

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

LAURA NOGUEIRA PACHECO

LITERATURA ENTRE TELAS: as condições de
produção do romance *Os Anjos de Badaró*



ARARAQUARA – S.P.

2020

LAURA NOGUEIRA PACHECO

LITERATURA ENTRE TELAS: as condições de
produção do romance *Os Anjos de Badaró*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Rejane C. Rocha

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.

2020

P116I

Pacheco, Laura Nogueira

LITERATURA ENTRE TELAS: as condições de produção do romance Os Anjos de Badaró / Laura Nogueira Pacheco. -- Araraquara, 2020

215 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Rejane Cristina Rocha

1. Literatura brasileira. 2. Literatura digital. 3. Autoria. 4. Mario Prata. 5. Literatura eletrônica. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LAURA NOGUEIRA PACHECO

LITERATURA ENTRE TELAS: as condições de
produção do romance *Os Anjos de Badaró*

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da narrativa
Orientador: Profa. Dra. Rejane C. Rocha
Bolsa: CNPq

Data da defesa: 24/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: Profa. Dra. Manaíra Aires Athayde
Stanford University

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Elisa Ferreira Ribeiro
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Nossa Senhora da Rosa Mística, aos meus guias espirituais e a todos os Orixás. Sem o apoio espiritual que recebi, essa dissertação não existiria. Saravá!

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tornar tudo possível;

À minha família, especialmente minha mãe, por me apoiar em tudo que eu faço e ser meu amigo sempre que necessário;

À minha companheira de vida, Jéssica Tambor, pelo apoio irrestrito, compreensão e paciência ao longo dessa jornada. Seu afeto e nossa troca diária foram de fundamental importância para que eu não me desviasse dos meus objetivos;

Ao terreiro de Umbanda Índio Pedra Preta, da cidade de Araraquara-SP, pelo acolhimento e cumplicidade. Em especial, agradeço à madrinha Ana Cláudia por nunca me deixar esquecer do que sou capaz e por ser um exemplo de sabedoria e força;

À Professora Rejane Rocha, minha orientadora, por ter me acolhido desde o início e ter oferecido todo o suporte para que essa pesquisa se tornasse possível;

A todos os professores que colaboraram, direta ou indiretamente, para o desenvolvimento deste trabalho. Em especial, ao professor Wellington Ferreira Lima e à professora Cristiane Dias por terem sido os primeiros a confiarem no potencial dessa pesquisa e às professoras Manaíra Aires Athayde, Ana Elisa Ribeiro, Juliana Santini, Luciana Salazar e Gisele Frighetto pelas excelentes contribuições durante a pesquisa;

Ao CNPq, pois o presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico;

Ao Mario Prata, pela disponibilidade e delicadeza em ceder uma longa entrevista e fornecer materiais de extrema importância para esta pesquisa;

A todos os colegas e amigos do grupo de pesquisa, Literatura e Tempo Presente, vinculado ao CNPq, pela troca e construção do conhecimento ao longo desses anos.

Aos meus amigos de São João da Boa Vista-SP, Alfenas-MG e Araraquara-SP, pelo apoio irrestrito em todas as minhas escolhas nessa vida. Vocês foram fundamentais!;

Ao meu irmão de alma, Gabriel Teodoro, pelo suporte emocional e intelectual;

Ao meu padrinho, e também colega de pesquisa, Gabriel Capelossi, pelo afeto e boas conversas sempre que necessário;

À minha professora particular de língua estrangeira e amiga, Thaís Coelho, por, além de ter me ensinado muito, ter sido companheira desde o início dessa jornada;

À Jéssica Angeli, colega de profissão e amiga, pela leitura compartilhada e revisão do texto e Renata Amâncio, amiga e parceria de pesquisa, pelas traduções da Língua Espanhola e enriquecedoras trocas;

À Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, por garantir um ensino público e de qualidade;

Enfim, a todas as pessoas que, de alguma forma, fizeram-se presentes ao longo desse processo transformador. Muito obrigada!

*“Não sei o papel que desempenho.
Só sei que é meu, impermutável.*

*De que se trata a peça
devo adivinhar já em cena.*

(...)

*Ah, não tenho dúvida de que é uma estreia.
E o que quer que eu faça,
vai se transformar para sempre naquilo que fiz”*

Wisława Szymborska (poema “A vida na hora”, 2011, p. 63)

RESUMO

Com o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação, o mundo tem se transformado e a cultura, adquirido diversas nuances. A respeito das produções literárias no meio digital, muito se especula sobre o possível desaparecimento do livro, bem como sobre as implicações advindas a partir desse novo suporte. Frente às novas possibilidades de se produzir literatura na contemporaneidade, o presente trabalho tem como objetivo mapear o processo de construção do romance *Os Anjos de Badaró*, do autor Mario Prata, produzido inteiramente online e ao vivo nos anos 2000. Para essa análise, as contribuições acerca da Literatura Digital propostas por Gaínza (2016), as questões explanadas por Canclini (2016a, 2016b) sobre as produções artísticas na contemporaneidade e, também, as ideias de Nunberg (1993) sobre o contexto de circulação das textualidades na era digital serão de suma importância para perscrutar os novos formatos da criação literária. A fim de refletir sobre autor/autoria e, também, sobre as (co)relações traçadas entre o autor e seu entorno, as proposições desenvolvidas por Barthes (2004), Foucault (2009), Groys (2008), Chartier (2014), Azevedo (2018) e, sobretudo, a teoria do crítico israelense Even-Zohar (2013) irão oferecer o aporte teórico necessário para o mapeamento do processo de construção do romance. Além da obra principal, quatro objetos surgiram a partir dessa experiência: uma coletânea de crônicas escrita pelos leitores que acompanharam a produção do romance online, *As crônicas dos Anjos de Prata* (2000), um livro de depoimentos das pessoas que participaram desse processo de escrita, um novo livro do autor Mario Prata, *Minhas Tudo* (2001), e um site de crônicas coordenado por alguns fãs do romance *Os Anjos de Badaró*. Com base nos vestígios deixados, espera-se compreender de que maneira uma obra escrita em contexto digital (res)significa agentes amplamente estudados pela teoria literária e nos impele a refletir sobre novos olhares frente à literatura em tempo presente.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Contexto Digital; Autoria.

ABSTRACT

Along with the development of new communication technologies, the world has been changing and culture has been acquiring several nuances. Regarding literary productions within the digital media, much is speculated about the possible disappearance of the book, as well as the implications emerged from this new support. Before the new possibilities of producing literature in the current days, the present work aims to map the construction process of the novel *Os Anjos de Badaró*, by author Mario Prata, which was produced entirely online and live in the 2000s. For this analysis, the contributions about the Digital Literature proposed by Gaínza (2016), the questions explained by Canclini (2016a, 2016b) on contemporary artistic productions and, also, Nunberg's ideas (1993) concerning the textualities circulation context in the digital age will be of utmost importance to scrutinize the new formats of literary creation. In order to reflect towards author/authorship and, also about the (co) relations drawn between the author and his surroundings, the propositions developed by Barthes (2004), Foucault (2009), Groys (2008), Chartier (2014), Azevedo (2018) and, above all, the Israeli critic's theory Even-Zohar (2013) will contribute with the necessary theoretical input in order to map the romance construction process. Aside the main work, four objects emerged from this experience: a collection of chronicles written by the readers who followed the online novel production, *As crônicas dos anjos de Prata* (2000), a testimonials book from those who took part in this writing process, a new book by author Mario Prata, *Minhas Tudo* (2001), and a chronicles website managed by some fans of the novel *Os Anjos de Badaró*. Based on the vestiges left, the expected outcome is to understand in what respect a work, written in a digital context brings new meanings to agents which are widely studied in the literary theory and leads us to reflect on new perspectives regarding literature nowadays.

Keywords: Digital Literature; Digital context; Authorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Print screen</i> da página pessoal de Mario Prata	20
Figura 2 – <i>Print Screen</i> do resultado da pesquisa no site <i>WayBack Machine</i>	25
Figura 3 - Página inicial da plataforma. Captura do site <i>WayBack Machine</i>	26
Figura 4 – Ficha catalográfica do livro <i>Os Anjos de Badaró</i>	54
Figura 5 – Orelha do livro <i>Os Anjos de Badaró</i>	55
Figura 6 – Notícia veiculada no jornal <i>Estadão</i>	56
Figura 7 – Reportagem publicada na revista <i>Veja</i>	57
Figura 8 – Notícia veiculada no jornal <i>Estadão</i>	58
Figura 9 – Notícia veiculada no jornal <i>Estadão</i>	59
Figura 10 – Notícia veiculada no jornal <i>Libération</i>	60
Figura 11 – Capa do livro <i>As Crônicas dos anjos de Prata</i>	66
Figura 12 – <i>Página do site</i> Anjos de Prata	68
Figura 13 – Capa do livro de depoimentos produzido pelos internautas	71
Figura 14 – Ficha de identificação de um internauta	72
Figura 15 – Depoimento de um internauta	73
Figura 16 – Depoimento de um internauta	74
Figura 17 – Depoimento de um internauta	75
Figura 18 – Depoimento de um internauta	76
Figura 19 – Depoimento de um internauta	77
Figura 20 – Depoimento de um internauta	78
Figura 21 – Depoimento de um internauta	79
Figura 22 – Capa do livro <i>Minhas Tudo</i>	81
Figura 23 – Página inicial da plataforma	88
Figura 24 – Madame Samara. Captura de tela <i>WayBack Machine</i>	89
Figura 25 – Madame Samara. Captura de tela <i>WayBack Machine</i>	90
Figura 26 – Captura de tela do site <i>WayBack Machine</i>	91
Figura 27 – Produção de manuscritos na Alemanha, séculos XIII-XV	95
Figura 28 – Livro <i>Pat the Bunny</i> da autora Dorothy Kunhardt	100
Figura 29 – Primeira edição do livro <i>Os anões</i> , da autora Veronica Stigger	100
Figura 30 – Notícia publicada pelo site <i>Publishnews</i> no ano de 2015 acerca das alterações no edital do Prêmio Jabuti	108

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	MARIO PRATA: DE AUTOR CONSAGRADO A PRECURSOR DE UMA EXPERIÊNCIA INÉDITA NA LITERATURA BRASILEIRA.....	17
2.1	A figura do autor e sua inserção na teoria dos polissistemas, de Even-zohar	24
2.2	Bajo sospecha: A névoa em torno do autor	24
2.3	Novos olhares sob a figura do autor	31
2.4	O autor inserido em um Polissistema	42
3	ANÁLISE DO CASO OS ANJOS DE BADARÓ	47
3.1	Do insight à materialização do projeto	47
3.2	Na mira da mídia	50
3.4	De consumidores a produtores	61
3.5	Afinal, o enredo mudou?	82
3.6	O site e suas especificidades	85
4	DOS PERGAMINHOS À TELA DO COMPUTADOR E DA TELA DO COMPUTADOR AO CÓDEX: O CAMINHO INVERSO DO CASO <i>OS ANJOS DE BADARÓ</i>.....	91
4.1	A suposta morte do livro	91
4.2	O livro como legitimador da literatura	102
4.3	A “Revolução oculta”	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
	REFERÊNCIAS.....	120
	ANEXO I.....	124
	ANEXO II.....	200
	ANEXO III	201

1 INTRODUÇÃO

05 de fevereiro de 2000: (05:00:00) Mario_Prata_escritor entrou na sala

20 de janeiro de 2017: (00:37:00) Laura_Pacheco_pesquisadora entrou na sala

24 de julho de 2020: (10:00:00) Laura_Pacheco_pesquisadora saiu da sala

Discorrer sobre os caminhos percorridos e apresentar os resultados obtidos a partir do projeto intitulado “Leitura em tela: a resignificação do autor frente à Literatura Digital” e, atualmente, sob a denominação de Reality show literário: as condições de produção do romance *Os Anjos de Badaró* é o objetivo central dessa dissertação de mestrado. No entanto, peço licença para iniciar essa exposição a partir de uma lembrança da minha trajetória acadêmica por meio da qual foi possível que eu estivesse, hoje, redigindo esse texto e, especificamente, ter escolhido o meu objeto de análise.

Em meados do ano de 2010, ainda como uma recente estudante de Letras, pude ouvir um conselho o qual carreguei e carrego, ainda hoje, como o mais valioso para o universo acadêmico. Enunciado por minha então professora, Dra. Aparecida Maria Nunes, ele consistia em uma provocação. Reformulo o conselho, na medida da fidelidade que é possível quando revisitamos nossas memórias e já me desculpo por possíveis imprecisões: “Escolham os objetos de suas pesquisas não apenas pelo apreço que têm por eles, mas, sobretudo, pelo incômodo que eles despertam”. Retomo essa lembrança, pois foi partindo justamente dessa premissa que o presente projeto de mestrado emergiu. Embora tenha estudado ao longo da graduação, realizada na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), inicialmente por meio de uma Iniciação Científica e, em sequência, pelo desenvolvimento do Trabalho final de Conclusão de Curso, as possíveis relações entre Literatura e Psicanálise, ao final da graduação, um projeto de extensão iluminou novos caminhos possíveis dentro do meu, até então, restrito universo acadêmico. Gostaria de registrar que a Iniciação Científica desenvolvida no ano de 2012 e intitulada “Presença de Anita à luz da Teoria dos Campos” só foi possível graças ao financiamento da FAPEMIG com o qual o projeto foi contemplado no ano em questão.

Em 2014, o projeto de extensão CIVITAS, coordenado pelo Prof. Dr. Wellington Ferreira Lima, previa como uma de suas atividades a “Oficina para aspirante a autor”, que seria desenvolvida ao longo do ano com encontros semanais na Universidade Federal de Alfenas-MG e teria como público alvo não só os acadêmicos, mas, também, a comunidade

externa à universidade. Aprovada no processo seletivo e contemplada com mais uma bolsa, agora do Programa de Extensão Universitária (ProExt), pude ministrar as aulas da oficina e, a partir dela, surgiu minha nova inquietação, aquela que, anos depois, daria origem ao meu atual projeto de mestrado. A oficina se iniciou com uma pergunta recorrente no campo dos Estudos Literários: afinal, o que faz com que um texto seja chamado (ou não) de literatura? Com um público amplo e diverso, desde secundaristas até professores universitários de outras áreas, muitas discussões fervilharam e, entre elas, a possibilidade de se falar sobre Literatura Digital. Isso, porque, muitos integrantes, em sua maioria jovens, escreviam e divulgavam seus textos por meio de plataformas digitais, sejam elas blogs, sites que hospedam *fanfics*¹, comunidade de leitores criadas em redes sociais, entre outras. Quando indagada sobre a existência de uma Literatura Digital, me surgiu a fagulha que incendiou e trouxe à luz o texto que irei apresentar em formato de uma dissertação de mestrado. Foi assim que o conselho da minha antiga professora tomou forma: esse trabalho nasce de um incômodo.

Não soube responder, na época, se era possível falar em uma Literatura Digital e, tampouco saberia, caso comprovada sua existência, explicar como ela seria. Três anos depois, decidi resgatar o antigo incômodo e, quem sabe, modestamente, solucioná-lo. É importante destacar que a concretização dessa pesquisa só foi possível, primeiramente, por ter encontrado uma professora e pesquisadora, minha atual orientadora, Profa. Dra. Rejane C. Rocha, que se propôs a estudar Literatura Digital, mesmo com todas as dificuldades inerentes a esse tema, e não apenas a estudar, mas a coordenar um projeto de pesquisa, hoje financiado pela CNPq, o *Observatório da Literatura Digital Brasileira*, cujo um dos objetivos é a criação de um Repositório de obras digitais brasileiras e está sendo desenvolvido na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e, depois, por ter sido concedido a mim o financiamento deste trabalho pela agência de fomento à pesquisa CNPq.

Embora, hoje, consiga responder à pergunta sobre a existência da Literatura Digital e com o trabalho em equipe do grupo de pesquisa *Observatório da Literatura Digital em Língua Portuguesa*, seja possível trabalhar a partir de um conceito de Literatura Digital desenvolvido por nós, juntamente com a Profa. Carolina Gaínza e seu grupo de pesquisadores

¹ Conforme explanado por VARGAS (2015), “os jovens navegadores da internet que possuem a característica de ser, mais do que consumidores, verdadeiros fãs de textos produzidos pela indústria cultural e divulgados pelos meios de comunicação de massa realizaram a transposição para a rede de uma prática de leitura e escrita que é desenvolvida tendo como base os originais por eles apreciados. Trata-se da fanfiction, cujas origens datam de antes mesmo do advento da internet, que dá a esses fãs-navegadores-consumidores a oportunidade de se constituir em fãs-navegadores-autores” (VARGAS, 2015, p. 20).

da Universidade Diego Portales, no Chile, ainda há muito o que descobrir sobre essa recente literatura e todos os desafios que ela impõe a nós, pesquisadores. Reavivado o antigo incômodo, surgiram as primeiras – de muitas que iriam surgir – dificuldades: Qual objeto selecionar? Como selecionar um objeto se ainda não consigo definir, precisamente, o que é Literatura Digital? A partir de qual aporte teórico será possível analisar essas obras e, principalmente, seu processo de construção, circulação e legitimação, uma vez que as tecnologias alteram sua significação? Como destacado por Canclini (2016b, p. 22), “o entrelaçamento da prática artística com as demais levanta suspeitas em relação aos instrumentos teóricos e aos métodos com os quais se tenta compreendê-la na sociologia moderna e estética pós-moderna”. Assim, estudar literatura em contexto digital significa, sobretudo, pensar em teorias que estejam atentas a sua complexidade sob o risco de não se apreender as suas especificidades. Estudar literatura em contexto digital é aceitar riscos e experimentações.

Após um levantamento da bibliografia disponível, ainda em um momento individual, comecei a compreender, superficialmente, o assunto e, felizmente, me deparei com o caso peculiar do romance *Os Anjos de Badaró*, escrito inteiramente online por Mário Prata, nos anos 2000, e acompanhado por milhares de internautas que puderam observar (inclusive por imagens, pois foi instalada na casa do autor uma câmera para filmar seu rosto durante a escrita ao vivo) o dia a dia de um autor já consagrado durante seu processo de escrita. Importante dizer que era do meu interesse pesquisar Literatura Brasileira, conforme havia feito durante a graduação, ainda que sob outra perspectiva. Esse caso é, atualmente, o objeto central dessa pesquisa de mestrado. Chamarei de *caso* pois, a nós, importarão muito mais as condições de produção da obra, como o atual título da dissertação sugere, do que uma análise estrutural. A partir dessa afirmação, depreendem-se dois questionamentos plausíveis: Por que estudar o caso e não a obra? E, novamente, a partir de qual aporte teórico irá se sustentar uma análise dessa natureza? Essas duas questões delimitariam, futuramente, o primeiro e o segundo capítulo da dissertação, respectivamente.

Além do incômodo reservado a nós, pesquisadores, desenvolver uma pesquisa é, sobretudo, saber elaborar novas rotas e se replanejar a partir das dificuldades que surgem. Nessa esteira, anuncio a primeira surpresa que esse trabalho revelou: o caso aqui analisado não é uma produção de obra digital. Constitui-se, na verdade, de uma obra impressa. Essa conclusão foi elaborada a partir do momento em que foi possível definir o primeiro conceito de Literatura Digital, no qual a obra não se encaixava. Embora atônita com a descoberta,

como poderia não ser importante para os estudos literários perscrutar a produção de um romance que foi escrito ao vivo, inteiramente online e que colocou, frente a frente, autor e leitores? Foi preciso, então, após delimitar o conceito de Literatura Digital, entender que é possível produzir uma obra cujo processo seja digital, ainda que seu resultado final seja um livro impresso, como foi o caso do romance em questão.

Assim, a necessidade de dedicar o primeiro capítulo para definir o conceito de Literatura Digital e pontuar a diferença entre uma obra digital e uma obra escrita em contexto digital foi percebida na medida em que este texto avançou. Na primeira elaboração da estrutura, o capítulo inicial teria outra roupagem, pois, no início, pensou-se ser relevante oferecer um panorama sobre a relação da literatura com a tecnologia ao longo do tempo, já que partíamos da ideia de que o objeto analisado constituía uma obra digital. Contudo, com o amadurecimento da pesquisa, mostrou-se necessário, além da diferenciação supracitada, oferecer uma prévia apresentação do caso e do autor. Outro ponto que se mostrou importante destacar foi referente ao caminho metodológico percorrido e o porquê de determinadas escolhas teóricas. Em seguida, foi elaborado o capítulo teórico que daria a sustentação para a análise do caso que, a princípio, tinha como objetivo central a ressignificação do autor. Inicialmente, ainda no projeto, foram selecionados como base para a discussão os estudos propostos por Barthes (2004) e Foucault (2009) e havia uma indicação de se trabalhar com Bakhtin (2011) a partir do conceito de ativismo dialógico. No entanto, a possibilidade de utilizar os estudos de Bakhtin foi desconsiderada logo no início justamente por avaliarmos que a teoria não contemplaria todas as facetas que esse caso revelou. Optamos, dessa maneira, por iniciar o aprofundamento da teoria trazendo à luz as explicações de Chartier (2014), as quais revisitavam a teoria proposta por Foucault em sua célebre conferência *O que é um autor? Revisão de uma genealogia* e indicavam um caminho condizente com o qual pretendíamos trabalhar. Isso porque Chartier irá destacar elementos que foram desconsiderados por Foucault, fazendo emergir uma visão contingente que traz para a análise literária elementos do processo de construção, de valoração, e não só características textuais. Posteriormente, sentimos a necessidade de problematizar um pouco mais a discussão exposta, sobretudo por Barthes, no que se referia à perspectiva do pós-estruturalismo em relação à percepção dessa corrente sobre signo e significado e, para isso, utilizamos a teoria da midialogia do crítico de arte alemão Groys (2008). Será, sobretudo, a partir das ideias propostas pela sociologia da produção artística que a análise do caso será estruturada, uma vez que se pretende extrapolar o texto e olhar para o seu entorno:

A sociologia da produção artística (não das obras) surge do pressuposto antirromântico de que é possível entender mais a arte se – em vez de ver seus resultados como imprevisíveis – indagamos o que os criadores devem a seu entorno, como se formam e qualificam, como constroem as regras de avaliação de um quadro ou de um espetáculo junto com outros profissionais, tendo em conta os virtuais receptores e as instituições que medeiam entre uns e outros (CANCLINI, 2016b, p. 142-143).

Apesar de todo o percurso feito sobre a figura do autor ao longo do tempo e da importância desse levantamento para a construção da pesquisa, pareceu-nos relevante, já na etapa final do trabalho, reduzir parte desse caminho percorrido e apresentar a teoria dos polissistemas, de Evan-Zohar, que, no capítulo da análise, teria como base o Sistema Literário proposto pelo autor.

Importante destacar que, além da decisão de não utilizar o Bakhtin como aporte teórico, os objetos de análise foram suprimidos. No projeto inicial, havia dois casos de romances escritos em um contexto digital, o então selecionado para análise, *Os Anjos de Badaró* (2000) e o romance *Boa noite* (2016) da escritora Pam Gonçalves. Este, publicado 16 anos depois daquele, também foi produzido em um contexto digital. Pâmela Gonçalves criou, em 2009, um dos primeiros blogs literários do Brasil, o “Garota *It*” e, posteriormente, o expandiu para o Youtube, em que posta, semanalmente, vídeos sobre livros, dicas de escrita e cultura jovem. Após consolidar-se na internet com uma rede de seguidores assíduos – o canal conta com mais de 290 mil inscritos –, Pam iniciou a escrita de seu primeiro romance e decidiu compartilhar com os internautas seu “Diário de escrita” no canal do Youtube. Com uma série de vídeos, as pessoas puderam acompanhar o dia a dia da autora e interagir diretamente com ela por meio dos comentários da página. Embora o caso seja relevante e também passível de análise, iniciado levantamento dos vestígios da produção do romance *Os Anjos de Badaró*, revelaram-se diversos *objetos derivados* (AMÂNCIO, 2017), além de muitos desdobramentos advindos da experiência aqui relatada. Assim, decidiu-se que não seria pertinente analisar os dois casos, tendo em vista o excesso de material que foi coletado.

Em setembro de 2018, foi realizada, na cidade de Florianópolis – SC, uma entrevista² com o autor Mario Prata em que foi possível não só compreender com mais detalhes como se deu a consolidação do projeto, mas, sobretudo, levantar novos materiais que não estavam acessíveis, tendo em vista que a plataforma utilizada nos anos 2000 para a escrita do romance online não se encontra mais disponível. A partir das informações cedidas e dos objetos que foram disponibilizados pelo autor, foi possível descrever o caso em detalhes. Canclini

² A entrevista completa se encontra nos anexos desse relatório (Anexo I).

(2016b) em seu livro, *O mundo inteiro como lugar estranho*, dedica um dos capítulos para destacar a importância da descrição como abordagem metodológica em uma pesquisa. Desse modo, por meio de um diálogo entre um suposto estudante e seu orientador, evidencia-se a importância do método:

– Por que você acha que é fácil descrever? Deve estar se confundindo, suponho, com sequências clichês. Para cada cem livros de comentários e argumentos, há só um de descrição. Descrever, estar atento ao estado concreto das coisas, encontrar a única forma adequada de descrever uma situação dada sempre foi incrivelmente difícil para mim (CANCLINI, 2016b, p.122).

A partir dessa reflexão, escolheu-se como método partir primeiro de um processo minucioso de descrição do caso para, depois, unir a esse texto a análise teórico-crítica a partir do encaminhamento escolhido no capítulo 2.

Por fim, uma última inquietação surgiu durante o desenvolvimento da pesquisa. Por que, ao final de todo um processo de construção do romance que envolveu o meio digital e muitas de suas potencialidades (imagem, vídeo, som, interatividade...) foi escolhido como suporte de inscrição para esse romance o livro impresso com poucas referências ao processo que foi tão inovador e significativo? A resposta a essa pergunta acabou por originar o quarto e último capítulo. Foi preciso remontar, brevemente, à história do livro a partir de teóricos como Thompson (2013), Fischer (2006), Barbier (2018) e, a partir da premissa proposta por Chartier (1999) de que a leitura não é apenas uma operação abstrata de inteligência, mas, também, um engajamento do corpo, uma inscrição no espaço e uma relação consigo e com os outros (CHARTIER, 1999, p. 16), somada à teoria explanada por Nunberg (2014), entender que a escolha de um determinado suporte de inscrição põe à mostra diversas relações que estão implicadas na leitura. Nesse sentido, as contribuições de Ribeiro (2018) foram de extrema valia para a análise, principalmente para discorrer a respeito do poder do livro impresso como legitimador da literatura ainda nos dias de hoje, mesmo com todas as possibilidades de publicação em formato digital. Outro ponto destacado nesse capítulo foi a respeito do mercado editorial que, a partir da geração de lucro, investe na publicação de um livro em um ou outro suporte. As contribuições de Thompson (2013), sobretudo em seu livro *Mercadores de cultura*, foram necessárias para compreender as articulações desse mercado. Além disso, por meio desse capítulo foi possível perceber que a publicação de obras em formatos digitais ainda esbarra em alguns problemas não resolvidos, como será ilustrado a partir do caso do edital de um prêmio literário consagrado que, ao tentar premiar uma obra digital infantil, passou por entraves por não conseguir definir com exatidão o que seria esperado dessa obra para enxergá-la enquanto Literatura Digital. Percebemos, também, que a crítica ainda está começando a adentrar no campo das produções literárias digitais e, por isso, resvala em imprecisões e, principalmente, carece de uma bibliografia vasta. Como destacado por Azevedo (2004):

Quem se dispõe a um confronto direto com seu presente, em qualquer área do conhecimento, se vê desafiado pela tarefa de captar as perguntas que estão no ar e apostar em respostas incertas. Arriscar-se nessa incerteza significa aceitar a efemeridade como perspectiva crítica: não apenas abrir-se ao caráter provisório da própria análise, mas também respeitar a possível transitoriedade do objeto de estudo (AZEVEDO, 2004, p.6).

Logo, o presente trabalho visa não só a contribuir, em primeira instância, para a divulgação de um caso inédito e pouco estudado da literatura brasileira, mas, também, há um esforço em colaborar com a bibliografia dos estudos literários relacionados à digitalidade e, sobretudo, oferecer uma análise que enxergue o objeto literário não só como “as obras ou o ato inapreensível da criação”, mas que coloque à mostra “o processo sociocultural de sua elaboração, seu tráfico e as modulações em que se altera seu sentido” (CANCLINI, 2016b, p. 96). Ademais, entende-se que trazer esses objetos/casos para as pesquisas acadêmicas é uma forma de contribuir para sua legitimação, além da importância do próprio registro, tendo em vista que muitas das produções em contexto digital se perdem com o tempo e, cada vez mais, o acesso torna-se limitado. Como pontuado por Debray (1993), “a característica própria de uma cultura é erigir monumentos, mas como fazer memória com aquilo que é fugitivo? Como dar longevidade ao que é efêmero?” (DEBRAY, 1993, p. 229). Para a análise desse caso, por exemplo, foi de suma importância o contato com documentos e registros disponibilizados pelo próprio autor Mário Prata, uma vez que o material disponível na internet, tanto relacionado à plataforma utilizada para a construção do romance quanto em relação aos desdobramentos advindos dessa experiência, era muito escasso. O contato com o próprio autor e seus arquivos só se torna possível em um determinado período de tempo, por isso, a necessidade de pesquisar as produções artísticas em tempo presente se faz latente, ainda que os desafios sejam inúmeros.

2 MARIO PRATA: DE AUTOR CONSAGRADO A PRECURSOR DE UMA EXPERIÊNCIA INÉDITA NA LITERATURA BRASILEIRA

A Literatura é viva. Ela se transforma e se renova a cada dia: das histórias cantadas e declamadas por *rapsodos* e *aedos*³ na Antiguidade Clássica até atualmente, com o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação, por conta dos quais o processo de produção, inscrição e circulação da literatura pode acontecer por meio de cabos, telas, câmeras e microfones. Nesse ínterim, o objeto central selecionado para uma minuciosa análise neste trabalho trata-se não apenas de uma obra literária, mas, sim, de todo o seu processo de produção. Isso porque o romance *Os Anjos de Badaró*, escrito pelo autor Mario Prata, foi produzido inteiramente online e acompanhado por milhares de internautas, há vinte anos, no Brasil.⁴

Mario Alberto Campos de Moraes Prata, mais conhecido como Mario Prata, é um escritor, dramaturgo, jornalista e cronista brasileiro. Natural de Uberaba, Minas Gerais, viveu parte da infância e adolescência em Lins, interior de São Paulo. Ao longo da sua carreira, de mais de 50 anos, escreveu cerca de 3 mil crônicas e por volta de 80 títulos – entre romances, livros de contos, roteiros e peças teatrais. Recebeu 18 prêmios nacionais e estrangeiros, com obras reconhecidas no cinema, literatura, teatro e televisão. Nos anos 70, escrevia ao lado de Millôr Fernandes no Pasquim, jornal que marcou a imprensa brasileira por seu teor provocativo e satírico nos anos mais repressores da ditadura militar. Posteriormente, já nos anos 90, Mario Prata ficou amplamente conhecido por suas crônicas publicadas em uma coluna semanal no jornal O Estado de S. Paulo, no qual atuou como cronista por 11 anos. Na literatura, estreou, em 1969, com o texto *O Morto que Morreu de Rir* e, em 1987, a premiada peça teatral *Besame Mucho* foi lançada em livro (PRATA, 2019). Além disso, explorou diferentes gêneros da literatura, inclusive literatura infantil, e se consagrou como um escritor multifacetado, inovador e que não deixa sua escrita se acomodar. Em seu site pessoal⁵, é

³ Os estudiosos da Grécia Antiga associavam o termo *rapsodo* ao “cantor mais ‘reprodutivo’, e o termo *Aedo* ao mais livre e criativo, mas, ainda que de fato houvesse a possibilidade de se fazer cantos ora mais rígidos ora mais fluidos, não temos informações suficientes que nos autorizem a trabalhar com essa distinção nítida entre rapsodo e Aedo. Os termos parecem intercambiáveis.” (CAMPOS, 2013, p. 523)

⁴ Deve-se destacar que o ano de 1995 foi considerado o marco-zero da internet, em termos de mercado, no Brasil e no mundo (VIEIRA, 2003), ou seja, a produção do romance *Os Anjos de Badaró* aconteceu apenas cinco anos depois.

⁵ <https://marioprata.net/>

possível conhecer toda sua produção e áreas de atuação, além de ler comentários breves sobre suas obras.

Figura 1: *Print Screen* da página pessoal de Mario Prata (PRATA, 2020).



TEATRO – Em 1970, Mario Prata estreou no teatro com a peça *O Cordão Umbilical*, com direção de José Rubens Siqueira. Ainda na década de 70, escreveu *E se a Gente Ganhar a Guerra?* (1971) e abordou o tema da tortura em *Fábrica de Chocolate* (1979). Nos anos 80, abusou da paródia em *Dona Beja* (1980), reviu momentos do teatro brasileiro em *Salto Alto* (1983), discutiu sobre pecado e prazer em *Purgatório*, uma *Comédia Divina* (1984) e sexualidade e tabus em *Papai & Mamãe – Conversando sobre Sexo* (de 1984, em parceria com Marta Suplicy). Seu maior sucesso nos palcos foi *Besame Mucho*, peça de 1982, que virou filme premiado cinco anos depois. Sua peça mais recente é *Eu Falo o que Elas Querem Ouvir*, encenada em 2001, com direção de Roberto Lage.

CINEMA – Mario Prata passou a colaborar para o cinema em 1971. Dentre os filmes que roteirizou e escreveu o argumento, estão *O Jogo da Vida e da Morte* (1971), *Chico Rei* (1985), *Besame Mucho* (1987, em parceria com Francisco Ramalho Jr.), *Banana Split* (1988), *Beijo 2348/72* (1991), *O Testamento do Senhor Napumoceno* (1997) e *O Casamento de Romeu e Julieta* (2003, com roteiro baseado em um conto do autor).

JORNALISMO – Em começo de carreira, foi repórter na *Gazeta de Lins* e para o jornal *Última Hora*. Nos anos 70, colaborou como cronista no *Pasquim*, ao lado de Millôr Fernandes. Em 1993, passou a assinar uma coluna semanal no jornal *O Estado de S. Paulo*, onde foi cronista por 11 anos. Também assinou crônicas para diversas publicações nacionais, entre elas as revistas *Istoé* e *Época* e o jornal *Folha de S. Paulo*.

Fonte: <https://marioprata.net/sabe-o-mario/>

Enfileirada ao lado de outros títulos do autor em muitas bibliotecas do Brasil, a obra *Os Anjos de Badaró* não aparenta nada que a diferencie das demais em um primeiro contato. O romance se apresenta ao público como uma *Comédia Policial*: é essa definição que se encontra na sua primeira edição impressa. Quanto à história, esta se desenvolve a partir de uma investigação encabeçada pelo personagem Alcides Capella, um jornalista tradicional da cidade, a respeito de um suposto suicídio do personagem que dá nome ao livro, Ozanan Badaró, um milionário dono de uma rede de prostituição e um dos melhores amigos de Capella. Esse inquérito terá início a partir do momento em que o jornalista recebe de Nareta (última mulher com quem Badaró se relacionou) uma caixa de disquetes cheios de informações sobre a vida de seu amigo e, a partir de então, ele terá que se aventurar no universo tecnológico para poder desvendar o mistério em torno do suicídio. A narrativa é permeada por momentos de suspense, mas, também, flerta com a comicidade, fazendo o leitor alternar entre a tensão e o riso. É interessante destacar que o personagem principal deste livro já havia sido mencionado em duas outras obras do autor, primeiro em *James Lins: o playboy que não deu certo* (PRATA, 1994, p. 90), mas ainda sem muito desenvolvimento, e, depois, no livro de crônicas *Minhas mulheres e meus homens* (PRATA, 1999, p. 34-35), em que o mote da história do *Os Anjos de Badaró* já é apresentado ao público. O que poderia ter sido

apenas mais um livro na carreira do autor tornou-se um evento de grande repercussão, fato que se deu casualmente: a ideia de escrever a história, cujo enredo já havia sido desenvolvido, ao vivo na internet surgiu após uma conversa com a então cunhada do autor: “11 de fevereiro, 05:00hs: bateu: escrever o Badaró online. Isso, uns dois minutos depois da irmã da Cris perguntar se poderia vir um dia na minha casa para me ver escrevendo” (PRATA, site, 2019):

Ágil e original, esse livro foi escrito ao longo de seis meses, pela internet — através do site www.marioprataonline.com.br, conectado ao portal Terra. A cada dia, nosso autor escrevia um capítulo - e lia sugestões on-line de leitores ávidos e virtuais. A novela pós-eletrônica foi acompanhada por milhares de pessoas, diariamente - letra a letra, palavra a palavra, corte a corte, morte a morte. Os anjos de Badaró, o livro, apresenta a versão final e bem acabada desta experiência pioneira (PRATA, 2000, orelha).

Projeto audacioso e inovador, visto que não havia registros de nada parecido no Brasil e no mundo, já que nos anos 2000, a internet estava se popularizando e as pessoas, habituando-se a esse novo universo de possibilidades. Entretanto, uma consideração importante a ser feita diz respeito ao fato de a obra em questão ser ou não parte das produções literárias digitais brasileiras. Embora em um primeiro momento tenha-se pensado que sim, na verdade, o processo de construção da obra foi digital, mas o resultado final ainda não pode ser entendido como tal. Isso porque, a partir do referencial teórico utilizado neste trabalho, entendemos que:

Literatura digital é um tipo de escrita e textualidade criada para ser lida na tela. Nesse sentido, quando nos referimos a literatura em dispositivo eletrônico não estamos falando de textos impressos digitalizados para serem lidos em formato digital, o qual geralmente corresponde ao formato ebook. Ainda que nos ebooks podemos observar um processo de tradução para a linguagem digital de zero e um, a estrutura do texto e a forma da escrita não se modificam. Diferentemente da literatura digital que aponta para uma experimentação com a linguagem desse formato, uma escrita em código que se move em forma de textos escritos, imagens, animações e sons, que, na grande maioria dos casos, são dispostas de formas não lineares⁶ (GAINZA, 2016, p.236, tradução nossa).

A partir das proposições de Gainza (2016), observa-se que, além de a Literatura Digital não ser a simples inscrição do texto em um aparelho eletrônico (o que acontece, por exemplo, com a maioria dos ebooks), é necessário que haja uma experimentação da linguagem e o uso das potencialidades do meio digital. No caso do romance de Mario

⁶ La literatura digital refiere a un tipo de escritura y textualidad creada para ser leída en la pantalla. En este sentido, cuando nos referimos a ella de un dispositivo electrónico no estamos hablando de textos impresos digitalizados para ser leídos en formato digital, lo cual generalmente obedece al formato e-book. Si bien en los e-books podemos observar un proceso de traducción al lenguaje digital de ceros y unos, la estructura del texto y la forma de escritura no se modifica. Por el contrario, la literatura digital apunta a una experimentación con el lenguaje en este formato, una escritura en código que se despliega en forma de textos escritos, imágenes, animaciones y sonidos, que, en la gran mayoría de los casos, son dispuestos de formas no lineales.

Prata, apesar de todo seu processo de construção ter feito uso da digitalidade, como será explanado detalhadamente no terceiro capítulo, o resultado final foi uma obra publicada em formato impresso e, posteriormente, em ebook, sem que existisse qualquer alteração do texto original ou possíveis experimentações com a linguagem. Por isso, além de nos referirmos ao nosso objeto de análise como um *caso*, é necessário salientar que se trata de uma obra produzida em contexto digital, mas não uma obra que compõe o arsenal de publicações literárias digitais brasileiras. Apesar de tal constatação, entender essa diferença não diminui a importância e, tampouco, a inovação que o caso trouxe para a literatura brasileira, mas, ao contrário disso, traz à luz a necessidade de olhar não apenas para a obra em si, mas para todo o contexto em que ela se edificou.

Nesse viés, nosso ponto de partida foi, inicialmente, o levantamento da fortuna crítica a respeito do caso e, depois, a coleta do máximo de vestígios deixados ao longo de sua produção. Na última pesquisa realizada, no dia 27 de fevereiro de 2020, o Google Acadêmico revelou, aproximadamente, quarenta resultados para a busca “Os Anjos de Badaró”. No entanto, a maioria dos textos críticos constitui apenas menções à obra, sem análises mais profundas. Evidentemente, tal fato nos chamou a atenção, uma vez que esse é um caso peculiar e, talvez, único, e não apenas da literatura brasileira. Talvez, hoje, pensar em uma obra escrita ao vivo e acompanhada por milhares de internautas seja algo palpável – graças aos avanços da tecnologia – mas, nos anos 2000, era um projeto extremamente inovador e arriscado: como será exposto nos capítulos subsequentes, em muitos momentos a tecnologia se tornou insuficiente para a proporção que o projeto tomou e muitos problemas técnicos surgiram e precisaram ser resolvidos dentro dos limites que eram postos pela época. Até o momento em que este trabalho foi escrito, não foi encontrada nenhuma experiência no Brasil semelhante a essa, nem em outros países ocidentais, mas é importante registrar que não podemos afirmar com certeza que nada similar aconteceu. Sendo assim, dentro das possibilidades que foram possíveis para essa pesquisa, não foi encontrada outra obra escrita em condições como esta.

Dentre os textos acadêmicos que trataram sobre o tema, destacou-se a dissertação de mestrado do pesquisador Ramos (2013), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. O trabalho tinha como objetivo “estudar os efeitos da internet nas narrativas literárias criadas e veiculadas no ambiente digital, com foco específico na produção brasileira” (RAMOS, 2013, p. 6) e um dos estudos de caso selecionado foi a obra *Os Anjos de Badaró*. É no capítulo dois da dissertação, intitulado

Literatura ao vivo: o caso de Os anjos de Badaró, que Ramos (2013) irá perscrutar com mais propriedade a produção. O estudo foi de extrema valia para os primeiros levantamentos feitos, mas, ainda assim, faltavam materiais para análise que pretendíamos fazer, tendo em vista que, nesta dissertação, o caso do romance é o objeto central e, como já mencionado, esperava-se compreender todo o entorno dessa produção e não direcionar o olhar apenas para a obra em si. Uma das grandes dificuldades encontradas e, inclusive, apontada por Ramos (2013) foi, justamente, o apagamento das informações sobre o projeto e, como veremos no capítulo quatro, as tímidas referências ao processo na edição impressa do livro. Diferentemente, era imaginado que, dada a inovação dessa produção, haveria um apelo sobre como a obra foi produzida. Por entendermos que essa decisão não é arbitrária e que seria necessária uma análise mais cuidadosa dela, dedicamos o último capítulo para tentar compreender por que, ao final, a obra impressa se sobrepôs a todo o processo.

Após as leituras dos textos críticos, partimos para a coleta de todas as informações e vestígios deixados ao longo da produção online. Iniciamos pelo site do próprio autor, já mencionado acima. Nele, foi possível encontrar um pouco sobre a obra, desde a ideia do enredo até o *insight* de escrever o livro online, além de alguns links para as notícias veiculadas na época⁷. No entanto, apesar de extremamente válidas, as informações ainda eram esparsas. Foi feito, então, um contato, por meio desse site, com o autor que, desde o início, mostrou-se solícito e disposto a colaborar com a pesquisa. Deve-se destacar que, graças a esse contato, a pesquisa pôde tomar outros rumos, uma vez que os materiais disponibilizados pelo autor foram inéditos. No entanto, é primordial mencionar que, apesar de ser sedutora a ideia de poder conversar com o autor, olharemos para a entrevista com o distanciamento necessário de uma pesquisa e não a utilizaremos como verdade absoluta e, sim, como um ponto de partida para as discussões. O encontro foi realizado na cidade em que Mario Prata reside atualmente, Florianópolis – SC, entre os dias 30 de setembro e 01 de outubro de 2018 e teve duração aproximada de três horas e cinquenta e cinco minutos. Foi feito um roteiro com cerca de dez perguntas⁸ previamente pensadas de acordo com o objetivo da pesquisa, mas privilegiou-se uma conversa fluida, de modo que novas indagações foram surgindo ao longo da entrevista. Anteriormente ao encontro, já havia sido levantado, além da fortuna crítica, o máximo de informações acerca do processo e, dentre os materiais selecionados, havia dois objetos derivados (AMÂNCIO, 2018) do processo: um livro de

⁷ As notícias serão analisadas nos capítulos subsequentes.

⁸ O roteiro da entrevista encontra-se no anexo II.

crônica escrito pelos internautas que acompanharam a produção do romance, *As Crônicas dos Anjos de Prata* (2000), e um blog criado por alguns desses espectadores que, após o término do projeto, continuaram a escrever e a divulgar seus contos na rede por cerca de dez anos. Após a entrevista, além desses dois objetivos, o autor disponibilizou um terceiro livro, dessa vez em edição única e exclusiva. Trata-se de uma obra feita pelos internautas a fim de homenagear o autor e agradecer pela experiência e por meio da ajuda de um dos filhos de Mario Prata, Antônio Prata, foram reunidos diversos depoimentos, alguns de próprio punho, e reunidos em um livro com a mesma capa do original *Os Anjos de Badaró*. As três obras derivadas, bem como as informações cedidas pelo autor, deram corpo à análise pretendida. Outro material importante que conseguimos, por meio do contato com o autor, foi uma foto da tela inicial da plataforma. Essa imagem – que será apresentada no capítulo 3 juntamente com os outros objetos derivados (AMÂNCIO, 2018) que foram citados – serviu como norte para compreendermos a dinâmica da página, bem como as ações que eram disponibilizadas para o usuário.

Após o andamento da pesquisa, foi possível acessar, por meio do site *Wayback Machine*⁹, o qual arquivava endereços que não estão mais acessíveis na rede, partes da página e até navegar por alguns links. A partir de um levantamento detalhado dessas capturas de tela (535 no total, sendo 21 imagens), algumas foram selecionadas para compor a análise e outras catalogadas e adicionadas no anexo III da dissertação a fim de contribuir, sobretudo, para futuras pesquisas acadêmicas acerca dessa produção literária. É de extrema valia destacar que, quando foi proposta a análise desse caso em específico, já era esperado que os materiais referentes ao processo de construção da obra, principalmente a plataforma em si, seriam difíceis de serem acessados, uma vez que tudo se passou há vinte anos. A respeito dessa dificuldade de conservar as produções em suportes de inscrição cada vez mais alijados, como é o caso dos ambientes virtuais, Debray (1993) fala da tendência para a fragilização dos vestígios que “têm como forma histórica a efemerização dos suportes que parecem ter uma vida cada vez mais curta: reverso e preço a pagar por uma difusão cada vez mais ampla” (DEBRAY, 1993, p. 228). Tendo em vista essa tendência da obsolescência rápida dos suportes, sabia-se que um dos desafios desse trabalho seria a coleta dos vestígios. Faz-se fulcral, nesse sentido, reafirmar a importância de se realizar estudos sobre o tempo presente, pois, grande parte do material usado como base para análise só foi acessado graças ao contato com o próprio autor Mario Prata, que havia guardado em seu arquivo pessoal materiais

⁹ <https://archive.org/web/>

fundamentais para que esse trabalho se tornasse possível. Porém, caso esse contato não seja possível, Debray (1993) indaga: “o que vai acontecer ao fato memorável de uma sociedade quando a memorização de um evento perde seus suportes físicos estáveis? (DEBRAY, 1993, p. 230). A ele, respondemos da forma que nos é possível: documentaremos em tempo presente o máximo que conseguirmos, a fim de tentar, minimamente, guardar aquilo que se apresenta diante de nós como efêmero. Essa é uma das principais motivações deste trabalho.

Figura 2: *Print Screen* do resultado da pesquisa no site *WayBack Machine*



Fonte: elaborado pela autora



Figura 3: Página inicial da plataforma. Captura do site *Way Back Machine* do dia 18 de outubro de 2000

Fonte: elaborado pela autora

A partir da reunião de todos os materiais coletados e de feitas as devidas ponderações acerca da escolha do objeto de análise, bem como dos caminhos teóricos percorridos, a análise realizada buscou compreender, via teoria dos Polissistemas de Zohar, como as categorias elencadas como parte do Sistema Literário atuaram e se (res)significaram no caso de um romance escrito em um contexto digital. Como mencionado na introdução deste trabalho, a ideia inicial centrava-se apenas na figura do autor, no entanto, com base nas reverberações do projeto, observou-se que a escolha de colocar a figura do autor no centro da análise se mostrava insuficiente, pois, como explanado por Canclini (2016a), o entorno da obra, além de extremamente importante e parte fundamental na construção dos sentidos, foi também (res)significada no contexto digital.

2.1 A FIGURA DO AUTOR E SUA INSERÇÃO NA TEORIA DOS POLISSISTEMAS, DE EVEN-ZOHAR

2.2 BAJO SOSPECHA: A NÉVOA EM TORNO DO AUTOR

Pensar em uma obra literária, ainda que em um cenário digital, nos remete a uma figura que julgamos essencial: o autor. Contudo, da Antiguidade e até o Início da Idade

Média, não havia a necessidade – nem mesmo a preocupação – de estabelecer o fechamento de uma obra e o anonimato não constituía um empecilho. A prática de contar histórias oralmente se dava por meio da interação entre o contador e seu público, de modo que a narrativa não era fechada e se construía conjuntamente ao ato de contar, por um processo denominado *performance*. Para Zumthor (1997, p. 33),

a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor e destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição.

Logo, não havia uma preocupação com a autoria, cada história se tornava única a cada vez que era contada, sendo influenciada pela memória e repertório do contador e, também, pelas inferências e referências daquele público específico. Chartier (1999) afirma que os primeiros movimentos para estabelecer a autoria de um texto surgiram na Idade Média como forma de punição, assim,

a cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas (CHARTIER, 1999, p. 23).

Foucault (2009) afirma que o discurso em nossa cultura, a princípio, não era um produto, um bem e, sim, um ato que se estabelecia “no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo (FOUCAULT, 2009, p. 275). Desse modo, ele era um gesto que carregava riscos, antes de ser considerado uma propriedade, como hoje é visto. Foi no final do século XVIII e início do século XIX que ele começou a integrar o sistema de produção e o status do autor passou a ser considerado como algo importante e fundamental na produção de uma obra literária. A esse respeito, Barthes destaca que

o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. É, pois, lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à pessoa do autor (BARTHES, 2004, p.58).

Portanto, com a consolidação da ideologia capitalista, torna-se interessante que o autor seja o dono de sua produção, uma vez que o livro – assim como todos os outros produtos – passa a ter um valor no mercado. Posteriormente, com a criação do conceito romântico do autor-gênio, a ideia de propriedade é potencializada e surge “no momento em que o artista

se vê transformado em um produtor de mercadorias pouco competitivas” (EAGLETON, 1976, p.64-65).

Tendo em vista tal concepção acerca do autor, as proposições feitas por Barthes em seu ensaio *A morte do autor* (1967), embora radicais e com um tom vanguardista, questionaram a visão acerca da função autoral até então vigente. Para ele, o texto não deveria ser visto como um conjunto de linhas que originaria um único significado pré-determinado pelo autor-Deus, já que ele seria caracterizado como “um espaço de dimensões múltiplas, em que se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p.64). Ainda que seja um pouco exagerado o termo “morte”, e que em seu texto ele acabe transferindo a função do autor para o leitor, que seria o, então, produtor de significados, tais questionamentos parecem ser o embrião de uma discussão muito atual e controversa quando se pensa sobre qual seria o lugar do autor nas produções literárias contemporâneas, uma vez que, muitas vezes, elas são permeadas por todas as novas redes de comunicação que encurtam a distância entre autor-leitor.

A fim de aprofundar tal discussão, as ideias explanadas por Foucault em seu texto *O que é um autor?* (1969) podem nos ajudar a complementar e problematizar as ideias de Barthes sobre esse desaparecimento do autor e oferecem arcabouço teórico necessário para a discussão aqui proposta. Destarte, Foucault, retomando o questionamento de Beckett – “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (FOUCAULT, 2009, p. 269) – percebe a importância de reconhecer algumas especificidades da escrita contemporânea para sustentar esse possível apagamento do autor. O autor afirma que “a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade, ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada”, por conseguinte, ela se desdobraria “como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora” (FOUCAULT, 2009, p. 268). Desse modo, a escrita deixa de ser vista como a amarração de um sujeito em uma linguagem e passa a ser colocada como a abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268). No entanto, não basta afirmar que o autor desapareceu, é preciso tentar compreender e localizar esse espaço vago. Foucault teoriza, então, a respeito do que ele chama da *função autor*, que seria “a característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2007, p.

274). Entende-se, logo, que há um jogo de mediações em torno da construção da figura do autor.

Nesse sentido, Foucault pontua que a *função autor* deve ser estudada em suas quatro características fundamentais: a forma de propriedade, codificada historicamente no “final do século XVIII e no início do século XIX” (FOUCAULT, 2009, p. 274-275). Para o autor, os discursos começaram a ter autores na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida da transgressão desse discurso (FOUCAULT, 2009, p. 277). Outra característica é que essa função “não é exercida de maneira universal e constante em todos os discursos” (FOUCAULT, 2009, p. 275), por exemplo, os textos que hoje chamamos de literários eram aceitos e colocados em circulação sem que fosse necessária a atribuição de um autor, diferente dos textos científicos que exigiam, na Idade Média, o nome do autor para serem validados. A terceira característica diz respeito ao fato de a função autor não se formar “espontaneamente como a atribuição de discurso a um indivíduo”, sendo, então, “o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor” (FOUCAULT, 2009, p. 276). Essas operações irão variar de acordo com as épocas e os diferentes tipos de discurso, ou seja, de acordo com o momento histórico e as regras vigentes. Trata-se, por fim, de uma força discursiva que é capaz de construir uma pluralidade de posições autorais, que não remete, simplesmente, a um indivíduo real, mas que pode remeter simultaneamente a diversos egos. Em síntese:

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2009, p. 279-280).

É importante destacar que a proposta de uma leitura crítica a respeito da possível “morte” do autor não significa uma total discordância em relação ao que Barthes propôs. A diferença é que se, para Barthes, o texto se constrói com infinitas possibilidades e a morte do autor garante o nascimento de um leitor dono da produção de significado, Foucault acredita que a verdade é diferente e seria ingênuo “imaginar uma cultura em que a ficção circularia em estado absolutamente livre, à disposição de cada um, e desenvolver-se-ia sem atribuição a uma figura necessária ou obrigatória” (FOUCAULT, 2009, p. 288). Dessa maneira, a função autoral pode mudar a forma como ela se estrutura, mas, dificilmente, desaparecerá, ela poderá “funcionar de novo de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um

sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar” (FOUCAULT, 2009, p. 288).

Deve-se, no entanto, fazer algumas considerações a respeito da visão pós-estruturalista endossada por Barthes e Foucault no que diz respeito à percepção dessa corrente sobre signo e significado. Boris Groys, teórico e crítico alemão de arte, tem uma posição bastante interessante em relação ao pós-estruturalismo e ao que ele chama de *fluir dos significados*. Para entender em que medida essa crítica é feita pelo autor, alguns conceitos devem ser compreendidos. Groys (2008, p. 11) parte da discussão de arquivo cultural para abordar a questão. Assim, para o autor,

no arquivo se coleciona e se guarda coisas que são importantes, relevantes ou valiosas para uma determinada cultura, todas as demais coisas sem importância, irrelevantes ou sem valor, ficam de fora do arquivo, no espaço do profano” (tradução nossa)¹⁰.

Para Ana Pato (2012, p. 41), “entende-se arquivo, então, como o conjunto de vestígios de uma cultura, a serem analisados, no presente, sob o olhar desmistificador do ‘arquivista’”. De pronto, a primeira pergunta que parece emergir é: quem decide o que deve fazer parte do arquivo cultural? Como identificar o que é parte desse “espaço profano” e o que não é? Estamos, claro, falando de uma questão de poder:

Com certeza, as opiniões sobre o que é bom para a vida e para os homens se diferenciam consideravelmente, e essa é a razão pela qual representar algo no arquivo é objeto de beligerantes políticas de representação; e de fato, existe uma grande discussão sobre o que deve ser representado no arquivo e quem pode administrar e determinar a posição do arquivo (GROYS, 2008, p. 12, tradução nossa)¹¹.

Além disso, a questão da durabilidade e permanência desse arquivo parece ser outro ponto a ser tocado e que, para essa discussão, se faz muito importante por falar sobre o suporte de inscrição desse arquivo e suas implicações:

A todas essas perguntas subjaz, na realidade, uma única: a pergunta pela estabilidade temporal do arquivo. Ou seja: como se sustenta e se assegura o arquivo e, o que pode garantir que ele se manterá por um longo período de tempo? O arquivo se encontra, portanto, sob uma radical suspeita de insegurança. E esta

¹⁰ “en el archivo se colecciona y custodian cosas que son importantes, relevantes o valiosas para a una determinada cultura; todas las demás cosas sin importancia, irrelevantes o sin valor, quedan fuera del archivo, em el espacio profano”.

¹¹ “Por supuesto, las opiniones acerca de qué sea bueno para la vida y para los hombres difieren considerablemente, y ésa es la razón por la que representar algo em el archivo es objeto de beligerantes políticas de representacion; y, de hecho, hay una gran discusión acerca de qué debe representarse em el archivo y quién puede administrar y determinar la posición del archivo”.

suspeita só pode perder forçar se for possível vislumbrar a condição do meio que suporta o arquivo (GROYS, 2008, p. 20, tradução nossa)¹².

Pensar sobre a duração do arquivo é, sobretudo, perguntar pelo suporte midiático. Conforme aponta o autor, para Platão, o arquivo divino das ideias eternas era indestrutível, assim como para o cristianismo o é o arquivo da memória de Deus. Na Idade Moderna, aparecem outras teorias que interpretam o arquivo como indestrutível, como é o caso de muitas teorias estruturalistas que descrevem a linguagem como um arquivo impassível de destruição, uma vez que ela precede toda a atividade. (GROYS, 2008, p. 24). Portanto, a duração do arquivo estará ligada a qual suporte midiático ele está inscrito, se “é Deus, a natureza, o inconsciente, a linguagem ou a internet” (GROYS, 2008, p. 24, tradução nossa)¹³. Assim, o autor destaca que o suporte se coloca por trás do arquivo, de modo que é inacessível em um primeiro contato. O conceito de suporte midiático pode ser entendido como os meios técnicos de gravação de dados, como papel, celuloide ou computador, e esses meios são parte do arquivo que, por sua vez, esconde determinados processos de produção, redes elétricas e procedimentos comerciais (GROYS, 2008, p. 24-25). Entender esses meios técnicos nos quais o arquivo se inscreve é tentar decifrar sua durabilidade e descobrir “o outro” do arquivo, um espaço distinto do espaço profano (aquele que se localiza no exterior) e que o autor chama de espaço submidiático:

O espaço sub midiático é, por sua própria essência, o espaço da suspeita. Mas neste sentido é também o espaço da subjetividade, pois a “subjetividade” não é mais que a pura, paranoica, mas a inevitável “suposição” de que sob o visível tem que se esconder algo invisível (GROYS, 2008, p. 37, tradução nossa)¹⁴.

Tal espaço se mostra, essencialmente, subjetivo e tendo em voga, atualmente, um discurso filosófico antissubjetivista; assim, como desvendar essa subjetividade evocada pelo espaço submidiático? Para Groys (2008, p. 38), “a subjetividade do observador se manifesta só quando este dirige seu olhar sobre ela, de maneira que se volta para si em uma superfície midiática (tradução nossa)¹⁵. Segundo o autor, em relação a essa obscura subjetividade da

¹² “A todas estas preguntas subyace, em realidade, uma única: la pregunta por la estabilidad temporal del archivo. Es decir: como se sostiene y asegura el archivo y qué puede garantizar que se mantendrá por un largo período de tempo? El archivo se encuentra, por tanto, bajo una radical sospecha de inseguridad. Y esta sospecha sólo puede perder fuerza si se consigue vislumbrar la condición del medio que soporta el archivo”.

¹³ “es Dios, la naturaliza, el inconsciente, el lenguaje o internet”.

¹⁴ “El espacio submidiático es, por su propia esencia, el espacio de la sospecha. Pero em este sentido es también el espacio de la subjetividade, pues la “subjetividade” no es más que la pura, paranoica, pero la inevitable “su-posición” de que bajo lo visible tiene que esconderse algo invisible”.

¹⁵ la subjetividade del observador se manifesta sólo cuando este dirige su mirada sobre mismo, de manera que se convierte para sí em una superficie mediática”.

suspeita, o discurso filosófico se mostra muito ambíguo: “de um lado, um ateísmo mediático-ontológico, de outro, o agnosticismo e o deísmo” (GROYS, 2008). Para esse segundo grupo, fala-se “do outro”, “um nome para o espaço sub midiático da suspeita: trata-se do “fundamento” do jogo de signos que se localiza na superfície midiática, um fundamento que escapa a toda contemplação” (GROYS, 2008, p. 39)¹⁶. O autor postula que o atrativo do discurso pós-estruturalista é a promessa ao leitor de uma “redenção” a qualquer tipo de suspeita atemorizante e que foi a partir dessa corrente que se teve a dissolução do sujeito. (GROYS, 2008, 42-43). Assim, temos a “afirmação de que o sujeito se perde no jogo dos signos midiáticos, dos signos que fluem contínua e infinitamente, e de que este fluxo de signos não pode ser captado nem controlado” (GROYS, 2008, p. 43)¹⁷. O anúncio do pensamento pós-estruturalista se funda a partir da concepção de que os signos escapam do controle do consciente por parte do poder devido a um movimento que é contínuo de seus significados e, desse modo, a pretensão do domínio do sujeito descansa no falso pressuposto de que a significação se cria originalmente no próprio sujeito e, por isso, o significado de um signo corresponde àquilo que o sujeito da significação pensa ao usar esse signo. Assim:

para o pós-estruturalismo, sem dúvida, as estruturas, os sistemas, e conseqüentemente também o número de diferenças, se fizeram infinitos, e com isso deixa de ser acessível por princípio o controle consciente do sujeito. Por isso, o sujeito já não está em condições de refletir sobre seu próprio discurso, pois a metalinguagem que ele precisa para levar adiante tal reflexão é ao mesmo tempo uma linguagem que não pode se diferenciar claramente da linguagem objeto que se pretende investigar (GROYS, 2008, p. 46, tradução nossa)¹⁸.

