kito: o dragão e as piri-piri vermelhas*, pela editora Nandyala, Marcos quis continuar seu trabalho como escritor. Ele enviou seus projetos para outras editoras, mas algumas delas recusaram-se a publicá-lo; outras, não lhe deram retorno. Também houve oportunidades que precisou rejeitar porque lhe custariam mais do que podia pagar. Depois de uma conversa com a amiga e ilustradora Iara Abreu, Marcos começou a vislumbrar novos caminhos:

> *Ela [Iara] falou: Marcos, eu queria te mostrar um trabalho aqui (...). Aí ela me mostrou e eu comecei a conversar com ela sobre o trabalho, achei super interessante e comecei a dar uns pitacos. Ela pegou e fez o seguinte comentário: É, Marcos, você tem um olhar de editor, hein? Aí eu falei assim: Uai, se eu tenho olhar de editor, por que eu não posso lançar esse olhar sobre meu próprio trabalho, né?*

Diante de tantas portas fechadas, o escritor começou a se dedicar aos estudos sobre edição, descobrindo caminhos "para poder fazer as coisas acontecerem". Sua intenção, desde o início, era publicar livros literários para o público infantojuvenil. Prontamente percebeu que, por se tratar de livros com cores e ilustrações, seria necessário imprimir grandes tiragens para que o valor unitário fosse acessível. Sabia que o investimento inicial seria alto, mas estabeleceu para si mesmo que "cada projeto editorial teria que ser suficiente para financiar o projeto seguinte". Assim, em 2016, depois de definir seus limites e possibilidades, conseguiu editar seu primeiro livro e começou a edificar a MRN Editora.

3.4.1 Escolas e compras públicas

O menino dos pés coloridos foi adotado por uma rede particular de ensino de Belo Horizonte, o Colégio Santa Maria Minas, que, atualmente, possui 13 unidades. Marcos conta que o livro ficou conhecido e outras escolas o adotaram em seguida. Ele considera que teve sorte, pois a compra robusta do seu primeiro livro alimentou o caixa da editora e permitiu a publicação do segundo título, *As viagens do balão sonhador*. Além desses dois, outros seis livros foram publicados e estão disponíveis para compra no site da editora. Dos oito títulos, quatro foram escritos por Marcos. A ideia inicial de autopublicar-se, movida pelos desencontros com as editoras, portanto, foi expandida.

Figura 22: Marcos Roberto Nascimento em uma roda de conversa com o autor

Fonte: MRN Editora/ Site

Marcos discorre sobre as especificidades de uma editora independente, jovem e pequena, que publica exclusivamente para o público infantil e juvenil. Os critérios envolvidos na seleção do que vai compor seu catálogo passam por análises de âmbito artístico/literário (mais pessoais) e, sobretudo, de âmbito econômico. Nesse sentido, a viabilidade do custo do projeto é o que vai determinar a maior parte de suas escolhas para publicação.

> *Geralmente, publicação para criança tem muita ilustração, tem o cuidado com o projeto gráfico do livro, o formato do livro, e isso tende a encarecer muito o projeto. Então, acho que tem um custo e que, normalmente, as produções independentes acabam tendo dificuldade de trilhar esse caminho. (...) Por exemplo, no meu caso: eu só escrevo livros e edito livros. Eu não tenho nenhuma outra habilidade, eu não sou designer gráfico, eu não sou ilustrador, não sou desenhista. Então, todos esses profissionais eu tenho que contratar. (...) Por que eu to dizendo isso? Porque tem outras experiências (...) [em] que o proprietário, o editor, pode não ser o autor, mas tem essas habilidades. Ele é um designer gráfico, ele desenha... Então, ele monta todo o livro e publica. Isso reduz o custo, né?*

Marcos comenta que desde o início visa às grandes compras, especialmente as governamentais. Estudioso da área da edição, acredita que apesar do paradoxo de ser independente e recorrer aos editais, tais compras são fundamentais para as pequenas editoras, uma vez que geram visibilidade e oportunizam novos projetos. “Lamentavelmente, no ano em que eu comecei, 2016, a gente teve mudanças (...) muito significativas nos editais, seja em relação ao conteúdo, à periodicidade, etc”, ressalta. Competir com as grandes editoras, que

criam muitos selos com o intuito de ampliar as chances de serem contempladas com um ou mais livros, e cumprir todas as exigências de confecção de materiais de apoio também configuram-se como obstáculos para pequenas editoras: “eu mesmo deixei de participar de um edital agora, porque só para gravar um CD de orientação você precisa de 2 mil reais. Não, não tenho a mínima condição de fazer isso”.

Marcos também avalia os impactos da pandemia no setor. No início de 2020, três livros do catálogo da MRN Editora haviam sido selecionados para entrar em escolas particulares. Em março, as escolas fecharam e suspenderam as compras. Paralelamente, pelos mesmos motivos, as feiras de publicação independentes foram suspensas. O novo cenário dificultou ainda mais a continuidade dos trabalhos de muitas pequenas editoras, principalmente daquelas voltadas exclusivamente para os públicos infantil e juvenil. Cautelosamente, a MRN Editora continuou seus projetos e acaba de lançar um novo livro, uma parceria luso-brasileira chamada *Horizonte*, da artista portuguesa Carolina Celas. O novo livro é resultado de uma “conversa de feira”, resgatando o termo utilizado por Lucas Maroca. Contudo, a feira em questão ocorreu na cidade de Bolonha, na Itália, em 2019.

3.4.2 O saldo de Bolonha

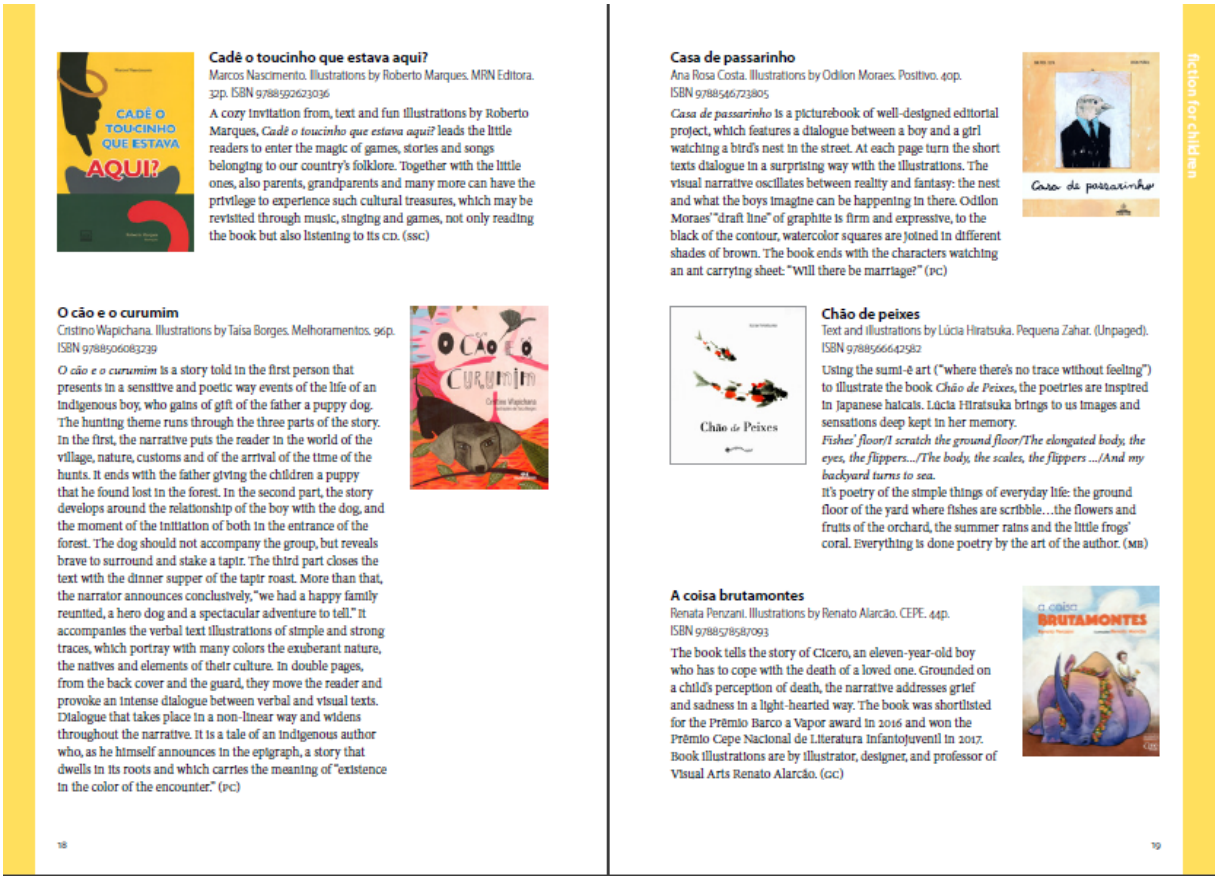
Cadê o toucinho que estava aqui, escrito por Marcos e ilustrado por Roberto Marques, foi indicado pela FNLIJ para participar da Feira do Livro Infantil de Bolonha. De acordo com o site da MRN Editora, o livro é composto de elementos do folclore brasileiro e vem acompanhado de um CD com cantigas infantis. Sobre a experiência de visitar uma feira de tamanho prestígio, Marcos comenta:

> *É claro que a feira de Bolonha não tem nada a ver com as feiras independentes. Muito pelo contrário, é uma feira de negócios e tal, mas a gente montou uma estratégia que é um pouco [baseada] nessa experiência que a gente tem de feira independente. A gente delimitou um espaço na feira -- a feira é enorme -- e a gente foi dialogar com as editoras de Portugal, Espanha e da América Latina. Nós ficamos 3, 4 dias fazendo essas conversas, essas trocas que permitiram um conhecimento muito legal, inclusive do calendário de feiras dos países da América Latina (...) e de trabalhos muito interessantes, como esse da Carolina Celas.*

Podemos identificar na fala de Marcos o que Muniz Jr. chama de “dimensão ritual” das feiras. “A presença nessas feiras, mais do que demarcar publicamente a singularidade de um projeto e expor seus produtos para apreciação e compra, expressa a adesão (em maior ou

menor grau) a um *ethos* coletivo" (MUNIZ JR., 2016, p. 189). Observamos, sob essa perspectiva, que o ritual feirante da troca, adquirido pela experiência com as feiras independentes, pequenas e locais, foi aplicado em uma feira de negócios de dimensão global. Os desdobramentos já são visíveis, pois um dos projetos de parceria internacional já tomou forma. O calendário das feiras da América Latina, ainda que temporariamente suspenso, poderá servir para o planejamento de futuras viagens e novas trocas. Em suma, o saldo da Feira de Bolonha para a MRN Editora revelou-se positivo e promissor.

Figura 23: *Cadê o toucinho que estava aqui* no Catálogo de Bolonha



Fonte: *Fac-símile* da autora

Ainda sobre os frutos colhidos na Itália, Marcos também respondeu à pergunta relacionada ao ganho simbólico adquirido por ele e pela editora com a indicação de uma de suas obras ao Catálogo FNLIJ para a Feira de Bolonha. No primeiro momento, ouvimos a intrigante informação de que *Cadê o toucinho que estava aqui* não atraiu olhares atentos ao seu *status*. O motivo de seu sucesso de vendas nas feiras independentes é atribuído ao seu próprio conteúdo, que convida ao resgate da memória folclórica, e não ao selo indicador de premiação.

Notamos, ao longo da pesquisa realizada no site e nas redes sociais da editora, que não havia nenhuma menção à indicação ao catálogo que servisse de "isca" para aqueles que se norteiam por premiações. Quando perguntamos o porquê de a editora não tirar proveitos dessa conquista, Marcos refletiu sobre a precarização do trabalho do editor independente:

> *Tem uma questão aí que é um descuido da minha parte enquanto um editor independente, né? Tem uma coisa que eu discuto muito, que é essa precarização da atividade em si. Para eu me manter, eu tenho que fazer outras atividades, dou aula, faço doutorado, enfim… eu não consigo cuidar de tudo ao mesmo tempo. Uma das coisas que eu menos cuido na editora é essa imagem das redes sociais. Então, eu acho que tem mais a ver com descuido do que propriamente não ter achado relevante explorar.*

De acordo com Marcos, a interrupção dos planos de divulgação do livro premiado em função da pandemia, bem como a desaceleração de todo o trabalho editorial e a suspensão das feiras independentes — que propiciaram boa parte de sua venda — também são fatores que dificultaram a exploração simbólica e econômica da premiação.

3.4.3 Feiras são mananciais de troca

A MRN Editora participou de cinco das treze edições das feiras Textura e Curupira. Precisamos levar em consideração que seu ano de fundação é 2016 e que seu catálogo ainda é composto por poucos títulos. Proporcionalmente a outras editoras que possuem o mesmo ou maior tempo de atividade, a MRN Editora se destaca pela frequência nas feiras desde a sua primeira participação em 2018.