A questão que Groys (2008) levanta em relação a essa visão do pós-estruturalismo é que se há signos (mensagens ideias) em suportes e meios, como seria possível pensar em infinitos fluxos de significados? Dessa forma,

os suportes midiáticos configuram complicadas hierarquias e estruturas de links: um gigantesco e bem equipado espaço sub midiático, que, por certo, se encontra estruturalmente fora do alcance dos olhos de todo aquele que queira seguir o

¹⁶ “um nombre para el espacio submediático de la sospecha: se trata del ‘fundamento’ del juego de signos que tiene lugar en la superficie mediática, um fundamento que se escapa a todo contemplación”.

¹⁷ “afirmación de que el sujeto se pierde em el juego de signos mediático, de los signos flyen continua e infinitamente, y de que este flujo de signos no puede ser captado ni controlado”.

¹⁸ “Para el pós-estruturalismo, sin embargo, las estructuras, los sistemas, y conseqüentemente también el número de las diferencias, se han vuelto infinitos, y com ello deja de ser accesibles por principio al control consciente del sujeto. Por eso, el sujeto ya no está em condiciones de reflejar su próprio discurso, pues el metalenguage que precisa para llevar a cabo tal reflexión es al mismo tempo um lenguaje que no puede diferenciarse claramente del lenguaje objeto que pretende investigar”.

movimento dos signos sobre a superfície midiática (GROYS, 2008, p. 62, tradução nossa)¹⁹.

Entende-se que o texto do Barthes (2004) é clássico e incontornável quando se pretende estudar a questão do autor, no entanto, há estudos mais recentes que colocam em perspectiva as suas reflexões e demonstram suas fragilidades. Nesse sentido, destacar a crítica proposta por Groys (2008) não é uma maneira de desconsiderar as proposições de Barthes (2004), mas ampliá-las e buscar adequações para compreender uma produção realizada no meio digital. Da mesma maneira, se faz necessário revisitar o que foi explanado por Foucault (2009) e, para isso, o texto *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, escrito pelo historiador francês Roger Chartier, trinta anos depois da publicação de Foucault, nos parece de fundamental importância para que seja possível destacar o encaminhamento que pretendemos a partir dessa primeira base teórica.

2.3 NOVOS OLHARES SOB A FIGURA DO AUTOR

A respeito da releitura proposta por Chartier (2014) do texto de Foucault (2009), Luzmara Curcino, pesquisadora responsável pela apresentação da publicação impressa e a tradutora do livro, nos diz que “em suas análises destas fontes variadas, o historiador compartilha de um mesmo princípio filosófico, aquele segundo o qual a função autor não é nem universal, nem atemporal” (CHARTIER, 2014, p. 12). No entanto, Chartier irá se distanciar em alguns momentos do que foi proposto em 1969, por Foucault, principalmente ao sugerir uma revisão da extensão do período que ocorre o surgimento da função autor (segundo Foucault teria sido no final do século XVII) e, também, ao demonstrar a necessidade de incluir a mudança dos suportes materiais do texto. Em síntese:

esta conferência propor-se-á a reconsiderar a trajetória empreendida por Foucault a partir de uma outra hipótese: aquela que entende a construção da “função autor” como progressiva atribuição a algumas obras em língua vulgar de características há muito tempo reservadas somente às obras das *auctoritates* (CHARTIER, 2014, p. 21).

O autor inicia a exposição relatando que, nos últimos anos, duas trajetórias intelectuais se encontraram a partir de um duplo movimento: de um lado, tem-se disciplinas como a História da literatura, História das ciências e História da filosofia, cujo objetivo é a crítica e a interpretação dos textos, as quais atribuíram, recentemente, mais importância “à

¹⁹ “los suportes mediáticos configuran complicadas jerarquias y estructuras de enlace: un gigantesco y bien amueblado espacio submediático, que, por cierto, se encuentra estructuralmente fuera del alcance de los ojos de todo aquel que quiera seguir el movimiento de los signos sobre la superficie mediática”.

historicidade das operações e dos atores que estão implicados nos processos de produção, de transmissão e de apropriação das obras” (CHARTIER, 2014, p. 19). De outro, está “a História Cultural, que se ocupa da história dos objetos e das práticas, [que] voltou-se para os textos, para as obras, inclusive, as mais canônicas” (CHARTIER, 2014, p. 19). Dessa forma, a atenção se volta “para a história das interpretações e das leituras, para as formas de inscrição e de transmissão dos textos para coerções de todas as ordens, que governam as condições de composição e de circulação das obras, sejam elas quais forem ” (CHARTIER, 2014, p. 24-25). Dessa união, é possível sugerir interações mais precisas acerca do assunto. Por um lado, as variações conceituais que caracterizam a mobilidade, a descontinuidade das categorias de atribuição, de designação e de classificação das obras. Essas categorias permitem compreender a cultura escrita e, entre elas, a presença do nome do autor. Por outro lado, uma segunda historicidade é aquela relacionada à própria materialidade que pode originar diversos questionamentos sobre os efeitos produzidos na construção da significação dos textos pelas técnicas de reprodução ou transmissão. Pode-se observar, também, os efeitos produzidos por suas diversas formas de modalidade de publicação como, por exemplo, os manuscritos, o texto impresso, o texto digital, entre outros. Há, ainda, os efeitos produzidos pela recepção dos textos, por sua organização em um livro digital ou no interior de um livro físico (CHARTIER, 2014). Nesse viés, tendo em vista essas novas significações, o texto de Foucault pode ser revisitado a fim de obter novas respostas para a pergunta original: *O que é um autor?*. Chartier (2014) propõe uma pesquisa histórica retrospectiva, do século XVIII ao XIV; assim, é necessário lembrar de duas afirmações fundamentais proferidas em 1969: a primeira tinha como objetivo uma distinção entre o que Foucault nomeava análise histórico-sociológica da figura do autor e, a segunda, a construção da “função autor”. O primeiro modo de análise pôde conduzir a “uma acumulação de saberes sobre as trajetórias biográficas, sobre as origens sociais, profissionais, culturais dos autores, não importando seu campo de atividade” (CHARTIER, 2014, p. 27). Esse não foi o objetivo da discussão proposta por Foucault, nem será a realizada por Chartier. O objetivo comum de ambos os autores é a construção da “função autor”. De maneira resumida, “função autor” “é a característica de modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma certa sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 14). Observando a proposição feita por Foucault, percebe-se que apenas certos discursos podem ser atribuídos à função autor. “A ‘função autor’ resulta, portanto, de operações específicas, complexas, que relacionam a unidade e a coerência de alguns discursos a um dado sujeito” (CHARTIER, 2014, p. 28). Deriva-se, logo, um duplo processo de seleção e de exclusão. Primeiramente, esse processo se ocupa

realizando uma triagem dos textos que são atribuíveis a esta função, separando-os daqueles que não o são. Em segunda análise, outro campo dessa seleção é aquele

que constrói essa figura do autor como correspondente à função do discurso e que, portanto, faz a triagem, dentre todos os traços de todos os fatos que podem constituir uma existência individual, daqueles que são considerados pertinentes, de modo variável segundo os tempos e os lugares, para definir, para caracterizar o autor (CHARTIER, 2014, p. 28-29).

Percebe-se que essa “função autor” é, de pronto, uma função de classificação dos discursos, ou seja, nesse sentido, é fundadora da própria noção de obra e se estabelece no afastamento entre o nome do autor e o indivíduo real.

O segundo elemento apresentado em 1969 por Foucault, e revisto por Chartier em sua conferência, diz respeito à cronologia. O primeiro momento é “aquele da inscrição dessa função no sistema de propriedade que caracteriza as sociedades contemporâneas” (CHARTIER, 2014, p. 36). Segundo Foucault (2009), isso acontece quando se editoram regras estritas sobre o direito do autor datadas no final do século XVIII e início do século XIX. Tem-se, portanto, um primeiro mecanismo que liga a “função autor” a uma concepção burguesa do indivíduo e da propriedade. Porém, anteriormente, a função autor ligava-se à censura, à necessidade de punição daqueles que escreviam textos considerados transgressores, o que Foucault (2009) chamou de “apropriação penal”, como já foi mencionado. No entanto, em seu texto de 1969, não há esse período datado explicitamente, embora Chartier (2014) localize sua existência nos séculos XVI ou XVII. Há, ainda um terceiro momento, situado por Foucault (2009) entre o século XVII ou XVIII e que

perdurou desde o início e que se ligou ao que representou o próprio coração da reflexão cronológica, a saber, esse quiasma que Foucault enxergou entre as regras de identificação dos enunciados científicos e as regras de identificação dos discursos literários [...] (CHARTIER, 2014, p. 37).

Para Foucault, os textos que entendemos como “literários”, na Antiguidade, eram aceitos e valorizados sem que fosse necessário identificar o autor. Por outro lado, os textos científicos só tinham valor se fossem assinados como o nome próprio do autor. No entanto, a partir dos séculos XVII ou XVIII, houve uma inversão dessas características. Quanto aos discursos científicos,

começou-se a aceitá-los por eles mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre possível de demonstração. É sua vinculação a um conjunto sistemático que lhes dá garantia e, de forma alguma, referência ao indivíduo que os produziu. A “função autor” se apaga, o nome do inventor não ser mais senão para batizar um teorema, uma proposição... (FOUCAULT *apud* CHARTIER, 2014, p. 39)

E, de maneira inversa, os discursos literários não podem mais ser concebidos sem a assinatura de um autor: “o anonimato literário não nos é suportável; nós não o aceitamos senão como enigma” (FOUCAULT *apud* CHARTIER, 2014, p. 40).

Nesse ínterim, Chartier observa que a presença da “função autor” não está só ligada à propriedade literária e aos mecanismos de censura, mas “também à certificação, à atribuição de verdade a alguns discursos e não a outros, desde a época medieval e, desse modo, ele desloca para o passado a reflexão sobre a própria trajetória da função autor” (CHARTIER, 2014, p. 40). A partir de tal constatação, depreendem-se três observações: primeiro, a incerteza das genealogias quando se fala sobre textos que, hoje, chamaríamos de literários ou de científicos, marcando, então, uma instabilidade das diferenciações, de uma incerteza das genealogias; depois, um ponto que Foucault não explora: as diferenças entre as autoridades (Hipócrates, Plínio...) e os autores da época:

Parece-me essencial pensar esta diferença e talvez sugerir que a construção da “função autor” reside nesses mecanismos que atribuem aos escritores em língua vulgar, aos autores então contemporâneos, os princípios de designação e de assinalação tradicionalmente reservado aos *auctoritates*, ou seja, aos escritores cristãos e aos da Antiguidade (CHARTIER, 2014, p. 41).

Por último, ele comenta a ausência da “função autor” para ficção antes dos séculos XVII e XVIII e o apagamento dele para os enunciados científicos a partir desses séculos.

Dando continuidade, a discussão realizada por Chartier (2014) terá como pilares esses três tempos propostos por Foucault e antecipará um apontamento que

é o de reconhecer, contrariamente ao que ele (Foucault) podia pensar, que não é tanto em função de uma aplicação particular da propriedade burguesa que nasce uma definição da propriedade literária, mas, ao contrário, se esta propriedade literária é uma das formas fundamentais de sustentação da construção da “função autor”, e nisso ele tem toda razão, é no interior da defesa do direito do livreiro editor, e não do autor, que ela se afirma” (CHARTIER, 2014, p. 42).

Será por meio da história do *copyright* que o autor fará considerações importantes para justificar essa afirmação. É interessante observar que os aspectos mais relevantes dessa história se passaram na Inglaterra, a partir do começo do século XVII, depois que o Estatuto da Rainha Ana, votado em 1709, alterou a prática de publicação dos textos. Antes desse período, quando a comunidade dos livreiros e impressores de Londres, a Stationers’ Company, se solidificou, havia em seus estatutos uma dupla regulamentação. Assim, somente os membros desta comunidade podiam registrar os *copyrights*. Por outro lado, “os membros da Stationers’ Company reivindicavam a perpetuidade de seu monopólio sobre o *copyright* (...). O termo que regulava esse regime não era o do *copyright* (direito sobre a

obra), mas sim do *right in copies* (direito da reprodução), ou seja, esse direito perpétuo e exclusivo sobre a *copy*” (CHARTIER, 2014, p. 43). A decisão de 1709 desmanchava o duplo monopólio, primeiro, porque ela permitia que os autores registrassem suas próprias obras, fossem detentores de seu *copyright*, além de serem seus próprios editores. Paralelo a isso, os livreiros impressos de Londres foram forçados a inventar a propriedade literária,

ou seja, inventar ou fazer com que seus advogados inventassem – com vistas a processar os livreiros da províncias, que seja da Irlanda ou da Escócia, que tentavam aplicar o novo Estatuto – o princípio segundo o qual o autor de texto é o seu proprietário perpétuo e tem sobre ele a posse imprescritível de modo que, a partir do momento em que esse texto fosse cedido a outro, por exemplo um livreiro da Comunidade, o autor transmitia com o texto esta imprescritibilidade e esta perpetuidade” (CHARTIER, 2014, pág. 44).

Em meio a esse processo judicial, inventa-se o autor proprietário da sua obra, o qual irá atuar como forte incentivo à “função autor”, sustentado por uma justificativa dupla: uma de ordem estética e a outra relacionada ao direito natural. A primeira “é essa singularidade irredutível do senso de estilo e da linguagem manifestos na obra que funda estética e intelectualmente a propriedade do seu autor sobre ela (CHARTIER, 2014, p. 44-45); e a segunda se sustenta na teoria do direito natural em que “o homem é proprietário do seu corpo, ele é proprietário dos produtos de trabalho...” (CHARTIER, 2014, p. 44) e, sendo as obras literárias frutos do seu próprio trabalho, logo, o autor é seu proprietário legítimo. Observa-se que a primeira cronologia de Foucault foi revisada por Chartier, uma vez que ele não situou a emergência do conceito de autor proprietário e de propriedade literária no final o século XVIII, mas no início: “Por sua vez, essa emergência não é a expressão de um novo direito burguês, mas um engajamento a serviço da perpetuação de um velho sistema de privilégios” (CHARTIER, 2014, p. 46). Além disso, o autor sugere que a passagem do *right in copies* ao *copyright* tenha sido uma maneira de desmaterializar o que é o próprio objeto da propriedade literária.

A partir dessas proposições, Chartier encaminha três reflexões que encerraram sua discussão. Primeiramente, o historiador estabelece que a propriedade sobre as obras não nasce somente da reflexão estética e filosófica – como foi supracitado – no século XVIII, mas que há, no sistema da Stationers’ Company, alguns indícios que constroem um autor como proprietário antes mesmo dessa justificativa estética ou de um direito natural. Depois, referente à essa desmaterialização, ele destaca que costumamos pensar na “obra apenas em relação às categorias estéticas ou intelectuais, independente das formas materiais, sucessivas ou simultâneas, que lhe foram dadas”. (CHARTIER, 2014, p.50). Para exemplificar isso, o autor utiliza o processo empreendido por Pope e julgado em 1741, na Inglaterra, em que o

autor move um processo contra o livreiro Curl por publicar cartas de sua autoria sem o seu consentimento:

É preciso medir as consequências disso, ou seja, do fato de que aquele que é proprietário do objeto escrito não é mais o proprietário dos textos e que o proprietário dos textos é aquele que, eventualmente, se desfaz da propriedade do objeto (CHARTIER, 2014, p. 50).

Nesse exemplo, temos uma ilustração da distinção entre o objeto, a forma material e o texto abstrato. É importante observar nesse processo a aliança que se cria, no século XVIII, e que sustenta a “função autor” baseada em dois conceitos: o de *property* e o de *propriety*. *Property* “é possibilidade de transformar um escrito em um bem negociável” (CHARTIER, 2014, p. 51), e está relacionado ao direito econômico; já *propriety* “é a reivindicação de um possível controle sobre a difusão de um texto de modo a preservar a reputação, a hora, a intimidade...” (CHARTIER, 2014, p. 51), sendo, nesse caso, ligado ao direito moral. O terceiro ponto a ser tratado por Chartier diz respeito ao fato de Foucault ter situado o período de XVII-XVIII como a entrada dos enunciados científicos em um regime de circulação que seria o do anonimato, mas essa afirmação é questionada e Chartier alega que, na verdade, o que teria ocorrido é justamente o contrário. Segundo esse autor, no momento de reviravolta da revolução científica, a validade de uma experiência não era determinada por um nome próprio erudito, mas, sim, por aquele que tem autoridade para dizer o que é verdadeiro ou não.

Posteriormente, o historiador comenta, de forma breve, mais dois momentos da cronologia proposta por Foucault. Dessa forma, ele faz “um certo número de reflexões em torno da ligação entre a “função autor” e a apropriação penal, de um lado, e, de outro, em torno dessa que seria uma possível configuração desta função no mundo anterior à invenção do impresso” (CHARTIER, 2014, p. 54). Para isso, ele utilizará um texto como exemplo, o Índice da Inquisição espanhola de 1962, o qual, segundo o autor, estabelece três formas de condenação, de modo que todas elas colocam em xeque a função do nome próprio, a função do nome do autor. Organizando, então, as três formas de condenação, temos:

- 1) A primeira classe, que condena “os autores enquanto tais, não livros específicos, mas obra dos autores hereges ou suspeitos de heresia” (CHARTIER, 2014, p. 54);
- 2) A segunda classe é aquela que condena títulos específicos: “o nome próprio, neste caso, não é apenas a fonte, nem o único lugar de identificação de criação e de transgressão, mas é também o instrumento prático de identificação com vistas à supressão das obras proibidas” (CHARTIER, 2014, p. 55);

3) A terceira classe condena todas as obras publicadas anonimamente, sob a pressuposição de que “o próprio anonimato é uma razão suficiente para a condenação, já que todo livro impresso deve trazer ao mesmo tempo o nome de seu impressor e o nome de seu autor”. Dessa forma, é um exemplo “desta prefiguração da ‘função autor’ em razão das exigências da censura, da proibição e da repressão” (CHARTIER, 2014, p. 56).

Essas formas de condenação fizeram alguns historiadores perceberem que a “função autor” está relacionada à passagem do manuscrito para o impresso, pois, com o livro impresso, desde o século XVI, já se apresentam mecanismos que identificam a “função autor”:

Processos são acionados, por exemplo, em Paris, desde o início do século XVI, por escritores que tiverem textos publicados sem seu consentimento; há a introdução, nas edições impressas, pela primeira vez em 1509, do direito dado a um autor na França como editor de sua própria obra, há ainda a presença do nome próprio e de um nome próprio que remeta a um indivíduo singular, de modo muito mais frequente no mundo impresso do que no mundo do manuscrito (...) há, por fim, e sobretudo no livro impresso, o aumento da presença do autor caracterizado por seu retrato [...] (CHARTIER, 2014, p. 57).

Para finalizar a discussão, Chartier (2014) procura desfazer a ligação da “função autor” apenas com as versões impressas, mostrando que, desde os manuscritos, já era possível observá-la. Primeiro, isso acontece por questões lexicais. No século XIV e início do século XV, três palavras mudaram de sentido, e o autor usa o exemplo francês para ilustrar sua constatação. A princípio, a palavra “autor”: Chartier pontua que Borges a diferencia entre *auctor* e *actor*, a primeira seria “aquela que dá existência e que tem o peso da autoridade” (CHARTIER, 2014, p. 58) e a segunda “aquele que, na língua medieval clássica, é o contemporâneo, o compilador, o glosador” (CHARTIER, 2014, p. 58):

A partir de 1530, esse termo moderno “autor” é substituído pelo termo “ator”, investido do que antigamente pertencia propriamente às *auctoritates*. A palavra escritor adquire não apenas o sentido daquele que copia, mas também que compõe, e o termo invenção não define mais aquilo que é decifração do que Deus criou, mas também aquilo que é criação humana original (CHARTIER, 2014, p. 58).

Além dessa mudança lexical, observam-se duas outras transformações no mundo do manuscrito. A primeira “recai sobre a forte presença, desde o manuscrito, do retrato do autor, sendo este, aliás, acompanhado, como mostra Jacqueline Cerquiglini, por uma forma de invenção da literatura” (CHARTIER, 2014, p. 59). Pode-se dizer que o século XIV, na literatura francesa, “é ocupado por textos que são consagrados aos inventores míticos da escrita, pela apologia de alguns poetas e seus mestres, também poetas, ou pela constituição de um primeiro *cânone* sempre em forma de cemitério literário” (CHARTIER, 2014, p. 59).

Há ainda, mais fundamental do que esta primeira, a segunda transformação, que acontece na era do manuscrito “e que corresponde à mutação do próprio objeto, do livro enquanto livro” (CHARTIER, 2014, p. 59). Depois da Idade Média, a partir do século VII até o século XIV, “a forma dominante do livro, excetuando evidentemente a dos livros de autoridades religiosas, jurídicas ou antigas, é aquela miscelânea, ou seja, a forma desse livro que os italianos chamam de *zibadone*” (CHARTIER, 2014, p. 59). Nele encontra-se, dentro de uma mesma unidade, textos de datas, gêneros, línguas e autores diversos. Nesse caso, não existe uma materialidade, segundo Chartier (2014), dada à função autor e, se há uma função nessa miscelânea, é a “função leitor”, aquela que reuniu os textos neste livro, ou a “função pista”, “aquela que copiou em um mesmo objeto textos de natureza muito diferente” (CHARTIER, 2014, p. 60). Assim, pode-se concluir que “este reconhecimento da importância das miscelâneas, mais especificamente para os textos em língua vulgar, conduziu a uma nova percepção da leitura do livro medieval (no qual a identidade autoral está longe de ser um critério dominante) e uma nova concepção das obras” (CHARTIER, 2014, p. 60). Foi no século XIV e na primeira metade do século XV, “antes mesmo da divulgação da prensa, que para alguns autores em língua vulgar estabelece-se essa unidade, que, para nós, é evidente, entre um objeto (o livro), uma obra (compreendida num sentido singular, ora como conjunto de textos produzidos por uma mesma mão, ora como um mesmo espírito) e o nome do autor” (CHARTIER, 2014, p. 61). Para o historiador, foi nesses dois séculos que se enraizou a figura do autor conforme a evolução da concepção e da prática de produção do livro a partir do manuscrito. “Há aí uma espécie de matriz, um suporte, para que seja perceptível, manuseável, mobilizável, a ‘função autor’, enquanto princípio de percepção, de identificação e de atribuição das obras”. (CHARTIER, 2014, p. 61)

A partir do exposto, pode-se chegar à conclusão de que a duração da “função autor”, na verdade, é muito mais longa do que aquela proposta por Foucault em 1969 e, mais do que isso, de que não se pode pensar apenas na ordem do discurso, “mas também a ordem dos livros, ou seja, esta invenção fundamental que faz com que um mesmo objeto torne legíveis a coerência ou a incoerência de uma obra atribuída a uma mesma identidade” (CHARTIER, 2014, p. 61). Além disso, percebe-se que a genealogia da “função autor” para os textos chamados de “científicos” é muito mais ampla do que Foucault estabeleceu, embora não tenha sido esse o objeto de uma análise mais ampla na discussão de Chartier. O historiador encerra sua exposição concluindo que os termos propostos por Foucault “não são mais aceitáveis, ainda que sua questão, a nós legada, continue pertinente” (CHARTIER, 2014, p.

62), e pontua que a melhor maneira para se avançar na reflexão em torno do autor deve estar centrada **na materialidade dos textos**. Esta perspectiva, segundo o autor, foi central nas discussões propostas por Donald McKenzi: “ele escreveu que novos leitores tornam novos os textos, e que o novo sentido que lhes é dado é devido à sua nova forma” (CHARTIER, 2014, p. 63). Por fim, Chartier termina parafraseando McKenzi e dizendo que “talvez, uma nova forma do livro produz novos autores, ou seja, que a construção do autor é uma função não apenas do discurso, mas também de uma materialidade, materialidade e discurso que na minha perspectiva de análise são indissociáveis” (CHARTIER, 2014, p. 63). Essa afirmação é a chave da análise aqui proposta. Pretendemos olhar para o caso do romance *Os Anjos de Badaró* e seus desdobramentos a partir da relação que existe entre discurso e materialidade, diferente da perspectiva dos pós-estruturalistas que se centrava, sobretudo, no discurso. Por isso, nos pareceu fundamental trazer à luz os questionamentos realizados por Groys (2008), que colocam em xeque algumas problemáticas da visão dos pós-estruturalistas e, sobretudo, inserir a teoria do Even-Zohar (2013) que irá propor uma nova forma de olhar não só para o autor, mas, para todos os agentes envolvidos no entorno de uma obra literária.

Após finalizar sua palestra, encaminha-se o momento das perguntas e duas, particularmente, parecem de extrema importância para a discussão aqui proposta. O primeiro questionamento feito por um ouvinte diz: “a questão que eu lhe faço é, portanto, a seguinte: a ideia que se faz de um autor, segundo o professor, está condicionada pela forma material sob a qual é apresentado o que é incorpóreo; trata-se ele de uma imagem ou de uma ideia?” (CHARTIER, 2014, p. 78). A resposta é uma afirmativa, pois, segundo o autor, “a ordem do discurso é sempre uma ordem de materialidade” (CHARTIER, 2014, p. 78). E, além disso, “quando se pensa em transmissão escrita dos textos, nos encontramos em um mundo de materialidades: um leitor não encontra um texto senão por meio de uma forma específica dada a esse texto em objeto impresso ou, agora, em forma eletrônica (CHARTIER, 2014, p. 79). De acordo com que já foi falado a respeito da desmaterialização do objeto, Chartier acredita que somos capazes de ler uma obra independente da sua forma material. “A análise sobre o que você chamou de materialidade do objeto escrito ou mesmo da forma de transmissão da escrita é absolutamente decisiva. É exatamente essa materialidade que, em suas diferentes formas, rege a relação que estabelecemos ou podemos estabelecer com tal ou tal obra [...]” (CHARTIER, 2014, p. 81). Por isso, o autor defende uma aliança entre as disciplinas de interpretação e os saberes sobre os objetos, pois, para ele

é uma única e mesma perspectiva intelectual que deve reunir (...) a análise dos textos em sua estrutura, em sua significação, sua organização retórica, demonstrativa, persuasiva; das formas nas quais eles se inscrevem e a análise da construção de seus sentidos possíveis por diferentes comunidades de leitores ou por diferentes leitores singulares por meio do tempo (CHARTIER, 2014, p. 82).

Somente a articulação de todas essas formas de analisar o texto pode permitir “romper com as projeções anacrônicas da interpretação e restituir as historicidades mais fundamentais das obras” (CHARTIER, 2014, p. 82). O autor afirma que “a materialidade do objeto escrito é absolutamente essencial” (CHARTIER, 2014, p. 82). Desse modo, ler um rolo é diferente de ler um códex ou, ainda, ler em uma tela de computador:

[...] ler um texto filosófico, para um leitor antigo, em uma série de rolos correspondente à obra, cria uma relação de leitura que não tem nada a ver com a relação que se pode estabelecer com a mesma obra inscrita, na Idade Média, em um *codex* manuscrito, nem, a *fortiori*, com uma edição moderna em um livro impresso (CHARTIER, 2014, p. 82-83).

Outro ouvinte, em sequência, questiona o historiador sobre uma possível genealogia futura da figura do autor. É claro que uma proposição como essa renderia outra conferência, mas Chartier (2014) faz alguns apontamentos interessantes para a perspectiva deste trabalho. Primeiramente, ele observa que há uma questão importante quando se pensa a respeito de como irá (e já está) se constituindo a figura desse “novo” autor. Assim, ele afirma que há um problema com as categorias utilizadas,

pois um dos grandes desafios lançados pelo novo mundo de produção, de inscrição, de transmissão dos textos, é evidentemente a inadequação de todas as categorias jurídicas, as categorias estéticas, as categorias biblioteconômicas e as categorias administrativas que se relacionam com a cultura impressa (CHARTIER, 2014, p.84).

Esse é um problema encontrado quando se pretende analisar uma categoria que existe há tantos séculos, mas que, agora, encontra-se influenciada por outros elementos, desde o seu modo de inscrição até as formas de circulação. Para tentar oferecer uma perspectiva para tal questão, Chartier (2014) centra-se, em primeiro plano, em torno do objeto livro: “para nós, um livro [...] é ao mesmo tempo um objeto impresso e uma obra ou uma identidade, uma coerência e uma unidade que o distingue de outras produções escritas”. O autor estabelece que havia um sistema de equivalências, “de um lado, as classes de objetos escritos (uma carta, um livro, um jornal...) e, de outro, as classes de texto que possuíam, para alguns dentre eles, uma identidade própria que lhes faziam ser considerados como livros” (CHARTIER, 2014, p. 85). É comum, ao perguntarmos se uma pessoa leu um livro, estar implícita a materialidade “livro”. “É isso o que há de mais elementar, mas que é totalmente deslocado no mundo do

texto eletrônico” (CHARTIER, 2014, p. 85). Primeiro, porque, “não há mais senão um só objeto que porta textos” (CHARTIER, 2014, p. 85). Um computador pode portar diferentes tipos de texto, desde uma carta até um texto de jornal e o “efeito disso é o apagamento das distinções, na ordem dos discursos, pela unicidade do objeto que os veicula”. Além disso, “o leitor intervém, não mais às margens do texto como no livro impresso, mas no texto, deslocando-o, fragmentando-o, reescrevendo-o ao se sobrepor à sua primeira literalidade” (CHARTIER, 2014, p. 86). Tem-se um segundo desafio, pois, tornaram-se instáveis as categorias relativas à identificação da obra “remetendo a algo de irreduzível e, portanto, de identificável em sua unidade, sua identidade” (CHARTIER, 2014, p. 86). Referente às discussões em torno do pagamento relativo ao acesso a esses textos, “supõe que submetamos os textos eletrônicos a lógicas que, tecnicamente, são diferentes, mas que, conceitualmente, são idênticas àquelas que definiam a obra, o livro como livro” (CHARTIER, 2014, p.86). Segundo o autor, houve um certo espanto ao perceber que as discussões sobre a publicação eletrônica tendem à “estabilização, à fixação ou ao fechamento disso que nós aprendemos a manusear na mobilidade, maleabilidade e abertura” (CHARTIER, 2014, p.87). No universo eletrônico, isso recebe o nome de *securities*, ou seja, “um texto que não é transmissível e um texto que, salvo no interior de seu funcionamento como hipertexto, não é aberto a todas essas operações que eu descrevi” (CHARTIER, 2014, p. 87). Dessa afirmação, partem duas reflexões, a primeira é

aquela que aqui paradoxalmente pode ser a condição ao mesmo tempo do lucro para os editores e do reconhecimento da identidade para os autores, está ligada a dispositivos que, no texto eletrônico, reconstituem algo na materialidade do livro entendido como objeto que dá a ver uma obra (CHARTIER, 2014, p. 87).

Visa-se a garantir a integridade do texto, de um lado pela questão econômica, mas, de outro, por um projeto estético que tenta conceber a obra em sua unidade. “É totalmente possível, em um mundo eletrônico tal como concebemos, pensar que todo texto (...) se transforme em um banco aberto e, imediatamente conduza à perda ou à dificuldade de percepção da integridade, da identidade da obra” (CHARTIER, 2014, p. 88). A segunda consequência é aquela a partir da qual iremos

em direção a uma partilha estabelecida entre, por um lado, o que é fonte para formas de comunicação individuais, livres, desinteressadas, e que atribui a cada um a possibilidade de estabelecer um web site e fazer circular o que escreveu em um texto acessível a todo leitor (...) e, por outro, um setor que seria aquele da edição digital, no qual se reencontrarão para se dissociar ou se aliar, os interesses de autores e os interesses dos editores (CHARTIER, 2014, p. 88).

O autor conclui, então, que, para isso acontecer, será necessário “inventar uma nova forma de fixidez e de estabilidade dos textos” (CHARTIER, 2014, p. 88).

Em síntese, podemos perceber que a revisão proposta por Chartier (2014) a partir do texto de Foucault (2009) ainda não traz todas as respostas, em especial aquelas que tangem ao universo digital. Porém, oferece apontamentos importantes, principalmente no que se refere à necessidade de olhar para materialidade do texto, para suas formas de inscrição e para a maneira como ele irá circular no mundo contemporâneo. Além disso, compreender de maneira mais profícua o surgimento da “função autor” e de todos os elementos que a ela estão relacionados, colabora para um estudo mais verticalizado em torno da figura do autor e ajuda a perceber como ela se deu ao longo do tempo para poder, dessa forma, propor uma nova maneira de enxergá-la diante do universo digital.

2.4 O AUTOR INSERIDO EM UM POLISSISTEMA

Tendo como base os primeiros encaminhamentos da teoria literária, por parte dos pós-estruturalistas, para tentar revisitar a figura do autor, buscamos oferecer uma abordagem deste e da produção artística integradas a tudo aquilo que Canclini (2016b, p. 96) chama de entorno, evidenciando “o processo sociocultural de sua elaboração, seu tráfico e as modulações em que se altera seu sentido”. A fim de buscar tal sistematização, usaremos, para o capítulo de análise, a teoria desenvolvida pelo sociólogo, linguista e crítico israelense Itamar Even-Zohar chamada de Polissistema, dando ênfase, sobretudo, ao que ele irá definir como Sistema Literário. Tal proposta de compreensão da literatura dialoga diretamente com a perspectiva defendida por Canclini (2016a, 2016b), ao pensar as produções artísticas partindo, também, do entorno delas. Para Zohar (2013), estudar os fenômenos semióticos por meio da compreensão de sistemas:

fez com que fosse possível formular hipóteses acerca de como operam os diferentes componentes semióticos. Imediatamente, abriu-se o caminho para alcançar o que através de todo o desenvolvimento da ciência moderna considerou-se objetivo supremo: a observação de leis que regem a diversidade e a complexidade dos fenômenos, mais que o registro e a classificação desses (ZOHAR, 2013, p.1).

Zohar (2013) parte de uma visão não textocêntrica da literatura e olha para o texto como resultado de processos relacionais e sistêmicos. Podemos perceber que, conforme já pontuado por Chartier (2014), a necessidade de olhar para além do discurso mostrou-se extremamente necessário para compreender a evolução da literatura ao longo do tempo. Nesse sentido, tal abordagem:

não só muda a forma como lidamos com o texto literário com também repensa o conceito de literatura, o qual incorpora elementos externos, como ações de políticas públicas, educacionais e mercadológicas, as quais são atuantes nos sistemas

culturais e que influenciam a produção do objeto a ser investigado (MAROZO, 2018, p.9).

Assim, a significação do texto literário ocorrerá pela relação estabelecida entre a obra e os diversos sistemas culturais com os quais ela se relaciona. Tal concepção se mostra adequada quando pensamos no caso do romance *Os Anjos de Badaró*, uma vez que, para compreender seu processo de construção, é necessário analisar os mecanismos de produção, recepção e circulação, dado que centrar-se apenas na figura do autor se mostrou insuficiente a partir de todos os desdobramentos do caso analisado. Assim, por meio da teoria dos polissistemas, foi possível inserir o autor juntamente com os outros elementos que apareceram também de maneira (res)significada durante o processo. Antes de iniciar a análise, no entanto, é preciso fazer algumas considerações.

No que concerne à expressão “Sistema Literário”, importante destacar que ela já havia sido utilizada pelo sociólogo, crítico literário e professor universitário brasileiro Antonio Candido na introdução da *Formação da Literatura Brasileira* (1959). No entanto, sem muitas especificações, o autor apenas afirmou o que seria preciso para a existência de um sistema literário e não adentrou posteriormente nessa temática:

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (CANDIDO, 2009, p. 25).

Para Even-Zohar, a base para suas discussões iniciou-se a partir dos formalistas russos. Conforme explanado por Marozo (2018), para o israelense,

o verdadeiro pai do enfoque sistêmico é Tynjanov, porém deixa explícito a esses leitores que neste a ideia de sistema ainda está vinculada a uma ideia de textos, por isso a importância de repensar as interpretações relacionadas aos Formalistas Russos. Foi Boris Eikhenbaum quem, segundo o autor israelense, incluiu aspectos do funcionalismo na concepção de sistema (MAROZO, 2018, p.11).

Zohar destaca que o enfoque funcionalista, no entanto, nunca se unificou e que nele circulam programas diferentes e incompatíveis. O autor irá chamar tais programas de “teoria de sistemas estáticos” e “teoria de sistemas dinâmicos”. O primeiro é considerado o único enfoque “funcional” e costuma relacionar-se à doutrina de Saussure, pois, de acordo com os escritos e com as obras posteriores deste, o sistema seria concebido como uma rede estática de relações, em que o valor de cada elemento é uma função nas relações específicas em que toma parte (ZOHAR, 2013). Desse modo, a teorização de Zohar irá se afastar dessa proposta, uma vez que, ao incorporar a diacronia, percebe o sistema como uma estrutura dinâmica e

aberta. O “sistema dinâmico”, por sua vez, tem suas raízes nos Formalistas Russos e nos Estruturalistas Checos. Para ZOHAR (2013),

Lamentavelmente, a noção do sistema dinâmico foi amplamente ignorada tanto em linguística como na teoria da literatura. O enfoque sincronístico - interpretado de modo errôneo – triunfou. Tanto para o leigo como para o “profissional”, o estruturalismo se identifica ainda com estático e sincronístico, estrutura homogênea e enfoque ahistórico, na maior parte dos casos (ZOHAR, 2013, p. 3).

Em relação ao sistema literário, especificamente, sua estrutura tem como base o esquema de comunicação e linguagem de Jakobson, porém, adaptado para o caso da literatura. Para Zohar (2013, p. 23),

de modo breve, o significado de “sistema literário” para a teoria dos polissistemas pode ser formulado assim: A rede de relações hipotetizada entre uma certa quantidade de atividades chamadas “literárias”, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede. Ou: O conjunto de atividades – ou qualquer parte dele – para que relações sistêmicas que fundamentam a opção de considerá-las “literárias” possam ser hipotetizadas.

Deve-se observar que, a partir dessa concepção, não existe um conjunto fixo de fenômenos que nele operam. Na realidade, o Sistema Literário se integra de modo interseccional a outros sistemas (culturais, sociais, econômicos, políticos), que irão definir quais atividades e agentes serão incluídos nessa rede de relações. Nessa esteira, parece-nos extremamente oportuna tal visão, uma vez que o caso do romance *Os Anjos de Badaró* demonstrou particularidades referentes ao momento em que foi escrito e a relação que estabeleceu com os outros sistemas.

É importante ressaltar que não existe uma correspondência exata entre as noções propostas por Jakobson e as substituições que Zohar (2013) sugere; no entanto, o esquema tem como intenção representar os macrofatores que estão implicados no funcionamento do sistema literário. Desse modo, temos:

Instituição [contexto]

Repertório [código]

Produtor “escritor” [emissor]

Consumidor “leitor” [receptor]

Mercado [contato/canal]

Produto [mensagem] (ZOHAR, 2013, p.27).

Zohar (2013) destaca que nenhum dos elementos funciona de maneira separada e que cada macrofator do sistema cruza com todos os eixos possíveis. Assim:

[...] um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para o “produto” ser gerado (o “texto”, por exemplo), deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja possibilidade de uso está determinada por uma certa INSTITUIÇÃO. E deve existir também um MERCADO no qual ele possa ser transmitido (ZOHAR, 2013, p. 30).

Observa-se que o texto, definido como o “produto”, não aparece como o único e tampouco como o mais relevante, assim como a figura do autor, aqui nomeado como o “produtor”. Cada parte do sistema irá atuar (res)significando cada elemento, além de, como veremos na análise, existir a possibilidade de um agente atuar em mais de uma função. O “produtor” pode aparecer também como parte do “mercado”, assim, além de não serem categorias fixas e imanescentes, elas são intercambiáveis. Conforme explicado por Mazoro (2018, p.13):

A figura do produtor torna-se relevante ao ser pensada tanto na intuição literária quanto no mercado literário, pois ela está na atuação do escritor, mas também em seu papel de organizador e na relação com outros escritores, artistas, intelectuais, críticos, professores etc. É preciso romper com os polos aos quais ficou confinada a imagem do produtor na tradição literária: ora como aquele que tem muito a nos dizer sobre seu produto, inclusive seu sentido, ora como uma figura não confiável.

Por outro lado, temos a figura do leitor substituída pelo “consumidor”. Tal definição entende que a literatura em sua recepção não atua apenas em termos de leitura, uma vez que o sujeito irá participar de outras facetas do sistema. Entendendo a literatura como uma prática sociocultural, outro elemento de fundamental importância é a “instituição” que irá balizar as normas de funcionamento do sistema. Já o mercado, para além da simples atuação econômica e comercial, também irá se estabelecer pela relação entre as pessoas e de um jogo de poder e de papéis sociais. Assim, o professor, parte de uma instituição de ensino, também poderá atuar como “mercado” ao indicar uma obra literária para seus alunos, por exemplo. Quanto ao repertório, definido por Zohar (2013, p.10), trata-se de “um conjunto de leis e elementos (sejam os modelos isolados, ligados ou totais) que regem a produção de textos”. Algumas destas leis e elementos se apresentam como universalmente válidas, porém, grande parte está sujeita às mudanças em diferentes períodos e culturas. Zohar (2013, p. 10) destaca que

Este setor local e temporal do repertório é a fonte das lutas no sistema literário (ou em qualquer outro sistema semiótico). Mas não existe nada no repertório em si mesmo capaz de determinar qual seção dele pode ser (ou tornar-se) canonizada ou não, do mesmo modo que as distinções entre standard, “elevado”, “vulgar” ou “gíria” na língua não estão determinadas pelo repertório linguístico em si mesmo, mas pelo sistema linguístico [...].

Logo, o status do repertório literário é determinado pelas relações traçadas no (poli)sistema.

Destarte, entender o texto enquanto parte de uma rede de sistemas que se inter-relacionam rompe com a noção de hierarquização da leitura pela qual os textos são tomados como

algo que existe de a priori, que não é necessário questioná-los ou investigá-los em sua materialidade, restando somente decifrar seus segredos “ocultos”. O rompimento de hierarquias não rompe com o respeito e o prestígio dos poetas da tradição canônica; apenas muda sua abordagem, sendo estudado em uma perspectiva mais ampla porque a questão seria colocada da seguinte maneira: como determinado autor influenciou no sistema? A quais instituições estava ligado? Qual repertório se apropriou? Como foi a recepção de sua obra na época e como é hoje? (MAZORO, 2018, p.18).

São, justamente, essas perguntas que irão nortear nossa análise a partir do (des)centramento da figura do autor e o entendimento de tal entidade como parte integrante de um sistema que não é fixo, nem imanente. Assim, tentaremos observar de que modo os agentes do Sistema Literário proposto por Zohar (2013) irão atuar no caso do romance *Os Anjos de Badaró*.

3 ANÁLISE DO CASO OS ANJOS DE BADARÓ

3.1 DO INSIGHT À MATERIALIZAÇÃO DO PROJETO

A ideia de produzir um romance ao vivo, conforme já explanado no primeiro capítulo, veio para Mario Prata por meio de um insight após receber um pedido para ter seu processo de escrito compartilhado, porém, o autor relatou em sua entrevista que, anteriormente, já começava a sondar as possibilidades que a internet poderia proporcionar e ansiava pela criação de um site.

M: Bom, só pra dar um exemplo: quando chegou no final dos anos 1990... 2000, né? Foi quando eu fiz o meu livro, a internet virou uma **mina de dinheiro**. As pessoas inventavam sites – a palavra blog não existia – e esses sites faziam um sucesso desgraçado que eles vendiam três dias depois por **um milhão de dólares**. Eu lembro que uma menina fez “Frases de Banheiro” e começou a ter um acesso isso de frases de banheiro que alguém comprou por **um milhão, dois milhões**. E eu fiquei olhando aquela porra e eu queria fazer um site. Eu queria fazer um site. O marido da Selma me convidou pra fazer um site. Ele também estava querendo entrar. Estava rolando **um monte de dinheiro**, mais do que hoje. Muito. Aí eu fui conversar com ele e falei: “Andei olhando vários sites, né?”. Aí eu falei: “Motta Mello”. Falei com ele e com a Selma. “Eu acho sites todos muito parados. Todo dia que você entra, ele está igual. Eu queria um site com movimento”. Depois eu entro com mais detalhes. Aí que surgiu a ideia. Eu falei pra ele e ele falou: “Isso não dá pra fazer”. Ele chamou lá um garoto de 18 anos e ele falou assim: “Ah, a gente pode tentar fazer uma máquina aí”. E fez. Ele chamava de “ferramenta”. Fez uma ferramenta. Mas eu estava dizendo que, nessa época, os escritores, vários escritores, aqui no Brasil, que eu saiba, eu e o João Ubaldo Ribeiro entramos numas de... Só que o João Ubaldo escrevia um capítulo e punha, um por semana. Escrevia e punha. Não era assim como o meu que a pessoa via (PRATA, 2018, grifo nosso).

A partir desse relato, um primeiro movimento nos chama a atenção: o posicionamento do autor em relação à possibilidade de lucrar por meio de um novo *mídio*. Bourdieu, em seu livro *As regras da Arte* (1992), discute a relação do artista com o mercado e faz algumas reflexões que nos parecem pertinentes para iniciar essa discussão. Para o autor, “a revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado” (BOURDIEU p.100, 1996). Retomando uma frase célebre de Flaubert, “uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga”, Bourdieu afirma que o artista passa a ocupar uma posição controversa no mercado, uma vez que, para triunfar no terreno simbólico, ele terá que, necessariamente, perder no terreno econômico, ainda que a curto prazo. Para Azevedo (2013, p. 1-2), o reconhecimento do autor como um agente de mercado não é um processo simples, pois,

a simples menção ao campo semântico da economia em discussões literárias não costuma ser bem recebida pelo fato de que ainda é uma regra do campo desconfiar

da autonomia estética do criador quando o escritor demonstra demasiado conforto e integração satisfeita às leis do mercado.

A autora complementa dizendo que, muitas vezes, a “cooptação do escritor é encarada com receio, pois é associada a uma consequência imediata: o desleixo da qualidade estética” (AZEVEDO, 2013, p. 2). Para além dessa ideia de queda da qualidade, é fundamental compreender, atualmente, o autor enquanto produtor e parte de um sistema econômico. Essa noção de produtor é evocada tanto no esquema de Zohar (2013) quanto nas proposições de Canclini (2016b). Quando colocamos o autor diante daquilo que Zohar chama de Sistema Literário, aceitamos que esse autor é parte de um *mercado* e que ele não atua sozinho nesse sistema. Dessa forma, entendemos que o autor enquanto produtor não é uma figura una e independente. Essa é nossa primeira consideração. Para Canclini (2016b), quando os sociólogos e filósofos

[...] substituem a questão *o que é arte* por *quando há arte*, remetem-nos de imediato para o conjunto de relações sociais entre artistas, instituições, curadores, críticos, públicos e até empresas e dispositivos publicitários que constroem o reconhecimento de certos objetos como artísticos” (CANCLINI, 2016b, p. 48-49).

Podemos compreender que “a partir da redefinição do artista como produtor (Benjamin e construtivistas) trabalha-se considerando o processo de produção-circulação-consumo.” (CANCLINI, 2016b, p. 49). O autor, atuante no processo de produção, é dependente dos meios de circulação e do consumo/mercado para que essa obra seja significada e legitimada. No caso do romance *Os Anjos de Badaró* (2000), veremos, por exemplo, que a mídia impressa atuou de maneira significativa para a legitimação dessa experiência de produção online. Por conseguinte, essa atuação está diretamente relacionada à figura do autor Mario Prata, que já havia sido alocada no mercado literário enquanto produtor e, previamente, legitimado. Percebemos que há um movimento circular em que um fator depende e impulsiona para que esse Sistema Literário funcione. Na mesma perspectiva de Canclini, Even-Zohar (2013) entende que

esses produtores não estão confinados a um só papel na rede literária, mas podem, e de fato são empurrados a participar de um conjunto de atividades que, em certos aspectos, podem tornar-se parcial ou totalmente incompatíveis entre si. Não nos encontramos meramente com “um produtor”, ou tão só com um grupo de “produtores” individuais, mas com grupos, ou comunidades sociais, de pessoas envolvidas na produção, organizadas de diferentes formas e, em todo caso, não menos interrelacionadas umas com outras que com seus consumidores potenciais. Como tais, constituem parte tanto da instituição literária como do mercado literário (ZOHAR, 2013, p. 32).

A partir dessa ideia de autor-produtor, é possível notar que a relação de Mario Prata com o mercado editorial é, para ele, muito clara. Há uma intenção declarada de explorar o

novo *mídi*o a partir das novas possibilidades financeiras que este pode oferecer. Diferente daquilo que Bourdieu apresentou, nesse caso, parece existir um posicionamento muito tranquilo e confiante do autor enquanto um produtor e parte desse mercado, sem que isso diminua a qualidade ou a legitimação do seu trabalho. Como foi pontuado, o autor não estreou na literatura com essa experiência online, sua consagração aconteceu muitos anos antes e esse parece ser o ponto chave da discussão. A legitimação prévia do autor permite que ele se posicione dessa forma sem que haja o questionamento do seu trabalho. A pesquisadora Luciene Azevedo, em seu artigo *Daniel Galera. Profissão: escritor* (2013), levanta uma discussão similar para analisar a trajetória do escritor Daniel Galera. No entanto, ela observa, justamente, essa tentativa do autor de se colocar distante do mercado, ainda que ele tenha se empenhado arduamente em promover-se enquanto escritor:

[...] quando é preciso manifestar-se abertamente sobre o tema, ele aparece sempre denegado, recuperado em clave romântica, reproduzindo quase exatamente a veemência da afirmativa feita por Mário de Andrade [...]: “uma postura em relação à literatura que afirmo até hoje [...] é a de não ver a literatura muito como um ofício, no meu caso, ou como a minha profissão. Porque não é para isso que ela serve, para mim.” (Rascunho, 2012). Aqui, o subtexto é o reconhecimento dos riscos de expor a autonomia literária às injunções do regime econômico, esquivando-se de “dar à literatura o fardo de ser o meu sustento, sabe? Para poder escrever o que eu quisesse sempre[...]” (Rascunho, 2012) (AZEVEDO, 2013, p. 7).

Se compararmos o posicionamento de Galera e de Mario Prata, podemos notar uma diferença significativa. Para entender o porquê de isso acontecer, devemos compreender quem são esses autores dentro do Sistema Literário. Daniel Galera é um autor que está sendo consagrado atualmente e está construindo e entendendo as relações dentro desse campo intelectual, o que não acontece mais com Mario Prata, autor que já passou pelo processo de consagração e é reconhecido tanto pela instituição quanto pelos leitores. Logo, ele não precisa se preocupar, como Galera, em ter ou não a qualidade da sua obra questionada caso assuma um interesse econômico a partir de suas publicações. Perceberemos, ao longo dessa discussão, que, assim como proposto por Bourdieu para explicar o campo intelectual e suas regras, o Sistema Literário é um grande emaranhado de relações e só compreendendo todo esse sistema é que se torna possível fazer uma análise profícua de um caso como esse, visto que não olharemos apenas para a obra em si, para o produto final. Uma possibilidade metodológica de análise descartada foi, justamente, olhar apenas para a obra final. A análise do romance *Os Anjos de Badaró* não revelaria todas as relações que são fundamentais e constitutivas para a concepção dessa obra tal como ela foi feita.

Dando continuidade ao processo de construção da plataforma e já com os objetivos definidos, foi preciso pensar na parte técnica, o que era um desafio ainda maior, uma vez que

não havia nada em que o autor pudesse se basear para criar a plataforma. No entanto, havia ao seu lado uma equipe, e a atuação do autor só foi possível graças ao envolvimento de diversas instituições. Assim ele conta em seu site pessoal:

14 de fevereiro: eu e Cachorrão, Selma e Sérgio Morta Mello numa mesa. Contamos o projeto. É chamado um cara que entendia. Dava para fazer a ferramenta.

Nos dois dias seguintes o Sérgio vende o projeto para o Terra. Minha vida nunca mais seria a mesma (PRATA, 2019).

Dessa forma, a empresa que ficou responsável pela plataforma foi a TV1 que, conforme consta no site, foi

concebida para apoiar as marcas a explorar todo o potencial da Era Digital, a TV1.com é referência em marketing e inteligência on-line desde 1995. Com foco em soluções de relacionamento e performance para desenvolver negócios inovadores, vamos além da comunicação, integrando criação, planejamento e tecnologia (GRUPO TV1, 2019).

Pouco mais de três meses após a ideia, com a plataforma desenvolvida pela TV1 e o projeto vendido ao Portal Terra, no dia 24 de maio de 2000, entrou ao ar o autor Mário Prata, que descreveu esse momento em seu site:

[...] entro no ar, nervoso, de manhã, cara de sono, fiz a barba, passei um pente no cabelo e me regulando para não enfiar o dedo no nariz. Do lado de lá, soube depois, 15.798 loucos, estavam plugados em mim. Internautas de mais de 50 países. Só do Japão, 98. Estados Unidos, mais de quatrocentos. Tudo brasileiro, é claro. Ao final do processo, seis meses depois, mais de 400 mil pessoas passaram pelo sete. Quase 800 mil palpites (PRATA, 2019).

Infelizmente, a plataforma utilizada não se encontra mais no ar (falaremos dela mais adiante), mas os dados a respeito da quantidade de internautas que acompanharam o processo nos chamam a atenção, além de dois objetos derivados (AMÂNCIO, 2018) que muito nos dizem sobre essa experiência: o lançamento de um segundo livro escrito pelos leitores que acompanhavam a escrita do Mário Prata, intitulado *As Crônicas dos Anjos de Prata*, nos anos 2000, e a criação de um site de crônicas feitas pelos internautas mais assíduos que participaram da produção de *Os Anjos de Badaró*. É importante salientar que entenderemos, aqui, o termo objetos derivados “como os produtos culturais que surgem e são efeito de uma publicação, orientando e alterando seu funcionamento e seus processos de circulação” (AMÂNCIO, 2018, p. 20). Trataremos desses aspectos em tópicos subsequentes, porém, antes, é necessário analisar como foi feita a divulgação e compreender de que modo os meios de circulação engendraram a realização do projeto.

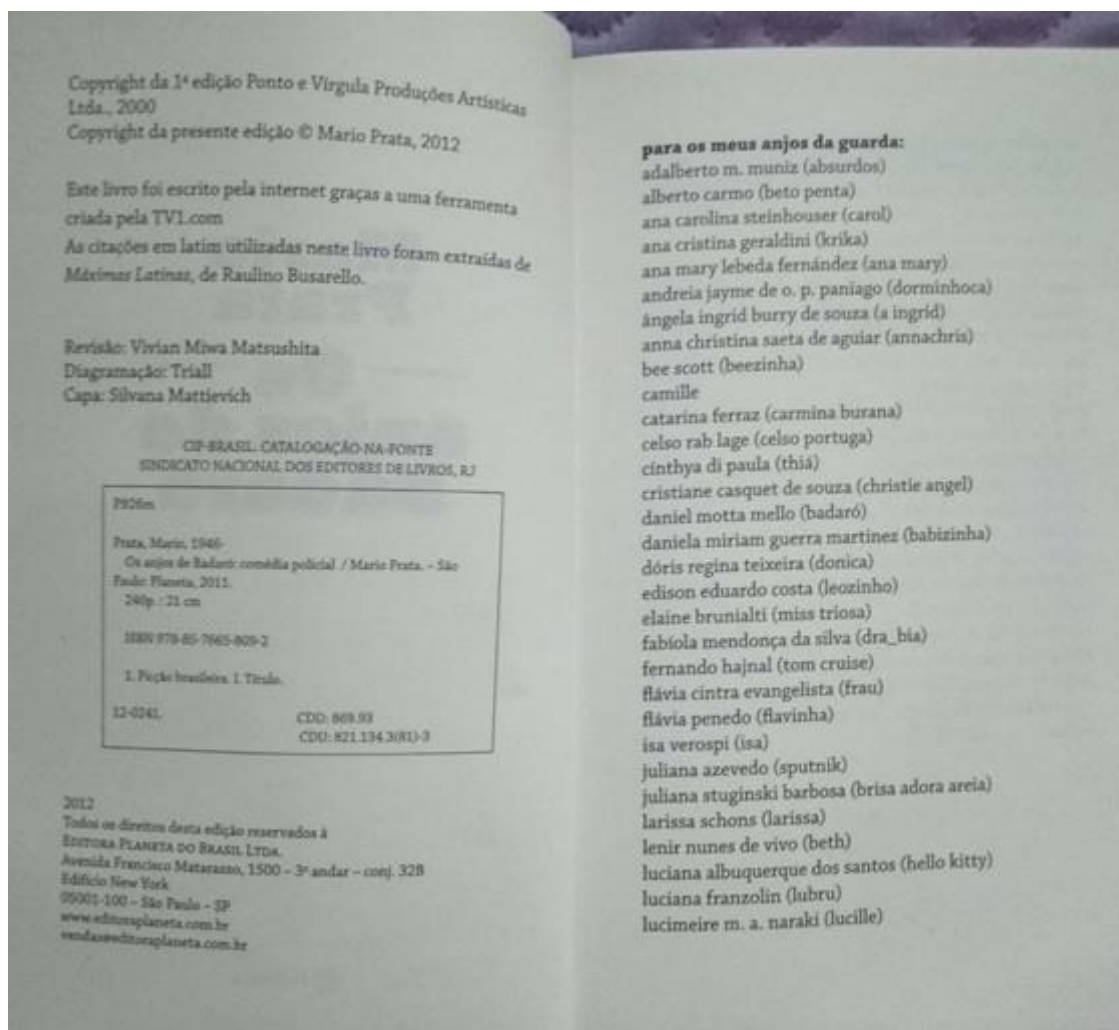
3.2 NA MIRA DA MÍDIA

A experiência de produção do romance *Os Anjos de Badaró* não passou despercebida pela mídia brasileira e, tampouco, pela mídia internacional, ganhando publicação de destaque no jornal francês *Libération*. Nas palavras do próprio Mário Prata:

M: Foi um negócio tão louco que eu dei uma entrevista... Foi um cara do *Libération*, jornal de Paris, lá em casa, me entrevistar. Você viu? E o Fernando Morais morava em Paris, me telefonou e falou: “Rapaz, o Lula esteve aqui semana passada e saiu um quarto de página, você saiu em meia”. Entendeu? O *El País* também, deu na revista de domingo... (PRATA, 2018).

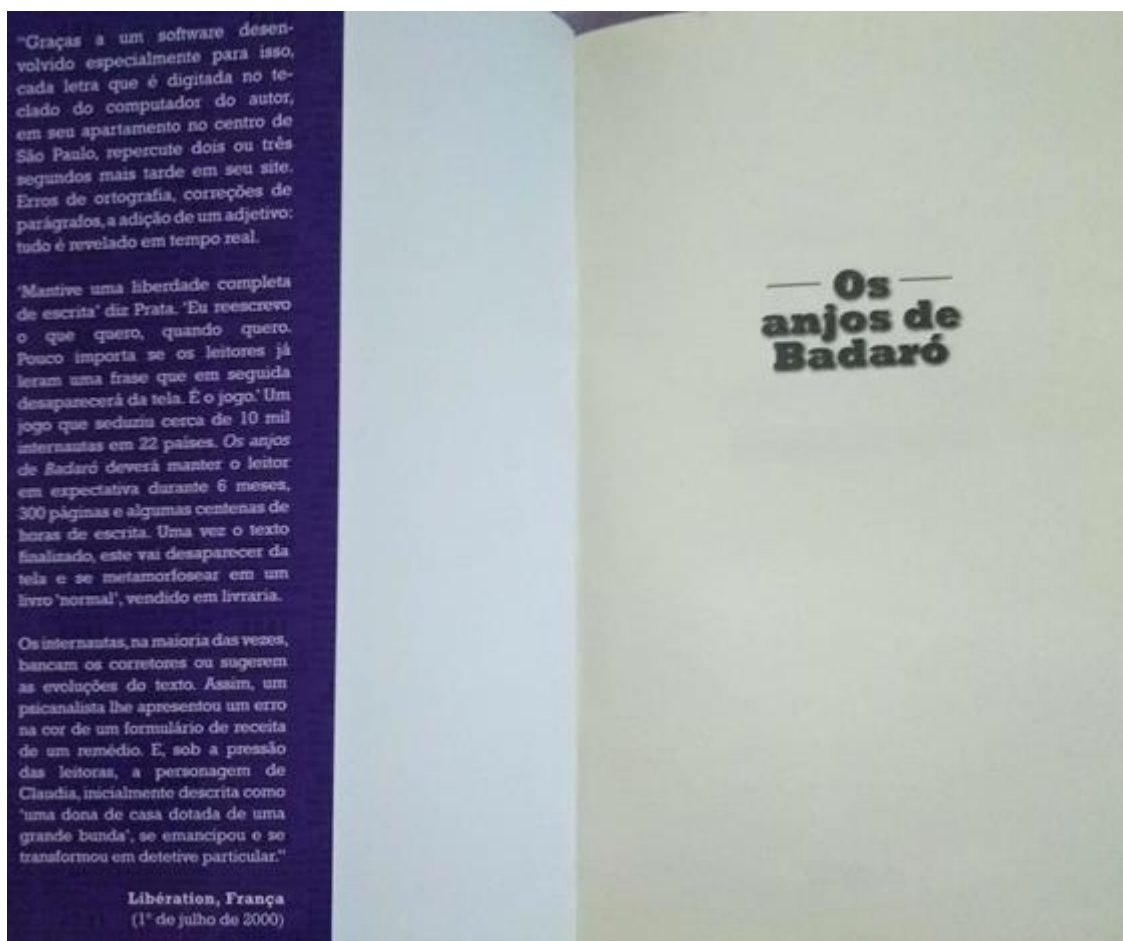
Por meio do site do próprio autor, (<https://marioprata.net/>), foi possível coletar imagens das notícias que circularam na época e, a partir delas, perceber a forma como esta experiência foi retratada pelos meios de circulação. Interessante observar que, apesar de ter sido noticiada pela mídia, depois, quando o livro impresso foi publicado, a importância dada ao processo de produção da obra foi ínfima, apenas uma menção na orelha do livro, alguns detalhes na ficha catalográfica e uma lista de nomes dos leitores que acompanharam o processo (figuras 3 e 4).