Figura 24: Estande da Editora MRN na Feira Curupira

Fonte: Editora MRN/ Site

"Eu me sinto independente, mesmo, é quando eu tô nas feiras (...). Quando eu sei que o livro que tô produzindo aqui cabe na minha banca lá na feira", comenta. As feiras independentes, segundo Marcos, são como mananciais de troca de experiências e determinantes para a prática independente, que se caracteriza pela produção de livros, mas, sobretudo, pela forma como ele circula, pelas parcerias entre os pares, pela horizontalização "sem paredes".

> *As feiras são o espaço mais pulsante para as editoras independentes. Eu acho que é preciso ter com regularidade feiras independentes, é preciso que haja mais feiras para que os autores e as editoras independentes possam trabalhar não só para vender os seus livros, mas para realizar essas trocas. (...) A gente tem o Salão do Livro de Belo Horizonte que é importante também, num to dizendo que não seja importante, mas, normalmente, nele você tem as grandes editoras, distribuidoras, livrarias, e isso acaba ofuscando um pouco a experiência de troca. Até porque o espaço é pensado para vender livros, não necessariamente para troca de experiência.*

Ao longo de cinco anos, a MRN Editora vem traçando contornos para sua atuação no subcampo editorial infantil e independente de Belo Horizonte. Ao mesmo tempo em que está

atenta aos editais de grandes compras, não se norteia pelos temas da moda para construir seu catálogo. Apesar de não ter colhido frutos diretos da conquista simbólica, concretizou um projeto internacional decorrente de uma troca de interesses durante a feira de Bolonha. Paralelamente à entrada nas escolas particulares, mantém sua frequência nas feiras de publicações independentes. Em suma, podemos afirmar que a pequena editora independente está disposta a percorrer diferentes caminhos para fazer com que os livros literários cheguem às mãos de crianças e jovens.

4. CAPÍTULO 4 - A LÓGICA DO SUBCAMPO

Ou seja: ainda existe gente que canta,
ainda existe gente que brinca.
Eduardo Galeano

Galeano, em "Janela sobre as proibições", observa cartazes fixados nas paredes de um botequim e de um aeroporto. Num, é proibido cantar; noutro, é proibido brincar com os carrinhos que transportam bagagens. Sua conclusão expressa, ao invés de lamento ou indignação, uma sagaz e generosa leitura: "ainda existe gente que canta, ainda existe gente que brinca". Os entrevistados desta pesquisa parecem fazer o mesmo que o escritor uruguaio: abrem janelas sobre as proibições que encontram fixadas em seus caminhos.

Às vezes, para dar um recado, é necessário lutar contra o silenciamento da sua própria voz. Para algumas pessoas, a linha de largada da corrida profissional é recuada, uma vez que, antes de lidar com os obstáculos do seu campo de atuação, precisam encarar aqueles que lhes acompanham desde o nascimento, reflexos de uma sociedade racista e patriarcal. Diante daqueles que lhe proibiram de existir, Mazza escancara 80 anos de vida; diante daqueles, os mesmos, que lhe proibiram de falar, Mazza brada a história da cultura afro-brasileira em forma de livros.

O catálogo da Mazza Edições, composto por mais de duzentos títulos, evidencia seu propósito de ampliar a visibilidade e a representatividade de pessoas negras no panorama editorial nacional e internacional. O capital simbólico da editora advém do *status* de "pioneirismo e resistência"; no entanto, em um país que ainda vive as consequências de séculos de escravidão, o racismo é estrutural e faz vítimas diariamente. Nesse cenário, o slogan da Mazza Edições evidencia a importância de sua existência e a urgência de sua continuidade.

Seu capital econômico está atrelado a duas fontes principais. Os editais de compras públicas — pelos quais a editora passou a ser frequentemente selecionada após a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas — garantem vendas dos livros literários para crianças e viabilizam novas publicações, destinadas ao mesmo público ou não. Em menor escala, as feiras também garantem parte da vendagem, sobretudo em um contexto de desvalorização das editoras independentes pelos programas governamentais de compra de livros literários.

Quando a ausência de incentivo à cultura decreta o fim de projetos, como a Faísca — Mercado Gráfico, e assombra o desenvolvimento de outros, instala-se uma feira periódica

com recursos próprios. Quando as vendas são afetadas pela impossibilidade dos eventos presenciais, recorre-se às demandas por serviços de gráfica. A Impressões de Minas se desvia das proibições criando novas possibilidades de permanência no subcampo, o que lhe confere um alto grau de autonomia.

Seu capital simbólico relaciona-se intimamente com as feiras e eventos que promove. Nesse caso, como afirma Magalhães (2018), feiras e eventos legitimam a editora e a editora legitima feiras e eventos. Essa acumulação de capital simbólico é capaz de garantir, segundo Bourdieu, "sob certas condições e sempre a prazo, ganhos econômicos" (BOURDIEU, 2006, p. 20), na medida em que, ao dar valor a algo (feiras e eventos), obtém benefícios dessa operação. Os ganhos econômicos colhidos, por sua vez, são transformados em novas publicações, feiras e eventos. Além disso, a Feira Textura, a única que conseguiu estabelecer frequência na capital, e a Curupira, a única voltada exclusivamente para o público infantil, assim como o selo Jubarte, exclusivo para publicações de literatura para crianças, conferem à Impressões de Minas um destaque no subcampo independente de livros literários para crianças da capital mineira.

A Crivo Editorial tem funcionamento parecido. Quando a falta de profissionalização dos seus funcionários quase a afundou em dívidas, as estratégias de vendas em grande escala e o aprimoramento do setor de gestão financeira ergueram-na e alavancaram-na. Os novos projetos, planejados com experiência cautelosa, atraíram novos autores e contribuíram para sua legitimação na cena editorial belo-horizontina.

As inscrições em clubes de assinatura e em programas de compra municipal e federal, assim como as estratégias de publicação de autores que já possuem público leitor em blogs e redes sociais, garantem retorno econômico e impulsionam novos projetos. A presença nas feiras, apesar de dispensável em termos de venda, é frequente e possibilita parcerias que se desdobram em outras feiras e eventos. A seleção de um dos seus títulos por uma instituição legitimadora (FNLIJ) para um catálogo de visibilidade internacional (Bolonha) — mesmo que seus ganhos simbólicos tenha sido ofuscados pela venda de outro título —, e também o selo CrivINHO e o projeto Pé de Feijão proporcionam-lhe ganhos simbólicos e realçam o nome da Crivo Editorial no subcampo em questão.