Figura 4: Ficha catalográfica do livro *Os Anjo de Badaró*, (PRATA, 2012).



Fonte: elaborado pela autora

Figura 5: Orelha do livro *Os Anjos de Badaró*, (PRATA, 2012).



Fonte: elaborado pela autora.

As imagens selecionadas são da versão mais recente do livro, lançada em 2012 pela editora *Planeta*. Ademais, na primeira versão, lançada nos anos 2000 pela editora *Objetiva*, as menções que aparecem são as mesmas, apenas estão em ordem diferente. Ou seja, em nenhuma das edições publicadas foi dada relevância ao modo como o livro foi produzido, algo que poderia, por exemplo, aparecer em destaque na capa.

Na figura 3, temos uma notícia circulada pelo jornal *O Estado de São Paulo* e trata-se de uma breve apresentação do projeto seguido de um convite para os leitores acompanharem a experiência online que havia começado há 4 dias (a notícia foi veiculada no dia 29 de maio e o projeto teve início no dia 24 de maio).

Figura 6: Notícia veiculada no jornal *Estadão*.

SEGUNDA-FEIRA, 29 DE MAIO DE 2000

Mário Prata escreve livro ao vivo na Web

CIBELE GANDOLPHO

O escritor Mário Prata e o Terra Networks lançaram o primeiro romance escrito ao vivo pela Internet. *Os Anjos de Badaró* é um romance policial que o internauta poderá acompanhar, durante os próximos seis meses. É possível ver a criação do livro em tempo real, palavra por palavra, em horários pré-determinados.

Todas as vezes que o escritor estiver em seu computador escrevendo, os usuários poderão ver os parágrafos sendo digitados, apagados ou modificados. “O mais legal é que vou poder fazer o que gosto, mas agora dentro da casa das pessoas”, disse Prata.

Para acompanhar a criação de *Os Anjos de Badaró*, o internauta deve entrar nos sites <http://www.terra.com.br/mario-prata> ou <http://www.mario-prataonline.com.br>. O projeto foi idealizado pelo próprio escritor e pela empresa de soluções em Internet TV1.com, com parceria do Terra.



Fonte: <https://marioprata.net/literatura-2/livros-adultos/os-anjos-de-badaro/mario-prata-escreve-livro-ao-vivo-na-web/>

Na figura 4, o título nos chama a atenção: “Folhetim reinventado”. Foi assim que a revista *Veja* nomeou a experimentação. O autor Mário Prata já tinha experiência com a publicação em formato de folhetim²⁰ e, de fato, a produção do livro *Os Anjos de Badaró* se assemelha a essas produções.

²⁰ O livro *James Lins, o playboy que não deu certo* (1994) foi publicado em formato de folhetim no jornal *Estado de S.Paulo*.

Figura 7: Reportagem publicada na revista *Veja*.



LUCIANO MOURA

>> No Brasil, Mário Prata escreve seu policial ao vivo e com a participação dos internautas

Folhetim reinventado

Quando questionadas sobre o que acontecerá com os preços, as editoras despejam água fria sobre a expectativa dos leitores. Os principais gastos com as obras, alegam, não são com papel nem com escritores, e sim com marketing e propaganda. Estes vão continuar altos, com ou sem internet. Além disso, a transposição dos livros convencionais para o formato digital exige também algum trabalho. Enfim, dizem, pode-se esperar que os livros fiquem mais baratos, mas não muito. “Entre 20% e 25%”, arrisca a diretora de produção da Companhia das Letras, Elisa Braga. Para compensar um pouco o desapontamento, o público pode ter boas notícias em relação ao conteúdo. Com o formato digital, obras que não alcançariam tiragens economicamente viáveis terão mais chance de chegar ao mercado. O mesmo vale para títulos esgotados ou raros que poderão retornar mais rápido a livrarias e bibliotecas.

As revoluções tecnológicas surpreendem, muitas vezes, não pelo que trazem de novo, mas pelas coisas que ressuscitam. No caso do livro, o que Stephen King está fazendo é reinventar o folhetim — as histórias publicadas em capítulos em jornais e revistas. No Brasil, alguns escritores e editoras estão fazendo também suas experiências. O mais radical deles é Mário Prata, que está escrevendo o policial *Os Anjos de Badaró* ao vivo na web, com a participação dos leitores (marioprata.terra.com.br). Uma minicâmara de vídeo instalada em seu escritório permite que os internautas acompanhem, minuto a minuto, as expressões do escritor enquanto traça o destino de seus personagens. Ao mesmo tempo, na

veja vida digital >> agosto 2000 >> 113

Fonte: <https://marioprata.net/literatura-2/livros-adultos/os-anjos-de-badaro/folhetim-reinventado/>

Dando sequência às imagens, quanto à figura 5, trata-se de outra notícia do jornal *O Estado de São Paulo* no dia em que o livro impresso foi lançado. Observa-se que logo abaixo do título está escrito “Durante 6 meses, ele escreveu *Os Anjos de Badaró* **com ajuda** de internautas” (*O Estado de São Paulo*, 2000, grifo nosso). Como será exposto mais adiante, o autor relatou que não houve, necessariamente, uma ajuda dos internautas, eles não

determinavam o que ele deveria fazer ou não. Essa ressalva nos parece importante, pois, dizer que uma obra foi escrita *com ajuda* dos internautas tem um peso muito maior e dá a impressão de uma escrita colaborativa ou, até, do apagamento do autor, o que não aconteceu.

Figura 8: Notícia veiculada no jornal *Estadão*.

TERÇA-FEIRA, 31 DE OUTUBRO DE 2000

CADERNO 2

O ESTADO DE S. PAULO - D3

LITERATURA

Mario Prata lança hoje comédia policial virtual

Durante seis meses, ele escreveu 'Os Anjos do Badaró' com a ajuda de internautas

JOTABE MEDEIROS

O escritor Mario Prata, cronista do *Estado*, lança hoje o seu novo livro, *Os Anjos do Badaró* (Editora Objetiva), uma comédia policial escrita on-line com a participação dos seus leitores. É o 25.º livro do autor. Prata escreveu o livro ao longo de seis meses, por meio do site www.marioprataonline.com.br. Milhares de leitores acompanharam o desenvolvimento dos capítulos (foram cerca de 400 mil acessos) e davam contribuições, fazendo observações e sugestões. Vinham dicas do mundo todo, até do Japão e da Austrália. No site, Prata é extremamente profissional. Informa até mesmo o horário em que estará dialogando com os leitores — amanhã, 1.º de novembro, por exemplo, estará de "plantão" das 17 horas às 19 horas.

A história do ginecologista Ozanan Badaró, que enriqueceu cuidando de garotas de programa e cometeu o erro fatal de apaixonar-se por uma delas, Diana, é o epícentro da comédia policial de Prata. Como o traficante que se deixa viciar ou o gangster que se apaixona pela mulher do chefe, Badaró vai pagar caro pela ousadia.

A interação entre escritor e leitores foi tão afinada que o fã-club de Prata entrava toda manhã no site, mesmo que o escritor não estivesse escrevendo, para deixar recados, dicas e poemas clicando sobre a palavra palpite. O escritor calcula que recebeu cerca de 800 mil palpites — o site teve 2,5 mil acessos por dia.

Prata foi um pioneiro em estabelecer essa relação na Internet com os leitores. Em outro site (geocities.com/anjosdebada/), eram deixadas fotos e tocada uma trilha sonora não-oficial do romance em progresso.

A líder deste time de admiradores assinava Carmina Burana. Pessoas de todo o País participaram da estruturação da comédia policial de Prata e até estiveram reunidos em São Paulo nos dias 4, 5 e 6 de agosto para o que chamaram de Encontro Nacional dos Anjos do Prata (no site geocities.com/enaprata, há a descrição e fotos do encontro).

Os Anjos do Badaró é o segundo livro de Mario Alberto Campos de Moraes Prata, mineiro de 54 anos, pela Editora Objetiva. Antes, ele já tinha publicado *Minhas Mulheres e Meus Homens* pela mesma editora. Embora tenha contado com a participação dos leitores, Prata reivindica a plena autoria da obra.

"Como o livro é um policial, eu tinha o esqueleto — quem matou, como matou, como se descobriu", conta o autor. "Mas acabou ficando mais romântico do que o que eu tinha imaginado e isso eu devo aos leitores", ele pondera. Uma das cenas de amor do livro, por exemplo, foi descrita por Lena, uma leitora gaúcha. "Ela descreveu a cena com as músicas e o vinho que estavam tomando e eu apenas inseri no livro", ele conta.

Uma das coisas que Prata aprendeu sobre a Internet foi que todas as principais convicções sobre os leitores estavam erradas. Ele confessa ter subestimado os internautas. "Todos esses leitores tinham um nível cultural muito alto, um nível de exigência também muito alto", conta. Além dos palpites, recebia citações e trechos de poemas de Adélia Prado, Ana Cristina César, Ledusha e John Lennon, entre outros.

Prata diz que a experiência foi uma das mais ricas de sua carreira, que começou nos anos 60 em sua cidade natal, Uberaba. "Foi a primeira vez que eu pude conversar com o leitor enquanto escrevia o livro", ele diz. Às vezes ele ficava sem paciência para escrever e contava aos leitores como se sentia. "Não é só o trabalho do escritor que é muito solitário, o sucesso também é, porque você jamais vê ou dialoga com o leitor", afirma. "E ali eu o via diariamente."

Os internautas acessavam a página de Mario Prata todas as manhãs, até mesmo quando nem o autor estava conectado; a interação foi tanta que os colaboradores chegaram a se reunir

CAFETÃO SE APAIXONA POR GAROTA DE PROGRAMA

TRECHO

Bogart se sentiria em casa. A sala do Dragão era exatamente como você imaginaria o local de trabalho do chefe-geral de um jornal policial meio capenga.

O Dragão olhava nos olhos de Alcides Capella, um jornalista policial da mesma idade de Badaró. E mais, com o mesmo passado, vivido intensamente numa pequena cidade do interior de São Paulo, Albuquerque.

Ele havia pedido uma massagem ao velho jornalista. Sabia das relações entre o suicida e o jornalista. Capella não olhava nos olhos do chefe. Capella estava exausto, abadido. Meio torto, como ficava numa situação delicada.

— Não, não posso, você tem que compreender.

O Dragão olhando para ele. O Dragão não tinha sentimentos. Quería a matéria. Alria dele um relógio tão velho quanto a velha redação. De coroa (...)

Os Anjos do Badaró. De Mario Prata. Editora Objetiva. 352 páginas, R\$ 22,00. Lançamento nacional hoje (nas livrarias)

Fonte: <https://marioprata.net/literatura-2/livros-adultos/os-anjos-de-badaro/mario-prata-lanca-hoje-comedia-policial-virtual/>

Na figura 6, a notícia, também circulada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, comenta um pouco da recepção da obra que, naquele momento, já havia sido lançada e conta um pouco da sinopse do livro. Um ponto que chama a atenção é notar quantas vezes o jornal em questão divulgou notícias a respeito desta produção.

Figura 9: Notícia veiculada no jornal *Estadão*.

Mario Prata faz rir com histórias de detetive

Escritor retorna à pequena Albuquerque e constrói uma comédia policial, temperada com pitadas de sexo, cujo principal personagem é Ozaran Badaró, um ginecologista que se torna vendedor de seguros de saúde e gigolô; a obra chega num feliz momento da literatura brasileira de suspense, coroada pelos sucessos de autores como Garcia-Roza e Tony Belloto

MÁRIO VIANA

A pequena Albuquerque deve ser do balacobaco. Já rendeu miss Brasil, motoqueiro rebelde, detetive particular e, principalmente, um cronista bem-humorado, Mario Prata. Da imaginação e dos teclados de Prata vêm saindo best sellers sobre os mais variados temas – sua adaptação a Portugal e à língua portuguesa; seus dias de tortura num spa; suas vidas passadas... Desta vez, ele volta a Albuquerque para resgatar a figura de um filho ilustre – o ginecologista Ozaran Badaró, transformado por ironia do destino em vendedor de planos de saúde e, posteriormente, em gigolô sofisticado.

Um belo dia, Badaró aparece morto. Suicídio, decreta o laudo. É nesse ponto da história que Prata abre a porta ao leitor de *Os Anjos de Badaró* (Ed. Objetiva, 256 págs., R\$ 22,00). Misturando vários tempos narrativos, ele conta a história desse empreendimento sexual. Incentivado por uma parceira, Badaró montara uma agência de garotas especiais para atender homens ricos. Caiu na própria armadilha, apaixonando-se por uma delas. O romance de sua vida, registrado em disquetes de computador, é entregue ao amigo de infância, Alcides Capella, um repórter da velha-guarda, daqueles que ainda não aprenderam a usar um computador.

O leitor vai acompanhando a história pelos olhos de Capella, marido fiel e conformado da pacata Cláudia – na verdade, a personalidade secreta da detetive particular (formada em curso por correspondência) Lurdes de Fátima. Criou-se, enfim, uma dupla clássica de detetives, certo? Não. De Albuquerque chega, sem prévio aviso, Blanche, mãe de Cláudia, sogra de Capella. Com ar de velhinha fofocqueira do interior, Blanche revela-se uma internauta assanhada, daquelas que passam a noite em claro navegando nos chats de sacanagem.

As aventuras desse trio, mais as narrativas nos disquetes de Badaró, ajudam a montar a história. Aparentemente, Prata comete um erro técnico: o leitor desco-



Reprodução

Cronista bem-humorado, o autor faz mistério sobre a forma como o crime é cometido

bre com facilidade o autor do crime. É só aparência. O segredo do livro é mostrar de que maneira o crime foi cometido – e aí está o pulo do gato. O final, de certa forma surpreendente, é muito bem bolado e envolve personagens que pareciam esparsos ao longo da história.

Os Anjos de Badaró chega num momento feliz da literatura policial brasileira. O gênero surgiu oficialmente

no Brasil entre os anos 50 e 60, com Luís Lopes Coelho (1911-1975), autor dos livros de contos *O Homem Que Mata*, *Quadros*, *A Idéia de Matar*, *Belina* e *A Morte no Envelope*. Criador de um detetive, o delegado Leite, Lopes Coelho tinha um estilo mais rebuscado, usava um

palavreado difícil, mas criava bons enredos. Nos anos 50, surgiria Marcos Rey, o paulista que in-

jetou humor nas narrativas policiais. Deu tão certo que, nos anos 80, Rey seria um dos autores mais lidos por adolescentes atraídos por seus personagens, que viviam aventuras deliciosas nas ruas do bairro do Bexiga.

A literatura policial brasileira só ganharia impulso nos anos 70 e 80, com autores mais "elitizados", como Rubem Fonseca e Patrícia Melo. O caráter mais sofisticado confere a Fonseca e Patrícia uma aura de alta literatura, afastando-os da faixa dedicada aos romances policiais – o da literatura de diversão, perfeita para se ler nas férias, durante

uma viagem, no fim de semana. Foi preciso que chegassem ao Brasil outros exemplos de bons autores policiais – Lawrence Sanders, P.D. James, Harry Kemelman, Ross MacDonal e o clássico Rex Stout – para que a prateleira nas livrarias não apresentasse apenas Agatha Christie e Arthur Conan Doyle. Com isso, escritores nacionais perderam o medo. Os editores também. Foram lançados autores como o ótimo Luiz Alfredo Garcia-Roza e o ótimo Tony Belloto.

O sucesso dos livros de Garcia-Roza e Belloto tem algumas explicações: primeiro, são bem escritos. Segundo, criam tramas que prendem mesmo o leitor às páginas do romance. Por fim, inserem a aventura policial em ruas e paisagens comuns. Bellini, o jovem detetive criado por Tony Belloto, mora na Avenida Paulista, toma café na Rua Peixoto Gomide, circula pela Rua Augusta e resolve um crime invadindo o Par-

que do Trianon. Mais paulistano, impossível. Da mesma maneira, Garcia-Roza coloca seu detetive no Bairro Peixoto, trabalhando em Copacabana, falando português como nós.

A essa turma, juntam-se os personagens da comédia policial de Mario Prata. É bem verdade que o livro, escrito em tempo real na Internet, tem mais de policial que de comédia. Mas tem boa trama e final-surpresa, o que é fundamental para leitores de suspense. Falta, talvez, a Prata – caso ele queira envolver seus personagens em mais aventuras – dar uma personalidade mais marcante aos "detetives" de sua história. Lurdes de Fátima e Blanche, sua mãe, têm perfis semelhantes, trajetórias parecidas. Em casos assim, a divisão Watson-Sherlock tem uma razão de ser: um é chão, o outro é céu; um é ação, o outro raciocínio... Hercule Poirot e Coronel Hastings, Nero Wolfe e seu assistente... essas duplas não nos deixam mentir.

TRECHO

Pouca gente no velório do doutor Arnaldo. Gente, tirando os anjos. Anjos maravilhosamente celestiais. Devia ter, quando o Capella chegou, umas 50 garotas de programa. Bonitas. O Badaró sabia escolher suas meninas, seus anjos. E o Capella percebeu que elas deviam mesmo gostar dele. Muitas choravam. O Badaró devia tratar bem aquelas meninas. Algumas pareciam estar no velório do próprio pai.

Uma delas, loira de verdade, olhava o Capella. Capella percebeu. Ficou sem jeito. Era como se ela o conhecesse. Ele tinha certeza. Estava de olho nele.

Capella ficou por ali, como quem fica em velório. Observando o cânter daquelas meninas, imaginando a vida delas, a família. A história de cada uma. Sim, o melhor desse tipo de garota são as histórias, tentava afastar a tristeza pensando nisso. O Badaró ficaria contente



de saber que o seu amigo de infância estava ali cobigando, com os olhos, as suas meninas. Na verdade, como escritor que nunca deu certo, Capella era mais chegado a imaginar a vida de cada um daqueles anjos do que a remota, remotíssima possibilidade de sequer cumprimentar uma delas.

Fonte: <https://marioprata.net/literatura-2/livros-adultos/os-anjos-de-badaro/mario-prata-faz-rir-com-historias-de-detetive/>

Por fim, a última notícia coletada trata-se do jornal francês *Libération* (figura 7) e evidencia a importância que foi dada à obra, inclusive no exterior. Segundo relatado pelo autor em entrevista, o jornal espanhol *El país* também divulgou uma notícia a respeito da obra, mas não foi possível resgatar imagens dessa publicação.

Figura 10: Notícia veiculada no jornal Libération.

Le spectacle de l'écriture en direct

Par Christian DUTILLEUX — 1 juillet 2000 à 02:43

Mario Prata, écrivain brésilien, rédige son polar en temps réel sur le Net.

➔ Le spectacle de l'écriture en direct

São Paulo, envoyé spécial.

Avec l'Internet, l'acte d'écrire peut devenir un spectacle. Depuis le 25 mai, c'est l'expérience que vit chaque jour le populaire écrivain brésilien Mario Prata quand il rédige son dernier polar *Os Anjos de Badaro* en direct sur la Toile, sous les regards de milliers d'internautes. Grâce à un

Fonte: <https://www.liberation.fr/ecrans/2000/07/01/le-spectacle-de-l-ecriture-en-direct> 331756

A partir da coleta dessas notícias, podemos refletir sobre a atuação desses meios de circulação e como eles funcionam enquanto circuitos de consagração. Essa denominação, proposta por Bourdieu (1996), insere-se na teoria em que o autor irá desenvolver a noção de Campo intelectual. Não será nosso objetivo usar a teoria de Bourdieu (1996) como linha de frente para análise, porém, é preciso resgatar alguns conceitos, pois eles, em alguma medida, dialogam com o Sistema Literário proposto por Zohar (2013), o qual aqui usamos como base para análise. Assim, Lima (2010) sintetiza que, para Bourdieu,

o campo intelectual, campo de produção de bens simbólicos, dentre outros campos do espaço social, permite compreender um autor ou uma obra, ou ainda, uma formação cultural, em termos que transcendem a visão substancialista, não relacional (a que considera o autor ou a obra em si mesma) bem como a visão estruturalista (a que considera apenas os determinantes sociais da produção) (LIMA, 2010, p. 14).

Logo, criador e sua obra são determinados a partir de uma rede de relações sociais

nas quais a criação se realiza, como um ato de comunicação e pela posição que o criador ocupa na estrutura do campo intelectual – este irreductível a um simples agregado de agentes ou instituições isoladas. O campo intelectual, ao modo do campo magnético, constitui um sistema de linhas de força: os agentes e instituições estão em uma relação de forças que se opõem e se agregam, em sua estrutura específica, em um lugar e momento dados no tempo (LIMA, 2010, p. 14).

Desse modo, se a posição que o criador ocupa no campo intelectual é determinante para sua significação, entender a rede de sistemas envolvidos nesse campo é fundamental. Em paralelo ao esquema desenvolvido por Zohar (2013), podemos perceber que é partindo justamente dessa noção proposta por Bourdieu (1996) que o autor se baseia para criar suas categorias. Quando há a inserção da instituição como elemento atuante desse sistema é a essas relações a que ele se refere:

A “instituição” consiste no conjunto de fatores implicados na manutenção da literatura como atividade sociocultural. É a instituição que rege as normas que prevalecem nesta atividade, sancionando umas e rejeitando outras. Potenciada por outras instituições sociais dominantes e fazendo parte delas, remunera e penaliza os produtos e agentes. Como parte da cultura oficial, determina também quem e quais produtos serão lembrados por uma comunidade durante um maior período de tempo (ZOHAR, 2013, p. 35).

No caso analisado, percebemos alguns movimentos dessa rede de sistemas consagratórios que determinam a produção de valor, uma vez que esse valor não é absoluto, é sempre relativo. Mario Prata, quando decidiu investir na experiência de produzir um romance online, já havia sido, previamente, reconhecido como autor e, a partir dessa consagração prévia, houve a consagração da nova experiência. Partimos da hipótese que, se essa obra não fosse escrita por ele, Mario Prata, a mídia impressa não teria atuado como reforço para sua validação. Uma pergunta importante é: quem define a instituição? E, por consequência, por que olhamos, no caso do romance *Os Anjos de Badaró*, para a mídia impressa como parte da instituição?

Em termos específicos, a instituição inclui pelo menos parte dos produtores, “críticos” (em qualquer formato), casas editoriais, periódicos, clubes, grupos de escritores, corporações do governo (como gabinetes ministeriais e academias), instituições educativas (escolas de qualquer nível, incluindo as universidades), os meios de comunicações de massa em todas suas facetas etc (ZOHAR, 2013, p. 35).

Zohar define que a instituição não é um corpo homogêneo e que, dentro dela, existem lutas pelo domínio “de modo que em cada ocasião um ou outro grupo consegue ocupar o centro da instituição, tornando-se o grupo dominante” (ZOHAR, 2013, p.35). No caso do Sistema Literário, o autor acredita que diferentes instituições podem operar simultaneamente em diversas seções do sistema. Retomando Bourdieu (1996), Zohar destaca que a legitimação de um agente da instituição é definida, como proposto por Bourdieu (1996), pelo “campo de produção como sistema de relações objetivas entre os seus agentes ou as suas instituições e como lugar de lutas pelo monopólio do poder de consagração onde se engendra

continuamente o valor das obras e a crença nesse valor” (BOURDIEU *apud* ZOHAR, p.37, 2013). Dessa forma, entendemos que a instituição pode mudar com o tempo e também de acordo com qual posição essa obra, bem como esse autor, ocupam dentro do sistema. Como foi mencionado no início da dissertação, havia a intenção de se trabalhar com dois processos de construção de romances distintos, um feito por um autor consagrado e outro por uma autora que surgiu a partir de blogs literários e conquistou, dentro do ambiente virtual, leitores e fãs assíduos. Seria de grande valia contrapor esses dois casos, mas entende-se que a extensão desse trabalho, enquanto uma dissertação de mestrado, é um fator limitante. No entanto, cabe elucidar a maneira como essa instituição pode variar dependendo do que estamos analisando. Sendo assim, tendo em vista que a obra de Mario Prata foi escrita nos anos 2000 e tratando-se de um autor consagrado, as mídias impressas serviram como reforço para legitimação dessa nova obra. Não seria de igual importância, por exemplo, se essas mesmas notícias tivessem sido circuladas em blogs. Primeiro, porque, pensando no final do século XX e início do século XXI, os blogs ainda não tinham uma importância dentro do sistema para atuar enquanto legitimadores. Novamente, falamos de um circuito complexo de consagração. Agora, no caso da autora que surgiu em meio ao universo digital, sua consagração perante os leitores e fãs acontece, na maior parte das vezes, dentro desse próprio ambiente virtual. No entanto, é comum observar que, na maioria dos casos de autores que despontam na internet, há sempre uma busca pela publicação da obra em formato de livro impresso e, mesmo no caso do romance *Os Anjos de Badaró*, em que todo o processo foi feito digitalmente, o resultado final foi um livro impresso. Ou seja, ainda que os produtores e consumidores sejam atuantes do meio digital, o produto final busca um suporte de inscrição que o legitime enquanto literatura e, ainda hoje, esse suporte é o livro impresso. Esse é um ponto que nos chama atenção e que, dada a extensão da discussão, decidimos desenvolver em um capítulo à parte da dissertação para que possamos entender melhor como esse suporte atua no Sistema Literário e como a materialidade importa para definir o que é ou não, o que pode ou não, ser chamado de Literatura.

Embora já tenhamos discutido a atuação do autor Mario Prata enquanto um produtor bem alocado no mercado literário e sua relação com os sistemas consagratórios, deve-se observar com um pouco mais de cuidado o que Zohar (2013) entende por mercado e de que modo ele dialoga e, até, entrecruza-se com a instituição. Zohar (2013) define que

o “mercado” é o conjunto dos fatores envolvidos no comércio de produtos literários e na promoção de tipos de consumo. Isto inclui não só instituições abertamente dedicadas ao intercâmbio de mercados, tais como livrarias, clubes de leitura ou bibliotecas, como também todo os fatores que participam no intercâmbio semiótico

(“simbólico”) no qual estas estão envolvidas, junto com outras atividades relacionadas (ZOHAR, 2013, p. 35).

É muito claro perceber o mercado como o responsável pela venda do produto; no entanto, Zohar (2013) pontua que quem define a valoração do produto são os agentes da instituição, ou seja, o mercado literário não irá se autorregular como poderíamos supor: ele está intimamente dependente da atuação dos agentes da instituição. É comum os dois fatores se entrecruzarem em um mesmo espaço e um mesmo agente ora atuar como agente da instituição, ora como mercado. A fim de demonstrar essas atuações transitórias, Zohar (2013) aponta a escola

como um braço da ‘instituição’ por sua capacidade de vender o tipo de propriedades que o grupo/estabelecimento dominante (ou seja, a parte central da instituição literária) deseja vender aos estudantes. Os professores funcionam na realidade como agentes de mercado, ou seja, comerciantes. Os clientes que, quer queiram quer não, se transformam em algum tipo de consumidores, são os estudantes. As instalações que oferece a escola, incluídos os modelos de interação fixos, constituem na realidade o mercado *strictu sensu*. Não obstante, todos esses fatores *em conjunto* podem, para os fins de uma análise mais apurada, ser vistos como o ‘mercado’ (ZOHAR, 2013, p. 36-37).

A partir dessa ótica, percebe-se que a figura do autor Mario Prata, já consagrado e seguro da sua posição enquanto produtor dentro do Sistema Literário, teve sua obra reconhecida e pré-legitimada por agentes da instituição (como relatado, principalmente pelos meios de circulação), o que colaborou para um grande alcance dos futuros consumidores daquele produto. Cabe, agora, uma análise que observe como se deu a atuação desses leitores/consumidores e de que maneira eles se relacionaram com as outras instâncias do Sistema Literário.

3.4 DE CONSUMIDORES A PRODUTORES

Parte fundamental do processo de construção de um romance online é, sem dúvida, os leitores/consumidores que acompanham o processo, afinal, sem eles, não haveria sentido uma escrita ao vivo. Como mencionado, milhares de pessoas fizeram parte desse processo e atuaram ativamente durante o período de escrita e, como veremos, a atuação reverberou para além do projeto e permitiu que novos objetos surgissem posteriormente. Após a plataforma ser desenvolvida e adequada para os objetivos de Mario Prata e sua equipe, e da divulgação pelos meios de circulação de forma massiva, iniciou-se o projeto. A partir desse momento, não era possível prever o que aconteceria e como a experiência seria recebida pelo público. O primeiro movimento que Mario Prata notou quando começou a escrita foi a forma como

esses leitores começaram a se relacionar de uma maneira mais íntima com o autor, o que causou um certo estranhamento.

M: ...por exemplo: ficavam me enchendo o saco pra fazer barba. Eu faço barba uma vez por semana. Fiz ontem, antes de ontem. Eu não gosto de fazer barba. (...) “Porra, essa barba!”, entendeu? Eu nem sei quem é, era de Manaus, mandando eu cortar a barba. Aí eu cortava o cabelo. Metade: “Você está lindo!”. E a outra metade: “Você está feio pra caralho! Você não tem que cortar, tem que deixar comprido e amarrar atrás”. Porra, eu estou escrevendo um livro e eu tenho que ficar lendo essas coisas, né? Porque eu lia tudo. Os palpites...Tinha muita coisa engraçada, entendeu? Principalmente quando era papo entre eles, era muito engraçado. Mas era muito desgastante. Eu trabalhava das 8h até o meio-dia. Eu saía para almoçar e para jantar, mas era duro. Era duro. Não compensou o dinheiro. O dinheiro foi legal. Agora isso fez com que muitos deles começassem a escrever e me mandar (PRATA, 2018).

Um dos internautas que acompanhou o processo detalhou a experiência na abertura do livro *As crônicas dos anjos de Prata* (um dos objetos derivados que será detalhado adiante) e nos conta que, na verdade, acompanhar a rotina de Mário Prata foi uma grande decepção:

Quando ele terminou o primeiro capítulo, eu estava decepcionado. Sim! Eu esperava mais. Eu não sei o que esperava ver, mas eu penso que queria ver musas dançando ao redor do autor enquanto cochichavam em seus ouvidos os textos a serem digitados. Nada disso aconteceu. Nem um feixe de luz desceu dos céus para iluminar o homem da webcam. É só isso?” (CARMO, 2000, p.11).

A aproximação entre autor e leitor, ou, na perspectiva de Zohar (2013), entre produtor e consumidor, revela diversas concepções que se moldaram, ao longo do tempo, em torno da figura do autor. Quando Barthes, em *O Rumor da Língua* (1984), fala sobre a morte do autor, ele destaca a cisão do autor enquanto produtor de uma mensagem una e acabada, além de pontuar a queda de uma mensagem revelada por um Autor-Deus: “Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem do autor-Deus” (BARTHES, 2004, p.62). Como foi abordado no capítulo 2, as proposições de Barthes, embora de fundamental importância para iniciar uma discussão em torno da figura do autor, não são suficientes para compreender a função do autor dentro do Sistema Literário nos dias de hoje; no entanto, a concepção do autor como um “enviado” posto a divulgar uma mensagem acabada reverbera na reação do público ao perceber que Mario Prata, embora seja um autor renomado, era um homem comum. Ainda que, para os estudiosos de Literatura, já esteja superada essa visão romântica do autor, ela permanece no imaginário dos leitores. Para além disso, a ideia da obra também está intimamente relacionada à figura do autor, pois, se o autor é essa entidade dotada de um

poder quase “sublime”, o seu produto, ou seja, a obra, também deveria revelar essas características, mas, a partir do momento em que o processo de construção de um romance é colocado à mostra, emergem todos os meandros subjacentes à criação. Pois, então, qual seria o efeito disso? Mario Prata escreveu sobre esse aspecto no prefácio do livro “As Crônicas dos Anjos de Prata”:

Anjos que chegaram devagar, de mansinho, me chamando de Deus, Guru ou Homi. Pouco a pouco, foram vindo que o deus com letra bem minúscula, que o Guru cortava cabelo a cada dois meses e que o Homi era igualzinho a eles. E foi aí que a mágica se deu. Se esse cara pode escrever, eu também posso. E começaram a escrever. Mas que ousadia, pensei eu com minhas teclas (CARMO, 2000, p.8).

Percebemos que, a partir do contato com o autor, os leitores se sentiram capazes de escrever e, conforme relata Mario Prata, começaram a enviar seus textos para que ele pudesse dar sua opinião. Esse foi um dos resultados não planejados e que deu um novo encaminhamento para o projeto. Ainda durante o processo de escrita do romance *Os Anjos de Badaró*, o autor teve a ideia de incentivar essa ânsia pela escrita que percebeu em seus leitores e criou um concurso de crônicas:

M: Eu falei: “Vamos fazer um negócio. Vamos organizar um negócio direito. Vamos fazer um concurso”. Aí eu, por minha conta, sem falar com o Terra e com a TV1, fiz um regulamento lá bem simples assim de tamanho. “Concurso de Crônica”. Fiz um jurado: as quatro pessoas que trabalhavam pra mim, um era o meu filho Antônio, que eles liam. Liam. Chegava a 100 por dia. Dividia lá, lia 25 cada um. E eles me mandavam uma, duas que eles achavam que... E eu dava a palavra final. Sendo que a palavra final, final, foi Luís Fernando Veríssimo que deu.

L: Ah, é?

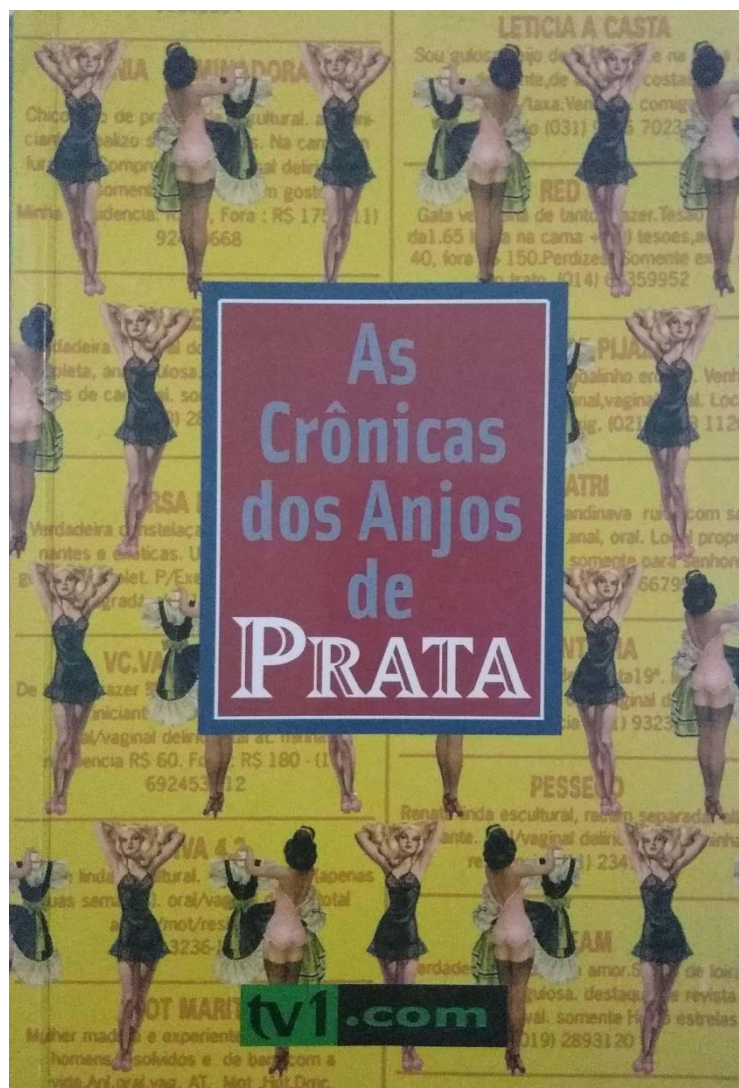
M: Foi. Mandei as últimas dez pra ele e falei: “Tem três gaúchas”. “Então tem três gaúchas, vou nem ler”. Ele estava em Paris e quem ganhou foi uma gaúcha. Era uma gaúcha, mas não foi por causa dele não. Ganhou primeiro, segundo e terceiro lugar.

L: Ah, eu vi no livro. Até notei que tinha três crônicas dela.

M: Mas eu não coloquei as três crônicas que ia ter chiado. Essa menina eu levei pra escrever na *Época*. Alguém saiu e eles queriam uma mulher pra revezar comigo, uma semana. E o cara, editor, me perguntou: “Quem você me sugere de mulher?”. Eu falei: “Ah, tem a Lygia Fagundes Telles, tem a Lya Luft”. Só falei de mulheres da minha geração, mais velhas que eu. “Mas se você for macho mesmo, tem uma menina chamada Bíbi da Pieve que nunca escreveu porra nenhuma, mas estou te mandando três crônicas dela. Se você for macho você contrata ela”. Meu, o cara pirou. Contratou ela pagando a mesma coisa que pagava pra mim. Ela enlouqueceu. Ela era cantora de um conjunto de rock. Cantora. Fazia show. Ela começou a escrever. Foi até na Globo, é colaboradora de minissérie, virou escritora. Largou o rock. É minha amiga até hoje (PRATA, 2018).

Desse modo, o autor deu novos rumos àqueles aspirantes a escritores. O livro foi publicado com as crônicas finalistas e intitulado, como já mencionado, *As Crônicas dos Anjos de Prata* (2000)²¹ (figura 8).

Figura 11: Capa do livro *As Crônicas dos Anjos de Prata*.



Fonte: elaborado pela autora.

Interessante observar que o concurso serviu, como relatado na entrevista, para a promoção de uma nova autora que, hoje, é consagrada no meio artístico. A finalista, Bibi da Pieve é, atualmente, roteirista da Rede Globo graças à indicação para ela substituir Mario Prata na revista *Época*, tornando-a, assim, publicamente conhecida. Mais uma vez, podemos

²¹ “Anjos” era a forma carinhosa como autor apelidou os leitores que acompanharam a escrita do romance e dialoga com o título do livro.

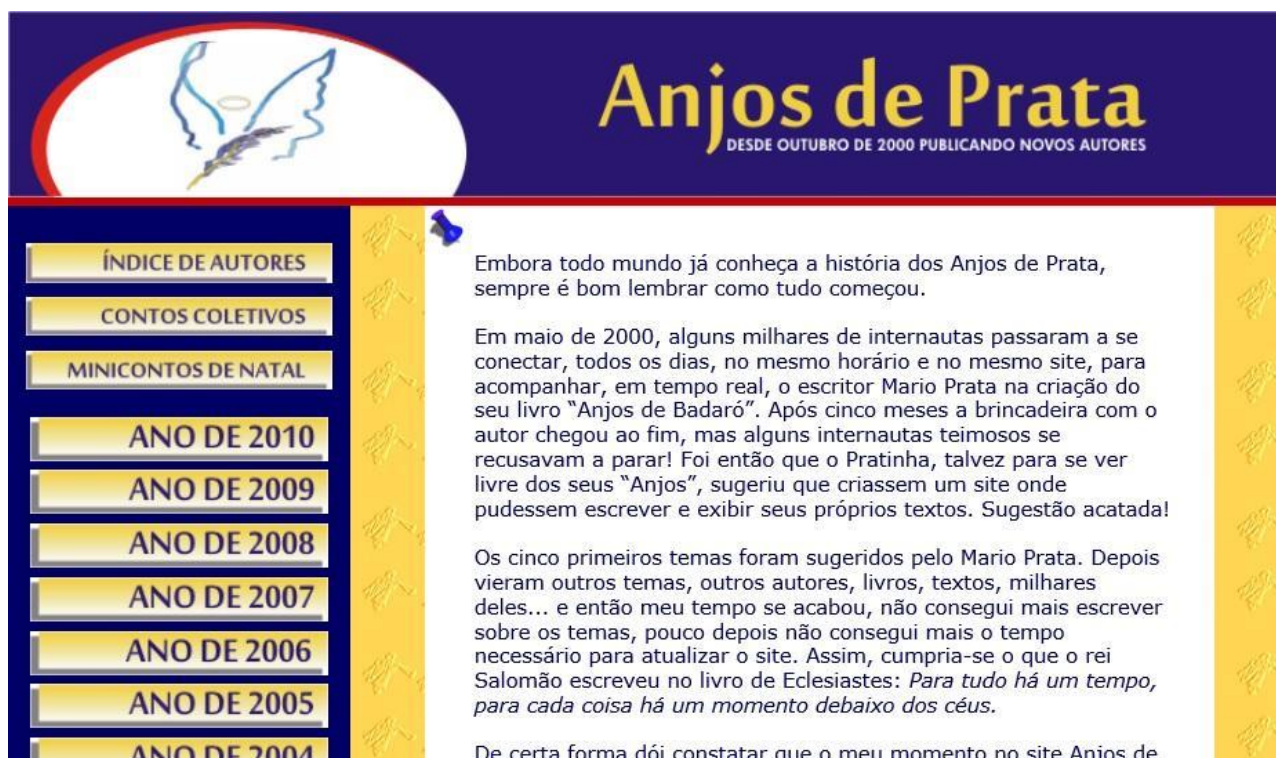
observar como os circuitos de consagração atuam na legitimação de um autor ou obra. Em uma notícia publicada pelo *Observatório da Imprensa* no dia 11 de janeiro de 2005 e intitulada “Conto de fadas na Literatura Brasileira” é relatado que:

Bíbi Da Pieve foi indicada pelo próprio Prata, que se apaixonou pelo texto da garota em um concurso organizado em seu site (www.marioprataonline.com.br) tempos atrás. Segundo o escritor, Bíbi havia ficado com ‘o primeiro, e com o segundo, e com o terceiro lugares’... Eu mesmo perdi umas duas seletivas para ela neste concurso. Merecidamente, devo dizer, num misto de humildade (verdadeira) e inveja (branca). De acordo com o editorial de *Época*, Prata indicou a cronista novata com o seguinte recado ao editor: ‘Agora, se você for mesmo macho, convide uma garota gaúcha, roqueira, que mora no Rio, para o meu lugar. O nome dela é Bíbi Da Pieve. Gênio!’ (GENNARI, 2011).

Dando sequência aos objetos que surgiram a partir desse processo, a criação do blog (figura 9) foi uma iniciativa para estender o que havia sido feito durante o concurso. Desse modo, os novos escritores continuaram a escrever seus textos e a publicá-los, tanto no site quanto em edições de livros independentes. No site, que ainda existe, embora não seja mais alimentado, encontramos coletâneas de dez anos, de 2000 a 2010. O responsável pelo site, Beto Muniz, se despede em 25 de junho de 2010 e deixa a seguinte mensagem:

De certa forma dói constatar que o meu momento no site Anjos de Prata acabou, mas devo reconhecer que hoje, dia 25 de junho de 2010, a minha participação aqui chegou ao término de seu tempo. Agradeço a todos. Aos que vieram antes, aos que chegaram depois, aos que partiram, aos que ficaram, àqueles que só observaram e, principalmente, àqueles que se aninharam em minha amizade e no meu coração. Obrigado! (MUNIZ, 2019)

Figura 12: Página do site *Anjos de Prata*.



Anjos de Prata
DESDE OUTUBRO DE 2000 PUBLICANDO NOVOS AUTORES

Embora todo mundo já conheça a história dos Anjos de Prata, sempre é bom lembrar como tudo começou.

Em maio de 2000, alguns milhares de internautas passaram a se conectar, todos os dias, no mesmo horário e no mesmo site, para acompanhar, em tempo real, o escritor Mario Prata na criação do seu livro "Anjos de Badaró". Após cinco meses a brincadeira com o autor chegou ao fim, mas alguns internautas teimosos se recusavam a parar! Foi então que o Pratinha, talvez para se ver livre dos seus "Anjos", sugeriu que criassem um site onde pudessem escrever e exibir seus próprios textos. Sugestão acatada!

Os cinco primeiros temas foram sugeridos pelo Mario Prata. Depois vieram outros temas, outros autores, livros, textos, milhares deles... e então meu tempo se acabou, não consegui mais escrever sobre os temas, pouco depois não consegui mais o tempo necessário para atualizar o site. Assim, cumpria-se o que o rei Salomão escreveu no livro de Eclesiastes: *Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus.*

De certa forma dói constatar que o meu momento no site Anjos de

Fonte: <http://www.anjosdeprata.com.br/>

A fim de compreender as relações estabelecidas no meio digital pelos internautas durante e depois do processo de escrita do romance, nos pareceu pertinente trazer à luz alguns conceitos propostos por Pierre Lévy (1999). No entanto, é preciso realizar ressalvas. Na época em que o sociólogo francês desenvolve sua teoria – final do século XX –, o universo digital ainda estava começando a se desenvolver, logo, muitas das proposições do autor estavam em um campo hipotético e, com o tempo, tornaram-se obsoletas. Apesar disso, os conceitos de ciberespaço e cibercultura nos ajudam a compreender essa rede de relações interpessoais estabelecidas no universo digital. Sobre o ciberespaço, pode-se dizer que seria:

[...] não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo 'cibercultura', especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (LÉVY, 1999, p.71).

Para o autor, são três os princípios básicos que orientam o crescimento do ciberespaço: a interconexão, a criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva. A interconexão é o princípio do ciberespaço e "constitui a humanidade em um contínuo sem fronteiras, cava um meio informacional oceânico, mergulha os seres e as coisas no mesmo banho de comunicação interativa. A interconexão tece um universal por contato" (LÉVY,

1999, p. 127-128). As comunidades virtuais são, na verdade, um desdobramento advindo da interconexão e são “constituídas sobre afinidades de interesses, conhecimentos, sobre projetos, em um processo mútuo de cooperação e troca” (LÉVY, 1999, p. 127). Já a inteligência coletiva “seria sua perspectiva espiritual, sua finalidade última” (LÉVY, 1999, p. 130), uma vez que descreve um tipo de inteligência compartilhada que surge a partir da colaboração de muitos indivíduos. A produção do livro *As Crônicas dos Anjos de Prata* (2000) e a criação do blog dialogam em dois aspectos com a teoria de Lévy (1999). Em primeiro plano, observa-se que aquilo que o autor definiu como um dos princípios básicos que orientam o crescimento do ciberespaço – a criação de comunidades virtuais em rede – aqui aconteceu em consequência do primeiro princípio, o da interconexão: foi através da plataforma desenvolvida para a produção do livro que os internautas puderam se comunicar, trocar ideias e montar grupos que reuniam os interesses comuns daqueles leitores. Beto Muniz, um dos internautas que participou da experiência e escreveu a abertura do livro *As Crônicas dos Anjos de Prata*, nos conta um pouco sobre como funcionou essa comunidade:

Quando voltei aos Palpites, já existia um mundo à parte. As pessoas se relacionavam e faziam amizades virtuais, como se tivessem passado a vida toda ali, naquele espaço. Existia até um grupo de discussão virtual, criado por uma garota de Minas Gerais” (CARMO, 2000, p.12).

Na primeira fase da pesquisa, foram esses os dois objetos derivados (AMÂNCIO, 2018) encontrados a partir da produção do livro online, porém, após a entrevista concedida no dia 30 de setembro de 2018, o autor, Mario Prata, relatou que havia um terceiro livro, em edição única e feita especialmente para ele:

M: Não, não. No dia que foi lançado o livro, que me deram esse livro – são uns 100 mais ou menos, ou mais –, escreveram um texto pra mim sobre o trabalho que foi, sobre a amizade que eles formaram, porque eles formaram um grupo. Publicar foi um trabalho filho da puta.

L: Eu achei que foi esse livro que você estava falando. Não, tem outro ainda então.

M: Não, Os contos dos Anjos de Prata está na sétima, oitava coletânea já. Mas esse daí não. Esse daí eles fizeram pra mim. Deixa eu passar rapidinho aqui. Olha, cada um fez um de...

M: Falaram com o autor, que é o João Batista, falecido agora. O João Batista autorizou. É a mesma capa, a mesma orelha. E fizeram isso. Olha que trabalho bonito. Aqui tem a biografia deles. Belezinha. É o nome como elas entravam, entendeu? Beth... Bom, só elogios, evidentemente, né? Eu guardei, porque é uma recordação daquele trabalho, que foi muito louco. Depois vou falar dele (PRATA, 2018).

Trata-se de um livro aparentemente idêntico ao original (figura 10), porém produzido pelos próprios leitores que acompanharam o processo de *Os Anjos de Badaró*. Foi uma forma de homenagear Mario Prata e agradecê-lo pela experiência compartilhada. O livro é constituído de fichas de identificação (figura 11) de cada internauta e assemelha-se às fichas das prostitutas que eram feitas por Badaró, personagem principal da história, além dos depoimentos, alguns escritos à mão e outros digitalizados. Foram selecionados seis depoimentos que revelam algumas informações importantes para a pesquisa (figuras 11 a 18), principalmente no que diz respeito ao incentivo criado para que os leitores se tornassem escritores. Não sabemos ainda se tais imagens poderão ser utilizadas no trabalho por se tratarem de depoimentos pessoais. De todo modo, nas figuras 12 e 13, o internauta revela que durante o processo se sentiu capaz de escrever textos:

Para completar, você resolveu escrever um livro na Internet, o novo meio, o “meu” meio. E dentro do seu site, dá espaço para seus fãs, espaço para imaginação de seus fãs, espaço para os sonhos de seus fãs. Lendo Mário Prata, qualquer pessoa se sente capaz de pegar uma caneta e escrever um texto. O resultado disso tudo: já tenho mais de 30 crônicas escritas (uma delas foi finalista da semana, no seu concurso). Em um site que criei com amigos, estou escrevendo um roteiro para o concurso “Dirija seu talento”, e estou correndo atrás do meu sonho de trabalhar com algo que eu realmente goste (CAETANO, 2000, n/p).

Figura 13: Capa do livro de depoimentos produzido pelos internautas.



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 14: Ficha de identificação de um internauta.

viviane alberto barbie	
email	itupevab@terra.com.br
cidade	itupeva - sp
nascimento	25/11/1975
profissão	assessora de cultura da diretoria de educação da prefeitura municipal de itupeva. o que isso significa? sei, não. sou estudante de adm também. paris-texas. adoro o filme e a trilha. sad, very sad. but real. o tempo e o vento – érico veríssimo. li e reli 'n' vezes. disseram que não viciava, mas...
filme	azul
livro	o meu amor - chico vinícius.
vício	atrasos
cor	o céu em dezembro.
música	
poeta	
odeio	
amo	

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 15: Depoimento de um internauta.

OLÁ MÁRIO,
 SINCERAMENTE, NÃO TENHO A MÍNIMA IDÉIA DE COMO COMEÇAR ESSE TEXTO PARA
 VOCÊ. NÃO ESTOU ACOSTUMADO A FAZER DEDICATÓRIAS. MUITO MENOS PARA
 UMA PESSOA QUE SERVE COMO UM EXEMPLO PARA MIM. É MUITA RESPONSABILIDADE.
 EU SOU DAQUELES CARAS QUE ACHAM QUE AS COISAS DEVEM SER EXTREMA-
 MENTE BEM FEITAS, SENÃO É MELHOR NEM COMEÇAR. VISTO QUE COMECEI
 A FAZER DUAS FACULDADES (ECA E ESPM) DO MESMO CURSO (PUBLICIDADE),
 SÓ PARA GARANTIR UMA BOA FORMAÇÃO. O GRANDE PROBLEMA
 DISSO, É QUE ESSA FORMA DE PENSAR, ACABOU VIRANDO UMA GRANDE
 DESCULPA PARA TODAS AS COISAS QUE EU NÃO FAZIA.
 COM DUAS FACULDADES E UM ESTÁGIO (NA TV CULTURA) EU NUNCA
 TINHA TEMPO PARA FAZER NADA DIREITO, E PORTANTO, NUNCA FAZIA
 NADA.
 EU SEMPRE GOSTEI DE ESCREVER, MAS NUNCA ACHAVA QUE PODERIA SER
 UM ESCRITOR, JÁ QUE NUNCA FUI UM BOM ALUNO DE PORTUGUÊS, NÃO ERA
 UM PAIXADO EM REDAÇÃO, E NÃO TERIA TEMPO PARA ME DEDICAR À PRO-
 FISSÃO. É É AÍ QUE ENTRA O SR. MÁRIO PRATA.
 INCENTIVADO PELO MEU PAI, UM GRANDE FÃ SEU, COMECEI A LER SUAS CO-
 LUNAS DE QUARTA-FEIRA NO ESTADÃO, E PERCEBI QUE NÃO ERA PRECISO TER
 UM TEXTO EXTREMAMENTE FORMAL E PESADO, PARA SER UM GRANDE
 ESCRITOR. MUITO PELO CONTRÁRIO, VOCÊ USA TEMAS BANAIS E COTI-
 DIANOS PARA FALAR DAS VIDAS DAS PESSOAS, CRIANDO TEXTOS DE-
 LICIOSOS E MÁGICOS.
 ISSO FEZ COM QUE EU ME INTERESSASSE CADA VEZ MAIS EM LÍTERA-
 TURA, COMEÇANDO A LER OUTROS BRILHANTES AUTORES COMO: VERÍSSIMO,
 SALINGER E GUIMARÃES, QUE TAMBÉM NÃO USAM A FORMA
 CULTA DA LÍNGUA PARA ESCREVER, E QUE TAMBÉM FAZEM TEXTOS
 MARAVILHOSOS.
 PARA COMPLETAR, VOCÊ RESOLVE ESCREVER UM LIVRO NA INTERNET
 O NOVO MEIO, O "MEU" MEIO. E DENTRO DO SEU SITE, DÁ ESPAÇO
 PARA SEUS FÃS, ESPAÇO PARA A IMAGINAÇÃO DE SEUS FÃS, ESPAÇO
 PARA OS SONHOS DE SEUS FÃS. LENDO MÁRIO PRATA, QUAL-
 QUER PESSOA SE SENTE CAPAZ DE PEGAR UMA CANETA E ES-
 CREVER UM TEXTO.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 16: Depoimento de um internauta.

O RESULTADO DISSO TUDO; JÁ TENHO MAIS DE 30 CRÔNICAS ESCRITAS (UMA DELAS FOI FINALISTA DA SEMANA, NO SEU CONCURSO) EM UM SITE QUE CRIEI COM AMIGOS, ESTOU ESCREVENDO UM ROTEIRO PARA O CONCURSO "DIRIJA SEU TALENTO", E ESTOU CORRENDO ATRÁS DO MEU SONHO DE TRABALHAR COM ALGO QUE EU REALMENTE GOSTE, E NÃO SOMENTE COM ALGO QUE GARANTE MEU SUSTENTO.

MEU PAI SEMPRE DISSE QUE INVEJAVA (NO BOM SENTIDO) OS ARTISTAS, QUE TINHAM A CHANCE DE TRABALHAR FAZENDO O QUE AMAVAM. VOCÊ ME FEZ ACREDITAR QUE EU TAMBÉM PODERIA FAZER ISSO.

OBRIGADO PRATA!

ESPERO UM DIA, CONSEGUIR SENTAR, PARA BATER UM PAPO COM VOCÊ, NA MESA DE UM BAR E COM ISSO, AGRADECER VOCÊ POR TUDO QUE FEZ, SEM TER A MÍNIMA IDÉIA DO QUE ESTAVO FAZENDO.

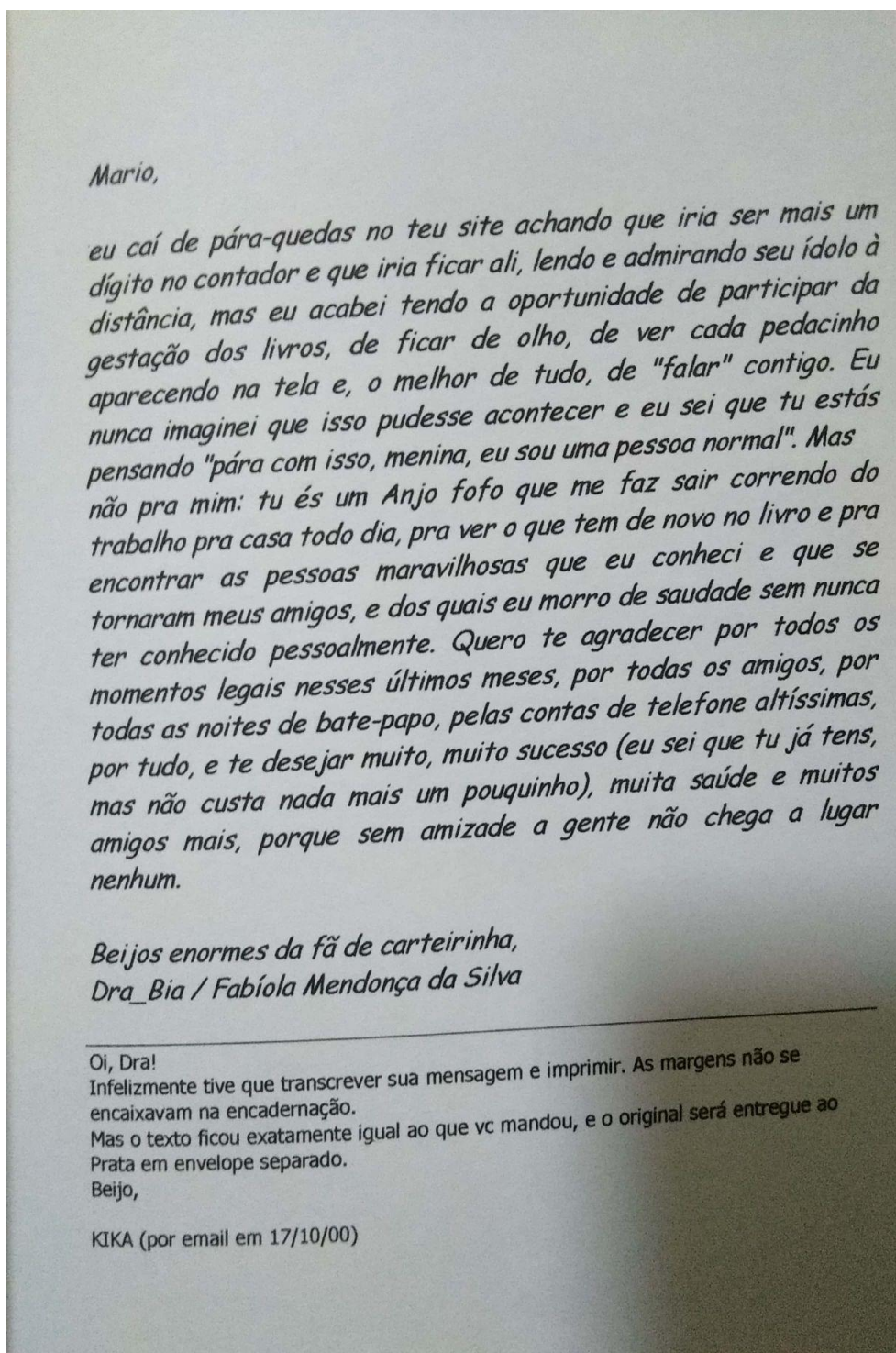
SÓ MAIS UM COISA. RELENDO ESSE TEXTO, EU REALMENTE ACHO QUE ELE NÃO ESTÁ A ALTURA DE UMA DEDICATÓRIA PARA VOCÊ. MAS AINDA SIM, VOU TERMINÁ-LO, POIS NÃO QUERO TER QUE INVENTAR ALGUMA DESCULPA PARA EXPLICAR PARA MIM MESMO QUE NÃO ESCREVI.

ABRAÇOS E TÊ MAIS,

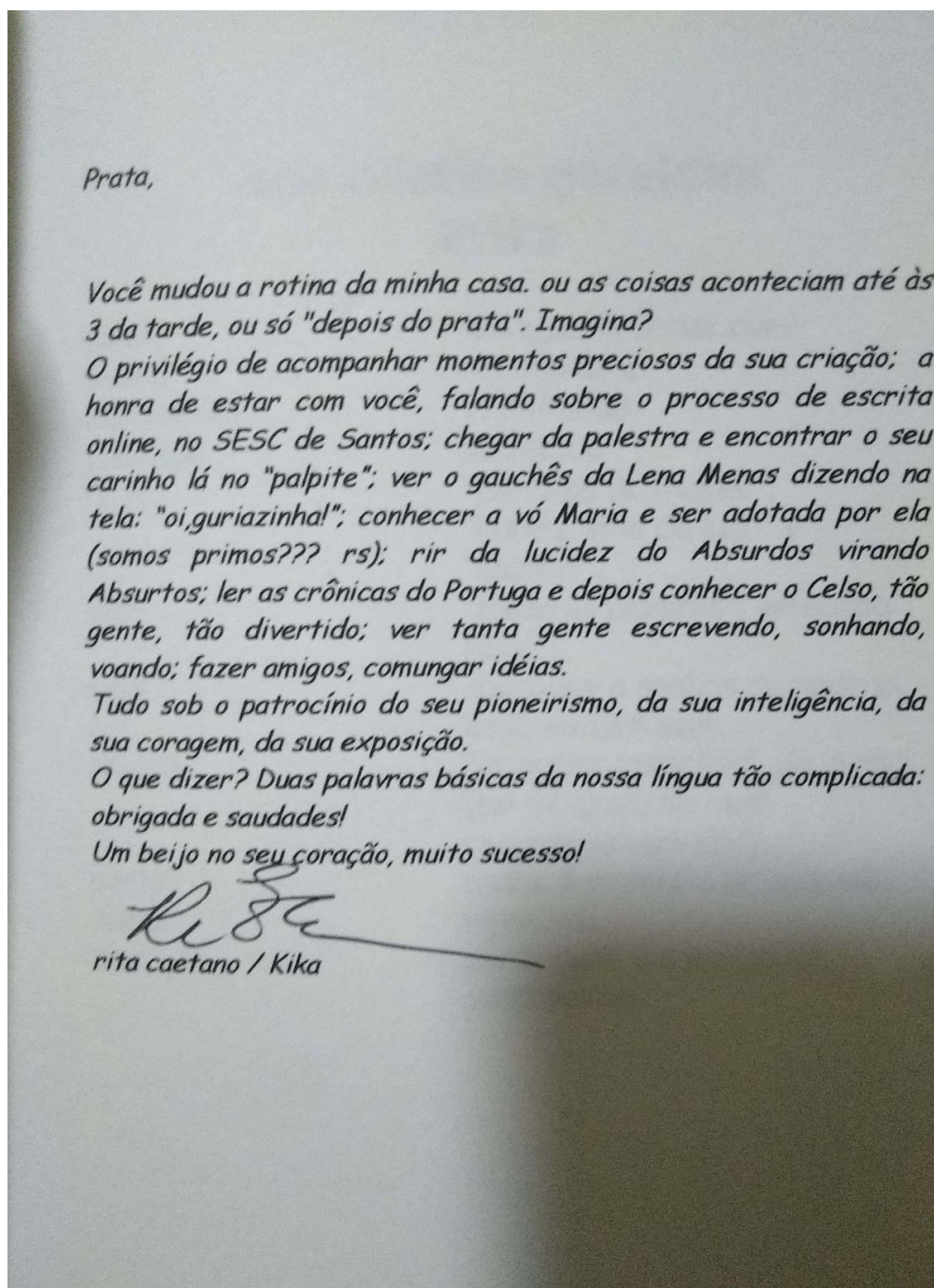
DO ANJO RICARDO CLOONEY LAGANARO!

P.S. DESCULPE ESTA LETRA HORRÍVEL, MAS DOIS ANOS ESCREVENDO SÓ EM UM COMPUTADOR FAZEM QUALQUER PESSOA DESAPRENDER A ESCREVER COM UMA CANETA. EU SURO QUE ME ESFORÇAREI AO MÁXIMO!!

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 17: Depoimento de um internauta.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 18: Depoimento de um internauta.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 19: Depoimento de um internauta.

Querido Prata:

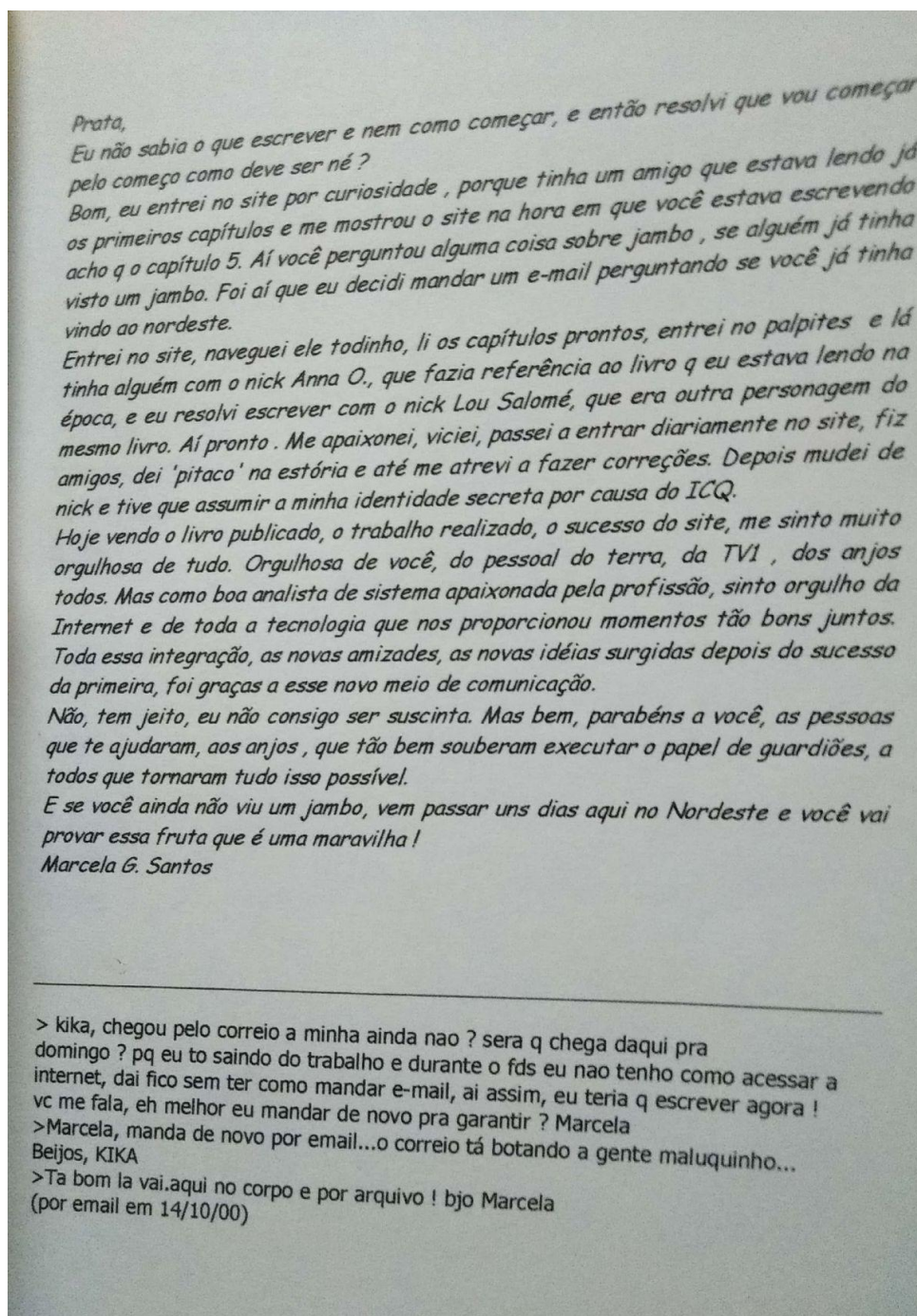
Sempre gostei de você. Por sua causa, aprendi a usar o computador. Vixei. Vixei anjo e até usei escrever crônicas.

Por sua causa, voltei a sonhar.

Sucesso!

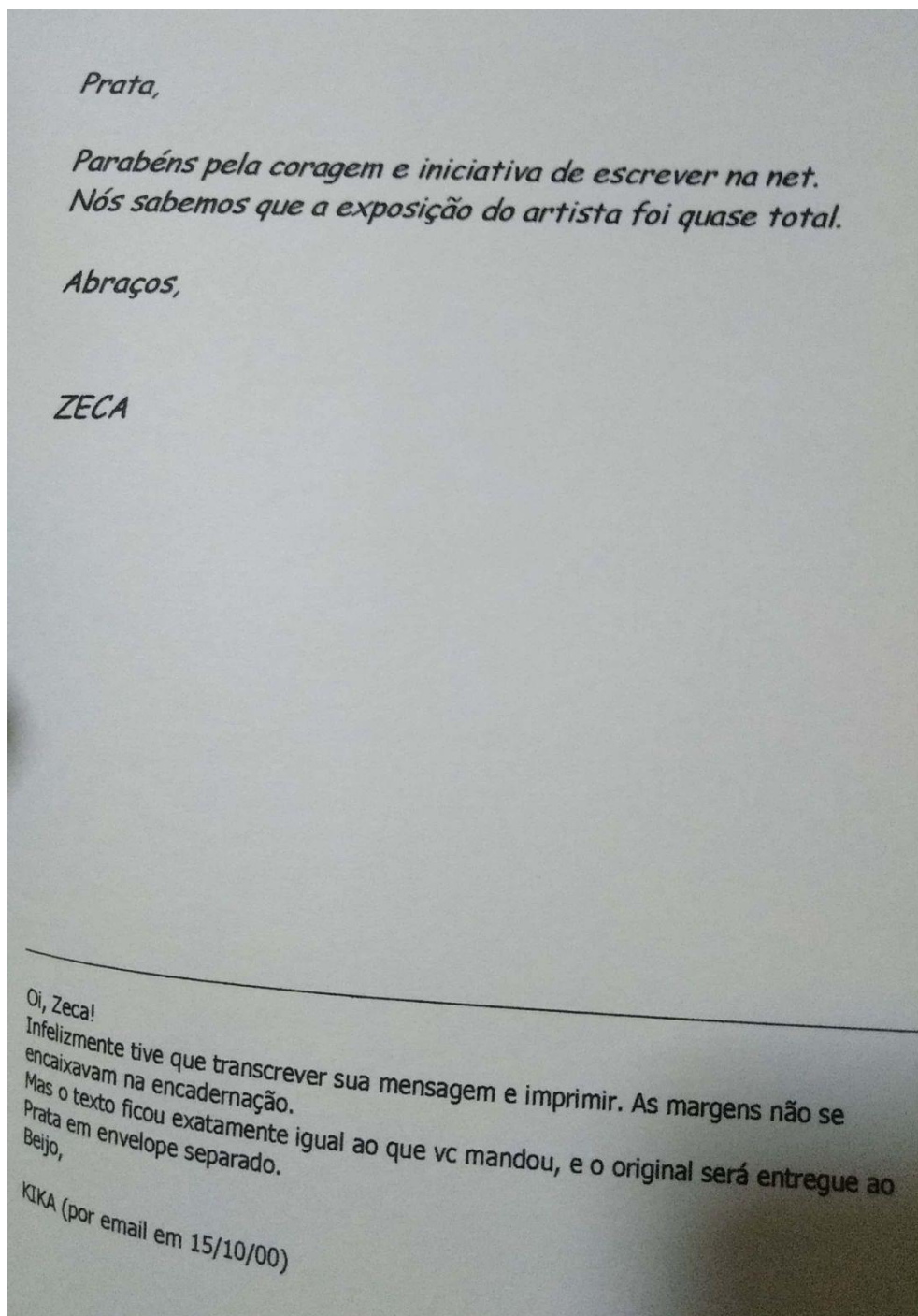
Maria Olinda Cremasco
Little Mary

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 20: Depoimento de um internauta.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 21: Depoimento de um internauta.



Fonte: elaborado pela autora.

Dentre todos os depoimentos, muitos revelam a mesma coisa: ver Mario Prata escrevendo ao vivo despertou o interesse nessas pessoas em também se tornarem escritores, uma vez que puderam acompanhar o processo e desmistificar a ideia que tinham tanto sobre

como é feita a produção de um livro quanto do imaginário criado em torno da figura do autor. Já na figura 17, o internauta conta um pouco sobre a aproximação que ele teve com seu “ídolo” e como o processo foi interativo:

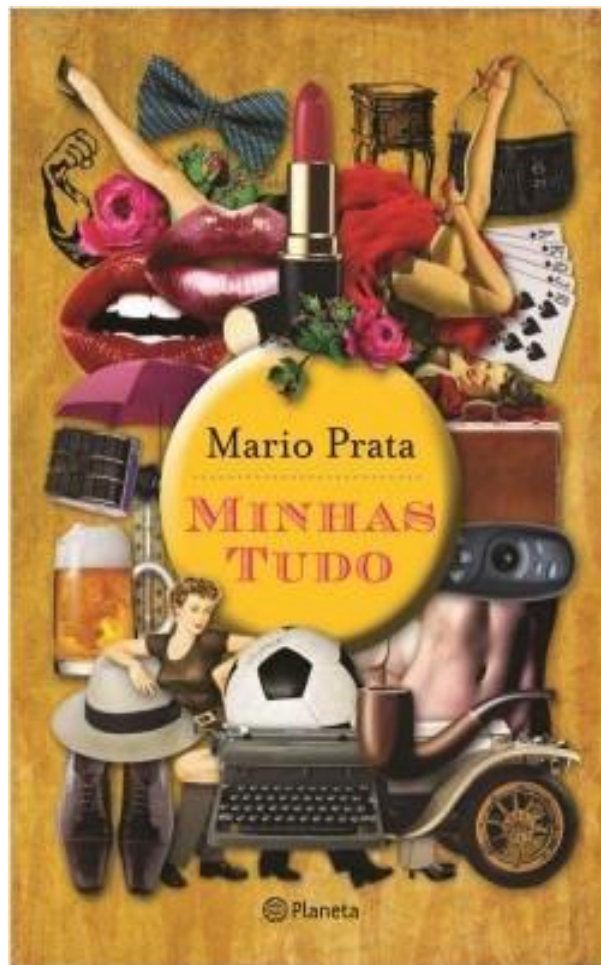
Eu caí de paraquedas no teu site achando que iria ser mais um digito no contador e que iria ficar ali, lendo e admirando seu ídolo à distância, mas eu acabei tendo a oportunidade de participar da gestação dos livros, de ficar de olho, de ver cada pedacinho aparecendo na tela e, o melhor de tudo, de “falar” contigo (CAETANO, 2000, sem página).

O leitor menciona “livros” e não “livro”, pois, Mario Prata começou a escrever um segundo livro ao mesmo tempo que redigia o *Os Anjos de Badaró*, isso aconteceu em um dia que ele estava sem inspiração e decidiu fazer uma crônica sobre sua carteira:

M: Um dia, eu estava sem saco pra escrever. Mas sem saco. Não era inspiração, era saco. Eu falei assim: “Pô, peguei minha carteira hoje e comecei a tirar o que tinha dentro da minha carteira, carteira de bolso. Meu, tinha cada coisa lá no fundo, assim. Negócio absurdo”. Chamei de “Minhas coisas”. Aí alguém falou: “Por que você não escreve sempre sobre as suas coisas?”. Aí eu falei: “Ah, legal”. Aí comecei a escrever um livro que eu tenho que se chama Minhas tudo. Saiu logo depois desse. Entre esse e o Mundinho. E o Minhas tudo, tinha dia que eu chegava lá e falava: “O que vocês querem? Badaró ou Minhas tudo?”. Aí cada um queria uma coisa, não sei o quê, tal. Às vezes, o Badaró pegava um ritmo, assim, que eu escrevia só Badaró. “Ah, não, vou escrever Minhas tudo hoje, que eu vou escrever sobre um... que eu peguei um...” Fez um sucesso danado isso... (PRATA, 2018).

A escrita de um segundo livro que não estava previsto e que surgiu graças à sugestão de um internauta é mais um objeto derivado (AMÂNCIO, 2018) do processo de produção do livro online. O livro *Minhas tudo* (figura 22) foi publicado em 2001, também pela editora Planeta:

Figura 22: Capa do livro *Minhas Tudo*, (PRATA, 2001).



Fonte: <https://www.planetadelivros.com.br/livro-minhas-tudo/167243>

Dando sequência aos depoimentos, na figura 18, temos mais um relato sobre como acompanhar a produção de *Os Anjos de Badaró* alterou a rotina dos seus seguidores:

Você mudou a rotina da minha casa. Ou as coisas aconteciam até às 3 da tarde, ou só “depois do Prata”. Imagina? O privilégio de acompanhar momentos preciosos da sua criação; a honra de estar com você, falando sobre o processo de escrita online, no SESC em Santos; chegar da palestra e encontrar seu carinho lá no “Palpite”; ver o gauchês da Lena Menos dizendo na tela: “Oi, guriuzinha”; conhecer a vó Maria e ser adotado por ela (somos primos???) Rs). (CAETANO, 2000, sem página).

Aqui pode-se notar como as relações foram estreitadas, fazendo com que muitos que estavam ali se tornassem amigos, e como havia um contato direto com o autor na sessão “Palpites” (que será explicada mais adiante na seção sobre a plataforma). Na figura 19, temos mais uma declaração sobre o incentivo criado para que o internauta começasse a escrever: “[...] e até ousei escrever crônicas. Por sua causa, voltei a sonhar”. É nítido o tom sentimental de cada relato, demonstrando como a escrita desse livro ultrapassou os limites das telas dos

computadores e tocou o lado afetivo de todos que estavam envolvidos. Na figura 20, um ponto interessante é citado pelo internauta: a questão da tecnologia envolvida no processo. Nas palavras dele:

Hoje vendo o livro publicado, o trabalho realizado, o sucesso do site, me sinto muito orgulhosa de tudo. Orgulhosa de você, do pessoal do terra, da TV1, dos anjos todos. Mas como boa analista de sistema apaixonada pela profissão, sinto orgulho da Internet e de toda a tecnologia que nos proporcionou momentos tão bons juntos. Toda essa integração, as novas amizades, as novas ideias surgidas do sucesso da primeira, foi graças a esse novo meio de comunicação (CAETANO, 2000, sem página).

A internet ainda estava sendo explorada pelas pessoas e não se sabia, naquele momento, o tamanho do seu potencial. A experiência de produzir um livro online mostrou a potência do meio digital e tudo que poderia se desdobrar a partir das possibilidades que ele proporcionava. Por fim, na figura 21, outro ponto interessante é citado: a exposição do autor em um processo como esse. O internauta diz “ Nós sabemos que a exposição do artista foi quase total” (CAETANO, 2000, sem página). Como já foi explanado anteriormente, a rotina do autor foi completamente alterada, ele teve que se adaptar a essa nova forma de escrever e se acostumar com uma exposição da sua imagem que antes não existia. Preocupações sobre como sua aparência estaria (com barba ou sem, bem arrumado, com qual roupa...), se ele poderia ou não fumar em frente às câmeras (um hábito do autor na época que incomodou muitos internautas), o horário que seria o ideal para abranger todos os seguidores que o acompanhavam, uma vez que havia pessoas de vários países e, por consequência, com fusos horários diferentes. Tudo isso faz parte dessa exposição que é citada no depoimento e que deve ser destacada por ter influência no modo de produção ao qual o autor Mario Prata já estava habituado a realizar durante seus processos de escrita.

A fim de trazer à luz as instâncias destacadas por Zohar (2013) no Sistema Literário, julgamos importante observar como a proposta do autor em enxergar os leitores enquanto consumidores relaciona-se a esse cenário observado no caso do romance *Os Anjos de Badaró*. É importante destacar, conforme apontado pelo autor, que esses leitores/consumidores atuam em diversas instâncias do Sistema Literário e não apenas no consumo do produto final. A transição dos consumidores para a posição, agora, de produtores é, sem dúvidas, um dos movimentos mais interessantes dentro desse sistema. Olhando sob uma óptica macro de todo esse processo de construção do romance, o consumo do produto final, ou seja, o livro, foi o fator de menor relevância no processo. Zohar (2013) aponta a importância de olhar para os leitores/consumidores não apenas como a teoria literária clássica propõe, ou seja, “como

aquela entidade para qual a literatura é produzida” (ZOHAR, 2013, p. 33). Essa perspectiva, no caso analisado, já não seria aplicável, pois não há uma produção com foco em um leitor distante: em uma produção online o leitor é participante ativo e consome não apenas o texto final, mas os recortes desse texto, bem como os produtos adjacentes, como veremos ao analisar a plataforma criada para desenvolver o projeto. Esses leitores tinham acesso, além do romance, a outros textos que se relacionavam direta ou indiretamente com o que estava sendo produzido. Zohar (2013) destaca que “o consumo direto de *textos integrais* foi e segue sendo periférico para a maioria dos consumidores ‘diretos’ de ‘literatura’, sem falar dos ‘indiretos’”. (ZOHAR, 2013, p. 33). Para o autor, os consumidores da Literatura consomem

a função sócio-cultural dos atos envolvidos na atividade em questão (que às vezes assume abertamente a forma de “acontecimento” [“happening”]), mais do que o que é concebido como “o produto”. Realizam esta forma de consumo inclusive quando obviamente consomem “o texto”, mas a questão aqui é que podem realizá-la ainda que nenhum consumo de textos esteja envolvido (ZOHAR, 2013, p. 34).

O fato de muitos leitores não consumirem, necessariamente, o texto integral não quer dizer que eles não sejam atuantes diretos do Sistema Literário. Atualmente, esse consumo de “fragmentos literários” é ainda mais fácil de ser identificado por meio das mídias sociais, por exemplo, em que excertos de autores consagrados circulam livremente nas redes, independente do grau de familiaridade que esses leitores tenham (ou não) com o que estão consumindo indiretamente. Acontece que a leitura, para Zohar (2013), assim como outras expressões artísticas, assume uma função sociocultural que está muito além do consumo direto dessas obras, ou seja, altera-se e engendra-se o sistema também por essa relação indireta dos consumidores. Além disso, deve-se considerar que esses consumidores atuam também em grupo, aquilo que chamaremos de público. Quando pensamos em público, para Zohar (2013), ainda não há um acordo coeso “sobre as correlações entre ‘o público’ e os outros fatores do sistema, isto é, até que grau sua existência e modelos de comportamento podem ou não determinar o comportamento (e a natureza) dos demais fatores implicados” (ZOHAR, 2013, p. 35). No caso do romance *Os Anjos de Badaró*, o primeiro questionamento levantado a partir da experiência de escrita online é justamente a suposta influência que esse público exerceu sobre a obra. Embora pareça ser um dos elementos mais importantes da análise, ao compreendermos a complexidade do Sistema Literário e todas as suas redes de relação, é possível perceber que esse fator é apenas mais um que integra essa rede complexa. No entanto, é de extrema valia essa análise e, como já mencionado anteriormente, nosso interesse centra-se, também, em observar não apenas essa

relação, mas considerar os suportes de inscrição envolvidos na produção do romance, afinal, tudo que ocorreu durante esse processo foi feito por meio de uma plataforma online.

3.5 AFINAL, O ENREDO MUDOU?

Pensar em um livro que foi escrito ao vivo nos faz pensar, de antemão, em que consequências isso teve para o próprio texto. O autor alterou sua forma de escrever? A influência dos leitores/consumidores/público modificou o modo como o autor conduziu a história? O suporte de inscrição influenciou na escrita do autor? Tomando como referência os conceitos explanados por Régis Debray em seu livro *Curso de Midiologia Geral*, assumiremos que o suporte condiciona a inscrição e, mais que isso, que “a midiologia amplia o movimento e prolonga o comando material do domínio gráfico ao universal moral e simbólico. O utensílio modifica o espírito traçado, mas também os traços do espírito de um tempo, o estilo de um zeitgeist” (DEBRAY, 1993, p. 208). Na visão do autor, há um determinismo tecnológico e, assim, as mudanças nos meios de inscrições geram uma revolução estética e uma revolução na ética do imaginário. Tendo em vista que o suporte utilizado por Mário Prata para produzir o livro envolvia uma plataforma online, nos parece interessante investigar os vestígios deixados ao longo da construção desse romance. Embora o autor tenha mantido uma coerência em relação ao estilo empregado na obra em questão em relação ao que ele já vinha escrevendo, o livro *Os Anjos de Badaró* sofreu algumas alterações devido ao suporte que possibilitou sua produção. Como foi revelado nos capítulos anteriores, Mario Prata nos contou que, antes de iniciar sua rotina diária no site, ele preparava um roteiro básico do que pretendia escrever. Durante a entrevista, o autor revelou que já tinha, mais ou menos, uma ideia de como o livro seria, mas que a narrativa foi sendo desenhada ao longo do processo:

L: A ideia do livro você tinha?

M: Tinha.

L: A premissa, digamos assim?

M: Tinha [...]. Eu já tinha meio livro. Eu até já falei aqui. Eu tinha meio livro.... Esse livro surgiu... Aquele cara que era experimentador de puta existiu. (PRATA, 2018)

O autor aponta que a personagem principal foi inspirada em uma pessoa real, que existiu em na cidade de Lins, e, sendo assim, ele já tinha em mente mais ou menos como seria a narrativa, mas que algumas coisas foram alteradas, inclusive, pelo público ser muito diversificado: não havia um padrão, os gêneros, as faixas etárias, as nacionalidades eram

diferentes e isso tudo fez com que a narrativa fosse sendo conduzida para um lado ou para outro:

M: Eu mudei muito o livro em função da reação do público, né? Era pra ser um livro muito mais pesado. Tinha um negócio de droga, de cocaína. Entrava umas mulheres lá dizendo que a filha tinha 16 anos e estava acompanhando, era minha fã, pra eu manear, não sei o quê.

M: Era um negócio meio básico de tráfico de cocaína, que de cara uma mulher me pediu: “Por favor, não...”. Aí acho que nem maconha tem. Ou ficou só maconha. Tirei o tráfico de cocaína, já ficou meio manco por um lado e, depois, eu percebi que principalmente das meninas, elas estavam interessadas nos romances, nas transas sexuais, sabe? Elas queriam era isso. Então também eu fui um pouco mais do que eu iria pra esse lado. E eu tenho dificuldade muito grande em escrever cena de sexo explicitamente assim, sabe? (PRATA, 2018).

O estilo da narrativa, embora coerente com o que o autor já costumava fazer, acabou se tornando menos agressiva, como foi relatado, a questão das drogas não foi trabalhada e as tramas amorosas ganharam um destaque não previsto no planejamento inicial. Ao longo da narrativa, o autor explicou não ser um hábito perguntar, durante o processo, o que deveria ou não ser feito; as influências foram mais indiretas, como essa mencionada acima. Apenas uma vez ele revela ter usado uma sugestão de uma de suas seguidoras, mas afirma ter pedido autorização, pois, segundo ele, esse tipo de situação poderia gerar problemas relacionados aos direitos autorais:

M: E, no livro, um dia, eu perguntei assim: “O cara parou numa estrada no sul da França, um casal, e o que eles beberam?”. E a menina, gaúcha: “Estava tocando B. B. King, a música eu não me lembro, eles tomaram vinho tal e comeram queijo tal”. Aí eu pus igualzinho, né? E pedi autorização pra ela, que ela tinha o e-mail que ela me mandou falando a merda. Foi a única coisa que eu usei assim, né? (PRATA, 2018).

A expectativa quando se pensa em uma produção online de uma obra é que a interatividade entre produtor e consumidores tenha influenciado diretamente na construção da narrativa, dando a ideia quase de uma escrita colaborativa, porém, ao coletar os vestígios, percebemos que as influências aconteceram de uma maneira mais sutil e indireta. Isso não diminui a importância e a relevância do caso, mas coloca em evidência que uma análise com foco, apenas, na tríade autor-leitor-obra não daria conta de compreender todas as reverberações que estão implicadas no *Sistema Literário*. Ao analisar a publicação impressa da obra, no entanto, é possível perceber alguns indícios de que o suporte de inscrição inicial não foi o tradicional e, como colocado por Debray (1993), condicionaram a inscrição.

A primeira edição do romance, publicada nos anos 2000, é dividida em quinze capítulos curtos. A escolha por capítulos menos extensos pode ter relação com o suporte de inscrição inicial das obras, uma vez que não seria cômodo para os leitores acompanhar a escrita de longos capítulos, o que poderia, inclusive, comprometer a progressão textual e gerar falhas de continuidade. O resultado final da obra revela uma leitura fluída, objetiva e pouco densa. Similar a esse romance, a obra, também de Mario Prata, *James Lins, o playboy que não deu certo* (2003), estrutura-se da mesma maneira, com 30 capítulos curtos e leitura fluída. Ao longo da entrevista realizada com o autor no ano de 2018, foi revelado que esse segundo romance, escrito três anos depois, também foi construído por meio de outro suporte de inscrição: o jornal *Estado de S.Paulo*, em formato de folhetim. O autor relata que houve uma interação interessante com os leitores, pois aqueles que acompanhavam a publicação dos capítulos assiduamente costumavam mandar cartas ao jornal com sugestões e, também, reivindicações, o que colaborou para encaminhamentos não previstos do enredo, processo similar ao que ocorreu em *Os Anjos de Badaró*. Tendo em vista essas duas obras produzidas em suportes de inscrição e meios de circulação diferentes daqueles utilizados usualmente pelo autor, nota-se que, dependendo de como e onde a obra foi concebida, seu resultado final mostrará vestígios de sua construção.

A fim de compreender esse processo de supressão dos capítulos e a busca por uma linguagem mais clara e objetiva, principalmente nos ambientes virtuais, o conceito de desmaterialização evocado por Debray (1993) traz à luz alguns apontamentos interessantes:

O alijamento progressivo dos suportes da escrita caminhou par a par com a redução do número de caracteres alfabéticos, com o alijamento da própria escrita (que passa a do milhar de signos egípcios ou mesopotâmicos às vinte e seis letras de nosso alfabeto latino. Alijamento e diminuição: a maiúscula sobre pedra precedeu as minúsculas sobre papiro. Escreve-se cada vez melhor, mais rápido e com caracteres menores (DEBRAY, 1993, p. 222).

A partir da ideia de que o suporte de inscrição condiciona a técnica, é observado que, conforme o suporte é alijado, a escrita acompanha o mesmo processo. Desse modo, entendemos que a escrita também se adequou ao suporte em que ela estava inscrita e pode-se concluir que a escolha de uma estrutura, como essa mencionada, não foi feita de maneira arbitrária. Além da obra em si, que seria o primeiro produto a ser destacado, ao longo da coleta dos vestígios desse caso, foi possível ter acesso à página inicial da plataforma utilizada durante o processo e destacar outros produtos secundários. Entende-se, aqui, por produtos secundários aqueles produtos que não se engendram como o objeto final da criação, mas que são constitutivos para a significação da obra final.

No esquema proposto por Zohar (2013), foi destacado que nem sempre os consumidores de literatura consomem apenas textos integrais, mas, também, fragmentos literários “digeridos e transmitidos por variados agentes culturais e integrados no discurso diário. Fragmentos de velhas narrações, alusões e frases feitas, parábolas e expressões cunhadas, todo isto e muito mais constitui o repertório vivo depositado no armazém de nossa cultura” (ZOHAR, 2013, p. 33). Destaca-se a importância do repertório como parte integrante do Sistema Literário. O repertório seria

o conjunto de regras e materiais que regem tanto a confecção como o uso de qualquer produto. Estas regras e materiais são indispensáveis para qualquer procedimento de produção e consumo. Quanto maior seja a comunidade que confecciona e usa dados produtos, tanto maior deve ser o acordo sobre semelhante repertório (ZOHAR, 2013, p. 37).

É importante pontuar que não é necessário exatamente o mesmo repertório por parte dos consumidores e do produtor, mas, sim, que haja um alinhamento mínimo para que seja possível a apreensão do produto. Para analisar o que destacamos como produtos secundários na construção do romance *Os Anjos de Badaró*, e também perceber de que modo o repertório se mostra necessário nos processos de constituição da obra, nos encaminharemos para o último tópico da análise proposta, que se refere à estruturação da plataforma utilizada durante a escrita do romance.

3.6 O SITE E SUAS ESPECIFICIDADES

Conforme ilustrado no primeiro capítulo, o site em que o romance foi produzido apresentava várias possibilidades de interação, além de acompanhar diariamente a escrita de Mario Prata. Usaremos como base a imagem da página inicial cedida pelo próprio autor para analisarmos tais categorias da plataforma.

Figura 23: Página inicial da plataforma.

terra Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

mario prata on-line Normal Times New Roman >>o romance >>ver web cam >>capítulos prontos >>fórum

o autor crônicas a obra

busca

os anjos de Badaró

O porteiro estava mais interessado em tentar responder as pergunta do Show do Milhão do que em vigiar Capella, que aproveitou um momento de distração e foi em direção ao elevador.

"Porque não caprichei um pouco mais no visual hoje?". Ele nem estava mal vestido, mas perto de todo aquele mármore no hall do prédio ele estava mais para um entregador de pizza. O que não era de todo mau, porque assim ele podia passar despercebido.

Cappella limpou os óculos dos respingos do espelho d'água e olhou para trás pra ver se os sapatos não estavam sujos e marcand

"Os anjos de Badaró"
29/03/2000 22:09
Capítulo 03

Disquetes Fichas Glossário

CRÔNICA DA SEMANA I

29/03/2000
O esgaravador
Eu esgaravato sim, e daí?
>> ver anteriores

29/03/2000
O esgaravador
Eu esgaravato sim, e daí?
>> ver anteriores

Professor M d'Argent

29/03/2000
O esgaravador
Eu esgaravato sim, e daí?
>> ver anteriores

Madame Samara

29/03/2000
O esgaravador
Eu esgaravato sim, e daí?
>> ver anteriores

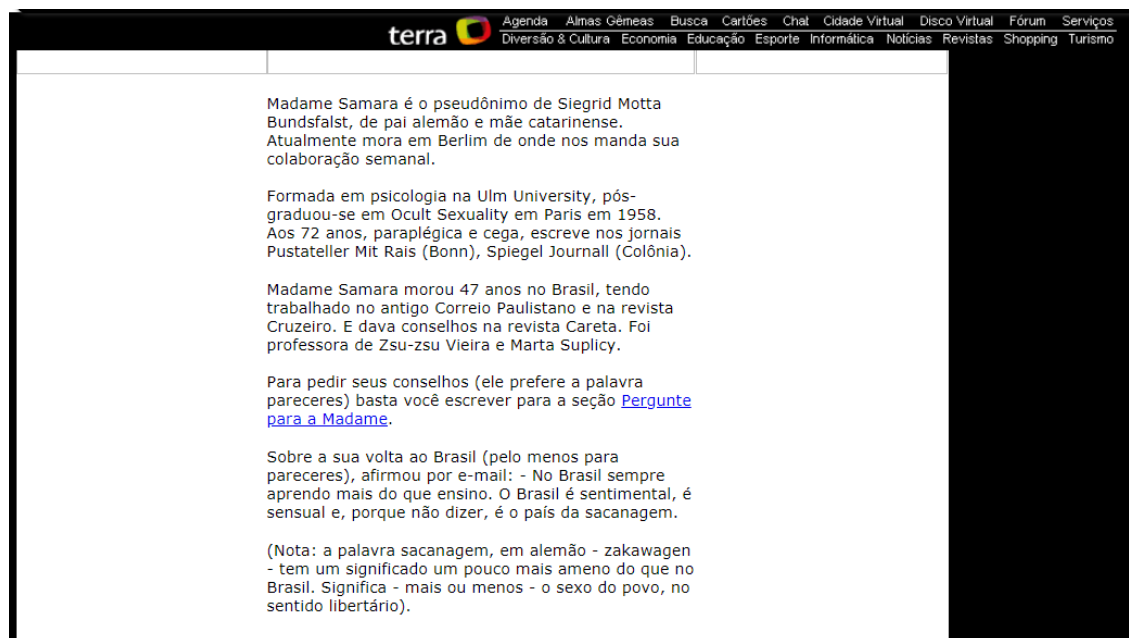
Bobagera
Nicéia Pitta disse que lorem ipsum dolorem etvas caterva nunc et semper. Evas?

Fonte: Arquivo pessoal do autor Mario Prata.

As informações sobre o site foram relatadas detalhadamente pelo próprio autor durante a entrevista, mas, posteriormente, a partir das capturas de tela do site *WayBack Machine* foi possível acessar alguns desses links e experimentar um pouco do ambiente digital. Olhando, primeiramente, para parte inferior do site, podemos visualizar cinco categorias diferentes. São elas: “Crônica da Semana”, “Dica do Prata”, “Professor M d’Argent”, “Madame Samara” e “Bobagera”. Todos esses links eram administrados pelo próprio Mario Prata que, em alguns casos, assumia algum personagem, como o caso do Professor M d’Argent e a Madame Samara (figuras 24 e 25). No entanto, muitos internautas acreditaram que, de fato, eram outras pessoas que estavam escrevendo e mandavam perguntas, pediam conselhos, criando um espaço descontraído e intimista entre os leitores que acompanhavam dia a dia a produção do romance:

M: E tinha uma Madame Samara, que dava conselhos. E muita gente escrevia sério pra Madame Samara. Perguntas assim: “Como fazia para ter orgasmos múltiplos?”, sabe? E a Madame Samara explicava tudo, entendeu? Quem era um pouquinho inteligente percebia que aquilo era uma brincadeira, fazia parte de uma brincadeira. E tinha quem levava a sério, eu não podia fazer nada (PRATA, 2018).

Figura 24: Madame Samara. Captura de tela *WayBack Machine* dia 18 de outubro de 2000



Fonte: elaborado pela autora

Figura 25: Madame Samara. Captura de tela *WayBack Machine* dia 18 de outubro de 2000

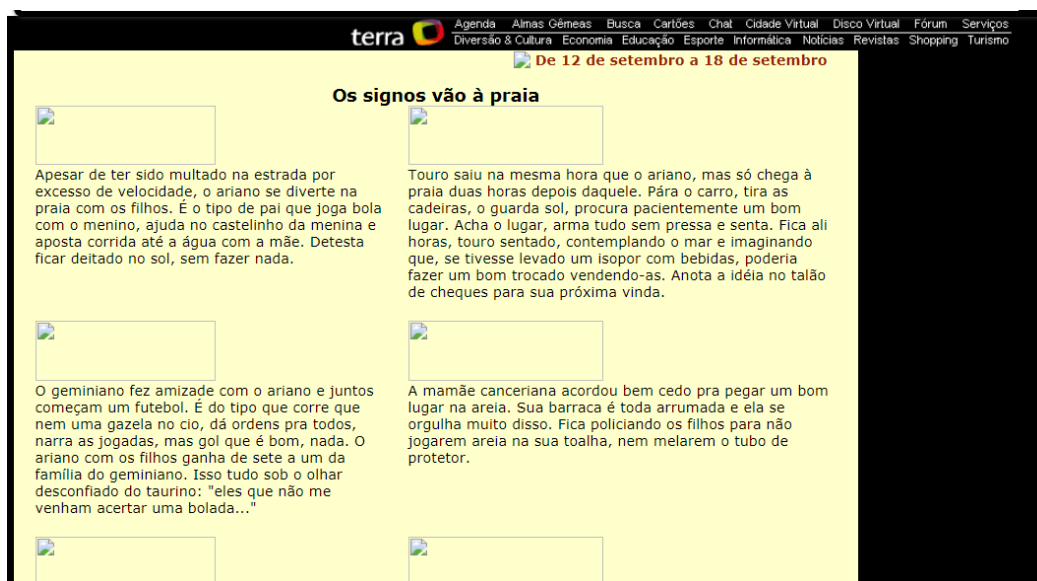


Fonte: elaborado pela autora

Interessante notar que, muitas vezes, o pacto ficcional não era feito por parte dos leitores. Aqueles que compartilhavam de um determinado repertório e já conheciam, previamente, a figura do autor Mario Prata, sabiam que tais seções do site, na verdade, tratavam do que estamos chamando de produtos secundários e se relacionavam, de certa maneira, ou à obra que estava sendo construída ou ao próprio autor e à sua trajetória enquanto escritor. Inclusive, aos que já eram familiarizados com as produções de Mario Prata, foi possível entender a referência de algumas seções, como no caso o personagem M d'Argent, que, na verdade, se tratava de um pseudônimo utilizado pelo autor no começo dos anos 70 no jornal *Última Hora* para assinar uma coluna sobre horóscopo.

Brevemente, a “Crônica da Semana” era o espaço em que o autor publicava uma crônica semanal de assuntos variados, além daquelas que saíam no jornal *O Estado de São Paulo* e na revista *Época*; a “Dica do Prata” era reservado para dicas gerais, como um livro ou um filme; o “Professor M d' Argent” ficava responsável pelo horóscopo da semana (Figura 22); a “Madame Samara”, conforme apontado, dava conselhos aos leitores; e o Bobagera, era um espaço de descontração para publicar piadas e fatos engraçados do cotidiano. No lado superior esquerdo, havia três links (“o autor”, “crônicas” e “a obra”) e uma caixa de busca. A aba “O autor” apresentava uma biografia de Mario Prata; “Crônicas” era a seção que dava acesso a outras crônicas escritas pelo autor; e “A obra” era uma prévia apresentação da obra *Os Anjos de Badaró*.

Figura 26: Captura de tela do site *WayBack Machine*



Fonte: elaborado pela autora

No lado superior direito, temos “O romance”, “Ver webcam”, “Capítulos prontos” e “Fórum”. Um pouco abaixo, encontramos “Disquetes”, “Fichas” e “Glossário”. Os três primeiros itens são autoexplicativos. Sobre o acesso aos capítulos prontos, Mario Prata relata que muitos internautas criaram o hábito de imprimir cada parte para ir compondo a obra final; no entanto, em muitos momentos, o autor precisava revisar esses textos para revisar alguma parte ou corrigir alguma falha de continuidade e isso gerava um desconforto entre os leitores:

M: Eles ficavam meio desorientados, porque eu falava assim: “Olha, eu vou ter que mexer”. Eu me lembro de um personagem que eu tirei, porque estava inútil. Sei lá, no oitavo capítulo. Aí eu reescrevi tudo. Reescrevi toda a parte onde entrava esse personagem, entendeu?

L: E como os leitores ficaram quando você fez isso?

M: Eles ficaram meio assim... Mas eu falei: “Escuta, mas vocês não estão querendo saber como se faz um livro? É assim! Esse personagem não rendeu, não está rendendo, não sei o que fazer com ele, eu vou tirar, entendeu? Falha minha!” Então tinha coisas assim, eu reescrevia (PRATA, 2018).

Fica evidente, mais uma vez, que a ideia romântica da obra sendo concebida pelo que Barthes (2004) chama de autor-Deus, de maneira perfeita e acabada, permanece no imaginário dos leitores que, ao conhecerem, de fato, como um romance é construído, sentem um estranhamento.

Dando sequência às seções, a aba “Fórum” que aparece na imagem foi trocada, posteriormente, por “Palpites”, como pode ser visto na Figura 01. Tal troca nos parece bastante significativa, pois, a princípio a ideia do fórum era ser um espaço de interação entre os leitores, mas, ao longo do processo, acabou se tornando um espaço, sobretudo, para os internautas opinarem sobre a escrita do romance. Já as abas “Disquetes” e “Fichas” são referências relacionadas à própria obra, pois uma das personagens, como foi mencionado no início desse trabalho, havia deixado disquetes com informações que auxiliariam na investigação da sua morte e as fichas eram descritivos das prostitutas que eram agenciadas pelo personagem principal, Ozanan Badaró. Nesse sentido, tais produtos secundários se relacionavam diretamente com a obra e com a sua significação.

Ao analisar a plataforma, ainda que de maneira superficial, pois não é possível, atualmente, acessá-la efetivamente, um questionamento emergiu: dentro do Sistema Literário proposto por Zohar (2013), o que devemos chamar de produto dado tudo o que aqui foi exposto? O produto seria apenas o livro impresso? E por qual razão foi decidido que a publicação seria em formato tradicional de um livro impresso e deixaria de lado (ou com

menções ínfimas) tanto os produtos secundários quanto os objetos derivados? Tais questionamentos engendraram a escrita do último capítulo dessa dissertação, em que se propõe uma reflexão acerca do livro impresso e das motivações para que esse formato continue, ainda hoje, atuando como um legitimador da literatura.

4 DOS PERGAMINHOS À TELA DO COMPUTADOR E DA TELA DO COMPUTADOR AO CÓDEX: O CAMINHO INVERSO DO CASO OS ANJOS DE BADARÓ

O demônio é o livro, ler é estar possuído. Mas tal leitura, que faz gemer ou gritar, agitar-se ou paralisar-se, não é simplesmente a hipérbole da leitura confusa, em que o leitor parece estar fora do mundo, habitado pelo livro que percorre e que fala por sua boca numa linguagem incompreensível? (CHARTIER, 1996, p. 211).

4.1 A SUPOSTA MORTE DO LIVRO

O livro morreu ou morrerá em breve. Essa afirmação, em tom, quiçá, apocalíptico, parece rondar os teóricos e críticos literários há algum tempo. Em meados do século XX, Walter Benjamin prognosticou que “o livro, na sua forma tradicional, encaminha-se para o seu fim” (BENJAMIN, 1978, p. 77). Se entendido o livro apenas como meio técnico, ou seja, relacionado ao que possibilita a circulação da expressão cultural, à materialidade, tal apontamento não deveria gerar desconforto. Um questionamento importante evocado pelo pesquisador Alckmar Luiz dos Santos (2003) nos diz que “a palavra não foi arquitetada e tramada para o papel, para a folha escrita nem para a página impressa, mas fez desse espaço sua morada e sítio quase como tivesse sido feita e inventada adrede para ocupar esse lugar” (SANTOS, 2003, p. 67). Porém, embora seja essa a impressão, a de uma correlação direta entre palavra e papel, é importante entender o livro apenas “como uma tecnologia e o papel apenas uma de suas materialidades” (COSTA, 2011, p. 1). Há de se considerar, como destacado por Thompson (2013), que o fato do conteúdo de um livro ser separável da forma

é um traço que o livro tem em comum com outros produtos da mídia e com as indústrias criativas – filmes, músicas, jornais e etc. – e é a razão por que o impacto da revolução digital nessas indústrias é potencialmente tão mais demolidor do que, digamos, na indústria de refrigeradores (THOMPSON, 2013, p. 364).

No entanto, as reflexões que se montam em torno das produções literárias na contemporaneidade parecem confundir aquilo que se compreende como literário em oposição ao que deveria ser visto como meio técnico e que, aqui, chamaremos de suporte, ou seja, o lugar em que o texto está inscrito. Para Nunberg,

preocupações com o futuro do livro são algo mais do que reflexos da nostalgia que sentimos por artefatos ameaçados, como a locomotiva a vapor ou a máquina de pinball. "O livro" aqui está em uma metonímia para todas as circunstâncias materiais da cultura impressa - não apenas os artefatos em que está inscrito, mas as

formas e instituições que moldaram seu uso (NUNBERG, 1993, p. 2, tradução nossa)²².

Dessa forma, deve-se entender que, embora a palavra não tenha sido “arquitetada e tramada” para o papel, foi a partir do papel que a cultura impressa moldou sua forma de ler e escrever textos e que, agora, com as possibilidades que as tecnologias oferecem, essas instâncias precisarão ser revistas e, por consequência, se desenvolverão novas formas de executá-las.

Adentrar a discussão do livro físico em oposição (ou não) ao texto em rede pede que elucidemos um pouco da história do livro para podermos compreender como a sociedade se moldou em torno desse suporte e como foi sua evolução ao longo do tempo. No entanto, não será nosso objetivo expor longamente essa história, apenas evocar alguns aspectos que nos parecem relevantes para a discussão aqui proposta. Evaristo Arns (1993), em sua obra *A técnica do livro segundo São Jerônimo*, remonta à história acerca do formato que hoje conhecemos como livro, pontuando que este é uma derivação do códice (*códex*) cristão, modelo similar ao livro, uma vez que reunia folhas soltas e, muitas vezes, encapados com algum material mais rígido. Assim, no século IV, essa formatação foi escolhida como suporte para as escrituras sagradas, buscando diferenciar dos rolos de pergaminhos, comumente utilizados para literatura pagã. Posteriormente, já no século XVI, com a imprensa de Gutenberg, tal modelo se solidificou e, até hoje, é o suporte mais popular e legitimador da literatura. Dito isso, se voltarmos à Antiguidade, quando Platão contrapôs *tekhne* à *epistèmè*, colocando em posição de destaque o saber teórico e a contemplação filosófica, em detrimento das atividades práticas, o suposto desaparecimento e/ou substituição do livro por um novo formato – como os e-books e os textos veiculados em rede – não deveria causar alarde, uma vez que a *epistèmè* permanece: o ser-humano, desde a civilização oral, criou meios de propagar seus pensamentos e, com o passar do tempo, o desenvolvimento tecnológico possibilitou que essa transmissão ganhasse novos contornos (ROCHA, 2014, p. 162). Desse modo, a técnica do livro em cada uma das suas especificidades (rolo, *códex*, volume impresso, publicação em rede), na verdade, traduz um momento histórico e as novas ferramentas possibilitam a exploração dos campos do conhecimento sob um novo olhar, estimulando mudanças no âmbito social, cultural e científico. Como aponta Jenkins em seu

²² “...concerns about the future of the book are something more than reflexes of the nostalgia that we feel for threatened artifacts like the steam locomotive or the pinball machine. "The book" here stands in a metonymy for all of the material circumstances of print culture - not just the artifacts it is inscribed in, but the forms and institutions that have shaped its use.”

livro *Cultura da Convergência*: “o conteúdo de um meio pode mudar, [...] mas, uma vez que um meio se estabelece, ao satisfazer alguma demanda humana essencial, ele continua a funcionar dentro de um sistema maior de opções de comunicação” (JENKINS, 2009, p. 41).

Logo, acreditar que a mudança do suporte (da *tekhnè*) colocará em risco a produção literária – e aqui não nos interessará tratar a respeito de valor estético – é superficial e ignora a possibilidade de nos debruçarmos sobre as novas formas de produzir literatura em um mundo cada vez mais digital e interativo. Canclini (2016) destaca a importância de se pensar não na substituição, mas na confluência de ambos os suportes:

reincide-se no erro de pensar a história da cultura como substituição de uma tecnologia por outra, em vez de se perguntar por sua coexistência. Assim como o cinema não acabou com o teatro, nem a televisão e o vídeo com o cinema, nem os telefones móveis aboliram os computadores, não existe evidência empírica para imaginar que a digitalização vai pôr fim à cultura escrita (CANCLINI, 2016, p. 16).

A própria história do livro demonstra tal coexistência, uma vez que o rolo conviveu com o códex até este se sobressair àquele. De acordo com Fischer (2006), essa transição levou por volta de trezentos anos para ocorrer. Da mesma forma, o manuscrito não desapareceu com o surgimento, no século XV, da imprensa de Gutemberg, como podemos ver na figura (24) abaixo:

Figura 27: Produções de manuscritos na Alemanha, séculos XIII-XV.

SÉCULO	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
Império	33 564	134 905	57 862	63 711	127 066	163 854	278 016	910 000
Índice	100	402	172	190	379	488	828	2711

Fonte: BARBIER, 2018

No século XV, é nítido um aumento significativo da produção de manuscritos, passando de 278.016 para 910.000, ainda que a imprensa tenha sido criada na primeira metade do mesmo século. Para Chartier (2014), os motivos para os manuscritos terem permanecido mesmo com a chegada da imprensa eram diversos, como “custo menor das cópias manuscritas; o desejo de evitar a censura oficial, preferência por uma circulação limitada; ou a maleabilidade da forma manuscrita, que permitia acréscimos e revisões” (CHARTIER, 2014, p. 105). O historiador afirma que, pelo menos durante quatro séculos, a

impressão não ocasionou o desaparecimento do manuscrito. (CHARTIER, 2014, p.105). Segundo Barbier (2018, p. 93),

se existe realmente uma modernização crescente das práticas de leitura, convém no entanto insistir no fato de que as evoluções só ocorrem a longuíssimo prazo (...) e de que o principal fator distintivo reside na desigualdade da distribuição de cada fenômeno em um dado período.

A respeito dessa desigualdade de distribuição mencionada por Barbier (2018), quando pensamos nos suportes digitais, deve-se elucidar que, ainda hoje, o acesso a esses aparelhos não acontece de maneira igual na sociedade. Os *e-readers* (leitores digitais), por exemplo, têm um custo médio de 299 a 499 reais,²³ não sendo, dessa forma, acessíveis a toda a população, uma vez que, além de comprar o aparelho, é necessário adquirir o e-book. O livro impresso, embora tenha um valor médio mais alto do que os livros digitais, se encontra disponível em bibliotecas públicas, por exemplo, facilitando o acesso de pessoas de classes sociais menos favorecidas. Isso sem pensar em questões mais subjetivas, como o hábito de emprestar e trocar livros entre as pessoas de um círculo afetivo, algo que, com um *e-reader*, não é possível ou, ao menos, é mais difícil de acontecer, já que seria necessário o empréstimo do aparelho em si. Como elucidado por Thompson (2013, p. 345):

Um livro é um objeto social: pode ser compartilhado com outros, tomado emprestado e devolvido, acrescentado a uma coleção, exposto em uma prateleira, acalentado pelo proprietário como uma preciosidade e visto como um sinal de quem ele é e o que é importante para ele, um sinal de identidade de seu proprietário.

Por outro lado, não podemos considerar o leitor digital como único suporte possível para textos não impressos: é necessário lembrar que o próprio computador pode ser esse suporte e que, ainda que não se possa pensar, principalmente no Brasil, com sua realidade tão desigual entre os Estados, em um acesso homogêneo ao computador e à internet, em comparação ao *e-reader* sua difusão é bem maior e cada vez mais popular e presente na vida da sociedade. Para explicar o porquê de, ainda assim, haver certa resistência a esses suportes eletrônicos e digitais, deve-se entrar em outras questões que serão discutidas mais adiante. Por ora, é importante resguardar a informação de que leva, como colocado por Barbier (2018), um tempo vasto para que uma nova tecnologia seja acessível a todas as pessoas, pensando em termos da realidade social do território analisado e, também, de questões mais complexas, como trataremos a seguir na discussão a respeito do livro impresso e seu poder legitimador da literatura.

²³ Informação disponível na página da Amazon (www.amazon.com.br) e consultada data 10/07/2019.

Compreendidos tais aspectos, uma ressalva deve ser feita. Quando tratamos da evolução do rolo ao códex e do códex manuscrito ao impresso, é primordial observar que apenas a primeira deve ser comparada à transformação do impresso ao digital, isso porque “ambas significaram, a seu momento, uma nova natureza tecnológica, estrutura, organização e ordem dos conteúdos, tanto em relação à leitura quanto ao processo de produção” (RIBEIRO, 2015, p. 7). Para a pesquisadora, a aparição da prensa

implicou uma revolução “técnica” que mudou a forma de produção e reprodução de textos, mas não a estrutura e a organização do conteúdo, que seguiu tendo a mesma configuração que já tinha nos manuscritos, da organização do texto até sua aparência e seu agrupamento em cadernos que formavam um volume.

Isso significa pensar que, no caso da evolução do rolo ao códex, houve mudanças na estrutura do texto e todo o processo de organização desse conhecimento foi alterado. Já o caso do surgimento da prensa de Gutenberg foi uma questão técnica que, embora tenha influenciado na propagação da leitura – facilitando e popularizando o acesso ao livro – não alterou a forma como texto se organiza e, para além disso, como veremos adiante, com a teoria proposta por Geoffrey Nunberg, há questões espaciais e corpóreas envolvidas no ato de ler e é por isso que, somente nesses dois momentos (rolo-códex e códex-texto digital), há, de fato, alterações. Tal ressalva, no entanto, não tem o objetivo de diminuir a importância da prensa para o panorama da leitura, apenas evidenciar que compará-la de maneira equivalente ao processo que o universo digital tem proporcionado pode ser um equívoco de análise.

Feita as devidas considerações, é fulcral elucidar que acreditar na convivência de ambas as materialidades (no caso, os suportes da cultura impressa e os da cultura digital) de uma maneira pacífica também é um equívoco, pois “o tom propiciatório é enganoso; isso implica que você pode introduzir novas tecnologias de comunicação sem transformar as formas culturais existentes”²⁴ (NUNBERG, 1993, p. 2, tradução nossa). O autor, então, completa:

a tecnologia eletrônica nos oferece um novo tipo de livro e novas maneiras de escrever e ler. O computador está reestruturando nossa atual economia de escrita. Está mudando o status cultural da escrita, bem como o método de produzir livros”²⁵ (NUNBERG, 1993, p. 2, tradução nossa).

²⁴ “the propitiatory tone is misleading; it implies that you can introduce new communication technologies without transforming existing cultural forms.”

²⁵ “technology offers us a new kind of book and new ways to write and read; the computer is restructuring our current economy of writing. It is changing the cultural status of writing as well as the method of producing books.”

Ou seja, não se deve pensar nem na substituição, nem na coexistência pacífica dos suportes, pois um irá exercer influência sobre o outro. Por exemplo, ao se analisar os formatos da maioria dos leitores digitais, percebe-se que eles, ainda, tentam simular a experiência de um livro físico, como aponta Ribeiro (2015, p. 4):

quando temos contato com um livro digital, encontramos, na maioria dos casos, a representação de um livro impresso na tela, isto é, o arquivo eletrônico que vemos tem a mesma estrutura e o mesmo formato que um livro impresso: retângulos que simulam páginas, flips (a possibilidade de folhear), “orelhas” (dobras nas extremidades), um separador ou ponto de leitura, assim como um leiaute típico do livro impresso tal como o conhecemos.

Para a autora, há dois motivos para que isso aconteça: “primeiro, porque as mudanças que fazem parte das revoluções do livro, neste caso, do digital, não avançam na mesma velocidade” (RIBEIRO, 2015, p. 5). Nesse sentido, é observado que os avanços tecnológicos acontecem mais rapidamente, pois “constantemente temos novos dispositivos, novas páginas web para ler e consultar, além de novos softwares para produzir livros digitais e aplicativos relacionados a eles” (RIBEIRO, 2015, p. 5). Em contrapartida, as mudanças culturais acontecem de forma mais lenta, uma vez que

estão relacionadas aos processos por meio dos quais assimilamos novas formas de leitura, consulta e produção de textos. Decorre disso que a representação dos textos na tela exista da única maneira como conhecemos: o livro impresso” (RIBEIRO, 2015, p. 5).

E, por ser a única forma de representação que conhecemos, “não foram geradas nem as categorias, nem as estruturas adequadas para organizar e produzir textos em formatos digitais” (RIBEIRO, 2015, p. 5). A autora, em contato com o pensamento de Chartier, defende que no momento atual existe um processo de “domesticação dos suportes digitais, aos quais estamos aplicando categorias, estruturas e organização do âmbito dos livros impressos, num processo de imitação” (RIBEIRO, 2015, p. 5). O termo “domesticação”, cunhado por Chartier e retomado por Ribeiro (2015), é de extrema importância para a discussão apresentada, pois nos leva a compreender os movimentos da sociedade em relação ao que é novo. Chartier (1999) aponta o “temor ao novo” como uma das causas para essa tentativa de domesticar a novidade: “aqui encontramos um problema mais geral, o da dificuldade, em uma certa sociedade, de perceber a inovação como inovação e, com temor, tentar domesticá-la por meio do que se conheceu” (CHARTIER, 1999, p. 149). Debray (1993) argumentara que “não se trata de recusar a evolução, mas, antes, do alinhamento instintivo do recém-nascido ao antepassado” (DREBAY, 1993, p. 214). Essa tentativa de deixar o novo com aspectos próximos ao que já conhecemos nos coloca em uma posição confortável para não pensarmos naquilo que está “completamente inaudito na nova forma do

texto”. Para compreender essa afirmação, é importante ter em mente que “a leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência; ela é engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros” (CHARTIER, 1999, p. 16). O mesmo pensamento é compartilhado por Nunberg (1993, p. 8), o qual afirma:

“se alguém aceita que o volume físico não faz parte da interpretação, uma vez que o texto é entregue aos olhos, então parece fazer sentido enquadrar o contraste entre o livro e o computador em termos de uma oposição entre as propriedades puramente perceptivas da página.”²⁶.

Nessa perspectiva, o Nunberg aponta três aspectos da leitura – corpóreo, espacial e social –, que são evocados quando o suporte utilizado é o livro físico. Para entender o primeiro deles, o que se relaciona ao corpo, é preciso se afastar de uma ideia senso comum que interliga o simples “‘prazer em manusear livros’ como uma razão para seu uso continuado” (NUNBERG, 1993, p. 9). Dessa forma, esse sentimento estaria ligado muito mais ao prazer de um bibliófilo com suas posses do que com a leitura em si e, segundo Nunberg (1993), não há indícios que tal fato represente um papel importante no futuro dos livros. Então, em que medida o corpo se desenvolve como um aspecto importante na leitura? Para compreender melhor tal fato, é preciso pensar na ontogenia da leitura:

Antes que as crianças aprendam a decifrar livros – muito provavelmente, para aprender a decifrá-las –, elas lhes atribuem poder mágico de acordo com suas particularidades físicas, que de alguma forma permitem que cada uma delas evoque sua própria história única. E estas são propriedades que uma representação eletrônica, sendo imaterial, não pode ter. (É improvável que a realidade virtual em breve seja desenvolvida a ponto de poder tornar *Pat the Bunny* em toda a sua complexidade sensorial) (NUNBERG, 1994, p. 10, tradução nossa)²⁷.

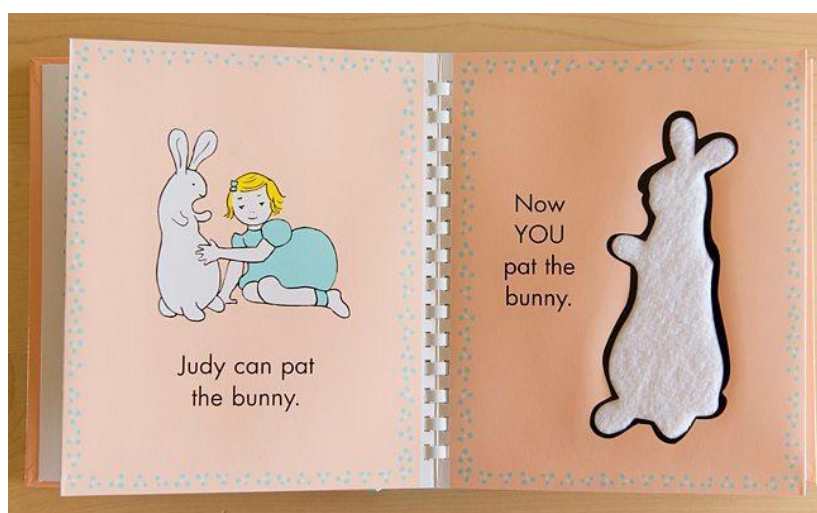
O livro mencionado *Pat the Bunny* (Figura 25), assim como muitos livros infantis, utilizam-se de atributos sensoriais que se relacionam à história, algo que, até o momento, parece impossível um livro digital conseguir alcançar. Outro exemplo que poderia ser mencionado diz respeito à primeira edição do livro *Os Anões*, da autora Veronica Stigger, (Figura 26) em que a estética do livro, com dimensões semelhantes a de um livro infantil, compõe a interpretação da obra como um todo e o incômodo gerado pela leitura – leitura essa, densa, ácida e irônica – só é completo a partir da relação do leitor com o texto e com o

²⁶“If one accepts that the physical volume plays no part in interpretation once the text is delivered to the eye, then it seems to make sense to frame the contrast between the book and the computer in terms of an opposition between the purely perceptual properties of the page and the screen. But there is more to reading than this”.

²⁷ “Before children learn to decipher books- quite probably, in order to learn to decipher them - they assign them magical power according to their physical particularities, which somehow enable each of them to evoke its own unique story. And these are properties that an electronic representation, being immaterial, cannot have. (It is unlikely that virtual reality will soon be developed to the point of being able to render *Pat the Bunny* in all its sensory complexity)”.

suporte, ou seja, a significação da obra não seria a mesma se ela fosse realizada em um *e-reader*, por exemplo. Há diversos outros exemplos, tanto na literatura estrangeira quanto na brasileira, que poderiam elucidar aspectos que somente o formato do livro impresso é capaz de provocar, no entanto, os exemplos aqui citados – um deles, inclusive, pelo próprio Nunberg, não se fazem relevantes a título de comparar um e outro suporte, de modo a sobressair este ou aquele, mas apenas reafirmar aquilo que Chartier (1999) e Nunberg (1994) disseram sobre o ato de ler carregar muitas outras instâncias do que simplesmente entregar o texto aos olhos.