A MRN Editora abriu janelas em portas fechadas. Diante de sucessivos "nãos", um escritor decidiu publicar a si mesmo e contou com a possibilidade de entrada nas escolas. No entanto, a recém-nascida precisou lidar com as limitações de editais forjados para grandes editoras, no período em que o país encarava a "destituição da presidenta Dilma Rousseff e,

consequentemente, a ruptura do projeto político em curso desde 2003, implementado pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT)" (TOLENTINO, 2020, p. 75).

As compras de escolas privadas passaram a movimentar o caixa e, por conseguinte, novas produções, sendo uma delas selecionada pela FNLIJ para compor o catálogo de Bolonha. Os ganhos econômicos das compras escolares, portanto, possibilitaram ganhos simbólicos. A presença na feira internacional, por sua vez, possibilitou contatos com editoras de outros países e uma parceria luso-brasileira — contatos favorecidos pela dimensão ritual (MUNIZ JR., 2016) das feiras independentes já assiduamente frequentadas pelo editor.

Os editores entrevistados deram-nos uma perspectiva de seus trabalhos; a partir dela, traçamos uma possível lógica do subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte. Avaliamos sua autonomia a partir de quatro pontos de análise: 1) o grau de codificação de entrada no subcampo; 2) os capitais envolvidos na criação e manutenção das editoras; 3) a relação com livros e projetos literários para crianças; 4) e o perfil dos editores.

4.1 O grau de codificação de entrada do subcampo

O baixo grau de codificação de entrada dos campos artístico e literário é confirmado neste subcampo, bem como a "extrema permeabilidade de suas fronteiras e a extrema diversidade da definição dos *postos*[89] que oferecem e dos princípios de legitimidade que aí se defrontam" (BOURDIEU, 1996, p. 256). Ainda não há consenso sobre as regras do jogo de um subcampo que herda a inexatidão dos independentes e a forte relação com o campo pedagógico da literatura para crianças. Se considerarmos os avanços das tecnologias de edição e impressão, que contribuem para que editoras sejam erguidas com uma infraestrutura básica e baixo capital econômico, observamos uma queda no grau de codificação de entrada. No entanto, nesse mesmo cenário, podemos identificar uma maior oferta e diversificação geográfica de formação acadêmica específica em edição. O aumento das possibilidades de especialização e profissionalização na área favorecem, por sua vez, o crescimento do grau.

Os quatro editores entrevistados já possuíam, no momento da fundação das editoras, diplomas na área do jornalismo (Maria Mazarello), das artes visuais (Wallison Gontijo), e das letras (Lucas Maroca e Marcos Nascimento[90]). Maria Mazarello tinha um diploma de mestrado no exterior e vinte anos de experiência em editoras quando fundou, durante a

[89] Grifo do autor.
[90] Elza Silveira, apesar de não ter sido entrevistada, também se encaixa nessa categoria.

ditadura militar, a Mazza Edições. Para ela, o título era condição mínima de entrada em um subcampo que já aceitava pessoas brancas com menor qualificação; sem ele, sua vontade de publicar livros com a temática afro-brasileira para crianças e adultos provavelmente teria sido silenciada. Nos casos dos demais editores, os estudos acadêmicos prévios e as relações profissionais e afetivas viabilizadas pela área de estudo e atuação, já na segunda década do século XXI, possibilitaram as primeiras publicações: o romance *História da Água*, da Impressões de Minas; a coletânea *Palavras Abertas*, da Crivo Editorial; e *O Reino Perdido do Mandacaru Vermelho*, da MRN Editora. Além disso, equipes muito pequenas acabam exigindo diversas habilidades de seus funcionários, que acabam buscando aperfeiçoar-se por meio de cursos, como nos relata Marcos Nascimento.

Assim, podemos apontar que, ao longo de quarenta anos, houve uma crescente demanda de especialização acadêmica e profissionalização dos agentes dispostos a adentrar o subcampo em questão. Isso vem criando condições para que os editores se dediquem prioritariamente ao trabalho editorial, desenvolvendo seus catálogos e novos projetos, fortalecendo o subcampo.

4.2 Os capitais envolvidos na criação e manutenção das editoras

Os capitais mais determinantes para criação e manutenção das editoras do subcampo são os já mencionados econômico e simbólico. Ambos capitais advém de pontuais seleções em compras privadas e públicas (municipais e federais) — de modo que nenhuma das editoras constrói seu catálogo em função dos temas e modelos requisitados pelos editais — e da presença nas feiras de publicação independentes — em "escalas de necessidade" diferentes.

As editoras podem arrecadar ganhos simbólicos por meio de premiações por entidades legitimadoras (como a FNLIJ e a Feira de Bolonha); de propostas pioneiras (publicação de intelectuais negros, no caso da Mazza Edições, e de crianças, no caso da Crivo Editorial); de parcerias interregionais e internacionais (como, por exemplo, a da Impressões de Minas com os músicos China e Tulipa Ruiz e a da MRN Editora com a artista portuguesa Carolina Celas); do desenvolvimento de feiras e eventos literários (como a Impressões de Minas na execução das Textura, Urucum, Curupira, Pílula e Palavra Trocada, sendo as duas últimas frutos de parcerias com a Crivo Editorial e a penúltima com a Mazza Edições).

As feiras de publicações independentes destacadas nesta dissertação, Textura e Curupira, podem ser consideradas fundamentais para o funcionamento da engrenagem do

subcampo, uma vez que, além de se constituírem como espaço de venda, adquirem importância ao se revelarem como principais ambientes de troca simbólica entre os editores — o "recreio" do subcampo, resgatando Bartolomeu Campos de Queirós — o que resulta em novas produções, parcerias e em projetos que fazem reverberar a "aura independente".

Assim, um capital propulsiona o outro em vias distintas: ora vemos uma conquista simbólica angariar ganhos econômicos, ora vemos uma grande venda pública ou privada viabilizar projetos mais robustos que, por sua vez, acabam atraindo prêmios. Essa análise nos aponta uma relação simbiótica entre os capitais econômico e simbólico, de modo que, para manter seu funcionamento, o subcampo precisa cuidar de ambos com a mesma devoção, sem preterimentos.

4.3 A relação com livros e projetos literários para crianças

Entre as quatro editoras investigadas, uma é dedicada exclusivamente ao público infantojuvenil (MRN Editora); as demais possuem selos destinados a essas publicações (Penninha, da Mazza Edições; Jubarte, da Impressões de Minas; CrivINHO, da Crivo Editorial). Essas três, nas descrições presentes em seus sites, mencionam que uma de suas prioridades é a publicação de livros para crianças. Além dos selos reservados, cada uma desenvolve (ou desenvolveu) um projeto voltado para o público infantil: a Biblioteca Comunitária Etelvininha Lima, a Feira Curupira e o Projeto Pé de Feijão. Marcos Nascimento, à frente da MRN Editora, costuma participar de rodas de conversa com o autor nas escolas que adotam seus livros, além de também estar presente nas feiras.