Figura 28: Livro *Pat the Bunny* da autora Dorothy Kunhardt.



Fonte: <http://kinderbooks.net/shop/kindergarten/pat-the-bunny/>

Figura 29: Primeira edição do livro *Os anões*, da autora Veronica Stigger.



Fonte: <http://leialivroserehenhas.blogspot.com/2010/09/os-anoes-veronica-stigger.html>

Outro aspecto importante da leitura que o livro físico desperta é a relação com o espaço. Conforme aponta Nunberg (1993, p. 10),

o livro continua sendo crucialmente uma ‘inscrição no espaço’, cuja presença física é um elemento constante no processo de interpretação (...) Por mais engajados que nos sentimos no texto, o volume nunca está completamente ausente da percepção”.

Assim, o linguista completa seu raciocínio dizendo que o livro

...não contém simplesmente a inscrição de um texto, é a inscrição. É tão gordo quanto o texto é longo, abre no início do texto, e se interrompermos nossa leitura, ficamos literalmente *in media res*²⁸. Essa propriedade é crucial para a maneira como lemos qualquer livro cujo conteúdo é essencialmente linear ou narrativo, pois subconscientemente registramos as fronteiras externas do volume em termos do espaço entre o polegar e o indicador e calculamos nosso lugar no texto adequadamente²⁹ (NUNBERG, 1993, p. 10, tradução nossa).

Essa relação entre o indivíduo e o seu lugar na leitura se perde quando se pensa em textos disponibilizados em rede, pois eles não precisam ser armazenados em um formato que corresponda ao espaço e, por isso, “não há correlação perceptível entre os limites dos textos que lemos em um computador e as propriedades físicas do artefato ou da própria exibição” (NUNBERG, 1993, p. 10, tradução nossa).³⁰ Por fim, a relação com o social, embora não detalhada pelo autor, tem muito a ver com a legitimação que o livro físico traz, ainda hoje, para o texto literário.

Enquanto isso, é provável que o livro impresso continue sendo o meio preferido para uma leitura séria e sustentada dos tipos de textos associados à cultura literária, com versões eletrônicas desses textos cada vez mais disponíveis para outros propósitos. Isso não impede de forma alguma o papel crescente de documentos envolvendo multimídia, interatividade, hipertexto e outros recursos que só podem ser manipulados em formato eletrônico (NUNBERG, 1993, p. 11, tradução nossa)³¹.

²⁸ *In media(s) res* (latim para "no meio das coisas") é uma técnica literária em que a narrativa começa no meio da história, em vez de no início.

²⁹ “...doesn't simply contain the inscription of a text, it is the inscription. It is as fat as the text is long, it opens at the beginning of the text, and if we break off our reading, we are left literally in *media res*. This property is crucial to the way we read any book whose content is essentially linear or narrative, as we subconsciously register the external boundaries of the volume in terms of the space between our thumb and forefinger, and reckon our place in the text accordingly”.

³⁰ “A computer doesn't have to store texts in a form that corresponds to the space they occupy when they are displayed; that is the source of all its informational capacity. But for just this reason, there is no perceptible correlation between the boundaries of the texts we read on a computer and the physical properties of the artifact or the display itself.”

³¹ “And in the meantime, it's likely that the printed book will remain the preferred medium for sustained, serious reading of the kinds of texts associated with literary culture, with electronic versions of these texts increasingly available for other purposes. This by no means precludes an increasing role for documents involving multimedia, interactivity, hypertext, and other features that can only be manipulated in electronic form”

Assim, é possível que, com o passar do tempo, e cada vez mais, os autores comecem a experimentar novas formas do fazer literário, à medida que a tecnologia avança e possibilita tais experimentações, mas, por ora, não se deve esperar por um completo desaparecimento do livro ou da cultura impressa. De um modo geral, ela continuará regendo as formas de produzir conhecimento e ainda não se pode prever quando, nem se realmente, acontecerá uma completa substituição:

O simples fato de uma modalidade estar disponível não significa que os autores ou leitores a considerem geralmente conveniente ou necessária. Os romancistas podem se irritar com a tirania da linearidade, por exemplo, e ansiar por formas que tornam a espacialização da narrativa algo mais que uma metáfora, mas quando se trata da crise, é uma aposta segura que a maioria deles não esteja disposto a lançar-se da linearidade (NUNBERG, 1993, p. 11-12, tradução nossa)³².

Partindo para uma análise que olhe, especificamente, para o contexto brasileiro, é importante destacar que o primeiro computador chegou ao Brasil no ano de 1957 e a internet só começou a ser utilizada em meados da década de 90. Sendo assim, estamos falando de menos de 70 anos. Qualquer afirmação que se faça como decisiva nesse campo de pesquisa é, no mínimo, irresponsável. Portanto, uma pesquisa que pretende se estabelecer de maneira sólida precisa admitir que a tecnologia tem transformado e questionado, constantemente, toda a teoria crítica da literatura impressa, mas que, ainda, não há respostas definitivas. Katherine Hayles, discorre que

essa estreita atenção crítica requer novos métodos de análise e novas formas de ensino, interpretação e execução. Mais importante, talvez, é a necessidade de “pensar digital”, isto é, preocupar-se com a especificidade da mídia em rede e programável ao mesmo tempo que se utilizam os recursos das valiosas tradições com base na literatura e crítica impressas (HAYLES, 2009, p. 43).

Nosso objetivo torna-se ainda mais desafiador, pois assumimos o papel de investigar e sugerir novas formas de interpretar os fenômenos advindos da inserção da tecnologia nos processos de escrita e leitura. Como apontado por Nunberg (1993), o computador está alterando o status cultural, bem como o método de produzir livros e, para Chartier (1994), estamos falando de uma mudança que revoluciona a escrita muito mais do que aquela propiciada pela imprensa de Gutemberg, pois

ela não modifica apenas a técnica de reprodução do texto, mas também as próprias estruturas e formas do suporte que o comunica a seus leitores. O livro impresso tem sido, até hoje, o herdeiro do manuscrito: quanto à organização em cadernos, à hierarquia dos formatos, *do libro da banco ao libellus*; quanto, também, aos

³² “The mere fact that a modality is available doesn't mean that authors or readers will find it generally convenient or necessary. Novelists may chafe under the tyranny of linearity, for example, and long for forms that make the spatialization of narrative something more than a metaphor, but when it comes to the crunch, it's a safe bet that most of them will be unwilling to throw linearity over the side.”

subsídios à leitura: concordâncias, índices, sumários etc. Com o monitor, que vem substituir o códice, a mudança é mais radical, posto que são os modos de organização, de estruturação, de consulta do suporte do escrito que se acham modificados. Uma revolução desse porte necessita, portanto, outros termos de comparação (CHARTIER, 1994).

Chartier (1994), em consonância com Nunberg (1993), aponta que a mudança do suporte papel para o suporte digital implica em uma reformulação da leitura, pois toda a forma de escrita e leitura que se tinha, até então, foi moldada de acordo com o que a estrutura do códex podia oferecer. Agora, estamos diante de suportes que abrem inúmeras possibilidades para a literatura. Nunberg (1994) afirma que “a próxima substituição do livro pelo computador levará a uma eflorescência de novos gêneros discursivos que são mais versáteis, mais expressivos e mais democráticos do que as formas tradicionais de impressão”³³ (NUNBERG, 1994, p. 2, tradução nossa). Essa eflorescência apontada por Nunberg em 1994 já pode começar a ser vista, de maneira lenta, ainda que não tenha existido uma “substituição” e, conforme veremos adiante, não parece que irá acontecer tão logo. No entanto, se visitarmos os repositórios de Literatura Digital internacionais (o Brasil ainda não tem o seu próprio repositório) que existem, como o ELO³⁴ e o ELMCIP³⁵, já é possível se deparar com diversas estruturas de obras as quais não sabemos se podem ser rotuladas com *gêneros literários* diferentes, uma vez que essa terminologia faz parte da Literatura Impressa e, talvez, não seja pertinente quando falamos de Literatura Digital. No entanto, a “revolução” que o digital tem o poder de desencadear ainda não chegou no seu ápice, talvez estejamos no início dela. Para Chartier

a longa história da leitura mostra com firmeza que as mutações na ordem das práticas são geralmente mais lenta do que as revoluções técnicas e sempre em defasagem em relação a elas. Da invenção da imprensa não decorrem imediatamente novas maneiras de ler. Do mesmo modo, as categorias que associamos ao mundo dos textos perdurarão diante das novas formas do livro (CHARTIER, 2002, p.112).

Ou seja, o historiador entende e afirma a importância para a literatura que a mudança no suporte pode acarretar, mas ainda estamos longe do momento da “morte” do livro ou de sua completa substituição. Estamos, na verdade, falando de um momento de confluência dos dois suportes. Entendido isso, uma pergunta desponta: por que, no caso do romance *Os Anjos de*

³³ “The coming replacement of the book by the computer will lead to an efflorescence of new discursive genres that are more versatile, more expressive, and more democratic than traditional print forms”.

³⁴ Organização internacional dedicada à investigação de literatura produzida para o meio digital. Fundada em Chicago, Illinois em 1999. <https://eliterature.org/>

³⁵ Literatura Eletrônica como Modelo de Criatividade e Inovação na Prática (ELMCIP) é um projeto de pesquisa colaborativa financiado por Humanidades no Espaço Europeu de Pesquisa (HERA) JRP para Criatividade e Inovação. <https://elmcip.net/>

Badaró, o caminho feito foi o inverso? Todo o processo de escrita, como foi visto, se deu virtualmente e com um alto nível de interatividade entre autor e leitor, colocando em xeque categorias amplamente estudadas dentro da teoria literária, como é o caso da figura do autor. No entanto, ao final, o resultado de todo esse processo foi a publicação de um livro impresso sem quaisquer inovações ou interatividade. Por quê?

4.2 O LIVRO COMO LEGITIMADOR DA LITERATURA

Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa (SARAMAGO, 1989, p.13).

A reflexão de Saramago (1989) acerca das possibilidades que a tecnologia teria oferecido para os autores Eça e Balzac se materializou no caso do romance *Os Anjos de Badaró*. Essa imagem do artista em seu processo de criação, escrevendo, apagando, remontando e remodelando o texto – algo que, até então, parecia inalcançável para nós, leitores – foi assistida ao vivo por mais de 400 mil internautas³⁶ durante a produção online do romance. Tal fato, como vimos, fez com que antigas figuras, como a do autor, fossem repensadas e, por que não, ressignificadas, dentro das categorias analíticas que a teoria literária oferece. No entanto, apesar de toda a inovação e do alcance muito significativo para uma experiência que ocorreu nos anos 2000, ao final, o resultado de todo o processo foi a publicação em formato de um livro impresso com poucas menções ao processo online e uma narrativa sem quaisquer mudanças significativas em sua estrutura, ou seja, um texto linear e que não faz uso das tecnologias em nenhum momento para a compreensão do enredo. Esse resultado deve ser analisado com cuidado, pois, com base em tudo que foi exposto até agora, principalmente em relação à iminência do fim do livro, coloca-se em xeque algumas suposições acerca da confluência das tecnologias com a cultura impressa. Para Ribeiro (2018, p. 111-112),

mesmo para autores que começam, se lançam e ficam conhecidos em canais digitais, é possível e provável que venham a lançar livro de papel em etapa posterior, como que a selar o reconhecimento como escritores, inclusive e principalmente para si mesmos (...) Um livro, muito embora exista em várias tecnologias, em diversos ambientes de circulação, continua sendo uma espécie de patrimônio a ser alcançado nas redes editoriais.

³⁶ Número informado no site do autor <https://marioprata.net/literatura-2/livros-adultos/os-anjos-de-badaro/navegando-com-os-anjos/>

No caso do romance *Os Anjos de Badaró*, esse movimento citado por Ribeiro (2018) aparece em diversos momentos do processo. Primeiro, e o que mais chama a atenção, é a publicação da obra em si apenas no formato impresso, eliminando todas as marcas do digital. Além disso, como foi visto no capítulo anterior, ao passo que os internautas/leitores foram se sentindo aptos à escrita, surgiu a necessidade de publicar esses textos e, em um primeiro momento, temos a criação do blog *Os Anjos de Prata*, mas, posteriormente, a publicação online pareceu não ser suficiente, então, esses agora escritores decidiram lançar seus livros de modo independente, na tentativa de, conforme explanado por Ribeiro (2018), “selar o reconhecimento como escritores”.

Antes de tratar do caso específico do romance analisado, partiremos de uma observação a partir do panorama dos prêmios literários brasileiros para podermos compreender melhor de que modo o livro físico permanece como legitimador da literatura e como as premiações reforçam essa legitimação. A pesquisadora Ana Elisa Ribeiro (2018) afirma que há uma parca bibliografia científica sobre os prêmios literários e destaca o “capítulo de De Diego (2015), em que o autor argentino comenta prêmios em língua espanhola [...]. Segundo De Diego, os prêmios estão ligados às questões de cânone e valor literário, a despeito de serem controversos em seus processos” (RIBEIRO, 2018, p. 108). Assim, dependendo do prêmio em questão e, também, do valor, ele pode

ter relação direta com as vendas de uma obra, funcionando como estratégias de marketing para colocar um livro no mercado com algum respaldo anterior. De outro lado, a depender do prêmio, podem ser também elemento para escalar certos autores em direção à canonização ou à consagração (RIBEIRO, 2018, p. 108).

Se um prêmio literário tem relação direta com a consagração – e até canonização – de uma obra, perscrutar as categorias premiadas pode nos oferecer informações interessantes a respeito do poder legitimador do livro impresso. A autora acredita que os mecanismos que legitimam os suportes de leitura, como o caso das premiações, estejam empreendendo esforços em relação às obras digitais e ao fomento à leitura em dispositivos eletrônicos. No entanto, veremos que há algumas questões que dificultam esses incentivos. Peguemos como exemplo uma das premiações mais consagradas do país: o Prêmio Jabuti, o qual “nasceu em um contexto social, político e editorialmente muito diferente do atual. Foi proposto com a intenção de estimular a articulação do segmento de edição, embora não contasse com o “entusiasmo” dos dirigentes da CBL, na época” (RIBEIRO, 2018, p. 118). Quando criado, o prêmio contava com apenas sete categorias e, atualmente, esse número gira em torno de 27 premiações. Em 2015, procurou-se inovar com a inclusão de uma nova categoria, a *Infantil*

digital, que contempla “conteúdos para o público infantil combinados a elementos de multimídia interativos” (CÂMARA *apud* RIBEIRO, 2018, p. 119). Em 2015, a obra que conquistou o primeiro lugar foi *Meu aplicativo de folclore*, do autor Ricardo Azevedo, publicado pela editora Ática; o segundo lugar foi *Via Láctea de Olavo Bilac*, de Samira Almeida e Fernando Tangi, pela editora Storymax; e, em terceiro lugar, o *Flicts*, do autor, já consagrado, Ziraldo, pela editora Melhoramentos e Engenhoca. É claro que um prêmio como esse “movimenta não apenas um mercado de adaptações editoriais [...], mas também as parcerias entre editoras convencionais e novos modos de editar, em cooperação com programadores e outros esquemas profissionais” (RIBEIRO, 2018, p. 121). Assim, pode-se pensar que, conforme os prêmios de grande importância no cenário literário disponibilizam categorias como essa do Jabuti, as editoras serão incentivadas a repensar o formato impresso do livro e a investir em novas formas de se produzir literatura e, ainda mais importante do que isso, formas de lucrar com a literatura digital. Parece relevante notar que ainda não está muito claro, com exceção dos *e-readers*³⁷, como isso será feito e essa pode ser a grande questão quando se pensa no suposto poder legitimador do livro impresso. Será que ele realmente tem esse poder ou será que, por trás dele, não estamos falando de uma lógica do mercado? É claro que não podemos desconsiderar que há, sim, outros elementos que influenciam para que ele se mantenha como o suporte mais popular, desde o fato da questão temporal, por ainda estarmos vivenciando a confluência das tecnologias até os rearranjos necessários quando falamos da transição de um a outro suporte, mas, se esse novo suporte fosse lucrativo para o mercado editorial, será que não teríamos, hoje, incentivos maiores para essas publicações? E, caso a resposta seja uma afirmativa, o que impede que a Literatura Digital seja, de fato, lucrativa? Para responder a segunda pergunta, arriscaremos um palpite: a ausência de categorias sólidas dessas produções na esfera digital, como as já consolidadas na literatura impressa para que, a partir delas, possa se explorar o potencial mercadológico. A fim de elucidar essa hipótese, utilizaremos como base para discussão o item 3.19 do regulamento do Prêmio Jabuti 2016, o qual diz respeito aos livros digitais infantis:

3.19 INFANTIL DIGITAL

O Prêmio Jabuti 2016 aceitará inscrições de livro digitais, compostos por textos literários destinados ao público infantil, que

3.19.1 Possuam conteúdo textual integrado a elementos multimídia, interativos e hipertextuais.

³⁷ Me parece relevante mencionar que somente o fato de um livro ser publicado em formato de e-book não o transforma, automaticamente, em Literatura Digital, mas entendemos, aqui, que os *e-readers* já alteram a lógica estabelecida pela literatura impressa.

3.19.2 Disponham de capa (ou tela inicial) com o título do livro digital e acesso direto aos diferentes conteúdos

3.19.3 Junto com a ficha de inscrição, o responsável por inscrever o livro digital nesta deverá fornecer o link para acesso o mesmo, acompanhado de login e senha válidos.

3.19.3.1 A CBL não se responsabiliza pela desclassificação de um livro digital caso a senha enviada não permita acesso integral e livre a ele em máquinas de uso corrente no Brasil.

3.19.3.2 Os livros digitais não concorrem a livro do ano ficção

3.19.3.3 Excepcionalmente, livros digitais inscritos nesta categoria estão isentos de apresentação da ficha catalográfica e ISBN (CÂMARA apud RIBEIRO, 2018, p. 122-123).

É possível observar que há uma tentativa de definir o que seria essa Literatura Digital no item 3.19.1, quando se fala acerca da necessidade de o texto estar integrado a elementos “multimídia, interativo e hipertextuais”, mas trataremos desse item com mais atenção adiante. No item 3.19.2, notamos, a princípio, o que Chartier (1999) chamou de domesticar o novo, pois é falado sobre a necessidade de uma capa – elemento característico do livro impresso – mas, depois, há uma ressalva, “ou tela inicial”, já considerando que, nem sempre, é necessário que o texto se apresente com uma capa. Percebe-se a insegurança para definir o que é ou não esperado, afinal, o que necessariamente se define com uma “tela inicial”, quais elementos se esperam dessa categoria? Provavelmente nem os próprios criadores do edital poderiam responder com veemência a esses questionamentos. No item 3.19.3, fala-se sobre “links” e “senhas”, mas, todo livro digital apresenta uma plataforma que exija senhas? A partir de qual parâmetro foi baseado o edital para que isso virasse uma exigência? O item 3.19.3.1 trata de um tema muito relevante quando o assunto é Literatura Digital: a dificuldade do acesso irrestrito a qualquer máquina. Nem sempre uma obra digital foi programada para funcionar em todos os sistemas e isso pode ser um impasse para sua circulação, além de, muitas vezes, o programa utilizado se tornar obsoleto rapidamente e inviabilizar o acesso. Na sequência, um fato curioso: “os livros digitais não concorrem ao livro do ano ficção”. Por quê? Há menos valor para o livro digital? São suportes tão diferentes que não se pode avaliar os dois com os mesmos parâmetros? Por fim, o último item aponta para avanços, já que não exige a ficha catalográfica e ISBN, assumindo as diferenças entre os suportes. No entanto, ao fazer o levantamento dos editais do Prêmio Jabuti, foi possível observar que esse item foi alterado em relação ao primeiro edital lançado em 2015:

Experimentalmente, o Prêmio Jabuti 2015 aceitará inscrições de livros digitais, que disponham de ISBN e ficha catalográfica, compostos até 31 de dezembro de 2014, por textos literários destinados ao público infantil, que [...] (CÂMARA, s/d, p. 3-4)³⁸

Conforme publicado pelo site *Publishnews* (figura 27), o edital sofreu alterações devido ao grande número de considerações recebidas pela CBL a respeito da dificuldade de o livro digital possuir ISBN e uma ficha catalográfica.

Figura 30: Notícia publicada pelo site Publishnews no ano de 2015 acerca das alterações no edital do Prêmio Jabuti.

Jabuti não vai exigir ISBN e nem ficha cadastral nas inscrições de livros digitais

PUBLISHNEWS, LEONARDO NETO, 14/07/2015



A mudança no regulamento é referente à nova categoria Livro Infantil Digital

A 57ª edição do Prêmio Jabuti, a mais tradicional láurea literária do País, incluiu – em caráter experimental –, pela primeira vez em sua história, uma categoria para avaliar e premiar o livro digital. O anúncio foi feito no início de junho. A novidade agora é que a curadoria do prêmio fez uma alteração no regulamento para permitir a inscrição de livros sem ISBN e ficha catalográfica na categoria Livro Infantil Digital. Para justificar a alteração no seu regulamento, o conselho curador considerou o “expressivo número de considerações e consultas recebidas pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) [entidade responsável pelo prêmio] relativas a dificuldades encontradas para inclusão de ficha catalográfica e ISBN em livros infantis digitais”. Lembrando sempre que o prazo para inscrições termina no dia 31 de julho. Para mais informações e inscrições, acesso o site do [Prêmio Jabuti](#).

Fonte: <https://www.publishnews.com.br/materias/2015/07/14/82699-jabuti-nao-vai-exigir-isbn-e-nem-ficha-cadastral-nas-inscricoes-de-livros-digitais>

Percebe-se, pois, que a incerteza acerca do que pode ou não ser esperado de uma obra digital é nítida: ainda não temos sistematizada a maneira como o livro ou a obra digital é organizada. Afinal, há outras questões envolvidas quando pensamos nesse tipo de obra. Observemos a definição encontrada no site da Agência Brasileira do ISBN com grifos nossos:

O ISBN - *International Standard Book Number* - é um sistema internacional padronizado que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país, a editora, individualizando-os inclusive por edição. Utilizado também para

³⁸ Informação disponível na página (<http://colofao.com.br/Pr%C3%AAmio-Jabuti-2015-Regulamento-Final.pdf>) e consultada na data 08/07/2019.

identificar software, seu sistema numérico é convertido em código de barras, o que elimina barreiras linguísticas e facilita a *circulação e comercialização das obras* (ISBN, 2019).³⁹

O ISBN, conforme consta em sua definição, existe como uma forma de identificar um livro a partir das suas informações básicas, como autor, país, editora e facilitar “a circulação e comercialização das obras”. A questão é que as exigências para a solicitação de um ISBN não correspondem à realidade de uma obra digital. Por exemplo, no site da Agência Brasileira do ISBN, encontramos na aba “Solicitação de Número ISBN - Editoras já Cadastradas” o seguinte item: “a Agência solicitará, sempre que necessário, o envio da cópia das 25 primeiras páginas da obra a ser editada ou o envio da obra completa” (AB, ISBN, 2019)⁴⁰. Como isso seria possível quando se trata de uma obra digital? E, no caso da ficha catalográfica, a situação se torna ainda mais complexa, pois as categorias de uma ficha catalográfica são pensadas apenas para o livro físico. Logo, a necessidade de reelaborar o edital do Prêmio Jabuti para a categoria de Livro Infantil Digital é, no mínimo, previsível. No entanto, não pareceu tão óbvio na hora de formular o edital, colocando em evidência que, mesmo para pessoas da área de Letras, ainda há uma grande nebulosidade quando o assunto é Literatura Digital.

Essa análise, além de todos questionamentos já levantados, nos faz pensar que não há um consenso, já claro, sobre o que se entende por livro, livro digital e obra digital. Na obra *Dicionário do Livro*, de Faria e Pericão (2008), no verbete “livro eletrônico”, temos: “aquele em que as palavras ou códigos foram substituídos pelos de uma outra linguagem ou código legível por máquina. Surgiu como alternativa ao livro, texto e documento em suporte papel. Usa-se por oposição ao livro impresso. ” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 467)⁴¹. Se compararmos essa definição com aquela utilizada pelo edital do prêmio Jabuti notaremos que há algumas dissonâncias. Para o edital, é fundamental que o conteúdo esteja “integrado a elementos multimídia, interativos e hipertextuais”, ou seja, uma mera transposição de um texto impresso para a versão digital não seria suficiente para concorrer a essa premiação. No entanto, a maioria dos e-books não explora as potencialidades do meio digital: são como metáforas do livro físico, no processo já discutido de domesticação proposto por Chartier

³⁹ Informação disponível na página Agência Brasileira do ISBN (<http://www.isbn.bn.br/website/>) e consultada na data 08/07/2019.

⁴⁰ Informação disponível na página Agência Brasileira do ISBN (<http://www.isbn.bn.br/website/>) e consultada na data 08/07/2019.

⁴¹ As definições do livro, físico ou digital, são exaustivas e não é o objetivo desse trabalho tratá-las com mais vagar. Outros autores já fizeram, sendo um deles Ribeiro (2018)

(1999). No caso do verbete utilizado, elaborado por Faria e Pericão (2008), não há essa preocupação de integrar texto e mídia, apenas de que a linguagem (ou código) seja substituído por outra legível por uma máquina. E, ainda, é ressaltada que surgiu como “alternativa ao livro”, em oposição ao livro impresso. De acordo com a definição adotada nesse trabalho, não consideramos a mera transposição do livro físico para o suporte do leitor digital como uma obra digital. Logo, o que o Prêmio Jabuti pretendia com seu edital não era premiar um livro digital e, sim, uma obra digital.

Nesse sentido, a nossa suposição para compreender o ocorrido no caso da produção de *O Anjos de Badaró* fia-se, sobretudo, em duas hipóteses que estão interligadas. Uma delas, como vimos a partir do exposto com o caso do Prêmio Jabuti, é justamente que o desconhecimento do universo da literatura digital e a quase inexistência de categorias já solidificadas e consensuais nesse universo dificultam tanto os incentivos para sua propagação, quanto a aceitação por parte dos leitores. Por outro lado, não podemos deixar de ter em mente que o mercado editorial exerce forte influência nessa dinâmica e, atrelado a essa nebulosidade de conceitos, há também um mercado que não se apropriou das novas formas de produzir literatura. Será a partir das proposições realizadas pelo sociólogo John B. Thompson (2013) que iremos compreender que o mercado editorial de obras digitais ainda não alcançou o consumo que é esperado pela indústria. Assim, em seu livro *Mercadores de cultura*, Thompson (2013, p. 341) irá remontar os caminhos esperados e, de fato, percorridos da revolução digital na área editorial. Segundo o autor,

ocorria uma revolução tecnológica que, inicialmente, começou a se fazer sentir na indústria de livros em meados da década de 1980 e que, a partir dos anos 1990, tornou-se uma fonte crescente de especulação e preocupação. Na época, a revolução digital já havia convulsionado a indústria da música e parecia determinada a causar ruptura semelhante em outros setores da indústria criativa.

O então “futuro digital” passou a ser tema de artigos, eventos e tópico em alta nas salas de diretoria das editoras. As especulações acerca dessas mudanças pareciam certas, como se fosse impossível o mercado editorial resistir ao grande fenômeno digital que estaria por vir:

o artigo de Bower e Christensen, ‘Disruptive Technologies’, publicado em 1995, havia advertido, de maneira bem objetiva, contra os riscos a que as principais companhias estavam expostas se resistissem às novas tecnologias (...) deixando de agir, elas corriam o risco de dar espaço para companhias menores, que poderiam criar um mercado experimentando novos produtos e colocar-se na linha de frente se e quando os novos produtos finalmente ‘decolasse’ (THOMPSON, 2013, p. 342).

Tais especulações ganharam notória força com a publicação, nos anos 2000, de um romance de Stephen King, *Riding the Bullet*, que foi disponibilizado em formato digital por 2,50 dólares: “a resposta foi impressionante, resultando em cerca de 400 mil downloads nas primeiras 24 horas e 600 mil dólares nas duas primeiras semanas” (THOMPSON, 2013, p. 342). Entretanto, o que, de fato, foi experimentado pelas editoras estava bem longe das previsões e do ocorrido com Stephen King. “As vendas de e-books chegavam às dezenas, em alguns casos às centenas, mas estavam longe de atingir os milhares, muito menos os milhões que muitos esperavam” (THOMPSON, 2013, p. 343). O autor afirma que, nos anos de 2006 e 2007, a questão dos e-books continuou como tema controverso e que as vendas continuavam muito abaixo do esperado:

com base em número que recebi de editoras comerciais na época, calculo que as vendas de e-books representavam 0,1% das suas vendas totais em 2006. No final de 2007, a participação havia aumentado talvez para 0,5% - um número insignificante (THOMPSON, 2013, p.343).

O que aconteceu a partir de tais constatações foi uma divisão entre os céticos das novas tecnologias, os fiéis defensores, argumentando que tudo se tratava de uma questão de tempo, e os agnósticos, aqueles que estavam esperando para ver o que aconteceria, mas sem grandes entusiasmos ou euforias. Os que acreditavam em uma verdadeira revolução do mercado editorial costumavam comparar o que aconteceu na indústria da música, então, eles diziam “a indústria editorial ainda está esperando seu momento Ipod, mas, quando ele chegar, tudo mudará rapidamente. Basta olhar o que aconteceu na indústria musical” (THOMPSON, 2013, p. 344). Para eles, a indústria musical era o futuro anunciado do que iria ocorrer na área editorial. Como vimos nesse capítulo, a leitura envolve muito mais do que apenas um percorrer de olhos sobre as letras e a mudança de suporte altera toda a experiência de leitura, então, parece que a comparação com o universo musical deixa de considerar esses elementos e, ainda que ambas possam ter seu conteúdo dissociado do suporte, uma comparação usando os mesmos parâmetros pode ser falaciosa, tanto que, ainda nos dias de hoje, a dita “revolução digital” não atingiu consideravelmente o mercado editorial, como foi visto acima, e nem mesmo uma ação simples, como premiar uma livro digital infantil, consegue se sustentar sem que haja desarranjos técnicos. Entre os argumentos utilizados por parte dos céticos para minar essa comparação estava que

a maioria dos consumidores quer ouvir faixas curtas, de dois ou três minutos, em vez de álbuns inteiros, e a maioria dos álbuns são simplesmente coletâneas de canções, incluindo muitas que os ouvintes podem preferir pular – isso não se aplica ao livro.(...) Há vantagens reais em poder carregar uma biblioteca musical compacta consigo, (..) a analogia com o livro é precária, já que o livro é eminentemente portátil, e a maioria das pessoas, a menos que sejam executivos

muito ocupados, que passam grande parte do tempo em aviões, ou pessoas que tiram férias excessivamente longas, não tem necessidade de carregar uma biblioteca virtual consigo. Para a maioria das pessoas, de maneira geral, um livro será suficiente (THOMPSON, 2013, p. 345).

Essas considerações são relevantes e, de fato, devem ser mencionadas, mas, com base em tudo que foi exposto até agora, acreditamos que não sejam esses os principais motivos para o mercado editorial não ter deslanchado como o da música. A mudança do suporte e a possibilidade de se criar uma literatura a partir de ferramentas digitais ressignifica todas as categorias analíticas que se fiaram com base no impresso e, como explanado no início do capítulo, leva um longo tempo para um novo suporte e uma nova tecnologia se sobreponham em relação a uma já solidificada. Importante mencionar, no entanto, um fato que movimenta o mercado editorial significativamente: o lançamento, em 2007, do leitor digital Kindle, da Amazon. A mudança, no entanto, já começou a despontar em 2006 com o lançamento do leitor de e-book da Sony, no Estados Unidos, embora tenha sido o lançamento do Kindle o marco significativo da mudança no mercado: “o lançamento do Kindle foi imediatamente seguido de uma explosão nas vendas de e-books: a mesma editora que havia visto suas vendas crescendo em 50% em 2007 agora via suas vendas saltarem em 400% em 2008” (THOMPSON, 2013, p. 347). Apesar desse aumento brusco nas vendas, Thompson destaca que os e-books ainda representavam uma pequena proporção da receita total para grande parte das editoras de Nova York: abaixo de 1% (THOMPSON, 2013, p. 347). Sobre os tipos de livro que foram mais consumidos em formato virtual, diferente do que se pensava, estão os livros de ficção comercial, principalmente ficção de gênero, “por exemplo, histórias de amor, ficção científica, mistério e thriller” (THOMPSON, 2013, p. 350). Um dos fatores que justificariam esse aumento é que se tratam de livros de leitura rápida, e que dificilmente são relidos ou consultados, como os livros de negócio, por exemplo, cujas vendas de e-books foram menos significativas. Thompson (2013) afirma que ainda é muito cedo para definir o que, de fato, irá acontecer no mercado dos e-books:

É simplesmente cedo demais para dizer quais serão essas consequências, mas muitos já estão começando a se perguntar se os modelos tradicionais de receita no mercado editorial comercial – que dependiam da segmentação do mercado e do planejamento temporal por fases ou da abertura de janelas para edições com preços diferenciados – podem sustentar diante da onda do e-book (THOMPSON, 2013, p.353).

Sabemos, como aqui já foi exposto, que os e-books não são considerados Literatura Digital, mas já indicam mudanças importantes, uma vez que deslocam o conteúdo para um novo suporte e alteram, conforme proposto por Nunberg (1993), as instâncias envolvidas no ato da leitura. Por que, então, será que nem ao menos foi considerada a publicação da segunda

edição (entendemos aqui que, como a primeira publicação foi feita nos anos 2000, ainda não havia existido o “boom” dos e-books) do livro *Os Anjos de Badaró* em formato virtual? A partir do que foi explanado por Nunberg, percebemos que o próprio mercado não está seguro sobre de que forma ele se sustentaria (economicamente) caso houvesse uma prevalência dos formatos digitais. A publicação impressa ainda parece o caminho mais seguro tanto para os autores como para o público em geral que ainda apresenta uma certa resistência em relação às novas formas de se produzir literatura. A questão fica ainda mais complexa quando pensamos em obras, de fato, digitais, pois essa nebulosidade se estende, para além do mercado e do público, para os próprios estudiosos de literatura, que não conseguiriam, ainda, definir categorias sólidas para uma análise crítica dessas novas obras.

No caso do romance *Os Anjos de Badaró*, não era esperado que a obra fosse publicada em formato digital. A esse respeito, entendemos as limitações da época, inclusive em relação ao acesso de computadores e à própria internet, mas, dada a inovação da produção do romance, esperava-se, ao menos, algum tipo de aproximação com as tecnologias, como, por exemplo, a opção de um livro em formato digital com hiperlinks. Como foi visto no capítulo acima, o enredo da obra permitia esse tipo de interação: quando ainda estava sendo hospedada no site, durante o processo de escrita, havia, por exemplo, as fichas das prostitutas que ficavam em um lugar separado no site e que foram pouco exploradas no livro físico. Além disso, as outras páginas do site, como a “Madame Samara”, “Bobagera”, “Professor M d’Argent” acabaram ficando restritas ao espaço do site que, como foi visto, saiu do ar e não é mais possível acessar. Ou seja, muito material se perdeu nessa passagem do digital ao impresso e, apesar de toda relevância dessa produção, o resultado não colocou à mostra a potencialidade da obra em explorar uma narrativa menos linear e convencional. Por fim, para encerrar a discussão proposta nesse capítulo, analisaremos, especificamente, o que significa uma produção digital em contraponto ao produto final, o livro físico. É possível que uma obra seja publicada em formato tradicional, mas que tenha se valido da digitalidade para sua construção.

4.3 A “REVOLUÇÃO OCULTA”

Assim é chamado o que Thompson (2013, p. 354) entende por uma mudança importante no modo de se produzir um livro:

não é tanto uma revolução no produto, mas uma revolução no processo. Independente de como for o produto final, o processo pelo qual ele é produzido é

completamente diferente. Graças à revolução oculta, o livro tornou-se um arquivo digital nos primeiros anos da década de 2000.

Para entender melhor esse processo, o autor distingue quatro níveis que a revolução digital provocou no mercado editorial; são eles: sistemas operacionais, gestão de conteúdo e fluxo de trabalho digital, vendas e marketing e oferta de conteúdo. O primeiro deles, os sistemas operacionais, dizem respeito aos sistemas de gestão das editoras que agora passaram a ser informatizados, de modo que as informações gerenciais são compiladas e circulam em formatos digitais. Assim, os sistemas editoriais de apoio armazenam dados bibliográficos e informações diversas acerca de cada título que podem ser acessadas por qualquer indivíduo da organização que estiver em rede:

Dados financeiros, dados de vendas, detalhes de TI, e grande parte da comunicação dentro das organizações e entre elas agora acontece eletronicamente. O e-mail se tornou o meio de comunicação preferido. Documentos – inclusive propostas e originais – normalmente circulam em arquivos eletrônicos, mais do que como textos impressos, uma evolução que facilitou múltiplas apresentações de propostas e leilões (THOMPSON, 2013, p. 355).

Esse desenvolvimento dos sistemas de TI gerou eficiência e fez com que alguns custos fossem reduzidos e até eliminados, mas também exigiu um custo significativo de investimento. Outro ponto alterado foi a digitalização da cadeia de fornecimento:

Cada vez mais, as livrarias vêm introduzindo recursos de pontos de vendas (EPOS) para rastrear as vendas de cada título e administrar o fluxo do estoque, e as encomendas de estoque de atacadistas e editoras são cada vez mais controladas por serviços eletrônicos de encomendas exclusivos como o PubNet, o TeleOrdering e o First Edition (THOMPSON, 2013, p. 355).

Desse modo, os grandes atacadistas podem controlar e reordenar o estoque com base diária à luz do que foi informado pelos dados informatizados dos pontos de venda. O segundo nível, o gerenciamento de conteúdo e fluxo de trabalho digital, não foi exclusivo da indústria editorial, porém, assim como em outros setores da indústria criativa, tem um alto potencial transformador, uma vez que se preocupa, basicamente, com conteúdo simbólico, que pode ser codificado em forma digital. Nesse sentido, o processo de criação, gerenciamento, desenvolvimento e transformação do conteúdo pode ser tratado de forma digital – “do momento que um autor elabora um texto, digitando-o no computador, até a criação final de um arquivo em formato que possa ser usado por uma impressora”. (THOMPSON, 2013, p. 356). Desde a década de 1980, ocorreu uma aplicação progressiva da revolução digital às várias fases do processo de produção, “levando ao aumento gradativo do que poderíamos chamar de ‘fluxo do trabalho digital’. Do ponto de vista do processo de produção, o próprio livro foi reconstruído em arquivo digital – isto é, um banco de dados” (THOMPSON, 2013, p. 356). O terceiro nível, vendas e marketing, nos remete ao inquestionável crescimento e

sucesso da Amazon. Isso, porque, além da sua importante participação no mercado varejista, a Amazon (e outras livrarias online) usa um modelo de varejo diferente do de uma livraria física:

No modelo da Amazon, a disponibilidade de livros para o consumidor não está mais atrelada à disponibilidade física do livro na livraria (ou até mesmo no depósito varejista), a disponibilidade é virtual, e não física, e, portanto, não depende de decisões anteriores de um computador estocar o livro na loja (THOMPSON, 2013, p. 361)

É importante explicitar que esse modelo não elimina totalmente o papel de “guardião” exercido pelo comprador, uma vez que a Amazon mantém estoque de alguns livros e isso tem relação direta com os prazos de atendimento, além de não eliminar “o papel do dinheiro do marketing na determinação da visibilidade de títulos especiais, pois a Amazon possuiu seus próprios meio de divulgação com publicidade cooperativa e campanha de marketing pagas” (THOMPSON, 2013, p. 361). Outros dois pontos relacionados à venda e marketing devem ser destacados. O primeiro diz respeito à visibilidade, disponibilidade e vendas de um livro tornarem-se menos dependentes das decisões de intermediários na cadeia de vendas de livros. Além disso, a revolução digital nesse setor também colaborou para transparência do número de vendas de títulos, que se tornaram disponíveis publicamente:

A campanha publicitária ainda desempenha um papel crucial no jogo das editoras, mas campanha publicitária baseada em números inflados é em grande parte uma coisa do passado. A revolução digital criou uma espécie de transparência em termos de números de vendas que simplesmente não existia antes; produziu também uma espécie de tirania de números, cujas consequências podem ser menos benignas (THOMPSON, 2013, p. 362).

Da mesma forma, a revolução digital afetou diretamente o marketing e a forma como as editoras utilizam o ambiente digital para informar seus leitores sobre lançamentos. Além disso, outro ponto importante refere-se à sedimentação da conexão direta com os consumidores e, também, à facilitação de inteirar escritores e leitores. Assim como em setores da indústria criativa, conhecer e se aproximar dos seus consumidores colabora muito para se pensar em ações de marketing. Outro aspecto que se tornou muito relevante foi a chamada “amostragem digital”: em uma livraria física, o comum seria o leitor folhear o livro, observar o designer e, então, decidir se deve ou não comprá-lo. O ambiente digital possibilitou a criação de uma estratégia que costuma ser muito eficaz: permitir que o consumidor tenha acesso a parte do livro, um ou dois capítulos, de modo a incentivá-lo à compra, o que, muitas vezes, é feita com apenas um clique. No leitor digital da Amazon, por exemplo, o *Kindle*, é possível passear pelos títulos disponíveis na loja e baixar amostras dos livros que se pretende comprar. Por fim, o último nível proposto por Thompson, e talvez o

mais complexo, é o que trata da Liberação de conteúdo. Como já foi falado anteriormente, só é possível pensarmos nesse nível pois existe uma característica básica do livro: ele ser separado da forma – “daí o sempre repetido slogan associado à revolução digital: ‘o conteúdo é rei’” (THOMPSON, 2013, p. 364). Não é muito difícil compreender que liberar o conteúdo de um livro na forma eletrônica modifica drasticamente a cadeia de fornecimento e todo modelo financeiro tradicional de publicação:

Não seria mais necessário atrelar recursos a livros físicos (com os custos correspondentes de papel, impressão e encadernação), armazená-lo em depósitos, despachá-los para as livrarias e atacadistas, recebê-los como devolução se não estivesse vendendo e, em último caso, registrar as perdas e transformá-lo em reciclagem se excedessem a demanda (THOMPSON, 2013, p. 364).

Fica claro, pois, que esse modelo diminuiria boa parte dos custos, uma vez que muitas etapas seriam suprimidas. Uma ponderação necessária: é certo que quando se pensa nas economias acarretadas pela revolução digital, não se deve esquecer que há gastos em outros sentidos, aqueles que tangem, por exemplo, à construção e manutenção da infraestrutura de TI. No entanto, uma pergunta sempre vem à mente quando esse assunto emerge: por que a revolução do e-book, que parece tão promissora quando descrita, mostrou-se um processo tão lento e errático na primeira década do século XXI? (THOMPSON, 2013, p. 365). Entre aqueles que trabalham com e-books, em geral, elencam-se quatro razões:

- 1) O problema do *hardware*: os primeiros dispositivos de leitura que surgiram eram caros e incômodos de usar. Depois, com o passar do tempo, tal questão foi minimizada e os dispositivos se modernizaram e tiveram uma queda no preço;
- 2) O problema dos *formatos*: “no início, os e-books caracterizavam-se por uma enlouquecedora gama de formatos exclusivos que não eram intercambiáveis entre os diferentes aparelhos de leitura” (THOMPSON, 2013, p. 365). Ainda hoje, essa continua sendo uma questão, pois os dispositivos mais populares utilizam formatos de arquivos exclusivos e patenteados;
- 3) O problema dos *direitos*: quem, afinal, detém os direitos de exploração do conteúdo de um livro específico em formato eletrônico? Essa questão torna-se mais complexa pelo problema dos direitos que estão embutidos, “isto é, o copyright sobre o material que foi inserido no texto, como por exemplo, citações ou ilustrações” (THOMPSON, 2013, p. 366);
- 4) O problema do *preço*: as editoras e varejistas resolveram apreçar o valor dos e-books “em níveis mais ou menos compatíveis com o preço dos livros impressos, ou, no máximo, em 20% abaixo do preço da edição impressa prevalente” (THOMPSON,

2013, p. 366). Essa diferença, não tão grande, também desmotivou os consumidores a escolherem pelo formato eletrônico, esperava-se que houvesse uma queda significativa nos valores, o que não foi possível.

Embora essas sejam as quatro razões para a não prevalência dos *e-books*, pode-se partir dela para elencar problemáticas que tangem à Literatura Digital como um todo. O problema dos formatos é uma questão importante, pois, dadas tantas opções de *hardwares*, *softwares* e a rápida obsolescência a que esses aparelhos e programas estão submetidos, é difícil uniformizá-los e mantê-los em pleno funcionamento ao longo do tempo. Sobre os direitos, ainda não se sabe ao certo como administrá-los, quando falamos em obras digitais, e em que medida é possível controlar o compartilhamento dessas obras. No entanto, quando Thompson (2013) discorre sobre a pirataria de e-books, são apontadas três maneiras de tentar remediá-la, são elas: segurança, monitoramento e fornecimento proativo do mercado. Não abordaremos cada uma delas especificamente, mas pontuar que o mercado editorial já começou a traçar estratégias para evitar, ou minimizar, a pirataria é relevante para a discussão, pois mostra que é possível que o mercado se adeque às transformações da Literatura. A questão dos preços, em relação aos *e-books*, vem sendo amplamente discutida e estudada e, embora o esperado fosse uma diferença significativa em relação ao livro físico, o mercado ainda não pode suportar tal minimização de custo. Conforme apontado por Thompson:

[...] o maior desafio é duplo: primeiro, tenta manter os preços de conteúdo eletrônico em níveis que reflitam sua avaliação do real valor desse conteúdo, que mantenham a saúde da indústria e permitam que as editoras continuem a recompensar os autores, ao mesmo tempo que não estabeleçam preços tão altos a ponto de fazer que as pessoas sintam que estão sendo ludibriadas. E, segundo, garantir que, quando houver dispositivos que as pessoas realmente queiram utilizar, o conteúdo seja facilmente disponível para esses dispositivos em formatos digitais apropriados, para que os usuários não se sintam tentados a compartilhar arquivos ilegalmente [...] (THOMPSON, 2013, p. 404).

Percebe-se que o mercado editorial está, aos poucos, tentando lidar com as novas exigências que a Literatura em outros formatos impõe e, talvez, chegará um momento em que seja realmente interessante e, principalmente, lucrativo investir em obras digitais. Quando isso acontecer, o mercado se adequará e colaborará para a disseminação desse novo tipo de fazer literário, o que só será possível se realizado em conjunto com estudiosos da Literatura dispostos a refletir acerca das novas categorias analíticas que efervescerão a partir desses novos formatos. Por isso, com base em tudo que foi exposto neste capítulo, tentar compreender o porquê de o romance *Os Anjos de Badaró* não ter sido publicado em outro formato que não o de o livro físico tradicional está muito além de se pensar apenas no poder

desse suporte como legitimador da literatura: é preciso compreender tudo que está envolvido quando pensamos na confluência de diferentes tecnologias em uma mesma época. A escolha do livro físico para a publicação do romance aqui analisado põe à mostra que não se trata de uma escolha arbitrária e tampouco de algo que possa ser justificado de forma simplista. Ainda que acreditemos na possibilidade de, ao menos, uma publicação em e-book com a inserção de hiperlinks para explorar uma possibilidade de narrativa menos linear e mais condizente com o que o site original oferecia para os leitores, entende-se que há fatores limitantes, principalmente pensando no mercado editorial da época, que ainda preferia se valer de uma aposta segura, lucrativa e com fácil aderência do público leitor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“De que se trata a peça / devo adivinhar já em cena”. Os versos da poeta, crítica literária e tradutora Wisława Szymborska que abrem esse trabalho não foram escolhidos arbitrariamente nem por um simples gosto particular. Na verdade, eles traduzem os caminhos percorridos ao longo dessa pesquisa. Como todo projeto de um trabalho acadêmico, havia objetivos iniciais e ideias basilares a partir dos objetos – no plural – escolhidos. Conforme explanado na Introdução, foi decidido, devido ao grande volume de materiais a serem analisados, que o trabalho se centraria apenas no caso do romance *Os Anjos de Badaró* de Mario Prata. Partir de um retrospecto da teoria literária em relação ao autor nos pareceu o mais pertinente a ser feito, já que esse era nosso objetivo inicial. No entanto, após realizada tal revisão, ainda faltavam instrumentos para a análise que gostaríamos de traçar a partir da diversidade de materiais e vestígios coletados. Perceber como a figura do autor se transformou ao longo do tempo nos fez perceber, sobretudo, que uma visão com enfoque apenas na relação autor-leitor não seria mais suficiente. Porém, isso não significou ignorar todo o caminho percorrido ao longo da teoria literária: pelo contrário, a partir de tal bagagem foi possível encontrar o caminho para a teoria que nos levaria para a análise final, aquela proposta pelo israelense Even-Zohar (2013). Nessa esteira, a compreensão da Literatura como um corpo sistêmico e relacional ampliou as possibilidades de interpretação dos fenômenos que aconteceram, por meio de uma mudança no paradigma da construção de um romance - o qual rompeu as barreiras existentes no que se refere à concepção de uma obra. Embora, como foi explanado, o caso *Os Anjos de Badaró* não seja lido como uma obra literária digital e, sim, produzida em contexto digital, foi por meio da materialidade utilizada para sua produção que emergiram tantos desdobramentos e objetos derivados (AMÂNCIO, 2018). Através do suporte de inscrição no qual a obra foi produzida e dos meios pelos quais ela circulou que todo o percurso aqui relatado se tornou possível. Entendemos que adentrar por um campo ainda tão pouco perscrutado se mostra um grande desafio. Assim, como colocado por WISLAWA em seu poema *A vida e a Hora*, apesar de um projeto pré-estabelecido no início dessa pesquisa, o que, de fato, estávamos buscando e por onde iríamos caminhar só foi possível descobrir durante o processo. De maneira geral, o trabalho acadêmico se coloca para os pesquisadores como esse lugar incerto e incômodo, e pelo qual, por meio do processo, chega-se a novos caminhos. De maneira alguma, esse trabalho teve como objetivo apresentar qualquer finalização do tema proposto. Na verdade, nossa intenção se tornou, justamente, buscar novos olhares para a literatura, sobretudo, aquela produzida por

meio de novas materialidades. Além disso, mostrou-se de extrema importância a coleta e o registro dos materiais, uma vez que, como foi abordado, quando pensamos no contexto digital, sabemos que o registro passa a ser ainda mais efêmero. A pesquisa foi beneficiada pela disponibilidade do autor Mario Prata em ceder partes dos materiais que ele havia guardado em seu arquivo pessoal e, posteriormente, pela possibilidade de acessar partes da plataforma por meio do site *WayBack Machine*. Tais imagens coletadas por meio do site foram adicionadas aos arquivos desse trabalho pensando, principalmente, em pesquisas futuras sobre o tema.

O capítulo quatro veio como uma forma de tentar compreender, além do processo, o resultado do caso *Os Anjos de Badaró*. Por que uma obra impressa? Quais seriam as justificativas para tal escolha? Após a leitura e (re)leitura, sobretudo, dos escritos de Chartier (2014) e Nunberg (1992), havia uma certeza: a escolha de um suporte de inscrição não é arbitrária e a materialidade não deve ser ignorada. Ainda que não tenha sido o foco do trabalho adentrar sobre as discussões referentes ao mercado editorial, investigar a forma como tal mercado tem olhado para as novas possibilidades de criação da literatura nos fez perceber que ainda há um vasto caminho a ser percorrido, principalmente em relação às pesquisas referente ao assunto. As contribuições de RIBEIRO (2018) foram de suma importância para nortear nossas impressões a respeito da escolha do livro físico para a publicação do romance e, também, para que fizéssemos novas perguntas.

Nenhuma pesquisa tem a intenção de encerrar os debates acerca de um tema e, tampouco, tal presunção nos apareceu como possibilidade. Estudar o caso do romance *Os Anjos de Badaró* nos mostrou a necessidade de traçarmos novas rotas para as análises literárias, ainda que tais caminhos sejam incertos e tortuosos. A visão textocêntrica não dialoga mais com todas as imbricações que o mundo contemporâneo e suas novas materialidades criaram. Ademais, parece-nos fundamental pontuar que tais análises se sustentam enquanto literárias e não sociológicas, como muitas vezes foram definidas. Entender que o texto literário é parte integrante de uma rede de sistemas amplia as nossas possibilidades de interpretações e oferece análises mais integradas à contemporaneidade, o que não significa ignorar toda a história da teoria literária, mas, sim, a partir delas, compreender quais são as novas necessidades e tentar encontrar direções mais adequadas para suas produções em tempo presente.

Em resumo, o presente trabalho espera ter colaborado, ainda que de maneira inicial, para os novos olhares e demandas da Literatura, que é viva e pulsante, e nos exige, sobretudo, coragem para compreendê-la.

REFERÊNCIAS

- ALBARRÁN, Alí; RIBEIRO, Ana Elisa. Domesticação e experiência na produção editorial: o caso do livro. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus-AM. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0927-1.pdf> . Acesso em: 9 jun. 2019.
- AMÂNCIO, N. Renata. **A rasura da autoria na literatura contemporânea: O caso Pablo Katchadjian.** (Processo Fapesp:2017\252180). 10 jan 2019. 75 fls. Relatório de Iniciação científica – Fapesp (Fundação de amparo a pesquisa do estado de São Paulo), Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2019.
- ARNS, Dom Pualo Evaristo. **A técnica do livro segundo São Jerônimo.** Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AZEVEDO, Luciene. **Daniel Galera: profissão escritor.** Revista Inventário. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/12/ENSAIO%20LUCIENE%20AZEVEDO.pdf> Acesso em: 10 dez. 2019.
- AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente: A performance, o segredo e a memória.** 2004. 207 f. Dissertação (Doutorado) – Universidade estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2004.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação verbal.** 6.ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg: O Livro e a Invenção da Modernidade Ocidental (Séculos XIII-XVI).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourcier, Loyola.** São Paulo: Brasiliense, 1971.
- BARTHES, Roland. **Sobre Racine.** Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings.** New York, Helen & Kurt Wolff, 1978.
- BOURDIEU, P. **As Regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário.** Trad. Maria Lucia Machado. 2a. ed. 1a. Reimpressão. Cia das Letras, 1996.
- CAETANO, Rita et al (Org.). **Os Anjos do Prata: Livro de Depoimentos.** São Paulo: Não Especificado, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência.** Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2016a.
- CANCLINI, Néstor García **O mundo inteiro como lugar estranho.** Trad. Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Edusp, 2016b.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 1750-1880.** 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CAMPOS, André Malta. **O MC Homero e o Rapsodo Max BO: a épica grega na linguagem do rap**. Etd - Educação Temática Digital, [s.l.], v. 15, n. 3, p. 523, 29 nov. 2013. Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.20396/etd.v15i3.1270>>. Acesso em: 16 mar. 2020.
- CARMO, Alberto Dias P. et al. **As crônicas dos Anjos de Prata**. São Paulo: Tv1, 2000. 85 p.
- CHARTIER, Roger. Do código ao monitor: a trajetória do escrito. *Estud. av.*, São Paulo, v. 8, n. 21, p. 185-199, ago. 1994. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- CHARTIER, Roger. **O que é um autor? Revisão de uma Genealogia**. São Carlos: Edufscar, 2014.
- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- CHARTIER, Roger **Práticas da Leitura** 1945, São Paulo: estação liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVIII**. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador. conversações com Jean Lebrun**. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- COSTA, Cristiane. **Deslocamentos críticos**. São Paulo: Babel/Itaú Cultural, 2011.
- DOMINGUES, Rachel; VIEIRA, Itala Maduell. O circuito do livro: Formas de acesso à literatura na contemporaneidade (Brasil nos anos 2000). *Revista Brasileira de História da Mídia*, v.4, n.2, p. 79-87, jul. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4164>. Acesso em: 20 dez. de 2018. Acesso: 13 out. 2020 <<https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.422015416>>
- DEBRAY, Régis. **A dinâmica do suporte: Curso de midiologia geral**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- EAGLETON, Terry. **Criticism and Ideology**. London: Verso, 1976
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de cultura**. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2017.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Teoria dos Polissistemas**. *Revista Translatio*, Porto Alegre, v. 5, p. 2-21, 2013. Tradução de Luiz Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **O sistema literário**. *Revista Translatio*, Porto Alegre, v. 5, p. 22-44, 2013. Tradução de Luiz Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha.
- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro. Da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: EdUsp, 2008.
- FISCHER, Steven Roger. **História da Leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? **Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

FOUCAULT, Michel. **Technologies of the Self**. Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. The Masked Philosopher. **Politics Philosophy Culture**. New York: Routledge, 1988.

GAINZA, Carolina. **Literatura chilena em digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones**. Revista Chilena de Literatura, n. 96, 2016, p. 233-256.

GENNARI, Alex. **Conto de fadas na literatura brasileira**. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/conto-de-fadas-na-literatura-brasileira/>> Acesso em: 21 de jan. de 2019.

GONÇALVES, Pam. **Boa noite**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2016.

GROYS, Boris. **Bajo Sospecha: Una Fenomenología de los Medios**. Trad. Manuel Fontán del Juco y Alejandro Martín Navarro. Valência: Pre Texto, 2008.

GRUPO TV1. **Estratégia digital para um mundo em transformação**. Disponível em: <<https://www.grupotv1.com.br/area/tv1-com/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019

HAYLES, N. Katherine. **Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário**. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global/Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura de convergência**. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Tradução Carlos Irineu da Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução Paulo Neves. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. **Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu**. Cógito, Salvador, v. 11, p.14-19, out. 2010. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v11/v11a03.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2019.

MUNIZ, Beto. **Anjos de Prata**. Disponível em: <<http://www.anjosdeprata.com.br/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

MAROZO, Luís Fernando da Rosa. **A contribuição de Even-Zohar para a abordagem da literatura**. Ipotesi – Revista de Estudos Literários, [s.l.], v. 22, n. 2, p. 09-19, 27 fev. 2019. Universidade Federal de Juiz de Fora. <http://dx.doi.org/10.34019/1982-0836.2018.v22.25638>.

NUNBERG, G. **The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction**. Representations, N.42, Special Issue: **Future Libraries**. University of California Press, Spring, 1993. Disponível em: <http://people.ischool.berkeley.edu/~nunberg/places3.html>. Acesso em: 12 abr. 2019.

PATO, Ana. **Literatura Expandida**. São Paulo: Sesc Sp, 2013.

- PRATA, Mario. **Entrevista concedida a Laura Nogueira Pacheco**. Florianópolis-SC, 30 de setembro e 01 de outubro, 2018
- PRATA, Mario. **James Lins, 51: o playboy que não deu certo**. São Paulo: Cartaz Editorial, 1994.
- PRATA, Mario. **James Lins: o playboy que não deu certo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- PRATA, Mario. **Mario Prata Site**. Disponível em: <<https://marioprata.net/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.
- PRATA, Mario. **Minhas mulheres e meus homens**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- PRATA, Mario. **Minhas tudo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- PRATA, Mario. **Os anjos de Badaró**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- PRATA, Mario. **Os anjos de Badaró**. São Paulo: Planeta, 2011.
- RAMOS, Thiago. **A literatura brasileira na internet: implicações do digital na narrativa**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. p. 118. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11530>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- RIBEIRO, Ana Elisa. **Livro: Edição e tecnologia no século XXI**. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.
- ROCHA, Rejane Cristina. **Apresentação - Além do livro: literatura e novas mídias**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, p. 11-17, 2016.
- ROCHA, Rejane Cristina. **Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital**. Revista da ANPOLL (Online), v. 1, p. 160-186, 2014.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. **Leituras de nós: Ciberespaço e Literatura**. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura: O mercado editorial no século XXI**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. Tradução de Alzira Allegro.
- VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O fenômeno Fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2015.
- VIEIRA, Eduardo. **Os bastidores da internet no Brasil**. Barueri: Editora Manole, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXO I

Entrevista com o escritor Mario Prata

Arquivo: Voz 3

L: 30 de setembro. Entrevista com Mário Prata. Boa tarde, primeiro. Eu fiz uma seleção então de dez perguntas e aí vou fazendo aqui não necessariamente na ordem e você fica à vontade pra responder no tempo e da forma como você preferir – mais curto ou se alongando, pode ficar à vontade, certo?

A primeira pergunta é: o que é, pra você, um autor e um autor de literatura? E se há alguma diferença?

M: Depende do que você chama de literatura, não é? Porque literatura abrange romance, poesia, crônica, certo? E autor faz tudo isso. E autor vai, hoje, muito além disso. O autor escreve crônicas em jornal, o autor faz palestras, o autor vira meio formador de opinião, não sei por quê, entendeu? Acontece um negócio, pergunta pro autor, sabe? Como se o autor fosse uma pessoa diferenciada. E eu sempre bato muito numa tecla – eu falo muito isso em palestra – e demonstro ser que a gente é uma pessoa como outra qualquer.

Eu sempre comparo o trabalho de autor, de escritor, com o de médico, porque não existe inspiração. Não existe. Isso nunca existiu. Por isso existia aquela pessoa do Castro Alves pra comer aquela portuguesa. Aquela atriz portuguesa que ele queria comer lá, que foi a maior cantada que ele deu, que alguém dá no mundo, que em um espetáculo ele aplaudiu e disse um poema pra ela e era casado com o produtor dela. Estou tentando lembrar o nome dela aqui agora. Deixa pra lá.

Não tem inspiração porque o autor, hoje, ele trabalha quase sempre com compromissos. Ele tem compromissos de datas. Às vezes, de horário, não é? Como o médico. O médico não pode acordar um dia e ter uma operação de úlcera pra fazer e falar “Porra, não estou inspirado pra úlcera hoje. Se fosse um apêndice, eu...”

L: “Aí até dava. Até encarava”.

M: “Encarava. Úlcera... Eu vou ligar pro hospital. Foda-se”. Morre o cliente dele. Se o escritor não escreve, morre o leitor dele, sabe?

Então, em primeiro lugar, não tem inspiração. Tem a meta. Que que é? Telenovela é uma coisa, série de televisão é outra, romance é outra, poesia é outra e bula é outra. Bula eu acho a mais difícil, eu nunca tentei.

E escritor, hoje, é chamado pra escrever coisas assim, por exemplo, eu estou terminando agora uma biografia. Eu nunca fui biógrafo, mas um cara insistiu que eu fizesse a biografia dele – um cara rico – e eu falei assim: “Mas eu nunca fiz”, né? Eu dava o nome de cinco, seis, especialistas, os melhores do país. “Olha!”. E ele: “Eu quero que você faça”. E eu: “Não, não, não”. Sabia que estava perdendo dinheiro, deixando de ganhar. Até que um dia deu um estalo e eu falei: “Eu não vou fazer uma biografia. Eu vou fazer uma conversa. Eu vou fazer ele contar a história pra mim”. Então como é que está escrito? “Jorge Zafir conta para Mário Prata”. Eu fiz ele ficar contando histórias pra mim e ficou ótimo. Eu sinto que não é uma biografia. Então tem essas coisas. Esse ano eu fiquei por conta disso, desse libanês, entendeu?

Então o autor – como você citou, autor, e não escritor –, além dele abranger tudo, tudo isso que eu te falei – livros, televisão, cinema, roteiro de cinema, tudo isso é um escritor que escreve, quem faz é um autor –, tem prazo. Não tem aquela coisa de século XVII, XVIII e XIX, inclusive. Tinha 1950 que o escritor era um amador. O próprio Drummond, pra citar um clássico, ele era funcionário. Todos eles eram funcionários públicos, tinham emprego.

Nem todos iam no emprego, mas o Drummond ia, toda tarde, no emprego. Eu sei disso porque minha sogra, minha ex-sogra, morava em frente ao apartamento dele na divisa de Ipanema com Copacabana e 17h30, 18h, eu ficava na janela, esperando ele chegar, pensando numa maneira de chegar nele e dizer: “Eu sou escritor também”. Eu estava escrevendo uma novela pra Globo na época e falei: “Putá, o cara vai achar que eu sou idiota”. Bom, eu nunca falei com ele, mas via ele chegando de terno, de terno e gravata.

Aí, de um tempo pra cá, o escritor começou a poder viver do ato de escrever, mas sempre livro. Por exemplo, eu estou terminando essa biografia e estou com um livro pra começar. Já estou fazendo pesquisa desse livro e a primeira coisa que eu vou fazer é tentar vender pra uma editora. A editora me dá um adiantamento e tem uma coisa interessante nisso, porque eu recebo, em média, R\$ 4,00 por livro, então se eu peço R\$ 60.000 pra editora, a editora fica na obrigação de vender 15 mil pra me pagar. E se ela vender 15 mil, ela ganha muito dinheiro e ela limpa a barra comigo. Então é problema dela vender. É problema dela colocar o livro em todo lugar, na livraria. Se quiser fazer outdoor, faz. Aliás, quem inventou isso, no Brasil, graças a Deus, foi Paulo Coelho.

L: A gente chama aqui, na pesquisa, de “meio de circulação”. Isso que você citou da livraria, o banner, o outdoor, a gente fala que são os meios de circulação.

M: Sim.

L: Essa pergunta nem está aqui, mas me veio agora. Você acha que o autor, enfim, o escritor, ele está distante desses meios de circulação? Não é papel dele?

M: Não.

L: Não é papel dele?

M: Não. Pelo amor de Deus. Não, é um rebaixamento. Mas vai lá uma menina da editora, que faz um esquema. Aquelas pilhas que você vê, que chama pirâmide. Aquelas pirâmides custam R\$ 2.000 por livraria, entendeu? Então se eles querem vender 15 mil, têm que fazer pirâmide. Se eu não faço o contrato, eles podem fazer 4 mil exemplares. Porque se eles fazem 4 mil, se eles venderem 2.500, eles se pagam.

L: Uhum.

M: Então pra forçar eles a fazerem mais, eu tenho que fazer esse contrato. Mas são autores que já chegaram em um ponto que a editora confia que ele vai vender aquilo, que vai vender mais de 15 mil livros, pouco mais, porque ninguém está lendo autor nacional. Mas vendi, está tudo bem com editora, não estou devendo pra editora. Pois é, não chama “dever” isso. Não sei como chama.

Quando assume com editora, tem prazo pra entregar a primeira... Pra eles mandarem fazer revisão, não sei o quê, né? Então é um trabalho do autor pra qualquer ramo. Terça-feira, eu tenho que estar em Balneário Camboriú. Vou ganhar uma graninha lá, entendeu? Dois meses que está marcado.

Então eu não vejo diferença nenhuma entre o autor de novela, o autor de romance, de biografia, nem o cara que escreve... Não, eu vejo uma diferença entre o cara que escreve pra internet, pro computador. Eu vejo uma diferença muito grande, entendeu? Mas isso deve ser uma outra pergunta.

L: É, a gente vai chegar lá. Mas se quiser falar já, pode falar também.

M: Eu vejo sempre a lista dos mais vendidos, mesmo quando não tem livro meu vendendo. Sempre antes nas meninas que publicam pelas... Nas pesquisas de e-book, são as meninas, entendeu? Eu baixo o livro delas, todos, no iPad, pra ler uma mostra. É uma maravilha. Por quê? Não tem noção do que é literatura, sabe? Nenhuma delas. Nenhuma.

Eu vou mais longe: quando surgiu a internet e surgiu com fins estudantis e militares, nos EUA, era só pra isso. Mas aí ela começou a crescer, expandir, e chegou uma hora que ela não sabia porque ela servia e ela não sabe até hoje. A internet. A Dona Internet, que é uma senhora. Ela não sabe qual é a função dela.

Por exemplo, aquele Zuckerman. Ele estava, um dia, bêbado, em um bar, cantando uma menina. Sabe da história, né?

L: Sim. Ele levou um fora e...

M: A menina não quis dar pra ele, ele foi correndo embora pra casa, debaixo de uma puta chuva, cheia de latinha de cerveja. Foi pra casa – morava com o Eduardo, um brasileiro – e inventou o Facebook pra sacanear a menina. Se essa menina tivesse dado pra ele, o Bolsonaro não estava em primeiro lugar. Então você vê que isso é uma coisa de louco. Se não tivesse Facebook, e as coisas que vieram a partir do Facebook, estava tudo normal. O Alckmin ia estar cheio de voto.

Bom, só pra dar um exemplo: quando chegou no final dos anos 1990... 2000, né? Foi quando eu fiz o meu livro, a internet virou uma mina de dinheiro. As pessoas inventavam sites – a palavra blog não existia – e esses sites faziam um sucesso desgraçado que eles vendiam três dias depois por um milhão de dólares. Eu lembro que uma menina fez “Frases de Banheiro” e começou a ter um acesso disso de frases de banheiro que alguém comprou por um milhão, dois milhões. E eu fiquei olhando aquela porra e eu queria fazer um site. Eu queria fazer um site.

O marido da Selma me convidou pra fazer um site. Ele também estava querendo entrar. Estava rolando um monte de dinheiro, mais do que hoje. Muito. Aí eu fui conversar com ele e falei: “Andei olhando vários sites, né?”. Aí eu falei: “Motta Mello”. Falei com ele e com a Selma. “Eu acho sites todos muito parados. Todo dia que você entra, ele está igual. Eu queria um site com movimento”. Depois eu entro com mais detalhes. Aí que surgiu a ideia. Eu falei pra ele e ele falou: “Isso não dá pra fazer”. Ele chamou lá um garoto de 18

anos e ele falou assim: “Ah, a gente pode tentar fazer uma máquina aí”. E fez. Ele chamava de “ferramenta”. Fez uma ferramenta. Mas eu estava dizendo que, nessa época, os escritores, vários escritores, aqui no Brasil, que eu saiba, eu e o João Ubaldo Ribeiro entramos numas de... Só que o João Ubaldo escrevia um capítulo e punha, um por semana. Escrevia e punha. Não era assim como o meu que a pessoa via. É um horror isso de a pessoa ficar vendo, deu um trabalho filho da puta.

Mas daí o próprio Stephen King, ele começou a pôr capítulo também na rede. Mas não demorou dois, três anos pra descobrir ele que não tinha nada a ver. Isso daí serve pra tudo, menos pra literatura. Isso não tem nada a ver com literatura. Tem pra essas meninas que escrevem esses romances, essas histórias de amor, sabe? Juvenis. E eu sei por que me mandam pra eu ler, pra eu fazer prefácio. De duas mil, não dá uma. Não dá duas que é literatura, que você pode chamar de literatura, entendeu? É realmente um horror. Um horror o que se escreve aí. E é de graça, né? Elas põem e vendem por R\$ 1,99, então vende pra caceta. Assim como você falou que o cara Se Loko não tem nada de mais. O problema é que tem. 30 milhões de lucro com obras dele. É a mesma coisa que... Não adianta a menina ser ruim, porque vão atrás dela. Ela tem leitor aí, inclusive pelo preço, R\$1,99. Ela ganha 75% disso. Se você for fazer a conta, elas ganham dinheiro com isso. Muito.

L: Posso falar?

M: Pode.

L: Além d’*Os anjos de Badaró*, a pesquisa tem um outro livro, que é inclusive de uma dessas meninas aí, que eu peguei propositalmente, porque eu queria um autor que já era consagrado, que veio do meio impresso e fez essa experiência e um livro que foi publicado por uma pessoa que nasceu aí na internet e enfim... Aí voltando pra aquela coisa dos meios de circulação, quando essa menina vende esse livro, ela não está apenas vendendo o livro, ela construiu uma imagem, ela circulou a imagem dela e o livro é mais um produto que ela vai vender e quem segue... Então tem isso também.

M: Tem, tem.

L: Às vezes, o livro, as pessoas vão comprar não é porque elas estão necessariamente interessadas...

M: Claro, claro!

L: É uma imagem. É um produto.

M: É um produto.

L: Como se fosse, sei lá, uma bolsa. Aí é um livro.

M: Você leu o livro?

L: Dela?

M: É.

L: Li.

M: E? (Pausa) Melhor. É muito ruim. Tem umas que escrevem com pseudônimo e a história se passa em castelo. São as melhores. Ah, é uma delícia! É uma delícia. Você conhece o Antonio Candido, né?

L: Uhum, claro.

M: Antonio Candido era meu vizinho.

L: Não acredito! Nossa, que honra.

M: Oito anos. Assim, frente. Aí ele foi passar três meses em Harvard, dar um curso – e me chamava de Pratinha –, e falou: “Pratinha, eu precisava de dois favores seus”. “Pois não”. “Eu vou pedir pro correio deixar correspondência aqui na tua casa”. Mas era bem de frente, uma vila. Ele tinha uma Brasília roxa. “Você dá uma partida na Brasília a cada dois, três dias?” Falei: “Claro, não tem problema”. Tchou, tchau. Beijinho, beijinho.

Aí o filho, Antônio, que tinha cinco anos, parou pra pensar e falou assim: “Eu que dou partida”. Falei: “*Tá* legal.” Dava partida quatro vezes por dia. (Som de motor) E começou

a chegar os livros. A correspondência dele era livros. Todo mundo que escrevia livro no Brasil mandava pra ele. E as editoras também. E tinha uma escada na nossa casa e ficava debaixo da escada, chegou um momento que não cabia mais. Três meses. Peguei uma Kombi, levei pra casa da minha sogra, mãe da Marta, ela tinha uma garagem vazia, só com entulhos. Fomos pondo lá. Quando ele chegou, peguei uma Kombi, fui lá, peguei os livros. Quer dizer, peguei a cada dia, descarregando lá, pegando o irmão da Marta, que era minha mulher, pra descarregar aquela porra toda.

Aí eu falei assim: “Professor, o senhor lê isso tudo?”. Ele falou: “Meu filho, eu já li tudo o que eu tinha que ler. E alguns, várias vezes. Então, desses daí, eu separo os ruins. Pelo título, assim, eu já sei. Eu leio um parágrafo, eu separo pra ler. E eu começo a ler, leio o primeiro capítulo e falo assim: ‘Gilda, você não imagina, Gilda. Esse negócio não pode piorar. Eu li o capítulo inteiro. É pior: eu não consigo parar de ler’. Eu vou até o final contando pra Gilda, ela fica louca da vida comigo”. Agora essas mocinhas que fazem esses poemas fininhos, assim, eu deixo pra ler na cama de noite, porque eu tenho orgasmos. Eu nem sei porque eu estou lembrando dessas histórias dos livros, né? Então o livro como produto dessas bloggers, né? Youtubers. Eu entendo. Mas tem umas que só fazem o livro.

Eu tenho um primo que escreveu um livro e pediu pra eu escrever o prefácio. Eu não fiz. Não dava. E ele publicou. Vendeu nada. Publicou. Está publicado aí. É muito ruim. Ele veio pra cá, eu fiquei andando com ele na praia ali, explicando porque era ruim, entendeu? É um cara que não quer ser escritor, é um cara mais velho que eu, um primo mais velho que eu, tem 80 anos. Eu falei: “Paulo, é o seguinte: o fato de a pessoa saber escrever – isso que é o problema –, não significa que ela é escritora”.

Então eu briguei agora com uma menina, que eu nem conheci, agora recentemente, uma menina dessa cidade aqui, que eu não conhecia, mandou um Messenger pra mim. Falou: “Tem amigas que dizem que você é uma pessoa muito legal, vamos trocar umas ideias?”. Eu recebo umas cantadas. Eu falei: “Ah, uma cantadinha, né?”. Ela falou: “Não, é que eu sou escritora”. Eu falei: “Ah, desculpa. Me manda um texto seu”. “Você pode ver no meu site, tem no meu Face, tem os meus textos”. Aí o primeiro texto que eu li dela, ela misturava primeira pessoa com terceira pessoa. Aí eu falei: “Olha, a primeira aula, a primeira fala da primeira aula: ou você escreve em primeira pessoa ou na terceira. Você não pode misturar”. Ela falou: “Pode!”. Aí eu falei: “Putaquepariu”. Falei: “Não pode”. Falou assim: “Você está depreciando o meu texto. Você está denegrindo”, não sei o quê. Ela achou que eu estava gozando da cara dela e eu não estava. Eu estava tentando falar uma coisa pra ela que é uma verdade. Aí brigou comigo. Brigou. Não cheguei a encontrar com ela. A gente tem uma amiga

em comum. “Ó, a fulana está puta com você. Primeiro, que você achou que foi uma cantada”. Aí eu contei como é que era e falei: “Parecia uma cantada, não, é? Trocar umas ideias”. Tinha que falar: “Eu sou escritora, queria trocar uma ideia”. “Pois não”. Caía fora, mas... E é ruim. E ela escreve aqueles textos dela, que é meio diário adolescente, apesar dela ter 51 anos e tem umas 20 amigas que põem: “Maravilhoso!”, “Cada vez melhor”, “Adoro você”. Então isso tem muito aqui. Muito. Pessoas que escrevem, né? São aquelas que têm rosas no site. Teu site não tem rosas, não, né?

L: Não.

M: Nem gato?

L: Não. Nem gato.

M: Essas de gatos e rosas são as piores, entendeu? Então isso aí, como disse o (23:46 **inaudível**), devora os imbecis, entendeu? Eu não estou dizendo pra você que eu sou um gênio, que eu sou um escritor fodão, nada disso. Eu sou um escritor absolutamente normal, entendeu? Não me considero nada. Mas eu desconsidero essas pessoas todas. Eu acho que não é por aí.

E eu também tive uma briga com a Amazon, que ficou uma menina da Amazon me ligando, me enchendo o saco. Primeiro, pra eu colocar todos os meus livros lá e, segundo, pra eu fazer algumas palestras pelo Brasil. R\$ 5.000 a palestra. Pra pessoas que já têm livros aí. E eu falei: “Eu não vou fazer palestra pra essas pessoas. Essas pessoas não são escritoras e nunca vão ser”. Eu não vou lá. Vou falar o quê? Vou falar que elas são umas merdas? Não vou. “E se pagar R\$ 50.000? Se pagar R\$ 50.000, a gente pode conversar?”. Ainda brinquei com ela. Eu não fui, porque as pessoas se acham, como essa que falou que “Pode!”. Não sei de onde ela tirou isso. “Pode!”. Falei: “Então tá bom”. Não tenho que trocar ideia com essa menina, sabe?

L: Sim. Mas, assim, eu estou vendo uma questão aqui: você conhece, agora não pessoas que... porque tem uma diferença. Tem as pessoas que escrevem na internet, essas daí que você está citando, e a gente tem a literatura digital – ficção de hipertexto, narrativa hipertextual, poema generativo. Esse pessoal que produz esse tipo de literatura, você tem contato com eles?

M: Não.

L: Já viu alguma coisa?

M: Não.

L: Posso depois, se te interessar... São várias categorias: poema em flash... Aí é outra coisa.

M: Poema eu não gosto nem normal.

L: Nem normal. Narrativa locativa...

M: O que é narrativa locativa?

L: É você ter um espaço... Ela acontece em um espaço específico, em um espaço físico mesmo. Ela acontece ali. Você tem que estar nesse espaço.

M: Tá. Não me interessa não.

L: Mas tem, por exemplo, narrativa hipertextual, que você tem a história.... Você tem a história. Vamos supor: um romance. E aí você vai ter links que vão te levar... Por exemplo, uma narrativa que tem como estilo, sei lá, um crime, um romance... É que não é romance policial, porque a gente não chama assim, mas, enfim, um romance, uma narrativa hipertextual que flerta aí com o romance policial. Aí ele vai te levando, dependendo de onde você clica, ele te leva para uma pista, ele te leva para um lugar e o próprio leitor vai conduzindo essa narrativa.

M: Sei.

L: Isso seria uma narrativa hipertextual.

M: Sei. Isso é um brinquedo.

L: Aí você não consegue ver isso como literatura?

M: Não.

L: Não consegue?

M: Não. Não consigo. A não ser que seja um Julio Cortázar. Um *O jogo da amarelinha*.

L: Então, *O jogo da amarelinha*, ele fez isso no formato impresso.

M: Foi.

L: Essa é a ideia, só que no digital.

M: Mas ele era o Julio Cortázar, né? Essas pessoas que estão fazendo isso não são o Julio Cortázar.

L: Não.

M: Não são. Sabe como é que eu leio? Quando você lê literatura policial... Eu descobri vários autores policiais que eu nunca tinha ouvido falar, que só tinham um ou dois livros publicados aqui. Eu não leio inglês, mas leio muito bem espanhol. Eu estudei cinco anos espanhol e, na faculdade, muitos livros eram em espanhol. Anos 1970. Não tinha traduzido. Fiz Economia. Uns livros de Economia e uns livros de Matemática, principalmente, eram em espanhol. Então eu sei espanhol. Então eu comecei a baixar livro no iPad. Você já almoçou?

L: Não. Eu comi alguma coisinha na viagem só. Mas está tranquilo, a gente...

M: Você não quer comer?

L: Depois a gente vai. Podemos seguir. Está tranquilo. Mas legal, isso é uma coisa relevante pra mim: você não considerar... Posso te mostrar depois, inclusive, o que a gente está fazendo nesse repositório, que é coletar essas obras de muitos tipos.

M: Mas isso é uma coisa muito mais ligada à internet do que à literatura, entendeu? Quando o Cortázar fez aquilo... Porque eu li o Cortázar na ordem normal e na ordem que ele indica. E são dois livros. Isso que é doido. Isso que é louco, entendeu? Só um gênio como ele – que eu acho que foi o maior autor latino-americano de sempre, talvez – podia fazer. Eu imagino que ele não faria com a internet, entendeu? O que eu acho que é uma coisa que podia ser feita e que eu faço... Vou dar um exemplo pra você: eu estava lendo um livro que se passa em Estocolmo, nesses policiais em espanhol, chama *Crime no Savoy*. Título é horrível, mas Savoy é o hotel que tem lá em Estocolmo. Eu baixei o livro e baixei o site do Savoy. Entrei no site para ver como é que era... Entrei pelo Google, a rua do Savoy, fiquei olhando e tal... E comecei o livro e o livro começa em um assassinato no restaurante do Savoy, na mesa tal, perto do piano não sei o quê. Eu já fui lá no restaurante, vi a mesa que os caras estavam, no assassinato, e vi a janela que tinha do lado, por onde o assassino fugiu. E o pianista estava tocando uma música, que eu pus pra ouvir. Eu acho que isso é um e-book. Porque o e-book que existe até hoje é o livro impresso na máquina.

L: Mas já existe coisa desse tipo que você está falando.

M: Então você vai me ensinar depois como é que eu entro lá, porque aí é maravilhoso. Você vê a ação por onde está se passando, não é? Eu vi a janela por onde o cara fugiu.

L: Mas isso estava indicado no livro ou foi você que...?

M: Não. Eu que...

L: Você fez o negócio ser hipertextual!

M: Eu faço. Um outro livro, também sueco, o cara fala assim – tinha um suspeito lá, né? – fala: “Pô, esse cara aí foi criado lá no bairro não sei o quê, que é um local de crime, na rua tal, número tal, não sei o quê”. Aí eu: “Uau”. Fui lá na rua tal, número tal. Tinha um prédio, tinha uma praça do lado de cá. Embaixo do prédio, tinha lojas e tinha uma loja, um açougue, um restaurante, pequeno assim, e tinha uma frase em sueco e tinha uma bandeirinha

do México, da Espanha e do Brasil. Aí eu copieei a frase, fui no Google Tradutor. Traduzi: “Vendemos comidas picantes”. Isso é legal fazer no e-book. No iPad.

Eu prefiro iPad do que o aparelhinho da Amazon, porque a Amazon não está nem um pouco preocupada em vender livro, ela está preocupada em vender aparelhinho. E vou dizer uma coisa, e agora você pode não concordar comigo, vou dizer o seguinte: e-book não deu certo. Definitivamente. Não deu. Porque tudo nisso aqui é tão rápido... (Som de rapidez), pega. O e-book tem 15 anos e não pegou. Não pegou. Eu vejo por livros meus. Um livro meu que vende 15.000, vende 200 em e-book. A proporção é essa. Se vender 300, entra nos 10 mais vendidos da editora. Isso são dados corretos.

L: Eu não discordo não. Até porque o que eu enxergo como literatura digital não é isso. O e-book, pra mim, é só o suporte. Um suporte que não pegou. Ele é só um suporte, só isso.

M: Concluindo o que eu estava falando lá atrás, eu comecei a ler espanhol, porque espanhol tinha esses autores que eu queria. Tinha-se vários, quase todos, quase tanto quanto inglês. Então metade dos meus livros, no iPad, ou mais, são em espanhol. E comecei a viajar... Quando descobri literatura nórdica, isso também é uma coisa que escritor faz, e que as pessoas que escrevem como escritoras deviam fazer, escrevi dois... Depois que eu escrevi *Os Anjos de Badaró*, eu escrevi outro livro chamado *Purgatório*. Esse foi o meu segundo romance. O primeiro tinha sido o que eu escrevi em capítulos, no Estadão, o *James Lins*. Eu percebi que esses três livros que eu escrevi, eles tinham um pé na marginalidade. Eles eram quase policiais. Mas eu não sabia nada de literatura policial. Aquele lá tem 13 anos. Aquele... 890 livros. No iPad, tem 300 e cacetada. Eu comecei a estudar literatura policial, que faz parte, assim como médico vai a congressos e discute lá uma maneira de abrir o peito de indivíduo, entendeu?

Essa operação que fizeram em mim, depois me contaram em detalhes, eu fiquei impressionado, porque dura cinco horas. Eles param seu coração e seu pulmão e fica uma máquina, do lado, fazendo a função do coração e do pulmão, entendeu? Passando tudo por ele. Meu, meu pulmão não é esses exercícios todos que eu faço. Até o pulmão... O coração tá bombeando que é uma beleza, mas o pulmão já tá... Estou ficando com a voz meio rouca. Daqui a pouco, tenho que parar, dar uma volta, tomar uma água e tal.

Então tem que estudar. Resolvi estudar. Eu li mais de 1000 livros em 13 anos e li também aqueles do Georges Simenon, que são bem fininhos, lia três por dia e tal. E comecei

a estudar, aí descobri literatura nórdica. Noruega, Suécia... E Islândia! Tem 300.000 habitantes, tem um autor na Islândia maravilhoso. Islândia e Dinamarca. A melhor literatura policial que se faz hoje no mundo. É um negócio... As melhores séries de televisão. É impressionante, é impressionante. Você se acostuma com Sherlock Holmes, com a Agatha Christie, com Simenon. Você pega esses caras e é um outro universo. Aí eu descobri que todos esses escandinavos eles tinham um casal, dos anos 1960. Esse casal escreveu 10 livros. Foi a base da literatura nórdica hoje. E eu quis ler esses caras, esse casal. Ela está viva. Ele morreu já.

L: Mas aí é policial ou não?

M: Policial.

L: Policial.

M: Todos citavam ela em entrevistas como a base da literatura policial recente escandinava. E aí até que eu soube que a editora Tusca tinha relançado os dez livros. Comprei em uma livraria em Barcelona pela internet, Casa del libro. Chegou em quatro dias. Comprei os dez. Aí quando eu contei isso pro Antônio, o Antônio falou: “Pai, você está indo atrás da origem da literatura escandinava policial?”. Eu falei: “Estou”. Falou: “Você não acha que precisa parar um pouco? Ler um Shakespeare? Você não está ficando doido?”. Achou que eu estava ficando doido, né? Então eu fui até esse ponto para escrever o meu policial. Só que eu não escrevi nenhum policial ainda, que eu vi tanta coisa maravilhosa que eu disse: “Eu não tenho capacidade para escrever um policial. Talvez pra escrever esse troço, que é uma brincadeira e tal”. Eles são bons demais. Bons demais. Então tem um estudo também. O escritor é uma pessoa que estuda, não é? Que tem que se manter informado. Próxima pergunta.

L: Como você imagina o leitor de um livro impresso e o leitor de uma obra literária digital?

M: Eu, hoje... Quem diria que eu poderia falar isso? Eu acho mais fácil ler uma obra, de leitor de livro, digital. Não escrito para digital. Né? Eu estou relendo agora uma obra da Agatha Christie, chama-se *O assassinato de Roger Ackroyd*, que eu acho que é o melhor livro

dela, ou então está entre os cinco melhores dela. Hoje, você lê Agatha Christie e é uma bobagem, porque é quase literatura juvenil, entendeu? E aí eu descobri uma fórmula da **(39:07 inaudível)**, que ela escreveu pelo menos 40 com a mesma fórmula, igualzinho. Mas você só percebe se está estudando a pessoa, entendeu? Aí juntaram assim entre 9 a 12 pessoas num local, mas por coincidência estava o Poirot, o detetive dela, e alguém matava alguém. Ou era num expresso, ou era num trem, ou num navio, ou numa excursão, ou numa viagem, ou dentro de um avião, ou num jantar na casa do Marquês-Não-Sei-Das-Quantas. E todos os personagens são figuras: Marquês, Visconde, não sei o quê e tal. Ela fez isso em 40 livros. Demais, demais. Aí, no final, o Poirot junta todos em uma sala e começa a falar: “Eu já sei quem é o criminoso”. Começa a explicar e vai levando a crer que foi a Laura. Aí a Laura levanta e faz um escândalo: “Imagina se fui eu!”. Aí ele fala assim: “Não foi. Por isso, foi ele!”. Mas tem uns livros fora disso e esse *O assassinato de...* E eu estou lendo... Eu dei pra alguém... Eu peço pra... Quando o livro é muito bom, eu dou pra pessoa... Eu dei não sei pra quem. Eu fui lá procurar, não achei e baixei. E tem essa vantagem do leitor do e-book: você me fala um livro e eu baixo aqui em 15 segundos, entendeu?

Mas a vantagem maior, principalmente se você lê policial, é que você está lá na página 200, aparece William, aí você fala: “Putá merda, quem que é William mesmo, rapaz?”. Você não lembra quem que é William. Em um livro de papel, você tem que ir lá pro começo e achar quem é William. No e-book, você vai lá em cima, clica na lupinha, coloca William e (Som de rapidez). Não só aparece todas as páginas em que o William aparece como aparece três linhas sobre o William. Então, ali, você segue toda a vida do William no livro. Isso, porra, é do caceta. Além de você poder fazer anotações. Tem uma série de vantagens.

Eu só acho que podia ser mais interativo, mas, evidentemente, isso que eu te falei: eu pus a música que o cara estava tocando, era uma música clássica, não tem problema. Ele estava tocando um Chico Buarque, o cara do Chico, o empresário do Chico vai cobrar, entendeu? Vai dar merda. O hotel Savoy pode não querer que apareça o Savoy lá dentro, onde teve um crime. Tem esses problemas. Então eu não sei como fazer. Porque os próprios livros meus... Acho que tem seis ou sete meus em e-book que eu era contra. Contra e-book. Contra. Quando eu comecei a ler... E é bom até pelo seguinte: às vezes, pra editora do exterior, que pede o livro e você já fala: “Porra...”.

L: Tem aqui.

M: Tem o e-book em português. “Serve?” “Serve”. “Então lê aí”. Tem essa vantagem. Não precisa ir ao correio, né? Embrulhar ou mandar traduzir. Eles têm tradutor lá... Não, eles têm leitor lá. Toda grande editora tem leitor português no país. Então eu acho que a diferença entre o leitor... O leitor é o mesmo. Eu acho que o leitor é o mesmo. Ele pode ler em qualquer lugar. E o bom leitor sabe o que é bom e o que é ruim. Ele sabe o que é uma merda em e-book, entendeu? Ele sabe pelo título. Na capa. Na capa ele vê. “Não, isso daqui é um casal se beijando na boca...”.

L: Mas você acha que esse leitor tem mais poder sobre o que ele está lendo, o leitor de uma obra digital, porque ele pode fazer isso que você falou de...

M: Tem, tem. Ele pode fazer uma série de coisas.

L: Ele tem autonomia. Ele tem mais autonomia.

M: Tem, tem. E não tem peso. Eu me lembro que eu sempre viajo com três, quatro livros, no mínimo. Agora eu viajo com 400. Dentro do avião, entendeu? Eu fui agora a Portugal e eu não durmo no avião. Eu não durmo. Eu nem tento. Eu li um livro daqui até lá, entendeu? Inteiro.

L: Mas você acha que não pegou o e-book no Brasil ou no mundo?

M: No mundo. Eu acho que em alguns países que têm poder aquisitivo maior pode ter pegado. Eu não ia à Europa há muito tempo e eu fui agora. Fui com o Antônio, inclusive. Eu não vi em nenhum lugar alguém lendo e-book. Vi muita gente lendo livro. Em metrô, nesses lugares que as pessoas leem. País civilizado lê, como o Uruguai. O Uruguai tem o mesmo número de leitores que o Brasil, sabia?

L: É?

M: E tem quatro milhões de habitantes.

L: É mesmo?

M: É. Você entra no ônibus do Uruguai...

L: Está todo mundo lendo.

M: 80 pessoas lendo assim. É um negócio... Eu nunca vi nada igual. Na praça, aqueles velhos, todo mundo lendo. É impressionante. É uma coisa cultural mesmo.

L: Certo.

M: Então eu acho que eu também não sei dizer pra você se não pegou porque pouca gente tem acesso à máquina, entendeu? Porque a Amazon é, hoje, a maior empresa do mundo vendendo aquela porra daquele aparelhinho, que podia ter melhorado aquele aparelhinho. Aquele aparelhinho é muito ruim. Ele não evoluiu.

Quando chegou o aparelhinho no Brasil, a Revista *Trip* pediu pra eu e o Antônio... Eles compraram um nos EUA, mandaram pelo correio pra mim pra eu escrever uma página sobre o que eu achava – eu tinha alguns jornais e alguns livros dentro – e eu mandasse o quanto antes, esse favor, mandar pro Antônio, pelo correio, o quanto antes também (**45:59 inaudível**). E o Antônio fez um comentário do caralho. Falou que parece um hambúrguer de soja. Sabe, achei essa definição perfeita: hambúrguer de soja.

E é a dificuldade também de é o seguinte: se você compra um e-book na Saraiva, você tem que ter o aparelho da Saraiva. Se você compra na Cultura, você tem que ter o aparelho da Cultura. Você não pode ler em outro lugar. Eles vendem o aparelho, entendeu? O livro pode ser o preço mais baixo. Não estão nem aí. Eu não sei se é isso. Se é a dificuldade. Eu não posso abrir um livro, baixar livro da Saraiva no meu iPad. Não posso. Só posso baixar os que estão no meu iPad, que já é bastante. Tem livro pra caceta lá.

Agora: leitor e leitor. Quem é leitor, lê em qualquer lugar. Porém, acho mais prático ler no iPad hoje. Tem aquele negócio do cheiro e tem outro problema: as editoras estão escrevendo, estão fazendo os livros... Eu comprei esse livro aí do... As cartas, as cartas não... Todos os contos do Caio Fernando Abreu. Pô, colocaram uma letrinha. Vou ter que mandar uma carta pra editora e mandar tomar no cu. Pô, faz dois volumes, entendeu?

E a dobra... Está cada vez mais perto da dobra, o texto. A caixa do texto, entendeu? A Record é um problema. O meu último livro é da Record e eu pedi pra não fazer daquele jeito. Você tem que abrir assim, você quase quebra o livro pra ler, entendeu? Você tem um esforço, né? Tem essa coisa física também. Tem que usar as duas mãos. Porque eu não

consigo dobrar o livro. Eu tenho uma relação de amor com o livro. O livro eu acabo de ler, você acha que eu não li, está perfeito, entendeu?

Você está vendo aquele lá que está todo amassado, que é um livro que eu separei pra você ler. Não é o livro *Os anjos de Badaró*, é um livro dos leitores d'*Os anjos de Badaró*. Depois te mostro, é uma coisa muito interessante.

L: Já li.

M: Esse livro?

L: *As Crônicas dos Anjos de Prata*?

M: Não, não. No dia que foi lançado o livro, que me deram esse livro – são uns 100 mais ou menos, ou mais –, escreveram um texto pra mim sobre o trabalho que foi, sobre a amizade que eles formaram, porque eles formaram um grupo. Publicar foi um trabalho filho da puta.

L: Eu achei que foi esse livro que você estava falando. Não, tem outro ainda então.

M: Não, os contos dos Anjos de Prata está na sétima, oitava coletânea já. Mas esse daí não. Esse daí eles fizeram pra mim. Deixa eu passar rapidinho aqui. Olha, cada um fez um de...

L: Ah, que legal!

M: Está vendo? Fizeram lá na noite de autógrafos. Chegaram eles lá...

L: Deixa eu ver a capa?

M: É a mesma. Idêntica.

L: Olha só.

M: Falaram com o autor, que é o João Batista, falecido agora. O João Batista autorizou. É a mesma capa, a mesma orelha. E fizeram isso. Olha que trabalho bonito. Aqui

tem a biografia deles. Belezinha. É o nome como elas entravam, entendeu? Beth... Bom, só elogios, evidentemente, né? Eu guardei, porque é uma recordação daquele trabalho, que foi muito louco. Depois vou falar dele.

Eu acho que o escritor, terminando essa pergunta, perdão, o leitor, ele lê em qualquer lugar. Eu não gosto desses livros grandes que é pra pôr em mesa assim, entendeu? Que não dá pra ler nem na privada, nem no avião e nem na cama. Sabe esses livros de arte? Eu tenho um ali sobre Manaus, que era da minha vizinha. Eu ia pra Manaus, ela me emprestou o livro e está aí há três anos esse livro aí.

L: Mas, por exemplo, porque, assim o leitor que vai ler no... Porque a gente separa muito essa definição na nossa pesquisa. Vou tentar elencar. O suporte, no caso, pode ser um livro físico ou pode ser o e-book. Isso é uma coisa.

M: Sim.

L: Estar em e-book a gente não chama de literatura digital. Isso não é literatura digital pra mim. Isso é a literatura impressa que está em um suporte digital.

M: Exatamente igual ali.

L: Exatamente igual ao literário. Aí a pergunta seria: trocar de suporte vai trocar o leitor?

M: Não entendi.

L: Não entendeu, não? Quando eu pego, por exemplo...

M: Já entendi. Mas o leitor que lê esses outros... Nem lembro os nomes que você falou... Eu não conheço.

L: É, então. É esse tipo... Depois eu posso te passar. Aqui, no Brasil, a gente tem mais trabalho com poesia. Talvez por uma herança do concretismo. Tem gente pesquisando sobre isso, ainda não sei te dar resposta. Mas, assim, nos outros países têm mais textos narrativos hipertextuais e esse tipo que você falou, que você está lendo uma história e, de repente, te

manda pro lugar onde aconteceu isso, já existe. A pergunta está aí: se esse tipo de leitor, que tem esse monte de coisa envolvida, se ele é igual ou diferente do leitor que vai ler o livro impresso?

M: Eu não sei. Você não pode perguntar pra um cara de 70 anos isso.

L: Porque você não conhece. Eu vou te apresentar algumas aí. Quem sabe você não acha alguém interessante?

M: Eu não conheço.

L: Tem muita gente. Assim, vou ser sincera: tem muita porcaria, claro. Tem umas coisas interessantes.

M: A minha tese até agora, até então, a não ser que você me convença um pouquinho de mudar de ideia, um pouquinho, é que é o seguinte: isso aqui não tem nada a ver com literatura. Isso aqui tem a ver com Bolsonaro. Entendeu? É que eu não concluí lá atrás. Quando nós em 2000 entramos, com livro publicando e... Foi um negócio tão louco que eu dei uma entrevista... Foi um cara do *Libération*, jornal de Paris, lá em casa, me entrevistar. Você viu? E o Fernando Morais morava em Paris, me telefonou e falou: “Rapaz, o Lula esteve aqui semana passada e saiu um quarto de página, você saiu em meia”. Entendeu? O *El País* também, deu na revista de domingo...

L: Eu tentei coletar. Assim, no seu site tem, né? Tem alguns e eu estou coletando. Isso é material.

M: Eu não sei... Eu tenho aqui... Eu não achei a original, que eu tinha a foto. Eu não achei. Tenho que mudar de computador. Mas achei texto impresso. Achei pra você. O texto do francês, como saiu no jornal.

L: É, porque eu não tenho ele. Eu não tenho inteiro, eu acho.

M: Eu também não tenho. Mas tem a data. Você procura no... Podia ter feito isso pra você. Você entra no site, vai por data que você acha por lá. Deu meia página, uma foto minha

imensa. E o cara ficou... Ele ficou assim... Ele não entendia, porque era uma coisa louquíssima. Tinha quatro monitores na minha frente. Quatro. E uma câmera. E, por trás disso, oito pessoas. Quatro minhas e quatro da Selma, digamos assim, entendeu? Lá. Porque era muito frágil a ferramenta e, pra você ter uma ideia, um dia, eu estava no oitavo capítulo e tinha um que eu ficava conversando com as pessoas aqui. Nada... Ninguém deu palpite. Ninguém deu palpite: “Faça isso! Faça aquilo!”. Eu, às vezes, perguntava. E duas pessoas me deram dica pra pôr no livro. Só.

Eu mudei muito o livro em função da reação do público, né? Era pra ser um livro muito mais pesado. Tinha um negócio de droga, de cocaína. Entrava umas mulheres lá dizendo que a filha tinha 16 anos e estava acompanhando, era minha fã, pra eu manear, não sei o quê. Aí tinha uns pentelhos que me enchiam o saco porque eu ficava fumando sem parar. Eu tinha que sair da câmera pra dar uma tragada, escondido e tal. Tem uma série de coisas que eu tive que deixar pra mim.

Então eu tinha aquela coisa toda ali na minha frente, inclusive uma de ibope. Conforme eu ia escrevendo – mas não era o Ibope, era um aparelho americano –, ia dizendo se subia ou descia. Essa mesma do ibope, mostrava quantas pessoas tinha em cada país, em cada cidade. Era um negócio louco. Eu ficava brincando com aquilo. “E agora quanto tem na Austrália?”. Entendeu? No Japão, tinha gente pra caralho. Em Portugal, tinha gente pra caramba. Nos EUA. No mundo inteiro, tinha mapa assim. Foi muito louco o negócio. Depois nós vamos falar disso. Foi muito desgastante. Apesar de ter sido muito lúdico.

L: A terceira pergunta você quase já respondeu nessa fala, na verdade. Eu tinha formulado assim: que você, sendo um autor consagrado já nos meios impressos, se você acha que há uma influência dos leitores nas suas produções? Por exemplo, vira rede social, vira site, vira blog. Se tem essa preocupação em satisfazer. Não só no *Os anjos de Badaró*, eu estou falando no geral. Se tem essa preocupação em satisfazer ou se você pega uma ideia de alguém que comentou na sua página. Você tem Facebook, você tem site. Sei lá, se alguém te manda uma mensagem. Se isso, de certa forma, te influencia na hora de produzir?

M: Não, não. “Não” pra todas as perguntas que você fez. Nunca, nunca... Todos loucos que me escrevem dizendo que têm uma puta ideia e que querem fazer uma novela comigo daquela ideia, eu nem peço pra me mandar a ideia, porque, de repente, eu uso um cara que matou o cavalo... Eu ponho numa novela que um cara matou um cavalo, o cara vai

dizer: “Eu mandei pra ele”. Processa a Globo e pede R\$ 10 milhões pra Globo. Eu nem leio, porque eu já sei o nível que é, entendeu?

Teve uma época, quando começou esse negócio de chegar coisa, chegar e-mail, por exemplo, eu dava uma lida. Olha, em toda minha vida, tive três pessoas que... Quatro. Aliás, todas mulheres. Quatro mulheres que me mandaram uma coisa que eu pirei assim e fui atrás de editora, antes de falar com elas, que eu dei esse empurrão, entendeu? Mas como dei também com atriz e ator em novela minha. Eu via, eu falava: “Eu vou aumentar o papel do fulano aí, porque ele é bom pra caralho”. Era um garoto novo, não sei quê e tal. “Se ele pedir aumento, vocês dão, porque ele foi contratado pra fazer o porteiro ali, mas ele...”. Né?

Eu gosto muito de incentivar quem está começando, porque eu tive muito incentivo de gente legal, quando eu cheguei em São Paulo. Vim do interior com umas crônicas horrorosas debaixo do braço, que eu sei que eram horrorosas, tanto é que eu não tenho nenhuma, porque quando você morre, os caras acham e fazem uma edição póstuma e publicam toda a merda que você escreveu na vida. Tenho o maior medo disso. Meus filhos já sabem, já estão todos... O Antônio é escritor também, tenho *certeza que ele não vai publicar essas merdas que... Tem muita merda escrita no meu computador que...

Tá. Mas, não, nunca tive assim de darem ideia. Olha, tem uns que falam assim: “Meu, eu tenho uma tia que dá uma história...” Eu falo: “Meu, eu tenho oito”. Eu realmente tenho oito tias. Posso te mostrar as oito ali, que, meu, cada uma... É que elas têm filho, né? São meus primos. O cara que escreveu o livro é dessa família. É a família Cunha Campos Prado. Tia é um...

Eu vou escrever um livro agora sobre – não fala pra ninguém isso, não publica nada –, sobre as minhas casas. Essa aqui é a trigésima casa em que eu moro. E as casas onde eu ia muito, eu ia muito na casa das minhas tias-avós passar férias em Uberaba. Então é García Márquez puro. Ficava aquelas solteironas e umas casadas, todo mundo junto, e eu lá, entendeu? E eu me lembro da casa, me lembro do quintal, me lembro das velhas. Pra mim eram velhas. Deviam ter 60 anos. 70, no máximo. Falando baixinho coisas que eu não podia ouvir, entendeu? Mas que eu ouvia. E as histórias de cada uma delas, como cada uma delas casou, entendeu? Isso tudo é muito rico. Aí eu falei assim: “Pô, essa casa aqui... Eu tenho que escrever um livro só pra essa casa”. Porque eu comecei a lembrar e anotar: nesse endereço, foi a casa onde eu nasci, eu nasci em um quarto dessa casa. Eu falei: “Não, isso merece um livro”. Eu não sei se eu vou escrever. Eu tenho um universo muito rico pra escrever minhas coisas e as ideias que me dão são sempre assim: “Eu tenho uma tia que...”.

Ou chega em mim, em um restaurante, e diz: “Deixa eu te contar minha história e você escreve um livro”. Eu falo: “Então não conta”. Isso acontece. Mas nunca...

Aconteceu, sim, de deixarem livro na portaria da minha casa, em São Paulo, e eu começar a ler e... É um dos casos que eu te falei. Essa menina já publicou oito livros pela Rocco. Ela chama... Estou mal de nome. Ela se chama Stella Florence. A Stella, ela pegou um viés meio ruim, começou a escrever um blog meio de cagação de regra, meio pra mulher, entendeu? Virou assim uma Martha Medeiros, sabe? Aí foi escrever um romance, parecia que eram as crônicas dela. Bom, mas o primeiro romance dela é uma maravilha. O primeiro livro, são contos: *Hoje acordei gorda*. Maravilhoso, maravilhoso. Aí liguei pra Rocco e o papo foi assim... Eles leram e: “Você está querendo escrever com pseudônimo?”. “Não, essa pessoa eu conheço”. Mas eu não conhecia ela. Eu fiz um prefácio e mandei pra ela, como se o livro fosse meu, e eu estava escrevendo sobre as mulheres gordas que eu conheci no spa e que eu estava escrevendo com pseudônimo. Esse foi um prefácio que eu fiz e até hoje tem dúvidas se foi eu ou ela que escreveu o livro, entendeu? Mas isso já tem 20 anos e tal. Mas a pergunta era que... Ah, sim.

L: Se você sofre influência.

M: Não, não. E, no livro, um dia, eu perguntei pra ela assim: “O cara parou numa estrada no sul da França, um casal, e o que eles beberam?”. E a menina, gaúcha: “Estava tocando B. B. King, a música eu não me lembro, eles tomaram vinho tal e comeram queijo tal”. Aí eu pus igualzinho, né? E pedi autorização pra ela, que ela tinha o e-mail que ela me mandou falando a merda. Foi a única coisa que eu usei assim, né?

E teve um dia também, quando essas máquinas eram muito frágeis – não frágeis assim de quebrar –, no Terra, né? Foi pelo Terra. Um dia, eu comecei a contar essa história e mudei de... Eu estava já no oitavo capítulo e falei: “Porra, eu estou no oitavo capítulo já e não morreu ninguém nesse livro, e é um policial, eu vou matar alguém hoje. Quem vocês acham que eu devo matar?”. Meu, daí dois minutos... Sumiu. Porque um dos aparelhos que eu tinha, é como se fosse da tua casa, entendeu? Como é que estava chegando na casa dos outros? Entendeu?

L: Entendi.

M: Sumiu. Puta que o pariu. Aí eu ligo pro cara do Terra: “O que você fez, porra?”. O Terra não aguentou. Era aqui, em Porto Alegre, o Terra, a sede. Tinha 15 mil pessoas

seguindo por dia, mais ou menos, em média. Eu acho que as 15 mil mandaram na mesma hora o e-mail, pra um produto que eles que estavam reproduzindo pro meu computador, entendeu? E ficou fora do ar. Ficou fora do ar por uns 40 minutos, até eles resolverem lá, entendeu? Aí pedi: “Não faz mais isso”. “Pega mais leve”. Falei: “Porra, meu, eu achei que vocês seguravam uma dessas”. “Não, não temos condições ainda”.

L: E você não conseguiu ler o que chegou? As mensagens chegaram?

M: Chegaram, chegaram.

L: Sério? E as pessoas: “Mata esse! Mata aquele!”?

M: Chegaram. Não pediram nada.

L: Legal. Isso é muito interessante.

M: Pifou, pifou. Foi muito engraçado isso. Hoje, pode mandar um milhão que não acontece nada.

L: É, mas 18 anos atrás...

M: 2000, né? Eles só tinham dois programas no ar assim, que era eu e tinha outro que era “Luana Piovani em Nova York”, que ela entrava não sei quantas vezes por dia pra dizer o que ela estava fazendo, mostrava a casa dela, não sei... Ela estava no auge também. E o meu. Então tinha que ser em horários diferentes, porque se fosse o meu e o da Luana junto...

L: Aham.

M: Até não sei como se chama essa palavra, mas dava uma merda.

L: Pifava. Dava um tilt.

M: É, não era bem um tilt. Era um *tiltão*, vai. É um tilt também. Mas não tem, porque as pessoas gostam de dar palpite. No livro, não. Porque chega num lugar e fala “palpite”.

L: Palpites.

M: Você viu isso, né?

L: Uhum.

M: Elas ficaram logo amigas e inventaram o tal dos Anjos de Prata e estava, todo dia, todas elas lá. Eu falo: “É, ficaram mais mulheres”. E ficavam conversando entre elas. Aí elas criaram umas salas, uns chats. Isso é engraçadíssimo. Posso contar agora?

L: Uhum.

M: Eu descobri que elas tinham um chat. Alguém me contou. O cara que fez a capa, o João Batista, me contou: “Rapaz, as meninas tem um chat”. “Não acredito”. Aí eu entrei lá e tinha 40. Era 40, no máximo. Não sei se ainda é assim.

L: Não sei também.

M: Eram 40.

L: Estilo aquele chat da UOL assim?

M: É!

L: Tá.

M: Aí fiquei esperando alguém entrar e entrei. Entrei: Prata. Ninguém falou “oi”. Nada. Elas conversando. Falando de mim! Falando do meu trabalho. Falando das coisas mais incríveis que eu vivi. Eu fiquei vendo aquilo e, gente, que loucura! Gente do Brasil todo, do mundo todo, falando do trabalho, do processo, da loucura. E eu lá, assim. Aí falei: “Gente, oi, eu sou o Prata!”. Nada. “kkkkkk”. Na terceira vez, uma menina falou assim: “Cara, você é o quinto Prata que aparece aqui hoje”.

Aí tinha uma lá, que escrevia melhor, assinava Marina W, que tinha o Reservado. Eu chamei ela no Reservado e falei: “Marina, é o seguinte: eu sou realmente o Mário Prata. Eu estou achando incrível ver vocês falando, se referindo ao meu livro e a mim de maneira tão elogiosa. Estou emocionado e tal. Queria participar, agradecer. Você, enfim...”. Ela falou assim: “Prova!”. Falei: “Qual prova você quer que eu dê pra você?”. Não é? Ela falou assim: “Qual foi a única crônica que o Mário Prata – ele, Mário Prata – repetiu no *Estadão* desde que ele escreve lá?”. E eu escrevia no *Estadão* há sete anos. Eu fiquei tentando lembrar, fiquei pensando. Ela falou assim: “Demorou muito”. E saiu. Ela falou: “Ah, ele foi pesquisar, demorou muito”. E saiu.

Aí chamei de novo e ela foi: “O que que é, cara? Qual é? Qual é a tua?”. “Não, é que eu não lembrava, falando pra você... Mas eu não só lembrei, como eu acho que sei a data. Foi pelo seguinte: meu pai estava passando mal em Uberaba, eu fui pra Uberaba e meu pai morreu. Eu liguei pro *Estadão* que eu não ia fazer a crônica e pedi pra eles repetirem a *Envelhescência*, que tinha sido a primeira crônica que eu tinha escrito”. Aí ela acreditou, ela acreditou. Mas primeiro ela fez uma outra pergunta, que eu respondi, e ela: “Ah, mas essa é muito fácil. Todo mundo sabe!”. Aí ela fez essa.

Aí ela avisou todo mundo e falou: “Esse Prata que está aí é o Mário Prata. Foi constatado”. Aí toda vez que eu entrava, ninguém falava nada. Aí eu chamava ela, a Marina, ela fazia os testes dela, não sei o quê e liberava. “Tá liberado”. Aí eu conversava com elas e tal. Aí elas começaram a fazer os encontros. 1º ENAP: Encontro Nacional dos Anjos de Prata, primeiro. Fizeram quatro ou cinco. Eu fui num só e assim: churrascaria inteira, fazenda. Puta, foi... E eu administrando aquilo. Um dia, rifaram a virgindade de uma delas. Puseram lá. Descobriram que uma era virgem, então iam fazer uma rifa. Aí eu falei: “Gente, vocês estão loucos?”. Aí eu tive que ligar pro Terra pra tirar aquilo, entendeu? Pô, se alguém pega isso aí, vai achar que eu que estou rifando virgem aqui no meu programa, pô. Pode acontecer essas coisas e tal.

L: É que perde o controle, né?

M: Perde. Dei um esporro. Escrevi um texto de uma página pra elas. Falei: “Não pode. O responsável sou eu e a TV1. Não é de vocês o site e tal”. Não fui esse termo, mas...

L: Você quer fazer uma pausa?

M: Quero. Quero beber uma água.

L: É que agora a gente vai entrar numa parte...

Arquivo: Voz 4

L: Agora eu vou entrar mais especificamente n’ *Os anjos de Badaró* mesmo, né?

M: Tá.

L: A quarta pergunta é a seguinte: no seu blog pessoal, você menciona que a ideia do livro *Os anjos de Badaró* surgiu após sua cunhada ter feito um pedido para te acompanhar durante seu processo de escrita e você também já tinha falado dessa questão do site vivo, né? Que tinha te chamado atenção. Aí eu coloquei uma questão pessoal, mas me parece que pra essa ideia surgir, você já tinha que ter questionado várias coisas, inclusive essa relação do autor com o público, que não me parece tão lógico assim: “Ah, ela pediu pra escrever, eu tive uma ideia dessa”, né? Então eu queria que você falasse sobre isso.

M: Sim, sim. Eu tinha esquecido disso. Eu tinha esquecido totalmente disso. O meu aniversário... Essa ideia eu tive... Quando ela falou isso pra mim, imediatamente eu peguei um guardanapo de aniversário, assim, e escrevi com uma Bic: “Escrever um livro ao vivo”. E pus a data. Meu aniversário é dia 11... É dia 12 de fevereiro de 2000. E pus no bolso, pus camisa, que eu estava bebendo. Porque acontece muito. As pessoas perguntam: “Como faz para escrever? Você tem a ideia antes? Você programa tudo? Você sabe começo, meio e fim? Você tem hora?”. Essa curiosidade existe muito e não é só com escritor, é com artista, né? Pintura, né? O cara pinta, né? Pinta um quadro por dia, um a cada dois anos, demora, não sei o quê. E com escritor existe... Tem uma curiosidade muito grande, que até entendo, sabe? Porque o cara lê o livro e as coisas vão acontecendo ali, né? “Pô, como o cara fez isso? Conseguiu chegar a isso?”.

Em uma pintura, né? Você fica vendo um quadro... Agora, nesse momento, você viu que eu estava vendo aquele painel ali atrás. Viu? Aquilo ali é um cara que faz aqui. Aquilo ali é um casal abraçado. O vestido dela são caixas de fósforos de uma marca e a roupa dele, caixa de fósforos de outra marca. Fiat Lux a dele e a dela não sei o quê. Essa menina chama Luli Pena. Ela desenha na *Folha*. Ela faz as crônicas do Marcelo Coelho e ela me deu o

original, que é desse tamanhinho. Está pendurado lá no quarto de hóspedes. Aí minha prima que estava me dando uma força aqui falou: “Posso levar isso aqui? Posso fazer um negócio aqui de presente pra você? Posso?” E daquele negócio, ela fez isso aí. Então eu estava pensando exatamente nisso: como surgiu isso aí, né? Isso aí foi uma menina que fez. Devia ser uma crônica que falava de fósforo do Marcelo Coelho e veio parar aqui. Ela queria pôr aqui, separando aquela ala lá. É uma ala inútil, é uma ala de DVD. Você imagina a utilidade daquilo ali. Só tem DVD ali. Mas é bom pra sobrar lugar pra livro. Mas não sei se consigo encher aquele lugar de livro não.

Então acontece muito. Quando ela falou isso, eu pensei imediatamente nisso e aí já fui pra casa. “Mas como é que eu posso fazer isso?”. Foi quando eu procurei a TV1, que eu sou amigo deles há muitos anos, de jornalismo, né? E foi aquilo que eu te falei: “Pô, isso não dá, não dá” e tal. E foi muito legal. Teve outro lá, 18 anos o primeiro: “Ah, a gente pode tentar, não sei o quê. Tem que comprar umas ferramentas”. Né? Porque não é assim do nada. Tem que investir um dinheiro, não sei o quê e tal. Aí começou. Esse garoto começou a fazer esse programa e ele só não conseguiu uma coisa: fazer um mouse. Porque, às vezes, eu queria apagar alguma coisa, então eu queria ir com o mouse até lá e: “Vou apagar aqui”. Eu apagava assim e o cara não sabia onde tinha sido. Ele não conseguiu. Eu dei 15 dias pra ele e ele não conseguiu fazer. Tudo ele conseguiu, o cara **(05:19 inaudível)** em Hong Kong, mas o mouse não... Copiar assim, entendeu? Porque eu queria exatamente como ele fez: você ligava na sua casa, parecia a página do Word. Só que nada funcionava. Era uma tela. Podia clicar em qualquer lugar ali e não funcionava, só o “Imprimir”. As pessoas imprimiam.

Fui uma vez em Goiás, veio uma fã, me levou na casa dela, me convidou para jantar. Puta que pariu, eu entro em cada fria. O marido dela era torcedor do Vila Nova, comprou uma camisa do Vila Nova pra mim, fez eu vestir, fez foto comigo e com a camisa do Vila Nova. E ela tinha montes assim de... Porque eu mudava, ficava mudando, voltava, mudava. Ela imprimia tudo de novo. Puta, eu falei: “Porra”. Coisa de louco.

Aí foi assim que surgiu, junto com o negócio de dinheiro. Não nego isso: eu gosto de ganhar dinheiro. Embora nunca tenha feito nada pago. Quer dizer, tudo que eu fiz foi pago, nada que... Nunca fiz campanha política. Eu sempre ofereço uma coisa e peço um dinheiro, né? Sempre trabalhei assim. Inclusive pra ter tranquilidade pra fazer o trabalho com o dinheiro, com o mínimo que eu preciso por mês pra segurar a vida, né? É uma maneira útil de eu não ter que ir pra Manaus fazer uma palestra, entendeu? Que é um cu, né? Porque não tem voo direto. Você tem que ir daqui até Brasília, ficar em Brasília das 3h até às 7h, pegar um avião, mais quatro horas... Não. Me convidaram pra ir pra Roraima. Eu contei por estado,

assim. Eu ia passar por oito estados lá. Cobrei R\$ 2.000 por estado, R\$ 16.000. Aí era a governadora que estava me convidando. Essa que está até hoje. Ela topou. Só que depois ela me escreveu que o orçamento não ia dar pra levar ninguém, que do sul, eles ia fazer só com os escritores de lá. Falei: “Muito obrigado”. Pô, pra chegar em Roraima... Você já viu Roraima? Você vai ter que ir até Manaus. Manaus é metade do caminho pra Roraima. Roraima é na Venezuela. É mais alto que a Venezuela. Tá louco. Então tem que fazer essas coisas pra sobreviver, pra poder ter esse pôr do sol.

Então foi isso. Eu tinha esquecido desse detalhe. “Não, vou fazer porque sim. Todo mundo vê”. Eu fazia e, às vezes, eu explicava. Conversava muito com eles. Tinha dia que eu não escrevia nada. Eu ficava conversando com eles. Um dia, eu estava sem saco pra escrever. Mas sem saco. Não era inspiração, era saco. Eu falei assim: “Pô, peguei minha carteira hoje e comecei a tirar o que tinha dentro da minha carteira, carteira de bolso. Meu, tinha cada coisa lá no fundo, assim. Negócio absurdo”. Chamei de “Minhas coisas”. Aí alguém falou: “Por que você não escreve sempre sobre as suas coisas?”. Aí eu falei: “Ah, legal”. Aí comecei a escrever um livro que eu tenho que se chama *Minhas tudo*. Saiu logo depois desse. Entre esse e o *Mundinho*. E o *Minhas tudo*, tinha dia que eu chegava lá e falava: “O que vocês querem? *Badaró* ou *Minhas tudo*?”. Aí cada um queria uma coisa, não sei o quê, tal. Às vezes, o *Badaró* pegava um ritmo, assim, que eu escrevia só *Badaró*. “Ah, não, vou escrever *Minhas tudo* hoje, que eu vou escrever sobre um... que eu peguei um...” Fez um sucesso danado isso...

Eu peguei um Dostoiévski, que eu tenho aquela obra completa do Dostoiévski, que eu não li. Eu ganhei em 1964 da minha irmã, Mariléia. Eu tentei ler várias vezes. A letrinha mínima já... Eu fumei ele quase inteiro, todo lugar que era só papel. Aquilo é ótimo pra colar. Ia dizendo que eu peguei o... Eu chamo ele de “Dosta”. Peguei o Dosta. Está aí o Dosta. Tenho até hoje. Um dia, eu estava procurando folha em branco pra fazer um cigarro e achei uma multa de 1968, não me lembro. Mais de 10 anos atrás, na Dutra, eu estava 105 km/h, uma coisa assim. Absurdo. Aí eu fiquei falando “Dosta”, que eu nunca lia, não sei o quê e tal, e todo mundo dizia que eu tinha que ler. Aquelas coisas que escritor tem que ler, né? Aí, no fim, eu termino assim: “Eu gostaria que um dia, daqui 200 anos, se alguém perguntasse ‘Já leu Mário Prata?’, ‘Não, não li, mas já fumei muito’”. Aí quando eu vi já tinha um livro *Minhas tudo*, sabe?

L: Mas esse livro, *Minhas tudo*, você também escrevia lá? Compartilhava?

M: Sim!

L: Ah, essa é uma informação relevante pra mim.

M: Sim, eu escrevi o *Minhas tudo* lá. Confesso que tem umas... Sei lá, se tiver 60 crônicas, tem 10 que eu já tinha de coisas minhas, né? Tinha uma que eu sei que eu já tinha, que é a do meu criado-mudo, que é uma crônica minha assim que eu te conte clássica aqui. Ficou muito conhecida, ela é muito reproduzida. Eu estava trocando de apartamento com o meu irmão... Com o meu filho. No mesmo andar. Quatro apartamento por andar. E aqui do lado meu, onde estava meu filho, estava chegando um casal com duas criancinhas, que eu não conhecia, e eu estava levando a gaveta do criado-mudo e ele abriu a porta, bateu na gaveta e caiu tudo do criado-mudo no chão e foi ele, a mulher e os filhos me ajudar a pegar, entendeu? E tinha cada coisa que não era pra ninguém ver, entendeu? Camisinha era o mínimo, entendeu? Coisa assim, ficha telefônica, nem usava mais e tal. Bom, eu fiz essa crônica. Tinha muita merda. E o criado-mudo você joga coisa ali, vai indo pro fundo e era um criado-mudo grande.