Todas elas já foram contempladas por compras em grande escala, mas nenhuma estruturou seu modo de produção em função de editais ou dos "temas da moda". Se levarmos em consideração o tamanho de seus catálogos, podemos observar uma variedade de temas, formatos, tamanhos, escritores e ilustradores em suas produções literárias para crianças. Alguns desses escritores e ilustradores contribuem com a legitimação da editora devido a trabalhos já premiados nos campos literário, artístico ou musical.

Maria Mazarello tem como prioridade a publicação da cultura afro-brasileira; Wallison Gontijo afirma que os originais são aprovados se estiverem de acordo com o perfil da editora e se apresentarem, mediante análise dos editores, possibilidades gráficas e materiais; Lucas Maroca afirma que "publica qualquer coisa que não atente aos direitos humanos"; e Marcos Nascimento faz menção à importância de se analisar a viabilidade

econômica da publicação. Esses critérios são aplicados a todas publicações, sejam direcionadas às crianças ou não. Não há uma especificidade relacionada à garantia de entrada nas escolas ou à restrição de temas que tratem desse ou daquele assunto, por exemplo.

Dessa maneira, podemos identificar propostas de catálogos distintas, porém conectadas pelo propósito de não se nortearem em função das demandas dos editais, o que combate a "pasteurização" de temas e formatos. As iniciativas de aproximação com o público infantil por meio de conversas em ambientes escolares, bibliotecas comunitárias, feiras e do convite à escrita também configuram-se como um diferencial simbólico das editoras no subcampo.

4.4 O perfil dos editores: novas categorias

As casas editoriais analisadas possuem diferentes tamanhos (levando em conta o volume de seus catálogos e os capitais simbólicos e econômicos acumulados) e distintas trajetórias (considerando o ano de suas fundações e as transformações político-econômicas vivenciadas). Cada editor(a), por sua vez, acumula suas próprias formações acadêmicas e experiências no campo editorial. Uma amostra que contém tantas especificidades parece não comportar a delimitação de um perfil de editores. Todavia, conseguimos encontrar alguns pontos em comum, "fricções" entre seus trabalhos que resultam em uma fagulha.

Tentamos, a princípio, identificá-los nas categorias "bonsai" e "girafa", destacadas por Muniz Jr. (2016). No entanto, corroboramos Gomes (2018) e Coutinho (2020) quando, ao resgatarem os termos, apontam a necessidade de uma maior matização do subcampo independente. Neste trabalho, propomos uma categoria intermediária que, apesar de ter sido identificada no subcampo independente de livros literários para crianças, pode ser aplicada ao "independente" sem a especificação em questão.

Em certo ponto da análise das entrevistas, pareceu-nos curiosa a ideia de relacionar um determinado perfil de editores à figura de um coelho. Pequeno, porém ágil, o coelho caminha dando pequenos saltos. A privilegiada audição lhe permite estar atento ao que lhe cerca. Não são predadores; vivem em colônias e buscam uma relação harmônica e vantajosa para todos. Nesse paralelo, os "editores coelho", por meio de parcerias — os acasalamentos —, proliferam projetos, cavam e adentram novos espaços, crescem horizontalmente. Maria Mazarello, Wallison Gontijo, Lucas Maroca e Marcos Nascimento parecem, aos olhos desta pesquisadora, clássicos "editores coelhos". Por meio das feiras e de projetos de incentivo ao

livro e à leitura literária, eles somam forças em busca de um mercado editorial mais justo e diverso, ou seja, a favor da bibliodiversidade.

Para tanto, podemos pensar em uma substituição do termo "bonsai", em busca de uma harmonização semântica da gradação metafórica. O novo termo, portanto, deve conservar os argumentos utilizados para a escolha de "bonsai" e aplicá-los a um animal. A ostra pareceu-nos um animal equivalente. Depois que a larva se fixa e assume sua forma de molusco bivalve, ela permanece imóvel, como uma planta. São longevas como os bonsais e, apesar de não precisarem de cuidados, possuem metabolismo lento e dependem de um ambiente saudável para sobrevivência, uma vez que sugam e filtram água para se alimentarem de microorganismos marinhos. Podemos, ainda, associar a produção de pérolas ao trabalho artesanal dos pequenos editores: elas nascem como uma estratégia de defesa e demoram para se desenvolverem.

Há, como afirma Muniz Jr. (2016), uma extensa variedade de vozes e tipos de editores independentes, que já não se restringiam às duas categorias destacadas pelo pesquisador e continuam não se limitando às ressaltadas aqui. As categorias propostas neste trabalho — coelho, como intermediária, e ostra, como possível substituta de bonsai — somadas à já mencionada girafa, podem contribuir para uma nova compreensão metafórica desses agentes, dentro de um mesmo campo semântico e reino biológico (animais).

Diagrama 1: Infográfico dos elementos que constituem o subcampo

Fonte: Elaborado pela autora

4.5 A autonomia do subcampo

A partir das leituras e escutas, tecemos algumas considerações sobre esse subcampo inexato, de margens translúcidas como uma aquarela que, de tão suave, parece nem existir. Podemos considerar que sua autonomia é determinada pela dinâmica colaborativa entre os pares, ou seja, entre aqueles que possuem propostas consonantes, que abrem janelas nas proibições para continuarem coexistindo, editando, publicando e habitando novos espaços de circulação do livro literário para crianças. Para isso, o editor dedica-se à tentativa de equilíbrio entre os ganhos econômicos e simbólicos, uma vez que um pode propiciar o outro alternada ou simultaneamente. Atento às bússolas e às birutas, não luta contra nem sucumbe aos ventos, mas aproveita-os a seu favor.