L: Mas legal. Esse negócio da carteira é um processo interessante. Aí alguém ali falou: “Ah, por que você não escreve sobre suas coisas?”.

M: É.

L: Legal. Interessante. É esse tipo de interação que me chama atenção e que me interessa.

M: Agora eu não sei. Agora que você falou, não sei se alguém falou, se eu perguntei se eles queriam... Eu me lembro sim de perguntar: “O que vocês querem hoje? *Minhas tudo...?*”. Aí já virou *Minhas tudo*, né? *Minhas tudo...* “Não, vai no *Badaró*, a gente quer saber o que vai acontecer com a fulana, não sei o quê e tal”. Aí ia pro *Badaró*. Mas eu acho que alguém me sugeriu... Bom, eu não tenho certeza. Se sugeriu, foi uma puta sugestão, que foi um livro que vendeu legal. Muito legal. Pra surpresa de todos nós. Vendeu mais que *Os anjos de Badaró*, *Minhas tudo*.

L: Legal. Você também comentou que a experiência foi muito exaustiva, que você não voltaria a fazer a essa experiência, né? O que você elencaria como o mais difícil nesse processo?

M: Controlar 15 mil pessoas. Já falei aqui algumas coisas, né? Desde rifar virgem até o negócio das reuniões. Teve uma internacional. Tinha muita gente na Austrália, na Nova Zelândia e no Japão. Fizeram uma lá, foram 20 pessoas. E eu tinha que mandar carta pra eles agradecendo.

E era uma coisa tensa, né? O problema da câmera, por exemplo, foi um horror. A câmera foi um horror. Desde que instalou a câmera. E a câmera não tinha essa qualidade que tem hoje, né? Então é o seguinte: a câmera... Eu escrevia religiosamente das 17h às 19h, das 17h às 20h, por dia. Eu fazia antes um resumo do capítulo, desse tamanho assim. Só um item, assim, pra tocar a história, né? Eu me lembro que o cara da França falou: “Isso aí é tudo? Você precisa fazer tudo?”. Eu falei: “Porra (**15: 55 inaudível**). Não lembro o nome dele. É um nome francês. Jacques.

L: Bem clichê, né?

M: É!

L: Jacques é um nome bem comum. É tipo um João nosso.

M: É! Está aqui o nome dele. Christian. Também bem... Christian. Tem aqui um negócio que eu escrevi em abril de 2012, contracapa, orelha e tem trecho do *Libération* e um trecho sobre mim. Eu não sei pra onde foi que eu fiz isso aqui. Eu acho que foi relançado. É que eu vendi oito livros pra Planeta. Não sei se foi em 2012, acho que foi isso, mas deixei aqui pra você ver também. Christian. Também é bem francês. Mas, então, onde estávamos?

L: Na dificuldade do processo, aí você falou do...

M: Isso! É isso! Era muito cansativo, sabe? Porque, normalmente, quando você está escrevendo um romance, você tem que pensar só na história e na hora que você vai escrever. Ali, eu tinha compromisso com horário, eu tinha um compromisso com a TV1 e com o Terra,

tinha um prazo, meio elástico, assim, né? Tinha 60 dias de margem de erro, vamos dizer, pra entregar e eu também não sabia muito bem como é que eu ia acabar aquele negócio, sabe?

Tinha um negócio meio básico de tráfico de cocaína, que de cara uma mulher me pediu: “Por favor, não...”. Aí acho que nem maconha tem. Ou ficou só maconha. Tirei o tráfico de cocaína, já ficou meio manco por um lado e, depois, eu percebi que principalmente das meninas, elas estavam interessadas nos romances, nas transas sexuais, sabe? Elas queriam era isso. Então também eu fui um pouco mais do eu iria pra esse lado. E eu tenho dificuldade muito grande em escrever cena de sexo explicitamente assim, sabe? Nesse livro, acho que é nesse livro, no final, tem uma transa de um cara que nunca tinha transado com... Você releu há pouco tempo? Não tem uma transada no fim? Aí a Isa Pessoa, que era a editora, a cada dia eu mandava uma transa pra ela. Ela falou: “Não, você faz melhor do que isso”. Falei: “Isa, eu fico sem jeito...”. “Não, faz! Conta uma sua”. Falei: “Não, as minhas eu não posso contar”. Meu, aí eu um dia fiz o que eu consegui de mais e falei: “Isa, mais do que isso, eu não faço”. “Então só fala assim: ‘Então fizeram amor’”. Ela deixou. Vou até reler. Você está me lembrando coisas incríveis.

Mas eu sei que o livro ficou mais... Talvez tenha ficado melhor do que ficaria. Nunca houve um palpite: “Faça isso, faça aquilo!”. O negócio das cenas de amor eu sei porque elas ficavam perguntando, entendeu? “E o fulano não vai transar com a fulana? Pô, nem um beijinho?”. Ficavam brincando assim, mas nunca ninguém falou: “Tive uma ideia”. Eu tenho até impressão de que se alguém fosse dar uma ideia, os outros iam cair em cima de pau: “Que ideia de porra! Para com isso!”. Eles iam brigar. Mas não dá. Tinha uma página chamada “Palpites”. Tinha que ter palpite todo dia e eu ficava vendo e eles estavam conversando, porra.

E outra coisa, outra coisa, por exemplo: ficavam me enchendo o saco pra fazer barba. Eu faço barba uma vez por semana. Fiz ontem, antes de ontem. Eu não gosto de fazer barba. Eu não gosto. Acho que é um erro da natureza barba, entendeu? Eu faço a contragosto. “Porra, essa barba!”, entendeu? Eu nem sei quem é, era de Manaus, mandando eu cortar a barba. Aí eu cortava o cabelo. Metade: “Você está lindo!”. E a outra metade: “Você está feio pra caralho! Você não tem que cortar, tem que deixar comprido e amarrar atrás”. Porra, eu estou escrevendo um livro e eu tenho que ficar lendo essas coisas, né? Porque eu lia tudo. Os palpites... Tinha muita coisa engraçada, entendeu? Principalmente quando era papo entre eles, era muito engraçado.

Mas era muito desgastante. Eu trabalhava das 8h até o meio-dia. Eu saía para almoçar e para jantar, mas era duro. Era duro. Não compensou o dinheiro. O dinheiro foi legal. Agora

isso fez com que muitos deles começassem a escrever e me mandar. Eu falei: “Vamos fazer um negócio. Vamos organizar um negócio direito. Vamos fazer um concurso”. Aí eu, por minha conta, sem falar com o Terra e com a TV1, fiz um regulamento lá bem simples assim de tamanho. “Concurso de Crônica”. Fiz um jurado: as quatro pessoas que trabalhavam pra mim, um era o meu filho Antônio, que eles liam. Liam. Chegava a 100 por dia. Dividia lá, lia 25 cada um. E eles me mandavam uma, duas que eles achavam que... E eu dava a palavra final. Sendo que a palavra final, final, foi Luis Fernando Verissimo que deu.

L: Ah, é?

M: Foi. Mande as últimas dez pra ele e falei: “Tem três gaúchas”. “Então tem três gaúchas, vou nem ler”. Ele estava em Paris e quem ganhou foi uma gaúcha. Era uma gaúcha, mas não foi por causa dele não. Ganhou primeiro, segundo e terceiro lugar.

L: Ah, eu vi no livro. Até notei que tinha três crônicas dela.

M: Mas eu não coloquei as três crônicas que ia ter chiado. Essa menina eu levei pra escrever na Época. Alguém saiu e eles queriam uma mulher pra revezar comigo, uma semana. E o cara, editor, me perguntou: “Quem você me sugere de mulher?”. Eu falei: “Ah, tem a Lygia Fagundes Telles, tem a Lya Luft”. Só falei de mulheres da minha geração, mais velhas que eu. “Mas se você for macho mesmo, tem uma menina chamada BÍbi da Pieve que nunca escreveu porra nenhuma, mas estou te mandando três crônicas dela. Se você for macho você contrata ela”. Meu, o cara pirou. Contratou ela pagando a mesma coisa que pagava pra mim. Ela enlouqueceu. Ela era cantora de um conjunto de rock. Cantora. Fazia show. Ela começou a escrever. Foi até na Globo, é colaboradora de minissérie, virou escritora. Largou o rock. É minha amiga até hoje.

L: Que legal!

M: A BÍbi. BÍbi da Pieve. Ela escreve bem pra caralho. Pra caralho. A crônica dela perto das outras... Porra.

R\$ 1.500 pro primeiro lugar, R\$ 1.000 pra segunda e R\$ 500 pra terceira. Dinheiro meu. É que eu estava ganhando bem. Aí sim. Aí falei com o Sergio Motta Mello, marido da... Falei: “Sergio, vamos publicar o livrinho das crônicas premiadas. E você põe uma contracapa

e dá de natal pros seus clientes”. Ele achou a ideia do caralho e meu irmão editou o livro, que ele tem uma editora pequena. Ele é editor. Ele fez uma contracapa dizendo: “Isso é um presente da...”. E na contracapa dele contando a história, como é que foi do... que fez tudo. Deu uma festa, deu o livro pra todo mundo e tal.

Cada tiragem de mil exemplares, cada cara que ficou classificado, no livro, recebeu 30 livros, que eu paguei o correio, né? E 100 livros... Não. Como é que foi? Foi menos... Ficou não sei quantos pro Sergio distribuir na festa dele... Bom, eu sei que eu mandei os livros. Mas aí os livros dos contos dos Anjos de Prata, eles que fizeram. Foram eles que foram atrás de editora e acho que eles mesmos que pagam, sabe?

Mas então nessa deles escreverem, alguns começaram a escrever. Mandaram toda semana. Eu vi que estava tendo uma evolução. Às vezes, eu comentava, entendeu? Sem citar nomes, dicas pra crônica, né? O que não se deve fazer numa crônica, o que deve fazer. E eu via que muita crônica o cara escreveu e nem revisão ortográfica fez, sabe? Eu explicando que era um trabalho, que você tem que fazer várias revisões.

A primeira coisa você põe lá: procurar a palavra “coisa”. Você vai ver quantas vezes você escreve a palavra “coisa”, porque “coisa” é fácil. “Pegou as coisas e foi embora”. Você escrever as coisas que pegou fica muito melhor. “Pegou a bolsa, a sombrinha, que estava molhada, pingando, a capa e foi embora”. Muito melhor do que “Pegou as coisas e foi embora”. Ficava dando umas dicas assim. Eu faço isso. Eu termino um livro, primeira coisa: “coisas”. Tem “coisa” para caralho. E cada “coisa” que você substitui, fica rico o texto. Fica muito rico.

Outra coisa é “Mas” maiúsculo começando frase. É horrível. “Mas aí eu vi que não ia dar certo”. Pô, “aí eu vi que não ia dar”. Não precisa do “mas”. O “mas” sempre redundante, entendeu? Tem uns truques assim. Com o tempo, você mesmo vai descobrindo ou você lê o livro de pessoas...

Tem uma história genial do Georges Simenon, que ele escreveu 400 livros, aquele que tem todos lá em cima, Inspetor Maigret. Já leu algum Inspetor Maigret? Meu, é genial. Ele era, tipo assim, o melhor amigo do Fellini. Tem um bate-papo entre o Fellini e ele que eu vou te mandar. Um elogiando o outro. É um gênio. Esse homem é um gênio. Escreveu 50 anos sobre o Inspetor Maigret. Maravilhoso. É um mestre, é um mestre. Muito melhor que Agatha Christie, Sherlock Holmes. Da turma antiga, até a primeira metade do século XX, ele era o melhor. É o melhor. Eu não conhecia nada também quando eu comecei a pesquisar, mas aí ele deu uma entrevista pro *Paris Review*... *Paris Review*, todo ano, faz uma entrevista com escritores (**29:19 inaudível**) assim. Aliás, eu comprei três volumes agora lá em Portugal.

Tem uns 30 escritores pra ler aí. Numa entrevista que ele deu, ele não dava entrevista, mas aí o escritor do *Paris Review* encontrou uma coisa que eu já sabia: os livros deles são fininhos, ele escreve em oito dias. O método é o seguinte: ele vai ao médico, ele tem um médico lá em Paris, ele vai ao médico, ele morreu já, faz um exame completo. “Tá bom? Estou”. Ele se tranca em um quarto, no fundo da casa dele, e sai para as necessidades fisiológicas e alimentícias. O básico. Não sai de lá. Não atende telefone, não atende porra nenhuma. E se, por um acaso, ele é interrompido por algum motivo, mais de uma hora assim e tal, ele para de escrever onde está, joga fora e começa outro. Mas ele escreve cinco dias sem parar. Cinco dias. Aí depois ele passa três dias fazendo uma revisão e ele falando assim: “Tirando palavras que eu acho que não fica bem em um romance”. Aí o repórter: “Que tipo?”. Ele falou: “Por exemplo, ‘crepúsculo’. ‘Crepúsculo’ é uma palavra horrorosa. Você está lendo um livro e... ‘crepúsculo’. É feio, não pode ter ‘crepúsculo’”.

Eu estava em uma feira do livro de Belém do Pará, melhor feira do livro que tem no Brasil, puta feira do caralho. Desculpa a falsa modéstia, mas estava eu, Ziraldo e Suassuna no bar, conversando. E eu contei essa história pros dois, os dois não sabiam dessa história. Eram fãs do Simenon. Aí o Ziraldo falou: “Rapaz, você não sabe! Eu estava lendo o último livro do Rubem Fonseca e, de repente, ‘guloseimas’. Eu fiquei puto, liguei pra ele, falei: “Rubem, você está louco? Como é que você usa ‘guloseimas’ no livro?”. Ele falou: “Qual é o problema?”. Falei: “É horrível, essa palavra é horrível! É velha! Não pode pôr ‘guloseima!’”. Pá! O Zé Rubem bateu o telefone”. Falou: “Agora eu encontro em festa, ele vira a cara assim pra mim”. Brigaram por causa de “guloseima”. Brigaram por causa do “guloseima” e do “crepúsculo”.

Então tem isso também de você ficar procurando a palavra certa, né? Que dá trabalho. Eu tenho muita facilidade. Eu escrevo e sai muito fácil. É porque eu trabalho bastante em cima, entendeu? Eu fico, assim, uns dois meses, só fuçando, né? E depois tem a própria revisão da editora, que é importante também. Meu último livro, eu entrevistei 22 pessoas mortas. Você não viu, né?

L: Não.

M: Vou te dar um. Eu acho que eu ainda tenho aí. Então tem muito “Dom”. Tem Dom Pedro I, Dom Pedro II, tem Dona Maria I, tem uma porção de Dom. Aí a revisora me telefonou. Falou: “Escuta, vamos resolver esse negócio do Dom”. Falei: “Resolver o quê?”. Ela falou: “Você usa quatro ‘Dom’ diferentes: você usa D maiúsculo, você usa D minúsculo...”

Aliás, você tem seis... Você usa D maiúsculo, você usa D maiúsculo com ponto, você usa D minúsculo, você usa D minúsculo com ponto e você escrita 'Dom' escrito tudo com M e 'Don' com N. Vamos resolver". Aí tá, eu nem sei qual eu... "Tá, fica esse". Porque são coisas que você não percebe. "Século. Às vezes, você usa século XIX em romano, às vezes, em árabe". História é frescura, né? Tem que ter imunidade, né? Então tem isso também. Eu já procuro fazer editando esse tipo de negócio. "Como é que eu pus século XX? Como é que eu escrevi e tal?". Então é um trabalho. Quatro. Eu não sei se eu respondi tua pergunta.

L: Respondeu, respondeu. Teve uma, que é a próxima, na verdade, que você respondeu mais ou menos, ela já na conversa que... Eu queria saber se tinha uma combinado entre você e a editora sobre a frequência da escrita, então tinha. De tal hora a tal hora. Eu queria saber se esse cronograma foi baseado nas sua rotina normal...

M: Não.

L: ...ou se você fez um cronograma pra isso?

M: Não. Foi na rotina do mundo. O japonês, por exemplo...

L: Não conseguia acompanhar?

M: Eu queria fazer das 15h às 18h, aí a *japonezada* lá, a Nova Zelândia, ficaram tudo puto: "Não, pelo amor de Deus!". Porque era 3h lá. Aí eu cheguei à conclusão que das 17h às 20h era universalmente interessante, sabe? O japonês acordava um pouquinho mais cedo, estava interessado mesmo. E foi isso.

Eu estava falando da câmera na outra pergunta. A câmera é o seguinte: o Terra foi lá e instalou a câmera e falou assim: "Vou deixar ligado o dia inteiro pra gente ver a luz e deixa um quadro, deixa alguma coisa vermelha". Pus aquele quadro lá. Vou até acender a luz, porque é lindo aquele quadro e é vermelho. Eu deixei esse quadro atrás, pus a câmera aqui, no lugar que ela ia ficar, a cadeira aqui e o quadro atrás. E saí. Fui pro bingo, de tarde. E a câmera ligada. Só os caras do Terra estavam olhando. E o meu computador também mostrava a câmera. E eu era amigo do gerente do bingo e eu estava contando pra ele como é que era, né? Falei: "Inclusive agora eu saí de casa, porque eu instalei uma câmera lá, pus um fundo vermelho, porque os caras têm que ver a qualidade de luz, não sei o quê". "Como?". "Vem

cá”. Aí eu fui mostrar pra ele. Ele ligou lá, entrou no meu site. Estava só o quadro assim. Aquela câmera e o quadro assim. Aí veio a empregada passando, a Gorete, com um monte de roupa passada assim. (Risos). Voltou correndo. Falei: “Vai dar merda esse troço”. A história da Gorete foi demais. Ela nem comentou comigo. Grande Gorete. Era empregada do Antonio Candido também.

L: Mas aí o pessoal viu ela passando?

M: Viu.

L: Ah, que legal.

M: Os caras viram. Mas é que o site não estava no ar. Ninguém entrava no site, entendeu? O pessoal viu ela passando. Eu vi isso.

E aí eu começava a escrever, embalava, aí os caras começavam a falar assim: “Está ficando escuro! Acende a luz! Acende a luz!”. Quando eu acendia a luz, a luz era de cima, ficava na minha cara iluminada assim. Bom, ficou esporte. Ficou esporte. Falei: “Vou ter que pôr batom daqui a pouco”, entendeu? Tinha hora que ligava as luzes, eles avisavam: “Está escuro! Não estou enxergando nada!”.

L: Isso é interessante, né? Por que que eles queriam ver você? Porque eles estavam acompanhando o que você estava escrevendo.

M: Não, o Terra achava. Foi o Terra que inventou a câmera.

L: Mas eles compraram a ideia, os leitores. Eu digo, eles gostavam de ver a sua figura.

M: Gostavam, gostavam. E todos, todos os comentários... Eles não acreditavam como é que eu podia escrever coisa tão engraçada sem nem sorrir. Eu nunca vi minha cara escrevendo, mas eu escrevo as coisas mais absurdas e eu não sorrio. Aliás, eu não rio nem em livro. O livro pode ser engraçado... É muito difícil eu rir em livro. Muito, muito. Eu ri muito no *Pornopopéia*. Você leu? Leu o *Pornopopéia*?

L: Li, li.

M: Pô, o *Pornopopéia* eu morria de rir. Você está lendo e o cara que é o culpado é o meu melhor amigo. E eu conhecia todas as histórias já, que eu sou personagem também, mas eu não vou te falar quem eu sou. Mas eu sou personagem. Meu, aquela suruba... Tem uma hora que o cara dá um peido. Meu, aquilo lá é a coisa mais engraçada que eu li na minha vida, porque tem uns caras tudo pelados ali, um cara tocando lira e ele peida. E ficou um cheiro assim... E tinha um crioulo alto. Um crioulo levantou o pescoço assim tentando pegar um patamar...

L: Acima daquele cheiro...

M: Meu, mas eu não rio. Eu escrevo, eu estou muito compenetrado. Eu não rio “Hahaha”. Imagina ficar rindo. Nem lendo depois, eu não rio. Outro livro que eu li também foi *Leite derramado*, do Chico. Esse eu li pra caceta, porque todo ano eu levei um livro a sério. 100 anos da história do Brasil porra nenhuma. Esse livro é uma puta de uma brincadeira. É muito engraçado, eu morri de rir com aquele livro. Eu ri mesmo, ri muito. Mas a pergunta...

L: Era em relação aos cronogramas.

M: O cronograma. Então o horário eu fiz depois que eu tive esse negócio com o exterior, entendeu? Pra Europa tudo bem e tal. 20h lá. Os caras tiveram que fazer uma conta assim, entendeu? EUA é mais cedo. Não que fosse maioria, mas eu me sentia orgulhoso de ter pessoas em São Francisco seguindo, sabe? E tinha muito estudante seguindo. Estudantes de literatura portuguesa, de vários lugares, né? Da Sorbonne, inclusive.

L: É uma pergunta: tem outras pessoas que te procuraram pra fazer pesquisa sobre *Os anjos de Badaró*? Pesquisas acadêmicas?

M: Sim, sim.

L: Você tem esses contatos?

M: Não, não tenho. Tem uma menina que... Da onde que ela era? Brasileira. Que a gente fez um... Não era especificamente sobre *Os anjos de Badaró*, mas ela fez uma porção de perguntas sobre *Os anjos de Badaró* por Skype e sumiu. Não me lembro nem o nome dela. Acho que era do Rio. Uma morena. Uma morena muito bonita, mas sumiu e eu não fui atrás. Não quis ir atrás.

E teve uma menina da Sorbonne, que aconteceu uma coisa muito engraçada, você falou do **(42:07 inaudível)**... Eu estava na Copa de 1998, em Paris, a trabalho, pelo *Estadão*. E eu lia o *El País*, de Madri, e o *El País* tinha uma resenha de um livro que me interessou muito, que era o processo de criação dos grandes escritores, como é que trabalhavam... Eu fiquei interessado pra caralho e saí. Reservei uma tarde lá e: “Vou achar esse livro aqui em Paris!”. Tem em Madri e tem em Paris. Era espanhol o livro. Procurei, procurei e não achei. Eu estava em uma livraria: “Tem ideia de onde eu posso encontrar livro em espanhol?”. “Na rua... É uma das ruas da Sorbonne, Rue des Écoles. Na Rue des École”. Aí eu fui na Rue des Écoles. Muito livro em espanhol. Aí eu vi que tinha uns brasileiros: Jorge Amado, assim. Aí eu, muito metido, falei: “Tem um do Mário Prata aí?”. Aí ela falou: “Deve ter, deve ter aí”. Já fiquei assim, né? Aí ela abriu. Tinha o *James Lins, o Playboy que (Não) Deu Certo*, e tinha... Ela falou: “Não, o que a gente vende muito aqui não tem nenhum. Eu vendo 40. Todo ano, eu peço pra editora **(44:04 inaudível)** por causa do curso de língua portuguesa da pós-graduação. Tem uma cadeira que fala das línguas portuguesas nos vários países. Nos PALOPs, né? Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, chama PALOP. Aprendi isso lá em Portugal. Portugal, Goa e Brasil. Então o livro é usadíssimo. O professor, não é que adota, ele sugere que todo mundo compre, morre de rir, não sei o quê. “Você fala português muito bem...”. Aí eu fiquei orgulhosíssimo. Falei: “Meu Deus, eu sou adotado nessas horas. Eu sou foda”. É demais, né, meu? Você faz uma brincadeira daquelas e os caras vão ali na Sorbonne, porra. É tudo brincadeira. Os caras levam a sério, né? Se bem que está tudo certo com as palavras, né? Mas aquilo foi um brinquedo pra mim, sabe? Essas coisas que dão certo, sabe? Eu aqui falando, dando essa entrevista pra você, fazendo um trabalho sério, na UNESP de Araraquara, que é aqui. É legal. É legal isso. Essas coisas, assim, que eu nunca tive pretensão: de escrever um livro pra virar tese. Tem outras teses. De mestrado...

L: Então, eu queria te perguntar, porque todo mundo me pergunta, toda vez que eu vou apresentar em congresso, né? Quando eu falo, todo mundo te conhece, obviamente, mas quando eu falo: “Ah, *Os anjos de Badaró* foi escrito inteiramente on-line”, todo mundo fica assim... Da área. E são pessoas da área. Da área de Letras. Fica todo mundo: “Nossa! É sério?”

Isso existe? Isso existiu?”. Isso foi uma das coisas que me motivou a fazer a pesquisa, porque eu não consegui levantar muitos pesquisadores que fizeram especificamente sobre *Os anjos de Badaró* e isso é uma coisa que tem que ter, porque foi um... A gente não acha nenhuma outra experiência similar a essa.

M: Mas não tem. Não tem, não tem. Foi por isso que o cara do *Libération* ficou... Você vai ler o texto aí, é um francês bem... Você lê um pouco francês?

L: Leio.

M: Ah, tranquilo. Você vai entender tudo. O meu é de ginásio e eu entendi tudo. Ele ficou fascinado com isso. O cara do *El País*... O cara do *El País*, eu não cheguei a ver a matéria, porque ele queria me entrevistar e eu dei a entrevista ao vivo, entendeu? Ele na redação me vendo e eu vendo ele na redação. Com gente atrás, assim, olhando. Foi interessante. Todos assim: “Mas como é possível?”. Porque não existia coisa pro Skype, essas coisas que têm hoje. Hoje tem no telefone, você liga aqui... Nada disso. Foi uma invenção da TV1. Foi um garoto de 18 anos. Pô, impressionante. Impressionante.

L: Sim, legal.

M: Eu lembro que, um dia, esse garoto estava na minha casa e tinha um deputado lá de Goiás – um deputado pentelho pra caralho, me cantando pra escrever uma crônica a favor de um candidato a prefeito de Goiás. Imagina o nível do cara. Aí como eu falei que o garoto – e o garoto era negro, esse garoto que fez isso – que tinha feito isso pra mim, ele queria dar dinheiro pro cara. Queria dar R\$ 50,00 pro cara. “Você merece!”. “Não, não, meu senhor”. “Mas isso que você fez...”. “Não, eu estou sendo muito bem pago pra fazer isso”. “Então toma mais 50 pau aqui, rapaz!”. Meu, falei: “O cara ganha mais que você”. Queria dar dinheiro pro cara: “Preto. Preto deve ganhar uma merda pra fazer isso aí”. E o garoto ganhava bem.

Ele depois largou esse troço. Encontrei com ele um dia, não sei aonde, pouco tempo em São Paulo. Ele que lembrou de mim, porque ele mudou a cara, né? “E aí, cara? Vamos fazer outro livro juntos?”. “Rapaz! É você, porra?”. Ele fez Direito, sei lá, virou outra coisa. Não aguentava mais aquilo: “É muito trabalho!”. Mas era um gênio, inventou esse troço. Eu tenho impressão de que eles devem ter lá esse... Porque esse negócio ele foi lá em casa pra

pôr dentro do meu computador. Ele abriu meu computador e pôs esse negócio lá dentro. Não era um app, não. Sei lá o que ele fez. Ficava só vendo aquilo.

L: Legal. Sétima então...

M: Mas, outra coisa, concluindo: eu acho que não teve uma repercussão maior, além do lançamento normal, sobre a internet, porque internet não era o que é hoje. Hoje, por exemplo, um candidato está hospitalizado e está mandando recado pela internet. A campanha dele é toda pela internet. Ele grava as coisas, manda foto, não sei o quê. Tem uma força muito grande. Se não, ele estava fodido. Naquela época, não sei, eu não sei se eu dei entrevistas especificamente sobre isso aqui, no Brasil. E aquele site eu não sei muito bem o que tem lá, porque foi uma amiga minha, que trabalhou comigo em pesquisa – ela está até morando em Sevilha hoje, o marido dela está fazendo o mestrado lá, é jornalista...

L: Qual site você fala?

M: O meu site.

L: O seu site pessoal?

M: É, foi ela que fez. E ela que pesquisou tudo. Quando eu fui lá, ela fez umas coisas que eu nem sabia.

L: Essa reportagem do *El País* está lá.

M: Está?

L: Está.

M: Do *El País*?

L: Aham.

M: Ou do *Libération*?

L: Do *El País*. Eu acho que, na verdade... Deixa eu ver aqui...

M: O do *El País* pode ser que ela tenha conseguido, que ela era meio *Hacke*. *Hacke* não, como é que chama?

L: Hacker.

M: Hacker. Eu nunca vi. Eu não fuço ali não.

L: Tem o do jornal francês. Notícia do jornal francês, tem o link. É esse aqui? É que aqui eu estou sem internet, mas o título é esse aqui?

M: É, é.

L: Então tem.

M: Não, mas esse é do *Libération*.

L: É. Agora o do *El País* não tem não. Engraçado, eu achei que tivesse. Parece que eu tinha visto, mas é que eu tenho visto tanta coisa.

M: Esse nome eu não conheço...

L: Esse também está lá.

M: Esse de onde que é?

L: Esse é do site, de uma parte que fala...

M: Não, de qual jornal que é.

L: Onde que está escrito? Não está escrito. Engraçado, mas parece que eu vi esse do *El País*.

M: Foi na revista. Eles têm uma revista de domingo.

L: Esse aqui é da *Veja*: “Folhetim reinventado”.

M: Puta, eu não lembro de nada disso.

L: (53:04 inaudível)

M: Mas o livro vendeu bem. Foi legal. No dia do lançamento, a editora fez um café da manhã, em um hotel cinco estrelas. Veio imprensa e donos de livrarias, gerência de livraria. Estava na moda, não sei se está na moda ainda. Programa de índio, você tinha que acordar cedo. Era café da manhã, porque eu acordo muito tarde, tinha que marcar uma hora cedo. Aí eu fui lá e comecei a contar a experiência que foi pela internet e a Isa falou assim: “Fala do livro, fala do livro”. “O livro é uma bosta, pô”. Falei pra ela: “O livro é uma bosta”. Ela editou. Ela ficou puta comigo: “Você não falou nada do livro!”. E eu acho que o que importa é essa coisa. Pra mim, foi mais importante isso do que o livro. Foi.

L: Essa é uma das grandes discussões teóricas que eu tenho que fazer, porque é exatamente isso que eu quero, na dissertação, provar, né? Estou teorizando sobre. O que interessa pra gente também, enquanto pesquisador de literatura, é esse processo. Tanto que, assim, eu já fiz um trabalho teórico – depois posso te mandar, mas fiz porque eu tinha que fazer – mas eu tenho um trabalho teórico do livro, especificamente, analisando gênero, analisando narrador, d’*Os anjos de Badaró*. Mas, assim, não é o que eu estou realmente interessada. É no processo.

M: Eu quero ver. Bom, se você for falar em processo... É que nós estamos falando desse processo específico. O processo de escrever uma novela também é um processo riquíssimo. Riquíssimo. E tão estressante quanto. Sabe? A última novela que eu escrevi tem 10 anos, 12, 14... Eu me fodi, porque eu não escrevia novela há 25 anos e quando eu escrevia, novela era menor e eu escrevia sozinho. Agora, hoje, tem uma equipe, tem mais seis pessoas, e eu não soube administrar essas seis pessoas. Eu não sabia o que fazer. E nenhum filho da puta, na Globo, me ensinou. Queriam que eu me fodesse, o autor, entendeu? Tem tão pouco autor, que surgiu um novo – um novo! eu já era velho, mas... –, eles sacanearam mesmo. E eu fiquei tentando. Agora, aí meu filho, que era um dos... Eu saí fodido. Meus colaboradores continuaram escrevendo, mas meu filho, que era um dos colaboradores, ficou até hoje lá, o Antônio. E ele me explicou como é que é feita a novela. Ele fez duas. Ele fez aquela *Avenida*

Brasil, que era maravilhosa. Eu comecei a assistir, porque ele era um dos autores, mas eu achei maravilhosa essa novela. Assisti metade dela, mais ou menos. Assisti muitos capítulos. O João, o João. É um trabalho riquíssimo também pra você fazer uma pesquisa, entendeu? Ao mesmo tempo, lúdico, como isso. Isso tudo não deixa de ser lúdico, entendeu?

Contando agora, 20 anos depois, é muito engraçado, mas, na época, no momento máximo, assim, de merda que deu foi quando leiloaram, rifaram, sei lá que porra, a menina. Meu, aquilo foi um horror aquilo. Eu tentava apagar da minha máquina e não conseguia. Aí eu ficava escrevendo, eu escrevia, apertava o teclado, ficava subindo pra aquilo sumir, entendeu? Mas eu não sabia se sumia só do meu ou se sumia em todos. Meu, puta merda. Aí o Sergio ligou: “Pô, o que que é isso, caralho?”. Falei: “Meu, perdi o controle, meu. O que você quer que eu faça? Perdi o controle”. O Terra, puto da vida. Pô, imagina. Você abre o Terra e estão leiloando a virgindade, porra.

L: É perigoso, né?

M: Dá cadeia.

L: Dá cadeia. Tem uma pergunta aqui que você não respondeu: com que frequência você lia os comentários deixados pelos internautas? Sempre, então, né? Você falou que entrava na...

M: Eu lia muito, eu lia muito.

L: Mas você falou que eles davam menos palpite. Eles conversavam...

M: Eles não conversavam muito comigo não. Eles conversavam entre eles. Eu ficava olhando lá de curioso. Quando eles queriam falar comigo, eles mandavam e-mail pra mim. Quando era algo pessoal. Porque eu acabei ficando amigo. Teve o caso da Vovó...

L: O Beto Muniz é quem?

M: Era um dos líderes.

L: Era um dos líderes. Porque ele está no prefácio das *Crônicas dos Anjos de Prata* e ele é quem coordena o site do Anjos de Prata.

M: Pode ser. Ele chamava absurdos no Anjos de Prata. Absurdos.

L: Não tem mais o site. Ele parou em 2010.

M: Parou?

L: Parou.

M: Dos Anjos de Prata?

L: Uhum. Foram dez edições. De 2000 a 2010.

M: Quando eu comecei a escrever, eu recebi uma carta, foi pro *Estadão*, de uma velhinha, antes do site de *Badaró*, chamada Vó Maria, que adorava minhas crônicas, tinha 80 e cacetada. Já tinha e-mail. Mandou uma carta com uma letra toda de velha. Era uma gracinha. Eu respondi. Aí ela falou: “Então você me dá seu endereço que eu estou fazendo um par de meia pra você. Está chegando o inverno...”. O par de meia de lã, que era de lã que ela fez. Meu, usei essa meia por vários invernos! Vó Maria. Aí quando entrou o site, um dia, eu estou lá no chat lá, entra a Vó Maria. Eu falei: “Não acredito”. Falou: “Olha, é a minha neta que está digitando”.

L: Era ela?

M: Era.

L: Não acredito.

M: “Porque eu não consigo. É a minha neta. É a minha neta que me ensinou a entrar aqui e a gente conseguiu entrar”. Aí eu contei pra todo mundo que estava lá quem era a Vó Maria. A Vó Maria virou a madrinha d’*Os anjos de Badaró*. Aí foi uma comitiva... Morava na puta que pariu, numa cidade chamada Piedade, longe, assim, 400 km de São Paulo,

Piedade que chamava, um nome assim ligado a Cristo. Fomos de carro, dois carros, pra lá. Cheio de Anjo de Prata e eu. Meu, essa velha chorou, chorou, chorou... Abraçamos. Almoçamos com ela. Ela não queria deixar eu ir embora e não sei o quê. Ela falou assim: “Eu quero dar um presente pra você. Você escolhe o que você quiser dessa casa aqui”. Estava ela, estava a filha dela também, nesse dia, e a tal neta que pôs ela na rede, né? Pô, Vó Maria entrava, era uma festa: “Vó Maria chegou!”. “Escolhe o que você quer”. Aquelas casas antigas, né? Grandes. Aí eu fiquei olhando assim. Falei assim: “O que eu quiser?”. “O que você quiser”. E tinha um fusca na garagem. Novinho, novinho. Falei: “Putá, sacanagem vir aqui e pegar o fusca”. “Eu quero que você leve uma coisa que você não esqueça”. Falei: “Eu quero aquilo ali”. Eu vou te mostrar. “Eu quero aquilo ali”. Apontei pra ela. “Menina, tira aquele negócio dali do armário. Chama a fulana lá que ele é pesado”. Aquilo ali. Ela insistiu.

L: Ah, não acredito. Que legal.

M: Vó Maria.

L: Que legal. Sensacional.

M: (1:02:40 inaudível) aqui, ó. Ligava. Aí atendia uma mulher lá na central. “Quero falar com o Doutor Prata”.

L: Eu sei disso, que ele era assim, porque o avô de uma amiga minha, quando ia falar “Ah, liga pra fulana”, em vez de ele fazer assim, “Liga pra fulana”, ele fazia “Liga pra fulana”. Aí eu era criança: “Mas por que ele faz isso aqui? O que é isso aqui?”. É o rodado, né?

M: É. (Som de telefone). Tocava lá. Aí quando ela morreu, a filha escreveu pra mim dizendo que ela morreu. Comuniquei ao grupo, foi choradeira, não sei o quê e tal. Aí a filha dela convidou a gente pra ir, de novo, almoçar lá. Tinha que sair cedinho de São Paulo.

L: Você não gosta de acordar cedo mesmo, né?

M: Nem fodendo.

L: Eu também não gosto.

M: Que bom.

L: Porém, acordei cedo todos esses dias!

M: Então amanhã você vai descansar. Eu tinha medo de você querer começar a trabalhar 8h.

L: Não, não é muito minha cara.

M: Que bom.

L: Se eu puder escolher, né? Esses dias eu não estava podendo escolher.

M: Não, descansa. Aí ela insistiu muito que a gente fosse lá fazer uma visita. Aí nós fomos. Fomos em um carro só. Fomos em cinco. Aí chegou lá, estava tocando aquela música: “Naquela mesa tá faltando um”.

L: “Naquela mesa tá faltando ele e a saudade dele...”

M: ...tá batendo em mim”. Ela falou: “Olha, a mamãe pediu pra que quando você entrasse aqui, estivesse tocando essa música”. Até agora eu estou arrepiado. E ela me levou pra fora da casa, assim, tinha uma piscina no fundo. Ela fez um quarto, ela fez um apartamento pra mim.

L: Ah, tá brincando.

M: “E ela queria que você viesse passar uns dias com ela, escrevendo aqui”. Apartamento, apartamento. Com banheiro, chuveiro, tudo. Fez lá do lado da piscina assim. Falei: “Putaque o pariu, como é que eu vou sair dessa, né?”. “Você não precisa vir não. Só queria que você soubesse que se, um dia, você quiser vir pra cá, passar uma temporada aqui, descansando... A casa é sua. Você pode ficar aqui. Eu te deixo uma empregada aqui com você”.

L: Que legal.

M: Está lá um quarto pra mim. 18 anos. Vó Maria. Vó Maria foi um sucesso. Ela que conversava com todo mundo: “Fulaninha, não sei o quê, recebi tua mensagem, muito obrigada!”. Velhinha.

L: Legal.

M: Eu tenho fotos dela. Uma das meninas, uma das Anjas lá, tirou uma porção de foto da gente lá com ela. Me amava, me amava. Assim, paixão. A meia que ela fez pra mim, meu... Mandou pelo correio.

L: Muito bom. Vamos chegando ao fim, que já deve estar cansado de falar.

M: Não, estou bem.

L: Você respondeu, mais ou menos, essa também: como você avalia a influência do que você lia em relação ao que você estava produzindo, porque, por exemplo, você falou que as meninas pediam mais uma história romântica, uma cena de sexo, ou a mãe que tinha a filha que lia, que aí você maneirou... Você até falou isso em uma entrevista, que eu até usei no trabalho. A sua forma de reagir foi manear. Você tirou o tom mais agressivo da história. Não ficou tanto... Você meio que respondeu, mas pode responder de novo: de como você avalia essa influência do que você estava lendo, desse feedback que eles davam, pro que você ia escrever. Havia uma influência. Eles podiam não dar palpite na história, mas alguma coisa ali, alguma coisa lá eles falavam.

M: Falavam. Bom, em primeiro lugar, eu fiquei assustado com a média de 14, 15 mil por dia, entendeu? Tinha dia que dava mais, tinha dia que dava menos. E eu achava que as pessoas, por serem minhas leitoras, meus leitores, tivessem um perfil, mais ou menos, igual.

L: Mas não, né? Cada um tinha uma idade. Cada um era de um...

M: Aí eu comecei a perceber, além do horário... Eu não ia imaginar que ia ter cara do Japão... Tinha muita gente do Japão. Esses nisei que volta pra lá. Tinha muito, né? E eu sou de Lins, cidade que só tinha japonês. Tinha até um japonês de Lins lá... Bom, então eu fui

me adaptando pra achar um meio-termo, que eu podia falar daquilo pra uma média daquele público, entendeu? Pra uma coisa assim.

L: A ideia do livro você tinha?

M: Tinha.

L: A premissa, digamos assim?

M: Tinha.

L: Mas aí ela foi desenrolando... Não estava assim: a coisa estava pronta, você foi lá e fez. Porque eu cheguei a pensar... Quando eu li pela primeira vez: “Mas será que foi todo esse processo ou foi uma coisa assim ‘Eu meio já tenho o livro e só vou lá e escrevo’?”

M: Não, eu já tinha meio livro. Eu até já falei aqui. Eu tinha meio livro.... Esse livro surgiu... Aquele cara que era experimentador de puta existiu. Ele queria fazer um consórcio de puta. Ele me convidou pra fazer um consórcio de puta. Era um cara da minha cidade. Eu falei: “Meu, eu não transo com puta desde os 18 anos, quando eu saí de Lins”. Porque minha geração toda começou a transar na zona. Eu tive namorada que eu nem beijei na boca. Era uma luta naquela época. Porra, imagina. “Não, mas puta é puta”. E ele me contou o projeto dele, entendeu? Que iam dar aula pras meninas, fazer exame... Ele começou a contar aquilo, eu comecei a viajar naquela ideia dele, né? Que é uma ideia do caceta, né? Fazer um consórcio de puta. Ensinar etiqueta, fazer exame de saúde... O negócio podia até dar dinheiro, né? Ele queria que eu entrasse como investidor no negócio. Vários funcionários, médicos...

L: Que loucura.

M: Puta que o pariu. Esse cara tem grandes histórias, que eu já escrevi várias. *James Lins* tem muita coisa dele. Está velhinho... Ele é irmão de um grande amigo meu. Um irmão mais velho.

Eu estava com isso na cabeça e tinha também aquele negócio de ser começo da internet e as pessoas que não sabiam mexer com a internet. Tinha pessoas que não queriam comprar computador. Achavam que era uma coisa que não ia pegar, sabe? Então tem aquele

personagem que vai aprender, não sabe mexer, né? Eu tinha essas coisas na cabeça. Aí imaginei a coisa mais óbvia do mundo: um cara de... Nem sei quanto anos esse cara tinha, de 60 se apaixonar por uma menina de 20. Eu falei: “Isso aqui sempre dá samba”. Eu tinha umas coisas assim na cabeça, mas tinha esse cara... Ele começava a fazer tráfico de mulher também, entendeu? Exportar mulher e cocaína no meio, com aquela amiga dele que morre. Foi a que eu matei quando eu perguntei quem eu deveria matar. Todo mundo falou nela: “Mata fulana!”. Odiavam ela. Eu ia matar mesmo.

L: Era Diana?

M: Diana, né? Eu ia matar mesmo a Diana. Eu nem lembro o nome dos personagens dos livros. Badaró e o outro é Ozanan, né?

Eu esqueço sempre a pergunta que você faz, porque eu saio delas.

L: Não, você já respondeu minha pergunta. Se tinha influência o que você estava lendo em relação ao que você estava produzindo e se havia uma preocupação em satisfazer as expectativas dos internautas.

M: Não havia, essa última frase que você falou, não havia satisfação em fazer pra eles gostarem. Havia uma preocupação em não fazer o que podia ser ruim pra eles: o negócio de não fumar. Eu ficava fumando na tela. As três horas que eu ficava lá, eu ficava fumando um atrás do outro. Então eu tive que deixar o cigarro e sair, assim, porque eu não sabia. (Som de tragada) e voltar e tal.

Eu deixei o negócio da cocaína de fora. A cocaína não era a história do cara, já era da minha cabeça e tal. E o negócio da internet, de ser o começo do computador, né? Eu me lembro que em 1998... Não foi em 1998, foi antes. Quando começou o negócio do computador, o Reinaldo Moraes, *Pornopopéia*, ia fazer uma novela na Manchete, fizemos, em 1987, e ele queria que a gente pedisse computador pra Manchete. Eu falei: “Não, não vai dar certo. Tem que aprender?”. Ele falou: “Não, mas é fácil, não sei o quê e tal”. “Não, vamos pedir duas Idênia. Recuperou as Idências, aquelas Idências de bolinha”. Porra, aquilo era o máximo! Era o máximo. Eram umas bolinhas com as letras todas assim. Você digitava, ela virava e batia a letra.

L: Não peguei isso.

M: Isso era o máximo! Além daquilo, jamais inventaria algo melhor. Sendo que a fita, que era vermelha e preta, tinha uma fita branca, então, se você errava, você apertava um botão, ela ia voltando pra trás, ia batendo na branca e apagava.

L: Olha!

M: Apagava até 15 letras! E você podia digitar, em seguida, o que você queria que ficava bonito. Isso era o máximo. E essas bolinhas, assim como tinha vários tipos de letras aqui, tinha cada bolinha de um tipo. Courier, não sei o quê...

L: Como chama isso?

M: Era uma IBM. IBM de bolinha.

L: Vou procurar depois.

M: E o mais importante: não tinha aquele braço pra você fazer assim...

L: Que vai pra máquina de escrever.

M: O braço de **(1:15:24 inaudível)**. Aquele braço não andava. O papel não andava. A bolinha que andava. Então o papel ficava parado assim, ela ficava parada e a bolinha ia e voltava. Pá pá pá pá. E você apagava... (Ruído de retorno) pra trás.

Agora o PT, cá entre nós... Fui fundador do PT. Eles estão enchendo o saco já. Proibiram a *Folha* de entrevistar o Lula e o Lula agora está brigando, porque não deixam ele dar entrevista. Porra, está tudo certo, está todo mundo certo. Fica quieto, caralho! Porra, cara chato! Eu estou ficando...

L: Não só você. Eu conheço várias pessoas que estão também.

M: Eu estou ficando irritado com esse cara, meu! Parece bobo. Quer ver? IBM de bolinha, eu vou pôr. (Som de pessoa digitando no celular). Porra, não tem?

Arquivo: Voz 5

L: A sua concepção de autor foi alterada após a experiência de escrita de *Os anjos de Badaró*?

M: Não.

L: O que você entendia por autor e o seu processo também. Se alguma coisa mudou depois dessa experiência ou foi só uma experiência, que não te fez questionar?

M: Não, fez, fez. Fez questionar isso que são pessoas muito diferentes que vão ler, entendeu? Uma pessoa pode interpretar de um jeito, alguém pode interpretar de outro, né?

E agora está esse negócio de “rs”. Risos. É difícil. Você escreve uma coisa, se você não pôr “rs”, a pessoa acha que é sério, né? Ontem mesmo eu escrevi isso. Escrevi um negócio e mandei e falei: “Não, tem que pôr um “rs” senão vai foder tudo”. Pus “rs” e mandei em seguida. A pessoa: “Ah, bom!”. Eu nem lembro o que foi.

Mas mudou isso de, sim, de uma preocupação que eu tenho, que eu tinha quando fazia novela, eu tinha essa preocupação, que tinha criança na sala, entendeu? Tinha uma preocupação da emissora, por exemplo. Boas. Por exemplo, não mostrar sangue na novela das sete, porque, normalmente a pessoa está jantando. O cara está jantando e aparece um sangue escorrendo, um corpo lá. Isso, de cara, a Globo: “Sem sangue! Pode matar, mas não mostra sangue”. Vômito... Na novela das sete. Na das nove... Então, novela... Eu também tinha retorno. Tinha carta. Gente que reclamava pra Globo e tal. É muito perigoso. A novela, sabe?

Ironia, por exemplo, é um tipo de humor que, por exemplo, criança até dez anos não sabe que é ironia. Eu sempre tive três filhos e três netos. Você não pode ser irônico com uma criança. Você fode com a cabeça dela. Não pode. É a primeira coisa que o pediatra nos ensinou: “Olha, criança não entende ironia. Não vai fazer ironia que eles não vão entender. Não começa a chorar, vai dar uma merda”. Sobre qualquer assunto.

E o adulto não letrado, que é 97% que vê novela, também não sabe o que é ironia. Você faz uma ironia, ela leva a sério. “Você falou isso assim, assim, assim e tal!”.

Quando eu fui escrever minha primeira novela, eu era garoto ainda. Eu perguntei pro **(03:24 inaudível)**, que era diretor de programação da Globo. Eu falei: “**(inaudível)**, quem é que vai me assistir?”. Ele falou: “É uma mulher de 40 anos, que fica em casa enquanto o marido trabalha; tem três filhos; compra uma calcinha por ano; vai ao cinema a cada três meses; trepa, no máximo, uma vez por mês”. Me deus a ficha da mulher. Isso é pesquisa que

eles têm. “Ah, mas ela tem três filhos então?”. “Tem”. “Que idade?”. “14, 12 e 10”. Em média, assim. Então eu tenho que escrever pra esses filhos. Falei: “É difícil escrever pra esses filhos”. Eu escrevi muito pensando nesses de 14, 12 e 10. A novela foi o maior sucesso. Foi um absurdo aquilo.

L: Qual novela?

M: *Estúpido cupido*. E pegou muito criança. Pegou muito criança. Tinha criança de engatinhar que ficava assim brincando, brincando... Na hora que tocava a música da novela, de abertura, que era *Estúpido cupido*, ela: “Ah, cupido!”. Parava e ficava olhando, sem parar. Aí terminava e continuava. Engatinhando. Pegou criança pra cacete. Pegou todo mundo, né? Pegou criança que eles não esperavam que pegassem. Eles tinham uma teoria que eu tinha que ter muito personagem criança na novela e eu não tinha. Tinha um garoto só, mas não tinha nem como forçar o garoto, coitado.

Novela é uma coisa muito perigosa de escrever. Muito perigosa. As pessoas levam a sério, não é? Acreditam. Eles não acreditam no jornal, o público. Nada. O jornal entra por aqui e sai por aqui e eles não sabem comentar. Se você perguntar depois, eles não sabem. O jornal é só um intervalo entre uma novela e outra, que abaixa um pouco o som, continua comendo ali e depois aumenta o som.

Paulo Autran falou uma coisa ótima uma vez. Quando o Roberto Marinho era vivo, diariamente, no Jornal Nacional, saía uma notícia sobre a fundação Roberto Marinho: “A Fundação Roberto Marinho, hoje, entregou 10 mil livros para a biblioteca não sei do quê”. Aparecia o Roberto Marinho. Todo dia. E não falava: “O jornalista Roberto Marinho esteve presente”. Não, era... Aí ele falou assim: “Pergunta pra qualquer pessoa na rua quem é Roberto Marinho. Ninguém sabe. Não sabe quem é Roberto Marinho”. E todo dia falava no Jornal Nacional do Roberto Marinho. Todo dia que eu falo é três vezes por semana, vai. Vou deixar assim. Ninguém sabia quem era Roberto Marinho.

A pessoa não leva a parte séria – “séria” entre aspas, né? – da televisão. Só leva a ficção a sério. Eles fazem ao contrário. O jornal... (Som de desdém). Ainda bem. Não leva a sério. É impressionante. O espectador de televisão, no Brasil... A gente está acostumado com nós, nós somos 3%. Quando eu fui chamado pra fazer *Bang Bang*, essa que deu merda... *Bang Bang* era uma novela totalmente diferente das novelas das sete.

L: Por que você acha que a *Bang Bang* deu merda?

M: Pelo seguinte: porque era um projeto meu de 25 anos atrás com o Luiz Fernando Carvalho, que a primeira novela que ele dirigiu minha foi *Helena*, na Manchete. A gente fez tanta loucura com *Helena*, que o Zé Wilker, que era diretor de dramaturgia, chamou nós dois lá um dia e falou: “Por favor, volta pra *Helena*, volta pro Machado”.

L: Era a *Helena* do Machado de Assis? Uma adaptação?

M: A gente esqueceu o Machado de Assis. Você não sabe o que a gente estava fazendo.

L: Essa eu não conheço.

M: Não, você não tem ideia. Tinha um **(07:45 inaudível)** telefônico. Era uma loucura. Aparecia a Chevrolet, F100, em 1859. Uma loucura.

Aí o Luiz Fernando me ligou um dia e falou: “Olha, Mário, eu precisava conversar com você. **(Inaudível)** Vamos fazer *Bang Bang!*”. “Por que vocês querem fazer *Bang Bang* agora?”. Ele falou: “Estamos com dois problemas aqui na novela. A novela das nove tem seis autores. Daqui 20 anos, que não é nada para uma empresa do porte da Globo, o caçula vai estar com 92, se estiver vivo – isso das nove, sendo que é um autor novo pras nove. E das sete, a classe D e E – ele nem falou da C – está começando a perceber que a novela das sete é a mesma há 30 anos. Então tem que dar uma chacoalhada”. Eu falei: “Você tem certeza?”. Ele falou: “Tenho”. Eu falei: “Está bom”. Aí a gente deu essa chacoalhada. Teve uma queda do primeiro pro segundo capítulo. Quando uma novela vai mal, demora dois meses pra acontecer essa queda, entendeu? De um dia pro outro. A minha empregada foi a primeira.

Eu fiz um decálogo do que não podia ter na novela. A primeira é que não podia falar sozinho, certo? Três pessoas conversando, sair duas e uma ficar sozinha e ficar falando, entendeu? “Parece que estão pensando que não estou sabendo de nada... Amanhã eu vou ligar pro Jorge e contar tudo pra ele. Eles vão se foder”. Proibi isso primeiro, porque você fica sabendo antes que os personagens. Isso é preguiça do autor, isso é preguiça do autor! Isso não pode.

Não pode aquele negócio assim de amanhecer e vários flashes da cidade assim. Amanhecendo, amanhecendo e a câmera vai em um prédio, sobe até uma janela e é o café da manhã. Escurecer também. Vai escurecendo e tal... Bom, tem uma série de coisas. A novela

das sete, as pessoas conversam sentadas; nas das nove, as pessoas conversam em pé. São coisas que foram ficando. Então não podia falar sozinho. A minha empregada, no dia seguinte, essa minha que passou com... Ela falou: “Ô, seu Mário, as pessoas não falam”. A primeira coisa que ela falou: “As pessoas não falam!”. Falei: “Fodeu!”.

Aí tinha o sofá. O principal personagem da novela das sete tinha um sofá. Caiu um sofá com uma ou duas mulheres, uma com a perna igual a tua assim, a outra com a perna assim e a outra com a perna aqui assim. As três conversando. Ninguém faz nada, ninguém trabalha, só conversa, nessa novela. Aí o Mario (**11:01 inaudível**): “Não, sofá tem que ter”. Falei: “Mas a novela aqui é bang-bang. Naquela época, não tinha sofá”. “Tinha sofá sim! Tinha um sofá muito bonitinho, com aquelas coisas assim”. Falei: “Não, não vou abrir mão do sofá. Não tem sofá. Se é pra mexer, vamos tirar o sofá”. Falei: “Não, sofá é perigoso”. Pelo amor de Deus. “Não, vamos ter sofá”. Meu, dois dias depois, saiu uma coluna, uma manchete, de seis colunas de ponta a ponta, na Globo: “Novela das sete não terá sofá”.

L: Não acredito.

M: Me entrevistando, entrevistando a Globo, entrevistando atriz, o caralho e tal. Porque a novela era a coisa mais novela do mundo. Só que se passava no Velho Oeste. A diligência era... Como se chamava a diligência? Yellow Submarine (**12:03 inaudível**). O trem era escrito grandão assim: McCartney e Lennon. Era toda pop, né? Tinha um personagem chamado Neon.

L: De que ano que ela foi mesma?

M: 2004. Tinha uma personagem que chamava... Ah, meu!

L: Mas por que você acha que não pegou?

M: Porque ninguém entendia nada!

L: Por isso que eu ia perguntar. Se o foco da novela das sete é a classe D e E? Ou não?

M: É!

L: Então como que elas iam pegar essas referências?

M: Pois é! Não pegava. Ninguém documentou... Nem a imprensa pegou.

L: É, isso que eu ia falar. Nem a B e C talvez pegassem.

M: Não! Ninguém pegou. Nem a A. Eu via pessoas lá falando mal, não sabiam que era eu que escrevia. Eu ficava quieto, só ouvindo. “Aquela merda daquela novela, não sei o quê”. Penny Lane. Tinha uma personagem que chamava Penny Lane. Eu adorava. Saía cantando a música pra ela: “Penny Lane...”.

Aí a história é a seguinte: um garoto de seis anos assiste ao massacre da família dele – o pai, a mãe e a irmã – de quatro, liderado por um cara chamado Bullock, que mata todo mundo. Achar que não morreu também. Mas ele não morreu. Aí corta. Só que essa parte do massacre é em desenho. Já começa por aí, né? Volta. Ele tinha um negócio aqui, um medalhão, volta, ele já é o mocinho da novela. Está numa cidade assim pra pegar uma diligência. E vai lá. O dono da diligência fala que está lotada. Ele fala: “Mas o cara falou que só vendeu um ingresso”. Mas o ingresso dela era pra ir sozinha. Aí ele vira, assim, e está a Fernanda Lima, com uma saia justa de couro preta, dois revólveres, ela coloca a mão assim e faz assim. A diligência parte e ele pega o cavalo e vai atrás da diligência. Sobe na diligência, entra na diligência, se apaixona loucamente e ele descobre que ela é filha do Bullock, que matou a família dele. Quer dizer, só Shakespeare fez isso 23 vezes, entendeu? Porra, mais novela das sete... Falei: “Gente, mais do que isso, não dá!”. Entendeu? Então tinha essas coisas.

E eles não decoravam os nomes das pessoas. Bullock. Eles achavam que Bullock não dava. Eu tinha reunião com o público. Não dava. Agora Maricléide, de cara. Esses nomes nordestinos... Marlucinda... Isso tudo eles decoraram. Mas Bullock... Paul! Paul! O mocinho chamava-se Ben Silver. Era um personagem da peça *Roda viva*, do Chico Buarque, que eu roubei. Então, novela é difícil.

L: É, eu não consigo estudar novela. Não no mestrado nem no doutorado em... Porque meu doutorado é em Teoria Literária, né? Estudos Literários. Não consigo. Eles não têm essa... Mas é interessante esse processo.

M: Não, o processo é muito louco, porque o público é totalmente ignorante. Ignorante no sentido de ignorar coisas, entendeu? Não adianta você escrever desse tamanho assim, ó: McCartney e Lennon. Era o nome da locomotiva. Eu estou aqui em casa, um dia, e a menina da Arte me liga: “Seu Mario, como é que chama a locomotiva?”. “Por quê?” “Tem que pôr um nome”. “McCartney e Lennon”. “Brigada!”. Ficou desse tamanho assim na locomotiva! O cara levava um take até chegar na personagem, entendeu?

L: Passou e ninguém nem viu.

M: Ninguém viu. Agora no *Estúpido cupido*, eu era muito jovem, metido a comunista, (16:37 inaudível). A novela se passava em 1961. O presidente era o Jânio Quadros. Eu pus uma foto, o prefeito era um personagem, pus uma foto do Jânio atrás. Já cortaram no cenário já essa foto. Aí o Jânio saiu, assumiu o João Goulart. Aí o personagem se chamava João. A mulher dele, do João, se chamava Maria Teresa. A mocinha se chamava Teresa. O casal romântico era João e Teresa. O João chamava João Belchior Goulart. Tinha o louco que ficava na praça, totalmente de esquerda, chamado Belchior Neto. Veio um cara explorar petróleo na cidade chamado Mister Gordon. O embaixador do Brasil, que organizou todo o Golpe aqui, se chamava Lincoln Gordon, embaixador do Brasil. Minha mulher falava: “Nós vamos ser tudo preso. Não vai sobrar nem minha mãe”. Ninguém nunca notou nada disso. Quando terminou a novela, eu dei uma entrevista e contei isso tudo. Falei: “Vocês não prestam atenção em nada. Nada. João, Teresa, Belchior, Mister Gordon. Nada”. E o (inaudível): “Você é doido, né? Podia estar tudo preso aqui, né?”. 1976. Falei: “Ah, ninguém percebeu. Pus lá, todo mundo leu...”.

L: Ninguém falou nada.

M: Ninguém falou nada. A Marta ficava preocupada: “Vai dar merda, vai dar merda”. Quando tiraram, foi alguém da Globo: “É melhor tirar esse Jânio daí”. Tiveram que regravar toda a cena. Não podia pôr urinol, não podia mostrar urinol. Urinol era ligado a pênis, entendeu? Sei lá, a cabeça dos caras, né? Aí é mais complicado. Não que não fosse complicado... Sem tirar a complicação d’*Os anjos de Badaró*. Mas foi legal. Foi legal. Mas não faria de novo. Não faria. Porque ia ter mais gente, entendeu?

L: Nossa, imagina quantas... Seriam milhões hoje. Seriam milhões de pessoas. Não seria mil.

M: Seria. Ameacei fazer no meu Facebook. Cheguei a pôr lá: “Estou pensando em escrever um romance aqui”. Meu, teve 400 respostas em dois dias. Um dia, dois dias. E outro dia agora, isso faz tempo, veio uma mulher: “Estou esperando o romance on-line”.

L: Um capítulo, você fala? Escrever? Publicar?

M: É. Mas é uma *responso* isso, entendeu? A não ser que alguém pagasse, né? Pra você ficar ali que nem eu ficava lá, que tinha dia que não dava. Dor de cabeça, não sei o quê. Tinha que ir ao dentista... Era uma hora que eu tinha que entrar naquela hora por contrato.

L: É, essa era uma curiosidade minha.

M: Eu tinha que estar lá, entendeu? O Terra inventou esse negócio de câmera porque eles achavam que podia ser outra pessoa digitando.

L: Ah, isso é verdade! Seria a primeira coisa que eles pensariam.

M: Que eu teria escrito e tinha outra pessoa, na hora, digitando, entendeu? Aí eu concordei, né? Mas não imaginei que fosse complicar o meu corte de cabelo.

L: Mas, é, porque daí você rompeu a ideia que eu falo que é do Autor-Deus. Você sabe qual é essa...?