A relação da literatura feita para crianças e jovens com os editais de grandes compras no Brasil é necessária e, provavelmente, sempre será. Encarar as feiras como alternativas de mesmo porte econômico é um equívoco. Entretanto, elas coabitam o cenário das publicações para crianças, ao mesmo tempo em que essas publicações tornam-se cada vez mais presentes e frequentes nesses eventos. As feiras se configuram, portanto, como um dos seus principais elementos de consagração e difusão, que contribuem para a refração e a retradução das imposições externas ao subcampo. Nesse sentido, de acordo com Tolentino:

> É claro que não se pode dizer que toda a produção editorial brasileira destinada a crianças e jovens é pautada exclusivamente pelo campo da educação por intermédio do Estado. Na verdade, o processo de autonomia do campo garante que outros elementos intervenham em seu funcionamento, impedindo assim que as determinações dos editais públicos, por exemplo, tornem-se determinantes. Conforme explica Bourdieu (2018), a existência de outros mecanismos de consagração e difusão, os critérios internos de apreciação e de legitimação e até as características e interesses de autores e editores são alguns dos elementos capazes de reformular as pressões externas de acordo com os princípios internos do campo (TOLENTINO, 2020, p. 43)

O subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte acumula, sim, as inexatidões dos dois subcampos que o originaram, mas também suas potências. As editoras analisadas neste trabalho contribuem para o que entendemos tratar-se de bibliodiversidade: um ambiente composto por diferentes tipos de agentes, produtos, temáticas, modos e tecnologias de edição e difusão em constante intercâmbio. As parcerias, mais que ajuda mútua, propagam seus efeitos por todo o subcampo, favorecendo aqueles que o adentram, e não os expelindo. Seus capitais simbólico e econômico ainda são inferiores ao de outras fricções editoriais e artísticas, mas conseguem mantê-los nas fissuras do mercado

editorial. Entre os esforços diários de um editor do subcampo destacamos a busca pela profissionalização dos seus agentes, o desenvolvimento de estratégias de vendas que gerem visibilidade e favoreçam premiações e as ações de manutenção e ampliação das feiras independentes na capital.

Enquanto o bilionário dono da multinacional mais valiosa do mundo lança-se no espaço, editores e livrarias independentes fincam seus pés na terra na esperança de que suas raízes cresçam. Não queremos, com análises otimistas, mascarar os complexos entraves que os agentes do subcampo enfrentam diariamente para sobreviver e permanecer em atividade. Manter-se em movimento em um cenário de profundo desamparo político, de desmonte da cultura, da educação e da saúde públicas, de milhares de mortes diárias causadas por uma doença que já possui vacina para combatê-la é a maior prova de resistência que todos tentamos atravessar. Nas entrevistas, pudemos identificar a preocupação dos(a) editores(a) com os rumos de suas casas editoriais, mas também, e sobretudo, a vontade de continuar editando e promovendo encontros entre livros e leitores. Assim, podemos afirmar que o subcampo independente de livros literários para crianças em Belo Horizonte, ainda frágil e pequeno, vem crescendo graças aos esforços de editores que compreendem o seu entorno não como um campo de batalha, mas como um ambiente que se desenvolve por meio da "economia de favores" (THOMPSON, 2013), ou seja, da cooperação entre pares que compartilham afinidades, dificuldades e horizontes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

deixando
o rastro
de um cristal
a ser
refinado
Ana Elisa Ribeiro

"Das cento e poucas páginas/ que escrevi/ no último ano", a maior parte está aqui. Todas essas linhas deixam um rastro de cristal que, com sorte, será refinado por outras(os) pesquisadoras(es) da área, por seus leitores curiosos, por aqueles que desejam ampliar esta discussão. Por mais inexatas que sejam as linhas, por mais pedregulhosos que sejam os cristais, eles são resultados de uma curiosidade inquieta e extremamente afetuosa. Honesta e afetuosa, assim considero esta dissertação.

Frisei algumas vezes a importância do Estado para a manutenção do mercado editorial infantil e juvenil, que garante a entrada dos livros nas escolas e bibliotecas de todo o país, e que são nesses espaços em que acontece o primeiro e, muitas vezes, o único contato de crianças e adolescentes com livros literários (CASTRILLÓN, 2011; FARIAS; FERNANDES, 2019; MONTES, 2020). Reforço, aqui, a importância das políticas públicas para o fomento da cultura e da educação no país e o quanto elas devem ser insistentemente reivindicadas. Como afirmou Gilberto Gil em seu discurso de posse como Ministro da Cultura no governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, "Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. (...) Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável[91]".

Acredito também que a existência de editoras que conseguem driblar as inconstâncias dos programas de compra abre fendas — ainda que pequenas e de menor alcance — nas possibilidades de circulação do livro infantil e juvenil no país. Graciela Montes (2020) afirma que "ter acesso ao código escrito não é o mesmo que não ter, assim como ter uma biblioteca popular a cada vinte quadras não é o mesmo que ter uma a cada trezentos quilômetros, assim como ter como professor um bom leitor não é o mesmo que ter um burocrata" (MONTES, 2020, p. 90). Nesse sentido, ter acesso a mais possibilidades de leitura e de espaços de acesso ao livro literário para crianças não é o mesmo que não tê-lo. Segundo Farias e Fernandes:

[91] Disponível em https://twitter.com/gilbertogil/status/1219010527898296326

> Sem a ingenuidade do discurso salvacionista da Educação e da leitura, precisamos encontrar brechas e abrir caminhos nas contradições do capitalismo para seguir escrevendo, ilustrando, editando, oferecendo e lendo com e para as crianças livros que nos lancem ao desconhecido e ao imaginado, para que possamos voltar ao cotidiano com mais repertório para compreender, indagar e intervir no mundo (FARIAS; FERNANDES, 2019, p. 30).

Ou seja: ainda existe gente que escreve, ilustra, edita, lê, pesquisa e oferece livros e experiências literárias para crianças no Brasil. Espero que essa gente encontre, em suas bússolas e birutas, "sentidos" para continuar seus caminhos.

REFERÊNCIAS

ABID, Nouri et al. *Declaração Internacional dos Editores e Editoras Independentes 2014*: para manter viva e fortalecer juntos a bibliodiversidade. Paris: Aliança Internacional dos Editores Independentes, 2014. Disponível em: <https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_dos_editores_e_editoras_independentes_2014_brazil-3.pdf> Acesso em: Acesso em 2 abr. 2021.

AMARAL, Joubert Caetano. *A literatura em festa*: eventos literários brasileiros e o caso Flipoços. 2017. Dissertação. (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=307> Acesso em 5 abr. 2021.

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos.* Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 3a ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

BARBOSA, Amanda Ribeiro. "Faço minha estrela sem apagar a sua": a brilhante trajetória de Alaíde Lisboa de Oliveira. In: *Revista da Academia Mineira de Letras*. Volume LXXX. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 2021. No prelo.

BARCELLOS, Marília de Araujo. *O sistema literário brasileiro atual*. Pequenas e médias editoras. 149 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp013094.pdf> Acesso em: 20 abr. 2021.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência:* Por uma sociologia clínica do campo científico. Tradução Denice Barbara Catani, São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2006.

BRAGANÇA, Aníbal. Uma introdução à história editorial brasileira. In: *Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias.* Vol. XIV, II série, 2002, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa (Portugal), p. 57-83. Disponível em: <https://www.academia.edu/30901377/Uma_introdu%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_hist%C3%B3ria_editorial_brasileira> Acesso em: 20 abr. 2021.

CARVALHO, Maria da Conceição. *O mercado e o sonho*: Lê e Miguilim, duas propostas de editoração do livro infantil e juvenil. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.

Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-93RFJ8> Acesso em 18 nov. 2020.

CASTRILLÓN, Silvia. *O direito de ler e escrever*. Tradução: Marcos Bagno; São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2011.

CATÁLOGO FNLIJ PARA FEIRA DE BOLONHA DE 2019. Disponível em: https://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/catalogos-de-bolonha.html . Acesso em: 18 abr. 2021.

COUTINHO, Amanda (2017). Editoras independentes e trabalho artístico. In: *Revista Usina*. Disponível em: <https://revistausina.com/midia/editoras-independentes-e-trabalho-artistico/> Acesso em: 20 abr. 2021.

COUTINHO, Samara Mírian. *Um mercado de peculiaridades*: a Banca Tatuí e as estratégias de comércio e legitimação das casas editoriais do microcosmo gráfico-independente. Dissertação. (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=307> Acesso em: 12 mai. 2021.

CRENI, Gisela. *Editores Artesanais Brasileiros*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

CRIVO EDITORIAL. Disponível em: https://crivoeditorial.com.br/sobre/ . Acesso em 2 abr. 2021.

CRIVO EDITORIAL. Disponível em: https://www.facebook.com/Crivo-Editorial-499242126752795 Acesso em: 2 abr. 2021.

CRIVO EDITORIAL. Disponível em: https://www.instagram.com/crivoeditorial/ Acesso em: 2 abr. 2021.

D'ALMEIDA, Diego. Edições Dubolso e Dubolsinho: inovação e capricho na edição de infantis. In: MATARELLI, Juliane, QUEIROZ, Sônia. *Editoras mineiras*: panorama histórico - v. 1 – 2a edição revisada. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011, p. 53-54. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Editoras%20mineiras%20panorama%20hist%C3%B3rico.pdf> Acesso em: 13 abr. 2020.

FARIAS, Fabíola Ribeiro; FERNANDES, Cleide Aparecida. Apontamentos sobre livros para crianças no Brasil: criação, edição e circulação. In: *Literatura infantil e juvenil*: campo, materialidade e produção. PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, Jéssica Mariana Andrade (orgs.). Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

FEDERMAN, Izabela. *et al*. Editora Miguilim: a primeira exclusivamente infanto-juvenil. In: MATARELLI, Juliane, QUEIROZ, Sônia. *Editoras mineiras*: panorama histórico - v. 1 – 2a edição revisada. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011, p. 47-51. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Editoras%20mineiras%20panorama%20hist%C3%B3rico.pdf> Acesso em: 13 abr. 2020.

FEIRA CANASTRA. Disponível em: https://www.instagram.com/feiracanastra/ . Acesso em: 5 abr. 2021.

FEIRA CURUPIRA. Disponível em: https://www.instagram.com/feiracurupira/ . Acesso em: 5 abr. 2021.

FEIRA TEXTURA. Disponível em: https://www.instagram.com/feiratextura/ . Acesso em: 5 abr. 2021.

FEIRA URUCUM. Disponível em: https://www.instagram.com/feiraurucum/ . Acesso em: 5 abr. 2021.

GOMES, Letícia Santana. *Da minha língua vê-se o mar*: os editores independentes e as imagens de si. Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=307> Acesso em: 19 abr. 2020

GONTIJO, Wallison. Feira Curupira reúne publicações e artes infantojuvenis. Entrevista concedida a Jaiane Souza. *Rádio UFMG Educativa.* Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/feira-curupira-reune-publicacoes-e-artes-infantojuvenis> Acesso em: 25 abr. 2021.

HISSA, Cássio. *Entrenotas*: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível para assinantes em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3 . Acesso: 18 mar. 2020.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil.* Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

IMPRESSÕES DE MINAS. Disponível em: http://impressoesdeminas.com.br/quem-somos/ . Acesso em 2 abr. 2021.

IMPRESSÕES DE MINAS. Disponível em: https://www.facebook.com/impressoesdeminas . Acesso em 2 abr. 2021

IMPRESSÕES DE MINAS. Disponível em: https://www.instagram.com/impressoesdeminas/ . Acesso em 2 abr. 2021.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*: uma nova/outra história. Curitiba: PUC PRess, 2017.

LIBRE. Disponível em: https://libre.org.br/quem-somos/ Acesso em: 8 set. 2020.

LINDOSO, Felipe José. Feiras de livros, indústria editorial, fomento à leitura e profissionalização de autores. Conexões Itaú Cultural, 2013. Disponível em <https://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2013/08/Felipe-Lindoso_Feiras-de-Livros.pdf> Acesso em: 20 abr. 2021.

LÓPEZ WINNE, Hernán; MALUMIÁN, Víctor. *Independientes, ¿de qué?* Hablan los editores de América Latina. México: FCE, 2016.

MAGALHÃES, Flávia Denise Pires de. *Feiras 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) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/40907560/Feiras_de_publica%C3%A7%C3%B5es_independentes_uma_an%C3%A1lise_da_emerg%C3%AAncia_desses_encontros_em_Belo_Horizonte_2010-2017_e_dos_eventos_Fa%C3%ADsca_Mercado_Gr%C3%A1fico_e_Textura_2017-2018_> Acesso em: 09 fev. 2020.

MATARELLI, Juliane. "Essa história eu não conhecia". In: MATARELLI, Juliane, QUEIROZ, Sônia. *Editoras mineiras*: panorama histórico - v. 1 – 2a edição revisada. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011, p. 5-25 Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Editoras%20mineiras%20panorama%20hist%C3%B3rico.pdf> Acesso em: 20 mar. 2020.

MATARELLI, Juliane. Panorama da edição de livros em Minas Gerais: de 1806 aos dias atuais. In: MATARELLI, Juliane, QUEIROZ, Sônia. *Editoras mineiras*: panorama histórico - v. 1 – 2a edição revisada. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011, p. 5-25 Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Editoras%20mineiras%20panorama%20hist%C3%B3rico.pdf> Acesso em: 20 mar. 2020.

MILTON, John. A importância de fatores econômicos na publicação de traduções: um exemplo do Brasil. TradTerm, São Paulo, n.17, p.85-100, 2010. Disponível em: <http://revistas.usp.br/tradterm/article/view/40284> Acesso em: 3 abr. 2021.

MONTES, Graciela. *Buscar indícios, construir sentidos*. Tradução: Cícero Oliveira. I.ed. Salvador: Selo Emília e Solisluna Editora, 2020.

MUNIZ JÚNIOR, José de Souza. *O grito dos pequenos*: independência editorial e bibliodiversidade no Brasil e na Argentina. São Paulo: Balão Editorial, 2010. Disponível em: <http://www.balaoeditorial.com.br/download> Acesso em: 07 fev. 2020.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais*: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015). Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28112016-103559/pt-br.php> Acesso em: 20 mar. 2020.

MUNIZ JR., José de Souza. *'É dia de feira'*: a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. Intercom, Curitiba, 2017. Disponível em

<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2659-1.pdf> Acesso em: 8 mar. 2020.

MRN EDITORA. Disponível em: https://mrneditora.com.br/a-editora/ . Acesso em 2 abr. 2021.

MRN EDITORA. Disponível em: https://www.instagram.com/mrn.editora/ . Acesso em 2 abr. 2021.

MAZZA EDIÇÕES. Disponível em: https://www.mazzaedicoes.com.br/editora/ . Acesso em 2 abr. 2021.

MAZZA EDIÇÕES. Disponível em: https://www.instagram.com/mazzaedicoes/ . Acesso em 2 abr. 2021.

NITAHARA, Akemi. Jardim Botânico do Rio sedia feira de livros infantis este fim de semana. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 2015. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-06/feira-de-livros-infantis-retorna-ao-jardim-botanico-do-rio-neste-fim-de> Acesso em: 22 mar. 2020.

OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de. *Se bem me lembro*... Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. A independência é um modo de produção. In: *Em Tese*. [S.l.], v. 22, n. 3, p. 78-89, out. 2017. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11413/10709> Acesso em: 14 fev. 2020.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Mazza Edições. *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: https://www.mazzaedicoes.com.br/editora/ Acesso em 27 mar. 2021.

PARREIRAS, Ninfa. Pelas trilhas da literatura infantil e juvenil: livro de histórias ou obra literária para crianças? História em versos ou poesia? Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, outubro de 2007, nº 1306, p. 22-27. Disponível em: <https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/2007-outubro-1306> Acesso em: 8 jul. 2020.

PINHEIRO, Marta Passos. O diálogo entre texto escrito, ilustração e projeto gráfico em livros de literatura infantil premiados. In: OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; MOREIRA, Wagner. *Edição & Crítica*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018.

PRADO, Liliana Tironi; DINIZ, Patrícia Souza. Brava história da edição em Minas Gerais. QUEIROZ, Sônia. (Org.) *Editoras mineiras***.** Panorama histórico. V.2. Belo Horizonte: Fale UFMG, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/editorasmineirasv2-site.pdf> Acesso em: 14 abr. 2020.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. *Metodologia do trabalho científico*: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico . 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale,

2013. Disponível em: http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf > Acesso em: 27 fev. 2020

RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro*: edição e tecnologia no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.

RIBEIRO, Ana Elisa; VINÍCIUS, Mário. *Minas GeoGráfica*. Casas editoriais mineiras sec. XX e XXI. Belo Horizonte: Impressões de Minas/LED, 2019. Disponível em: <https://www.led.cefetmg.br/minas-geografica/> Acesso em 28 abr. 2020.

ROCHA, Ana. Feiras de publicação independente: mais que iniciativas de comercialização, as feiras possibilitam potentes intercâmbios entre autores e público. *Acrobata*, v.7, 2017. p. 8-12. Disponível em <https://polvilhoedicoes.com/2017/11/02/revista-acrobata/> Acesso em: 20 mar. 2020.

RODRIGUES, Maria Mazarello. *Maria Mazarello Rodrigues*. SANTANA, Letícia. *et al.* (Orgs). Belo Horizonte: Ed. do autor, 2015. 96p. (Coleção Edição e Ofício). Disponível em: <https://issuu.com/edicaoeoficio/docs/mazza_issuu> Acesso em: 16 abr. 2021.

SCHIERLOH, Eric. *Sobre la independencia editorial (con coordenadas para evaluarla)*. Chile: Ediciones Mimesis, 2019. Disponível em: <https://edicionesmimesis.cl/index.php/2019/06/19/sobre-la-independencia-editorial-con-coordenadas-para-evaluarla-por-eric-schierloh/> . Acesso em: 2 fev. 2020.

SZPILBARG, Daniela; SAFERSTEIN, Ezequiel A. El espacio editorial “independiente”: heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010. *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 31 out., 1º e 2 nov. 2012, La Plata, Argentina. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1955/ev.1955.pdf> Acesso em: 14 abr. 2021.

TOLENTINO, Jéssica Mariana Andrade. *A literatura para crianças e jovens sob coerções*: uma análise crítica do PNLD Literário. Dissertação. (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=307> Acesso em: 18 abr. 2021.

THOMPSON, John B. *Mercadores de cultura.* O mercado editorial no século XXI. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

WARTH, Cristina. Libre e o mercado editorial brasileiro. In: *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad*. Guadalajara, 2005. Disponível em: <https://manuscritdepot.com/internet-litteraire/document-pdf.01/interventions.pdf> Acesso em: 10 mar. 2020.

APÊNDICE

As entrevistas semi-estruturadas tiveram como base algumas perguntas. A seguir, listamos aquelas que foram direcionadas a todos os convidados. Vale ressaltar que as respostas à primeira delas acabaram contemplando outras que seriam feitas posteriormente, o que reconfigurou a sequência planejada. Cada entrevista, portanto, assumiu sua própria forma.

No final desta página, há um *QR code* que, quando escaneado pela câmera do *smartphone*, redireciona o(a) leitor(a) a uma pasta no Google Drive que contém, na íntegra, as seguintes transcrições: 1) Entrevista com Lucas Maroca; 2) Entrevista com Marcos Nascimento; 3) Entrevista com Maria Mazarello; 4) Entrevista com Wallison Gontijo.

a) Quando a editora X foi criada e quais foram as motivações, limitações e capitais envolvidos no contexto?
b) Quais estratégias a editora X estabeleceu para desenvolver seu catálogo e atrair público?
c) Quais propostas a editora X sustenta na construção do seu catálogo (com destaque para os selos reservados ao público infantil)? Há critérios que determinam ou excluem a publicação de livros literários para crianças?
d) Qual é a relação da editora X com os editais de grandes compras públicas e privadas?
e) Qual é a relação da editora X com as feiras de publicações independentes de Belo Horizonte?