M: Autor...?

L: Autor-Deus. É uma visão romântica sobre o autor, que é essa visão de alguém que está em um local inalcançável...

M: Sei, sei. É o que as pessoas pensam.

L: É o que as pessoas pensam. Mas essa experiência ela colocou em xeque isso, porque eles viram que não era um Autor-Deus, era uma pessoa, que precisava cortar o cabelo...

M: Eu saía pra fazer xixi. “Espera, eu preciso fazer xixi!”. Entendeu? E não falava, eles não me ouviam. Eu escrevia, virava pra câmera: “Vou fazer xixi e já volto”. Aí ia e voltava e tal. Ou atendia o telefone. Ia, atendia o telefone. Eles me viam no telefone, não ouviam. Não tinha som entre eu e eles.

L: Ah, entendi.

M: Eu não quis. O garoto queria pôr. Eu disse: “Não! Pelo amor de Deus!”.

L: Aí já é muito!

M: Aí é muito. A câmera já foi muito, entendeu? A câmera... puta... escurecia... Eu olhava pra máquina lá, como ela estava saindo na casa dos outros, estava preto o negócio assim. E quando saía do **(22:05 inaudível)** era porque estava no limite mesmo, né? Gritava assim: “Câmera! Câmera!”. Aí eu já sabia. Pá!

L: Mas eu acho engraçado isso. Isso me chamou atenção. Por que essa preocupação em te ver? Tudo bem, no começo, é compreensível: vai que não é ele que está escrevendo. Mas depois que eles já sabiam que era você, tinha essa preocupação, né? “Acende a luz”, não sei o quê.

M: Eu esquecia. “Acende a luz”. Eu já começava com as luzes acesas, no final, entendeu? Quando eu comprei dois negócios assim que eu estava precisando mesmo lá pra casa. Comprei dois negócios desses, virado assim. Aí mandava bala. Ficava escuro.

L: Nossa e ficou. Falando em ficar escuro, ficou escuro.

M: São 19h25. Está com fome?

L: Acho que agora sim. Agora eu estou.

M: Tá bom. Então vamos comer. Você quer tomar um banho?

Arquivo: Voz 6

L: Entrevista, 1º de outubro. Mário, você poderia contar um pouco como era a página inicial da plataforma? Como ela era dividida? Vou abrir aqui a imagem e você pode ir comentando.

M: Está gravando? Bom, a capa, a página inicial do site, que era... Chamava marioprataonline.com.br. Ela era preta e amarela, cores que eu escolhi. Embora no logotipo – tem um logotipo grande com três mulheres – há uma citação d'*As Panteras*. É quase igual às *Panteras*. Você lembra das *Panteras*?

L: Lembro, eu tinha sacado já essa referência!

M: Uma Pantera, inclusive, casou com aquele jogador de futebol... E essa que está aqui é uma pré-capa, porque a ideia era usar só um pedaço dela para o texto que eu escrevia. Mas aí eu enchi o saco porque queria que a pessoa, aqui nesse site, clicasse e caísse em uma página do Word, onde apareceria letra por letra. (Som de bocejo). Acordei às 10h. Mas o site, além de ter essa coisa de escrever o livro, tinha até busca, tinha “O autor”, tinha uma biografia minha... Era um site, com biografia minha, com obra, tinha busca... Estou vendo aqui “fichas”, depois tenho que te contar o que são “fichas”.

Eu fazia uma crônica por semana, além das crônicas que eu escrevia para o *Estado* e na *Época*, e havia uma crônica escrita especialmente para o site. Tinha uma dica que eu dava, podia ser sobre qualquer coisa – um filme, um livro –, tinha um horóscopo, que era o Professor M. d'Argent – “argent” é “prata” em francês –, nome que eu já tinha usado na *Última Hora*, jornal, no começo dos anos 1970. Eu era editor do caderno de Cultura, de Arte... Tipo Caderno 2 assim. E eu escrevia diariamente o horóscopo, sem entender porra nenhuma. Não entendo nada. E tinha uma Madame Samara, que dava conselhos. E muita gente escrevia sério pra Madame Samara. Perguntas assim: “Como fazia para ter orgasmos múltiplos?”, sabe? E a Madame Samara explicava tudo, entendeu? Quem era um pouquinho inteligente percebia que aquilo era uma brincadeira, fazia parte de uma brincadeira. E tinha

quem levava a sério, eu não podia fazer nada.

Tinha as putas. Os anjos de Badaró, que eram as prostitutas, tinham umas fichas. Acho que, no livro, deve ter duas ou três fichas. Essas fichas quem fazia era meu filho, o Antônio. Ele fez umas 15 fichas das meninas. Então tinha umas fichas, porque eram muito engraçadas. Tinha uma ficha que ele pôs: “Especialidade: *boluta mexicana*”. Ele inventou. Ele não tinha noção do que era a palavra. E isso fez um sucesso incrível. Todo mundo queria saber o que era a tal da *boluta*. Não era *boluta*. Eu vou telefonar para ele, espera aí. Porque o nome é engraçado.

(Som de discagem). Fala, Antônio! É, quanto tempo... Você sumiu. Eu estou aqui. Venha para cá com as crianças... Pode! Com as crianças. Maravilha, combinado. Vamos, claro. Quando você quiser, não tenho nada marcado... Estou te ligando para fazer uma pergunta. Estou dando um depoimento aqui para uma garota da UNESP, que está fazendo um mestrado que envolve o *Os anjos de Badaró*. Veio de Araraquara. E eu queria lembrar... Eu estava mostrando para ela... Tenho uma foto da capa do site, entendeu? Estava explicando o que eram as fichas, você que fazia, tal. E tinha aquele negócio da especialidade de uma puta, que ficou famosíssima. Todo mundo queria saber o que era... É *boluta*, *boluda*, não sei o quê, você lembra? Hein? *Conchita boluta*! Era, era! *Conchita boluta*! Era só isso, vou desligar porque estou no meio da entrevista aqui! Eu queria lembrar isso. *Conchita boluta*. Beijo, querido! *Boluda? Boluda*! Tá, depois a gente combina essa vinda, vou adorar! Beijo, bem, tchau! *Conchita boluda*. Meu, fez um sucesso! Todo mundo queria saber o que era *Conchita boluda*! Eu acho que entrou no livro *Conchita boluda*.

L: Acho que entrou, porque esse nome não me é estranho!

M: É... E aí explicava-se... Não dá para explicar, só fazendo. Então era isso. Era como se fosse um site! marioprataonline.com.br. Só que você clicava em determinado lugar, caía no livro. E tinha também uma chamada para os capítulos anteriores. Tinha todos os capítulos aqui na primeira página. Você podia clicar: capítulo um, dois, três, quatro...

L: E você podia alterar os capítulos depois que eles estivessem finalizados ou finalizou, ele ficava lá intacto?

M: Não, às vezes, eu mexia... Eles ficavam meio desorientados, porque eu falava assim: “Olha, eu vou ter que mexer”. Eu me lembro de um personagem que eu tirei, porque

estava inútil. Sei lá, no oitavo capítulo. Aí eu reescrevi tudo. Reescrevi toda a parte onde entrava esse personagem, entendeu?

L: E como os leitores ficaram quando você fez isso?

M: Eles ficaram meio assim... Mas eu falei: “Escuta, mas vocês não estão querendo saber como se faz um livro? É assim! Esse personagem não rendeu, não está rendendo, não sei o que fazer com ele, eu vou tirar, entendeu? Falha minha!”. Então tinha coisas assim, eu reescrevia. Por isso que falei ontem para você da menina de Goiânia que tinha pacotes do livro lá...

L: Porque ela ia imprimindo as versões.

M: É! Ela imprimia tudo! Aí eu mudava, ela imprimia de novo. Então era isso praticamente que tinha. Tinha a pesquisa, que depois virou um motivo pra eu provar pra Marina que era o Mário Prata mesmo quem estava querendo conversar com ela. Ela falava “Muda a pesquisa”. Tinha várias coisas que eu não tinha acesso, que apenas a TV1 tinha, que eram coisas muito técnicas. Mas a pesquisa, o horóscopo, a Samara... Isso tudo eu tinha, eu mesmo punha. Então eu pedia: “Fala uma pesquisa!”. E ela bolava uma pesquisa, me dava, eu ia lá e mudava na hora. Então pronto. Basicamente, era isso. E era bonito, eu gostava do preto e amarelo, sabe? Era muito chamativo.

L: Essa reação dos leitores é muito interessante, porque ela tem muito a ver com o que eu estava falando de achar que, primeiro, o escritor tem essa inspiração e aí o livro sai. Quando eles entram em contato com o processo: “Ah, às vezes, ele erra! Mas ele errou, o personagem ficou deslocado. É preciso voltar e mexer”. Eu perguntei da reação por isso, porque é engraçado você ver a reação das pessoas, porque elas têm essa ideia de que o escritor, quando ele senta para escrever o livro... Está ali... Até tem uma referência que eu usei do Beto Muniz, que ele disse ter ficado decepcionado quando ele viu a primeira vez você escrevendo, porque ele achou que ia aparecer uma Musa...

M: Ah sim! Luzes!

L: Luzes iam aparecer! Aí quando ele olhou, não tinha nada! Era só um cara com cara

de sono, escrevendo umas palavras. Ele falou: “Apagando e reescrevendo. Apagando e reescrevendo”. Eu achei esse depoimento sensacional. E aí ele fala: “No final, eu fiquei decepcionadíssimo! Mas falei: “Vou entrar de novo pra ver se alguma coisa vai mudar”. E daí ele falou que não, que aí ele teve consciência de que o processo de...

M: É, mas ele foi até o final! Ele virou um dos líderes dos Anjos. Para você ter uma ideia, e é uma história que eu sempre conto sobre isso, como muda... O *Purgatório*, eu escrevi em capítulos no *Estadão*: três capítulos por semana. E tem uns velhinhos no *Estadão* que eles não têm o que fazer. Eles ficam lendo o *Estadão* inteiro, inteiro, e anotando erro... Erro de digitação... Tudo. E escrevem cartas para o jornal. São conhecidos! Mas eles corrigem até anúncio, classificados e tal. São uns pentelhos. E os caras leem. Tem um cara lá que fica lendo essas cartas pra redação, né? Pra ver se, de repente, tem algo interessante. E esses três velhinhos – não sei se são só três, mas três velhinhos – escreveram dizendo que, no primeiro capítulo, tinha dito que a mulher do Dante, a... Como é que ela chamava? Porque a mulher do Dante tinha o nome da mulher do Dante de verdade. Esqueci. Olga... Não, o Dante não ia casar com uma Olga. É... Puta merda... Espera aí. Isso tem mais de 20 anos. 25. Gema! Nem precisei pegar o livro.

L: Só de entrar no quarto já lembrou!

M: Só de chegar perto. Gema. Eu falei que a Gema era uma ex-jogadora de vôlei e tinha 1,82 m... Participou da Olimpíada de... Bom, jogou na seleção brasileira e tal. Tinha uma mão grande, batia nele... E a Gema tinha 1,82 m. Lembro que, no quinto capítulo, que escrevi dias depois, eu pus que ela tinha 1,83 m. Aí os velhinhos ficaram putos: “Porra, o cara não sabe nem a altura dos personagens dele!”. Me encheram o saco... E o *Estadão* me mandou aquilo. Não me recriminando, mandaram porque acharam engraçado aquilo! E eu falei: “Putá que o pariu, vou foder com esses velhos...”. E a Gema não era personagem... Porque a Gema era casada com o Dante, mas uma ex-namorada do Dante, que há 25 anos tinha ido estudar balé em Paris e nunca mais voltou, mandou um e-mail para ele dizendo que estava voltando para o Brasil e queria que ele fosse no aeroporto buscá-la, assim como ele foi no aeroporto quando ela foi... Não via ela há 25 anos e tal. E essa menina, que chamava Beatriz – por causa do Dante – é que era a personagem que interessava. O Dante ia largar a Gema para ficar com a Beatriz, na história original. E a Gema era pentelha, só fazia o mesmo macarrão todo domingo, era... Porra, grande, imensa... E ele um bancário meio babaca e tal...

Era um inferno a vida dele. A história é essa: a Beatriz morre e começa a mandar e-mail pra ele, do purgatório, dizendo que ele tem que ir para o purgatório, que lá é do caralho, que está todo mundo lá, é uma maravilha, música o dia inteiro, não sei o quê e tal... Está todo mundo legal no purgatório. Ela descreve o céu, descreve o inferno. Conheceu tudo e tal. Então ele tem que cometer alguns pecados médios pra quando ele morrer ir pro purgatório e ficar com ela. Essa era a ideia inicial. Aí tinha os velhinhos... Pensei: “Vou fazer essa mulher...”. O Cortázar tinha uma doença, apelidada de “gigantismo”, em que as coisas vão crescendo – a mão, a orelha, a altura... Cortázar era um cara grande. E falei: “Ela vai ter a doença do Cortázar”.

L: Ah, que sensacional! Porque aí você sacaneava... Que ótimo!

M: Aí liguei para o meu médico, que é meu primo e meu amigo, falei: “Fabião, é o seguinte...”. Expliquei para ele. Ele estava lendo no *Estadão*. “Eu quero que a Gema tenha aquela doença do Cortázar, que cresce. Como é que chama? Vamos inventar um nome para essa doença!”. Aí ele falou assim: “É Síndrome de Pantagruel!”. Pantagruel era um personagem que comia para caralho... Síndrome de Pantagruel. E eu falei: “Como é que é a Síndrome de Pantagruel?”. “Ah, é foda...”. Ele falou! “Quando chega aos 2 m, morre! Morre. Pode demorar, mas em alguns anos morre. 2 m, morre. Tem só um caso que eu sei – li em revistas médicas – de uma pessoa que chegou aos 2 m e não morreu. Aliás, é uma brasileira. Eu só sei que ela mora no litoral norte de São Paulo... E está viva. E é negra”. Um médico falando isso pra mim, inventou tudo isso na hora pra mim. Falei: “Está bom”.

Eu inventei uma personagem, no primeiro capítulo, depois do negócio dos velhinhos, que é mãe da Gema, que não existia. Dona Zizá, que era baixinha, alcoólatra. Ela chega lá já completamente cheia de conhaque... E começa a conversar com a filha: “Ô, minha filha! Você está crescendo, minha filha”. “O que é isso mãe? Você está é bêbada!”. “Não, você está mais alta!”. “Mãe, para com isso, mãe! Para de beber!”. Pega a garrafa de conhaque e tal. “Vamos medir!”. 1,84 m. E, bom, agora os velhos estão resolvidos. Agora eu tenho que resolver o problema dessa mulher crescendo. Aí quanto mais ela crescia, o personagem crescia mais. Porque, claro, porra... Imagina uma personagem que vai crescendo e se chegar a 2 m, morre! A personagem era muito rica pra você deixar de lado! Ela começou a crescer... Crescer pra caralho! E a mãe também, a mãe também... Começou a trepar com um sacristão da igreja, ficou grávida aos 67 anos. Saiu no Guinness. O cara do Guinness foi lá entrevistar a velha... E ela começou a crescer a personagem, e eu comecei a gostar muito mais da Gema

do que da Beatriz, entendeu? A Beatriz ficou como lembrança da juventude do cara... E acabou que ele ficou com a Gema no final, porque a Gema achou... Procuraram nas praias e acharam a mulher que não morreu, entendeu? E ela tomava aquele negócio de Santo Daime.

L: Que sensacional!

M: Foi aquilo! Aí as duas, ela e a velha, começaram a tomar. A velha ficava completamente louca! Entendeu? Então tem isso... Isso era um livro que eu não podia corrigir, né? Estava publicado já, já tinham lido os capítulos com 1,82 m e 1,83 m. Foi um erro meu, uma distração minha. Mas aí eu tive que inventar esse negócio. Só por causa de três pessoas, acho que ninguém mais percebeu isso... Se percebeu, não se incomodou. O livro deu uma guinada total, sabe? O Dante não quis mais morrer, não quis mais ir pra lá... Aí descobriu que ela não estava no purgatório porra nenhuma... Ela era uma escrota, assassina, que estava fugindo da França. Virou uma escrota a outra.

L: E isso tudo por conta dessa interação! Desse detalhe!

M: Desses velhinhos!

L: Que sensacional... O *Purgatório* era de que ano?

M: O *Purgatório* é agora desse século... É de 2008, eu acho.

L: Ah, então o *Purgatório*... Era esse que você escrevia semanalmente? Ele foi depois d'*Os anjos de Badaró* então?

M: Foi, foi. Eu escrevi ele no *Estadão* depois do *Bang Bang*. Eu fui voltar pro *Estadão*, mas já tinham posto alguém escrevendo crônica no meu lugar, aí eu sugeri fazer... Foi em 2005 ou 2006 que eu fiz no *Estadão*. Não sei quantos meses... E aí... Quem foi que editou? A editora me procurou.

L: Mas me fala uma coisa sobre essa experiência do *Purgatório*: você já tinha tido a experiência d'*Os anjos de Badaró*. Essa coisa de escrever em capítulos você nunca tinha feito antes?

M: Tinha! Tinha. Em 1993, quando voltei de Portugal, o diretor de redação do *Estadão* me chamou para escrever crônica. Aí eu sugeri para ele fazer um folhetim – três capítulos por semana e tal. E fiz. Depois eu publiquei em livro. Chama *James Lins, o Playboy que (Não) Deu Certo*.

L: Que está n’*Os anjos de Badaró*...

M: Esse James Lins. É. Só que é a história daquele personagem, de sua prisão, foi preso e tal... Eu não sei se antes ou depois d’*Os anjos de Badaró* que ele foi preso. Não estou lembrado... Mas era um escroque! E publiquei em capítulos.

L: E essa publicação em capítulos, você... Porque, assim, onde o texto está sendo circulado, a gente chama de “suporte de inscrição”, na pesquisa. É o nome que a gente dá. Tem teoria explicando certinho. Quando você escreve um livro no seu computador e depois publica ele no livro, ele teve um suporte de inscrição e um tipo de meio de circulação. Quando você escreve no seu computador e publica primeiro no jornal, ele tem um outro suporte e um outro meio de circulação... Tem uma diferença no processo de escrita de um livro que você está escrevendo em formato de folhetim, de capítulos, para o que você escreve sozinho, sem interferência nenhuma?

M: Tem! Total, total. O *Purgatório* é uma história muito louca, porque foi uma peça de teatro que eu escrevi em 1982. Foi montada, foi um grande fracasso. Um grande fracasso! Fracasso histórico. 1982. Aí 20 anos depois, eu resolvi fazer, em capítulos, no *Estadão*. Aí depois saiu em livro. Quando – tanto o *James Lins* quanto o *Purgatório* – eu passei dos capítulos para o livro, eu fiz uma revisão, eu cortei coisas. Eu me lembro que os dois tinham 40 capítulos cada um. Ficaram com menos dois capítulos, mais ou menos, porque eu cortei muita coisa... Tinha muita citação de época, entendeu? De política, que eu punha ali. Referente ao Bolsonaro, por exemplo, que daqui a dez anos não faria sentido, né? A pessoa: “Quem foi Bolsonaro?”.

L: Tomara!

M: “Bolsonaro já estava no poder...”, sabe? Eu vou te mostrar como é que saía no

jornal. Esse aqui foi uma menina, uma fã, que recortou... Não, não precisava recortar. Era uma folha solta. Fez isso e me deu.

L: Que legal! Ah, que sensacional...

M: Capítulo 51... Ah, não, *James Lins* 51. Aí tinha duas páginas de texto e aqui tinha um anúncio, na última página... Ela guardou todos os capítulos, mandou encadernar e me deu.

L: Que legal! Isso aqui é uma relíquia. Vou querer fotografar isso aqui, se você deixar.

M: Claro,

L: Sensacional. Então, eu perguntei porque...

M: Então é isso... O *Purgatório*, agora, foi vendido pro cinema! Vai ser a quinta... Coisa, o nome, que você falou aí...

L: Suporte de inscrição.

M: Quinto suporte de inscrição. E para o cinema vai mudar muito... Porque primeiro que o cinema não é a arte do autor, é do diretor, já começa por aí. É visão do diretor, o filme. Não é visão de um autor, por melhor que seja o autor, o roteiro... Tem autores célebres que viraram filme... O filme é uma coisa do diretor.

Você viu aquele filme do Jean-Claude Carrière? Não existe isso... Você viu aquele filme do Buñuel? Talvez ninguém saiba que o Jean-Claude Carrière é quem fazia os roteiros, entendeu? Então já é uma mudança mais abrupta. Para a televisão, então, porra... Para você ter uma ideia, *Helena*, que a gente fez para a televisão... Helena tinha nove personagens no livro. Nove. Na novela, tinha 30. Quer dizer, eu criei 21 personagens em torno daqueles nove, entendeu? Então já começa por aí, né? Você tem de criar vários cenários, pô, mil intrigas paralelas e não pode ficar só naquela história. Principalmente *Helena*, que é uma história juvenil, né? Bem água com açúcar. A primeira fase do Machado de Assis. E que foi publicado em folhetim também. Inclusive, tem um personagem que tem no segundo ou terceiro capítulo, que aparece... O Sousa... E depois some. Esqueceu do Sousa o Machado! Com

certeza! Cadê o Sousa, pô? Que foi tipo 1,82 m, 1,83 m, né? Só não sei se algum leitor reclamou! Mas o Sousa sumiu... Não sei que ideia ele tinha pro Sousa.

L: Falando no negócio do 1,82 m, 1,83 m... Teve mais alguma coisa, que você lembre, de cartas de leitores quando você estava escrevendo o *Purgatório* ou *James Lins*?

M: No *James Lins*, aconteceu uma coisa inacreditável. É difícil de você acreditar. O *James Lins* é o seguinte: é um amigo meu, eu escrevi na primeira pessoa. E James Lins é um amigo meu de infância, que comete um crime, que eu não conto, só no final. Só descobre quando ele é condenado. 34 anos na cadeia. Aí eu sugiro para o diretor do jornal de escrever a vida dele...

L: Ah, isso é real?

M: Não.

L: Nada disso é real? Ah, tá! Você falou: “Amigo meu”. Do narrador, você está falando.

M: Mas quem está narrando é o Mário Prata.

L: Ah, quem está narrando é o Mário Prata?! Ah, tá! Entendi, entendi!

M: É o Mário Prata. E ele chama James Lins. O nome dele não é James Lins, é que ele era fã do James Dean! E ele era de Lins. O nome dele é José Augusto Martins... E as iniciais dá James.

L: Lins é da sua cidade? Mas tudo isso é fictício?

M: É... Aí o cara topou, eu fui na prisão... Aliás, fui conhecer a prisão com o editor de “polícia” do jornal, passei uma tarde lá no meio dos presos, conversei com presos e tal... Carandiru. E comecei a escrever a história dele... Aí aconteceu uma coisa que é difícil de acreditar. Chegava mais carta para o James Lins no Carandiru do que para mim no *Estadão*.

L: Ah, não acredito!

M: Aí eles mandavam para mim... Teve uma que dizia que era mãe dele! Falou que era mãe dele, que ela sabia disso, que tinha abandonado ele não sei aonde... Letra de mãe, assim. Pobre e tal. E aconteceu uma série de coisas que o James Lins, que era um escroque filho da puta, apesar de ser meu amigo... Ele viu o carro que eu cheguei na prisão e disse: “Esse carro é teu?”. Falei: “É”. “Você deve estar ganhando bem, né? Às minhas custas”, ele falou. Falei: “É, mais ou menos...”. E ele disse: “Eu quero metade”. E começou a me chantagear. “Ou você me dá metade ou eu não conto mais nada”. Falei: “Não...”. Aí eu fui falar com o diretor do jornal, né? Tudo ficção. E ele falou “Não. Não vai abrir mão, não, que daqui a pouco o cara vai estar querendo receber milhões e pô... Não paga nada!”. Aí o James falou: “*Tá bom!* Então fala pro teu editor lá que eu continuo a escrever a história. Você sai e eu continuo”. Aí ele continuou. Só que ele escrevia tão mal... Eu escrevi, né? Mas era ele que escrevia e escrevia tudo errado! E eu tinha que colocar várias notas, lá embaixo, explicando, como: “Acrescentei 38 vírgulas no texto, troquei a palavra não sei o quê por não sei o quê”, e ele foi ficando puto. Começou uma briga entre eu e ele e o público se dividiu! Entre eu e ele! E achavam que ele quem estava certo, que a vida era dele, que tinha que contar, que eu não tinha que ganhar dinheiro com isso...

L: Mas as pessoas estavam achando que isso era real?

M: Estavam!

L: Aí é que está! Estavam achando que era real!

M: Estavam! Mandavam carta para o Carandiru! “Ilustríssimo Senhor James Lins, Carandiru, rua tal, não sei o quê”. Atrás: “Fulano de tal”. Mulheres! Apaixonadas por ele e tal. Querendo fazer visita íntima, uma coisa de louco...

L: Gente, isso é muito surreal! Estou desacreditada... Nunca imaginei. Eu vi aqui que tem “o playboy” e tem um risco, “que deu certo”. Aí é quando ele começa a escrever então?

M: Não, não, não. É porque era para ser assim desde o começo!

L: Ah... Imaginei que foi quando ele assume!

M: Não, quando ele assume... Não, depois eu volto a escrever... Correspondência...

L: É de algum leitor, não? “Estimado diretor da minissérie *James Lins*”. Ou é o James Lins escrevendo para o...?

M: Não, quem escreveu isso aqui...

L: Márcia Antunes?

M: É. Quem escreveu isso aqui foi o Sérgio Antunes, o dono do apartamento em que você está. Ele estava aqui e disse: “Deixa eu fazer uma carta”. Ele chama Sérgio Antunes, colocou Márcia Antunes. “Posso dar algumas pistas”. Ele me defendendo! “Este honesto e sincero, a quem usurparam a escrita”. Ele está se referindo que o outro tinha usurpado a minha escrita. Aqui, escrito por James Lins: “Como esquecer a novela *Estúpido cupido?* Obrigada, senhor Prata! Por favor, coloque minhas vírgulas no lugar. Retire as indesejáveis e excessivas. A sua vírgula é tão bonitinha e elegante”. Olha o papo do Sérgio. “Bem, meu nome é Márcia Antunes, nem sou da família do grande poeta Sérgio Antunes”, que é ele! “Nem da família do Antunes Filho, e muito menos do meu ídolo Arnaldo Antunes. Eu era chamada Marcinha, por conta de minha estatura”. Meu, isso foi o Sérgio!

L: Ah, eu vou querer tirar foto disso...

M: Isso aqui é ele... É ele escrevendo... Quando ele começou a escrever... Olha, tem vários capítulos escritos por ele! Ele escreveu: “P.S. Não deixei espaço para o Mário Prata, hahaha” nos comentários... Filho da puta! “Carta dos leitores”. Chico Buarque! “James, tenho adorado o seu trabalho, mas o melhor mesmo foi: ‘Eu comi antes, mãe’.” Isso foi o Chico Buarque que mandou um e-mail para mim sobre o primeiro capítulo. Ele mandou um e-mail e eu conto uma história de que o James Lins, quando era garoto... Eu falando da infância dele... Um dia entrou em um quarto que tinha fora da casa deles em Lins... E ele entrou com um garotinho no quarto, fechou a porta e a janela... Aí meu tio, padre, que estava visitando, viu aquilo, chamou minha mãe e disse “Ó, os meninos entraram...”. Aí foram os dois lá fuçar. Estava fechado, não tinha ninguém lá. Havia um guarda-roupa velho, grande... Abriram o

guarda-roupa... O Ronaldinho estava comendo o Zé Maria! Aí o Zé Maria falou assim: “Mas eu comi antes, viu, mãe?”. E o Chico adorou isso! Aqui: “E o melhor foi: ‘Eu comi antes, viu, mãe?’”

L: Isso está na edição impressa do livro?

M: Não me lembro... Aqui: “Saúde e prosperidade junto aos seus, são os votos de Sylvia e Paulo Maluf”. Resposta: “Que o capital lhe seja leve!”. Não, esse aqui acho que fui eu que escrevi... João Ubaldo Ribeiro: “Senhor James Lins, o senhor está escrevendo cada vez melhor. Parabéns! Queremos contar um dia com a sua *presencinha*”. *Presencinha* é maconha, né? “João Ubaldo Ribeiro, Academia Brasileira de Letras”. Resposta: “Assim que eu puder, levo a minha presença para vocês. Um abraço no Josué!”. Josué era um velho acadêmico...

L: Mas você podia colocar que era você, né?

M: Aqui era eu fazendo!

L: Mas você podia usar os nomes? Não te dava problema?

M: Não. Era tudo amigo meu... Tudo amigo meu. Não, tinha a Irmã Catarina, que era personagem...

L: Porque tem o Maluf, tem o...

M: Aníbal Massaini, é um amigo meu também, um cineasta... “Gostaria de conversar sobre os direitos autorais desta minissérie para o cinema”. É um produtor de cinema, Aníbal Massaini. Tiago não sei quem é. “James, você existe mesmo ou é uma criação do escritor Mário Prata?”. Resposta: “O que você acha, Dona Laura? Mande fotos e medidas, provisórias ou não”. “Papai, acreditamos na sua inocência. Seus filhos, capital”. “Amo vocês. Em breve, estaremos juntos, meus queridos”. Isso foram cartas mandadas para o James Lins. Aqui tem, olha: “Recebi. Também agradeço pelos votos”. Aqui, Nirlando Beirão – é o marido da minha mulher –, Associação Brasileira do Amianto, Associação dos Moradores da Rocinha, Caesar Park, Hotel Ipanema, Cartaz Editorial – que era do meu irmão –, Fundação Dom Cabral –

Cabral era amigo meu –, grupos de Cunha, Gutemberg Máquinas... “As cartas poderão ser encaminhadas ao diretor de redação d’*O Estado*, Avenida tal”. Isso era sacanagem com o diretor d’*O Estado*, entendeu? “Com assinatura, identificação, endereço do remetente, e poderão ser resumidas. Feliz Natal a todos vocês”...

L: Você é um grande tirador de sarro, no fim das contas!

M: Eu adoro fazer essas coisas! Aqui: “Notas de Mário Prata”. Depois do capítulo dele, entendeu? Isso aqui é ele me ameaçando de alguma coisa. “Suas ameaças não me intimidam, senhor James Lins. Nem as do senhor nem as do seu advogado, Dr. Alcides Capella. Antes de me fazer chantagens em público, seria melhor que consultasse seu advogado. Fique sabendo que a sinopse dessa história está registrada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, sob o número tal, em meu nome! Por outro lado, o senhor não pode negar que fui eu quem levantou a história. E como o senhor mesmo admite, já tem gente torcendo pela sua total absolvição. Não fosse eu, o senhor seria apenas mais um entre os quase dez mil condenados, seus novos amigos. O senhor deveria era agradecer a mim, e não ficar me ameaçando. Em tempo, sua mãe, minha querida Dona Lila, quer fazer uma visita a você. E a Teca – que era a namorada dele – voltou para o interior. Não queira se isolar mais do que já está, meu querido amigo. Em tempo, coloquei 95 vírgulas no texto dele. Fazer o quê, não é mesmo?”.

L: Sensacional! Eu vou querer esse livro... Sabe o que estou achando engraçado?

M: Que eu sou louco?

L: Não... Você é um tirador de sarro, isso sim! É que essas interações, e tudo isso que eu estou estudando n’*Os anjos de Badaró*, por exemplo, aí você já tinha feito! Você já tinha feito sem a internet. Você conseguiu fazer. Porque isso é o que me chama atenção: essa relação com os leitores e como eles levavam isso a sério, como eles mandavam carta e como isso ia... Como você disse, sobre o *Purgatório*... Sensacional! O caso da altura. Tudo isso você conseguiu fazer, e estou tendo essas sacadas agora, porque não sabia de nada disso... Você fez tudo isso sem precisar da internet. Isso é muito legal. Você já brincava com esses suportes de inscrição antes da experiência d’*Os Anjos de Badaró*. Isso pra você já era...

Quando fiz aquela pergunta... Você falou que sua cunhada tinha pedido para te ver...

Quando eu li essa entrevista, pensei: “Mas pra ele chegar nisso... Ninguém chega nessa ideia!”. Você não ia pegar um outro autor consagrado nos meios impressos, na minha visão, ele não ia ter essa sacada que você teve – agora você me deu a resposta daquela pergunta – se já não estivesse brincando com aquilo em outras instâncias. E você já tinha feito isso no *James Lins*! Que veio antes!

M: Bem antes.

L: E depois você fez com o *Purgatório*... Mas já era alguma coisa que tinha sido experimentada, não é? Essa coisa de você escrever e ter um feedback dos leitores e, enfim, gerar uma coisa como essa aqui, de te mandar... Essa era a resposta que eu queria, e você me deu ela agora: você já tinha testado outros suportes de inscrição.

M: Outro dia, eu entrei na Estante Virtual e tinha isso aí, lá, pra vender.

L: Isso aqui? Ah, é?

M: É, assim. De alguém... Aí você vê. Devia estar por uns R\$ 30,00, R\$ 20,00.

L: Nossa, vou ver se compro, se tiver...

M: Vê se tem. Deve ser difícil ter. Vez ou outra, eu procuro uns livros meus que não existem mais. O primeiro livro que eu escrevi, que foi miografado no miógrafo da faculdade e tal. E, às vezes, aparece ele lá, eu compro. Mas aí já é mais caro, porque é raro... Mas isso aí era barato. Aliás, esse eu não sei se eu comprei lá ou foi o que a menina me deu. Como chama a menina? Morreu já...

L: Morreu?

M: Morreu... Ela morreu.

L: Mas muito legal! Nossa, tive várias ideias aqui. Vou chegar e deixar minha orientadora louquinha! Porque estou enxergando um processo, até cronologicamente... É engraçado porque justamente o *James Lins* é o que está n'*Os anjos de Badaró*. Ainda tem

essa conexão da história!

M: Eu tenho a impressão de que no James Lins, livro, eu tirei essas cartas. Porque não tinha muito sentido, no livro. É legal, no jornal, publicar essas cartas. Eram cartas que iam para o Carandiru. Aí eu sacaneei e mandava para o diretor de redação do jornal só de sacanagem... E começou a chegar pra ele lá também. Carta, imagina! É época de carta... Não tinha e-mail. 1993, 1994. Não sei se tem a data aí.

L: 1993. 21 de novembro de 1993.

M: É, eu até falei “Feliz Natal” lá, né? Foi nesse primeiro capítulo que eu falei do negócio: “Mas eu comi antes, mãe”. E Chico mandou um e-mail: “Rapaz, adorei aquilo. Já comi antes”. Eu chamava de “troca-troca”. É o Zé Maria, que foi reprovado e não sei o quê... Que eu te contei do meu irmão.

L: Ah! Aham!

M: É! Estava fazendo “troca-troca”...

L: Sensacional... Bom, estou com mil ideias aqui. Ou você me deu um grande problema, porque eu vou ter que alterar um monte de coisa, ou uma grande solução e eu já sei meu projeto de doutorado, que eu vou mandar ano que vem, inclusive.

M: (Gargalhada).

L: Eu vou terminar o mestrado e vou mandar o projeto de doutorado.

M: O que vai ser?

L: Depois eu te conto! Depois que eu formular! Vou formular primeiro... Estou formulando ainda. Vou conversar com minha orientadora, ver o que ela fala... Mas é isso, assim. Tem todo um percurso e é o que eu tinha pensado mesmo: que não nasceu do nada. Você como um autor de... Você começou a escrever com 14 anos? No jornal...

M: É.

L: Assim, é uma vasta experiência. Muitos anos na profissão. Mas é um autor, por tudo o que você me conta, que não ficou preso a uma fórmula de escrever, até que você tem livros de vários tipos...

M: Escrevo também teatro, cinema...

L: Sim, vários gêneros enfim... Não só isso, não só o estilo, mas o modo como fazer isso. Você, ao longo da sua experiência, provou de diversas formas: escreveu no jornal; fez essa experiência; aí voltou a escrever folhetim; escreveu de uma forma tradicional, que é escrever em casa e depois mandar para editora... Mas você passou por diversos suportes e isso diz muito no resultado final! Se eu fizesse uma revisão de todos os seus livros, né? Daria para ver isso. Seria uma análise interessante.

M: O Jô Soares falou isso... Porque eu fui 13 vezes no Jô Soares.

L: Eu assisti várias!

M: Pois é... Quando eu fui com esse livro aí, *Uns brasileiros*, ele falou, mas muito rapidamente, e eu estava com pressa, porque foi o último ano do programa dele, estava muito curto... Antes eu ficava meia hora falando com ele lá. Era 15 minutos, era duas partes, e a segunda parte era com Maria, minha filha, que ela estava sendo lançada e era diretora de redação da *Harper's Bazaar*, revista americana de moda, e ela estava lá por conta disso. Eu não queria tirar. E a Maria, era a primeira vez dela lá, estava nervosa... Enfim, ele falou isso: “O interessante de você é as ideias que você pra escrever livro. Como entrevistar morto, né? E cada livro teu é uma ideia...”. Esse que estou com vontade de escrever agora, sobre minhas casas, né? Na verdade, é uma biografia que eu vou fazer, mas é uma biografia muito ligada a casas. Eu posso até falar o que eu escrevi em cada casa, mas é a casa que interessa, e não o livro que eu escrevi, entendeu? Em que lugar da casa, como era o escritório, meio Xavier de Maistre, entendeu? A alma e a besta.

L: Eu fiquei tentando lembrar quem que me falou isso, mas foi assim... Não tem um mês, alguém fez essa mesma citação! Não se sei se foi algum professor... Sei lá.

M: Aqui, deixa eu ver se o nome dele é como eu falei pra você. Xavier de Maistre, exatamente! Xavier de Maistre é um escritor francês, mais conhecido pelo seu famoso livro *Viagem ao redor do meu quarto* e sua continuação, *Expedição noturna ao redor do meu quarto*. Maistre é de carreira militar. Em 1792, passou a lutar do lado dos russos e chegou à patente de general do exército russo. Nascimento: 1763. Falecimento: 1852. Escritor, pintor e militar, profissões dele. Olha a cara dele.

L: Nossa!

M: Imagina o quarto dele... Foi também um dos escritores que influenciou as obras de Machado de Assis. Eu achava engraçado que Machado de Assis não tem nada dele. Escorpião.

L: Meu signo! Melhor signo que tem.

M: Morreu com 88 anos.

L: Ô, saco.

(Áudio em francês)

M: Olha! Tem em francês aqui o livro.

L: Olha só!

(Pausa)

L: Fórum dos Leitores. O que que é isso?

M: Um quarto dos leitores. Fórum dos Leitores é o nome desse sindicato da *Folha*.

L: Aí eles mandavam?

M: Não... Esse aqui eu não sei se era deles... Deixa eu ver se é invenção minha... É,

isso aqui era carta. É, é, são reais. Eu não pus o... Ah, não, eu pus o nome das pessoas sim. **(1:01:34 inaudível)**, Silva, capital. **(Inaudível)** Catanduva. Jair **(inaudível)**, Taubaté. J. Pereira **(inaudível)** Araçatuba. **(Inaudível)** era de Lins. Que coisa engraçada. **(Inaudível)** família de braços cruzados. Carta enviada à redação para James Lins, Mário Prata ou o redator-chefe. “Mil desculpas ao leitor por essa falha na **(inaudível)**, mas **(inaudível)** no próximo sábado, narrando a história de James Lins, mas não deu certo”. Ah, a capa!

L: Deixa eu tirar foto disso daí? Porque se não tiver... Ai, meu Deus! Ou eu estou com um problemão ou eu estou com a solução! Vou precisar de uma reunião pra saber. Vou deixar a minha orientadora louca.

ANEXO II

Roteiro da entrevista com o autor Mário Prata

1. O que é, para você, um autor e um autor de literatura? Há alguma diferença?
2. Trocar o suporte de inscrição de um texto altera, na sua visão, a relação do leitor com a obra?
3. Você, sendo um autor consagrado nos meios impressos, acha que os leitores exercem alguma influência nas suas produções, principalmente via redes sociais?
4. Você poderia contar com mais detalhes como surgiu a ideia de escrever um livro online e quais foram suas motivações?
5. Havia um combinado entre você e a editora sobre a frequência da escrita? Além disso, eu gostaria de saber se, caso tenha existido esse acordo, a frequência foi baseada na sua rotina normal de escrita?
6. Com que frequência você lia os comentários deixados pelos internautas?
7. Como você avalia a influência em relação ao que o público manifestava sobre a obra na plataforma e o que, de fato, você estava escrevendo? Havia uma preocupação em satisfazer as expectativas dos internautas?
8. Mário, você poderia contar um pouco sobre como era a página inicial da plataforma? Como ela era dividida?
9. Após finalizado os capítulos, havia a possibilidade de alterá-los?
10. A sua concepção de autor foi alterada após a experiência de escrita de *Os anjos de Badaró*?
11. O que você elencaria como o mais difícil no processo de escrita de *Os anjos de Badaró*?

ANEXO III

Capturas do site *WayBack Machine*

Captura 1: Layout do site - 18 de outubro de 2000

terra Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

mario prata on-line

o autor a obra as crônicas fale com o autor

bobageras

Dia 5 de novembro, OS ANJOS DE BADARÓ. Nas livrarias. Editora Objetiva.

continua

Minhas Tudo: A confissão!

o romance capítulos prontos
personagens palpíte webcam

Mario Prata está on-line!

Acompanhe Mario Prata escrevendo mais um capítulo de seu novo livro, **Minhas Tudo**.

Você pode vê-lo ainda mais de perto ao [ligar a webcam](#).

Horário do Prata
Dia 18/10/2000
17:00 às 19:00

Top Secret Mario Prata escrevendo

crônica da semana

Concurso: Sexta semana - Bibi e o Vagabundo

leia aqui

MADAME Samara

"Madame Samara, Quando vemos um panettone à venda em pleno mês de agosto, qual..."
Thiago Pellegrin

respostas

Confira seu horóscopo

Professor M. D' Argent

Você é?

Sim

Não

Mais ou menos


Depende

votar


cadastre-se

Produzido por **vi.com**

Captura 2: O autor 1/4 – 18 de outubro de 2000

terra 		Agenda	Almas Gêmeas	Busca	Cartões	Chat	Cidade Virtual	Disco Virtual	Fórum	Serviços
		Diversão & Cultura	Economia	Educação	Esporte	Informática	Notícias	Revistas	Shopping	Turismo
		<p>Ele já fez de tudo. Como escritor, se envolveu em todos os setores que a atividade pode abordar: teatro, cinema, literatura, televisão. Para Mário Alberto Campos de Moraes Prata, 54 anos, escrever é uma profissão séria como outra qualquer, mas não deixa de ser um grande prazer.</p> <p>No ano passado, lançou o 24º livro de sua carreira - "Minhas mulheres e meus homens" - mais um sucesso de vendas nesses longos anos de dedicação. Enquanto o público ainda se delicia com as histórias de seus personagens, Mário Prata já prepara outra surpresa: a obra "Os Anjos de Badaró" - que deverá chegar às livrarias ainda este ano - será escrita online, ou seja, acessando um site na Internet, os fãs e curiosos poderão acompanhar na tela do computador, o autor escrevendo linha por linha, compondo capítulos e digitando cada letra, em tempo real. "Mas o livro é meu, não será um 'Você decide'. De vez em quando, faremos chats ou fóruns para conversar com os internautas. Posso ouvir, inclusive, as sugestões, mas sou eu que vou escrever", explica o autor que levará seis meses para concluir o livro.</p> <p>Até integrar a lista dos "mais vendidos" e, muitas vezes, liderá-la, Mário Prata passou por algumas provações. O caminho começou em Uberaba (Minas Gerais), onde nasceu. Ele viveu a infância e juventude em Lins (interior de São Paulo), e lá descobriu os prazeres da literatura. "Eu sempre gostei de escrever mas, naquela época - anos 50, 60 - não imaginava que isso pudesse ser uma profissão. Não tive uma formação para ser escritor, acho que fui educado para ser gerente do Banco do Brasil"</p> <p>.Seguindo o destino, aos 20 anos, Mário Prata foi gerenciar uma agência em São Paulo e preparar-se para o "futuro garantido" que a função lhe ofereceria. Mas o amor pela escrita não foi abandonado. Desde os 14 anos, ele colaborou com a Gazeta de Lins, onde foi colunista social, redator e editor.</p> <p>Enquanto estava no banco, cursava economia na Universidade de São Paulo (USP). A literatura já estava ficando de lado quando, em 1969,</p>								

Captura 3: O autor 2/4 – 18 de outubro de 2000

terra 		Agenda	Almas Gêmeas	Busca	Cartões	Chat	Cidade Virtual	Disco Virtual	Fórum	Serviços
		Diversão & Cultura	Economia	Educação	Esporte	Informática	Notícias	Revistas	Shopping	Turismo
		<p>Enquanto estava no banco, cursava economia na Universidade de São Paulo (USP). A literatura já estava ficando de lado quando, em 1969, os estudantes ocuparam a faculdade. "Mas não sabíamos o que fazer lá dentro, aí fiquei numa máquina de escrever, criando meu primeiro livro - "O morto que morreu de rir" - que, aliás, é muito ruim, e o Centro Acadêmico publicou". Empolgado, saía vendendo sua obra em bares e, nas negociações, foi conhecendo pessoas ligadas ao teatro. No ano seguinte, mais maduro, escreveu sua primeira peça, "Cordão Umbilical", que fez sucesso imediato. "Se não tivesse dado certo, eu estaria hoje, provavelmente aposentado no Banco do Brasil ou seria Ministro da Fazenda do Fernando Henrique", brinca, viajando com as possibilidades do destino.</p> <p>Polivalente</p> <p>Daí pra frente, Prata não sabe mais dar a receita. "Depois você vai juntando um pouco de talento com muita sorte e vai indo. As coisas foram dando certo até chegarem onde chegou, cada um tem um tipo de trajetória", ensina.</p> <p>A dele é gloriosa e plurilateral. Como jornalista, trabalhou em diversos jornais e revistas. Na literatura, não se restringiu a nenhuma faixa etária e lançou publicações para todas as idades. Escreveu também para cinema, teatro e televisão. Foi repórter, cronista, colaborador, resenhista de literatura, contista, articulista e pôde desfrutar do reconhecimento de seu trabalho ao receber vários prêmios.</p> <p>Em seu currículo também está a função de assessor do Secretário da Cultura (Fernando Moraes), no governo Orestes Quécia. "Apesar de ganhar pouco e trabalhar muito, foram dois anos em que pudemos fazer muita coisa pelo cinema, teatro e música", afirma. Para conseguir verba para os projetos que preparavam, Mário Prata tinha uma técnica de persuasão. "Eu sabia quanto custava o metro quadrado do metrô, então eu falava: 'governador, são apenas 10 centímetros de metrô', ele nunca negou nada para nós, e os 10 cm, financiavam seis meses de teatro paulista", justifica.</p> <p>Já fora do governo, Prata foi para Portugal a convite de uma namorada. O relacionamento durou 16 dias, mas ele permaneceu no</p>								

Captura 4: O autor 3/4 – 18 de outubro de 2000

terra Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

Já fora do governo, Prata foi para Portugal a convite de uma namorada. O relacionamento durou 16 dias, mas ele permaneceu no país por dois anos. "Logo me convidaram para fazer o projeto de um filme por oito meses. Quando acabou, pintou uma minissérie para a televisão. Três meses antes de completar dois anos, eu ainda tinha o contrato do apartamento e aproveitei esse tempo para escrever o livro "Schifalzafoivre, dicionário de português".

A partir de 92, Prata dedicou-se inteiramente aos romances e publicou um por ano. Em 93, lançou "James Lins, o playboy que não deu certo"; na sequência, "Filho é bom, mas dura muito"; depois veio "Mas será o benedito?"; em 97, o sucesso de "O diário de um magro" e "100 crônicas"; em 98, "Minhas vidas passadas (a limpo)" e, no ano passado, estourou com "Minhas mulheres e meus homens".

Como é ser escritor?

Para Mário Prata, a curiosidade da maioria das pessoas é injustificada. "É uma profissão como outra qualquer, também tenho minhas responsabilidades. Não existe esse negócio que muitos têm na cabeça, de que o escritor é um ser que tem umas musas para inspirar. Eu falo de escritor como profissão, porque não existe inspiração, existe um negócio chamado talento e isso você aperta e sai, claro que às vezes sai pior, às vezes sai melhor, como um médico que vai costurar um corte e às vezes faz bem, outras, não", argumenta, dizendo que tem até um projeto ousado de criar uma faculdade de escritores no Brasil, a exemplo do que já acontece em alguns países.

De acordo com ele, com experiência é possível ensinar muitas técnicas, além de cultura geral. "Acham que escritor é só quem escreve romance. Nessa faculdade, formaríamos escritores para escrever também prospectos de geladeiras, manuais de eletroeletrônicos, bulas de remédio, essas coisas que nós não entendemos porque são elaboradas por técnicos, tinha que ser por um escritor", alfineta.

Apesar dos autores fazerem o gênero anônimo e evitarem o assédio, para Mário Prata, é difícil. Sempre aparecendo na mídia, escrevendo para o Estadão e a Isto É e lançando um livro por ano, ele acaba tendo

Captura 5: O autor 4/4 – 18 de outubro de 2000

terra Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

Para Mário Prata, a curiosidade da maioria das pessoas é injustificada. "É uma profissão como outra qualquer, também tenho minhas responsabilidades. Não existe esse negócio que muitos têm na cabeça, de que o escritor é um ser que tem umas musas para inspirar. Eu falo de escritor como profissão, porque não existe inspiração, existe um negócio chamado talento e isso você aperta e sai, claro que às vezes sai pior, às vezes sai melhor, como um médico que vai costurar um corte e às vezes faz bem, outras, não", argumenta, dizendo que tem até um projeto ousado de criar uma faculdade de escritores no Brasil, a exemplo do que já acontece em alguns países.

De acordo com ele, com experiência é possível ensinar muitas técnicas, além de cultura geral. "Acham que escritor é só quem escreve romance. Nessa faculdade, formaríamos escritores para escrever também prospectos de geladeiras, manuais de eletroeletrônicos, bulas de remédio, essas coisas que nós não entendemos porque são elaboradas por técnicos, tinha que ser por um escritor", alfineta.

Apesar dos autores fazerem o gênero anônimo e evitarem o assédio, para Mário Prata, é difícil. Sempre aparecendo na mídia, escrevendo para o Estadão e a Isto É e lançando um livro por ano, ele acaba tendo um contato muito próximo com o público. "Recebo cerca de 20 e-mails por dia e respondo todos. Têm pessoas que confundem, querem estender o papo, acham que estão íntimas, aí eu tenho que cortar, mas não posso me desligar dos fãs", explica.

Enquanto prepara o próximo livro, Mário Prata sabe que estará sendo observado de forma indireta pela tela do computador. Ainda que insista estar escrevendo apenas mais um livro - feito online para satisfazer a curiosidade do leitor -, todos sabem que é uma rara oportunidade de acompanhar a rotina de um dos maiores escritores do Brasil e, porque não, tentar ajudar na elaboração de um possível best-seller.

Michele Chaluppe
Folha da Vila Prudente

Captura 6: As crônicas – 18 de outubro de 2000

terra [Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)

Veja o resultado final!
Resultado Final

1. [Mania](#), por Cesar Herszkowicz
2. [Para sentar numa cadeira](#), por Marta Rolim
3. [Histórias do Velhinho da Padaria](#), por Gustavo S. R. Fernandes
4. [O garrafão](#), por Tânia Crivellenti
5. [Blindado](#), por Rogério Trendini

[Busca avançada](#)
[Ver todas as crônicas](#)


Captura 7: O romance (1/6) - 18 de outubro de 2000


terra [Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)

"Minha melhor amiga, aquela de anos mesmo, resolveu dar em cima de mim. Eu como ou não como?"
 (o indeciso, pinhdamonhangaba, sp)


MS responde: Depende, indeciso. Se você for o Geraldo Alkmim, então é melhor não comer. Os outros candidatos podem descobrir e você tá perdido. Você é o Gerldinho, é? Parece que sim, com essa dúvida tucanesca! A moça querendo dar e você em cima do muro!

Captura 8: O romance (2/6) - 18 de outubro de 2000


terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo


"Qual a média de transa que um homem deve praticar na semana?"
 (CESAR, IJUÍ, RS)

MS responde: Que um homem DEVE praticar?
 Ihhhh.... Se eu fosse te explicar, ia ter que começar tão atrás que não vou nem começar.


"Cara Samara, estou com um garoto 4 anos mais velho do que eu, apesar de nós dois nos amarmos eu acho estranho por que os garotos da minha idade não se interessam muito por mim, mas os garotos da idade dele não desgrudam do meu pé. Fico preocupada com isso o que você acha que pode ser?"
 (Maia, São Paulo, SP)

MS responde: Maia, fica difícil te responder sem você contar a idade. Se você tiver três anos e seu namorado sete, realmente é muito estranho. Se ele tiver vinte e você dezesseis, já dá pra começar a entender...




Captura 9: O romance (3/6) - 18 de outubro de 2000

terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

"Mme.Samara, ando muito triste e deprimido pois meu bilâu anda de greve. Depois que saí com uma PT'ista ele resolveu não mais trabalhar se não houver aumento. O que faço ??? Estou desesperado !!!!!!"
 (triste e deprê, Porciúncula, RJ)

MS responde: Caro TeD, se o seu pinto não levantou a bandeira pra petista, deve ser um pinto de direita, né? Pra que lado você vira ele dentro da cueca? Procure a ala jovem do PPB e veja se ele manifesta algum interesse por lá.


"Querida Madame Samara, qual o momento certo para se dizer o tão esperado "eu te amo"? Espero ele dizer ou digo eu primeiro?"
 (Gil, São Paulo, SP)

MS responde: Gil, há divergências. O livro Celta dos Espíritos acha que o momento certo é entre as sete da manhã e as nove e meia do terceiro dia da primavera. Já a Igreja Húngara Ortodoxa acredita que, dizendo-se eu te amo na primeira hora de cada ano bissexto, o casamento se eterniza. Eu, pessoalmente, acho legal dizer que amo sempre que sinto um clininha bacana para tal. Pense a respeito.



Captura 10: O romance (4/6) - 18 de outubro de 2000


[Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)

"ola, por que depois que eu acabo de transar eu tenho nojo do meu parceiro. e quero sair dali e ir para outro parceiro diferente, já ocorreu de eu transar com sete na mesma noite o que eu posso fazer?"
 (jana guima., cuiaba/, mt)

MS responde: Esqueça essa história do nojo e tudo mais. Se você consegue transar com sete mulheres numa noite, abra um curso de sedução. Se quiser, podemos fazer uma sociedade. Eu te encaminho uns solitários, uns caras que não arrumam mulheres, e você me dá uma porcentagem, o que você acha?



"Madame Samara, Gostaria de saber porque meus relacionamentos não dão certos, todos homens que me envolvo sinto que eles gotam de mim mais mesmo assim não assumem nada sérios, ou se assumem, acabam terminando, mesmo gostando. o que será que acontece comigo?"
 (Marilene de Paiva Saturnino,)

MS responde: Marilene darling: para um relacionamento dar certo, você tem que concordar com o sujeito. "Meus relacionamentos não dão certos"? "Eles não assumem nada sérios"? Tá vendo? Você concorda com tudo, menos com o sujeito, coração...

Captura 11: O romance (5/6) - 18 de outubro de 2000


[Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)


"Cara Samara, preciso de um parecer seu. Tenho 18 anos e namoro uma garota com a qual tenho tido uma vida sexual ativa nos ultimos meses. Porem, nas ultimas semanas, ela se recusa a fazer sexo comigo, alegando que tenho grave problema de flatulencias durante e apos a relacao.Por favor me ajude, pois a situacao nao pode ficar como esta."
 (mario braga, sampa, sp)

MS responde: Marião, a sua situação é perfeitamente normal. Muitas culturas entendem, inclusive, que soltar puns durante o ato sexual demonstra o quanto o está apreciando. Você pode ainda usar o pum para incrementar as relações. Há um produto em sex-shops holandesas chamado Bic dan Pulsen, que é um cinto com um pequeno maçarico na parte de trás. O aparelho faz com que, a cada novo pum, o quarto se acenda, proporcionando um verdadeiro show de luz e fogos. Tome cuidado apenas para posicionar corretamente o cinto (e nunca use-o após a ingestão de bebidas alcoólicas), pois com uma má alocação do maçarico você pode acabar queimando a rosca. A sua e a de sua parceira.




"É possível uma pessoa largar de um relacionamento de 4 anos para ficar com uma pessoa com quem se relaciona a 4 meses?"
 (Karen,)

Captura 12: O romance (6/6) - 18 de outubro de 2000

terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo


"É possível uma pessoa largar de um relacionamento de 4 anos para ficar com uma pessoa com quem se relaciona a 4 meses?"
(Karen,)

MS responde: Karen, depende de 4 fatores: você está afim desse cara? Está de quatro por ele? Esperaria mais quatro anos para se entregar? Gastaria os seus últimos três quartos de vida ao lado dele? Pergunte-se quatro vezes cada uma das perguntas anteriores para ter certeza.




"Se o pato bota ovo pq a galinha não sabe nadar?"
(Rubinho, o BOM, Campo Grande, MS)

MS responde: Se cavalo pasta, por que você não bebe leite de égua? Se libélulas voam, por que não cantam como os sabiás? Se olho enxerga, por que as câmeras não choram? Tenha santa paciência, Rubinho!!!! Se você existe, por que não pensa mais um pouco antes de perguntar esse tipo de coisa?





Captura 13: Personagens (1/3) - 18 de outubro de 2000


terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo


De 12 de setembro a 18 de setembro



Os signos vão à praia

 Apesar de ter sido multado na estrada por excesso de velocidade, o ariano se diverte na praia com os filhos. É o tipo de pai que joga bola com o menino, ajuda no castelinho da menina e aposta corrida até a água com a mãe. Detesta ficar deitado no sol, sem fazer nada.


 Touro saiu na mesma hora que o ariano, mas só chega à praia duas horas depois daquele. Pára o carro, tira as cadeiras, o guarda sol, procura pacientemente um bom lugar. Acha o lugar, arma tudo sem pressa e senta. Fica ali horas, touro sentado, contemplando o mar e imaginando que, se tivesse levado um isopor com bebidas, poderia fazer um bom trocado vendendo-as. Anota a idéia no talão de cheques para sua próxima vinda.


 O geminiano fez amizade com o ariano e juntos começam um futebol. É do tipo que corre que nem uma gazela no cio, dá ordens pra todos, narra as jogadas, mas gol que é bom, nada. O ariano com os filhos ganha de sete a um da família do geminiano. Isso tudo sob o olhar desconfiado do taurino: "eles que não me venham acertar uma bolada..."


 A mamãe canceriana acordou bem cedo pra pegar um bom lugar na areia. Sua barraca é toda arrumada e ela se orgulha muito disso. Fica policiando os filhos para não jogarem areia na sua toalha, nem melarem o tubo de protetor.


 


Captura 14: Personagens (2/3) - 18 de outubro de 2000


terra  [Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)



 O leonino não tem barraca. Fica correndo de um lado pro outro, com seus modernos óculos escuros e sua sunguinha laranja. Passa dezessete vezes pela pisciana gostosa. Depois encosta no bar e fica sondando as moças, cheio de si. Só sossega se voltar pra casa acompanhado. Afinal, para ele, a praia não é um fim, mas um meio.


 Uma semana antes de irem para o litoral, a mãe virginiana fez com que a família começasse a tomar pílulas de complexo B contra os mosquitos. Passa protetor meia hora antes da exposição ao sol e é a única pessoa, no mundo todo, que passa sundown na sola dos pés. "É pele, ué?!" De hora em hora, faz os filhos beberem água e, entre as onze e as três da tarde, muda-se para a sombra de uma castanheira.



 Os filhos brigam pela posse da esteira de plástico (nenhum dos dois quer a de palha). O papai libriano organiza a disputa e resolve assim: "uma hora cada." Às seis horas pensa em ir embora, mas assim teriam ficado cinco horas na praia, número ímpar, e a menina ganharia uma hora a mais na esteira. A família vai embora só às sete.


 Sabe aquelas pessoas que passam o dia inteiro na praia fazendo um único castelo, de um metro de altura, com ponte de madeira, ambientes internos e escadas com palitos de sorvete? Pois então, essas pessoas são escorpianas. Tá explicado.



 O sagitariano, se deixarem, passa o dia naquele quiosquezinho, tomando caipirinha. Quando aparece, diz que combinou com uma outra



 O capricorniano tem duas opções: ou ajuda o escorpiano a construir aquele castelo, ou decide fazer o seu, do lado e bem maior. Planeja tudo, faz as coisas por partes.


Captura 15: Personagens (3/3) - 18 de outubro de 2000


terra  [Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)


mas assim teriam ficado cinco horas na praia, número ímpar, e a menina ganharia uma hora a mais na esteira. A família vai embora só às sete.



 O sagitariano, se deixarem, passa o dia naquele quiosquezinho, tomando caipirinha. Quando aparece, diz que combinou com uma outra família de jantarem juntos naquela noite. A mulher (aquela virginiana) se desespera! Onde eles vão, o sagitariano conhece um povo e combina coisas. "E o peixe que já tá temperado?" O que farão com o peixe? Pensa ela.


 escorpianas. Tá explicado.


 Aquelas pessoas que ficam passeando pela praia, de um lado para o outro, ou são aquarianas, ou foram convencidas por um aquariano. E chega lá do outro lado, resolvem voltar. Nunca entendi direito o propósito.


 O capricorniano tem duas opções: ou ajuda o escorpiano a construir aquele castelo, ou decide fazer o seu, do lado e bem maior. Planeja tudo, faz as coisas por partes, calculadamente e só vai embora de noite, quando tudo e estiver pronto.


 Diante do mar a pisciana se comove. Capta a dimensão lírica daquele espetáculo, sente a grandiosidade do oceano e a pequenez humana. Dentro do mar, boiando, faz uma regressão intra-uterina e quase chora. Só não é levada pela correnteza e morre afogada porque o leonino, que observava tudo do barzinho, a salva a tempo. Eles se casam e esse horóscopo acaba, feliz para sempre.



Captura 16: Capítulos prontos (1/2) - 18 de outubro de 2000

terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

O concurso já acabou, mas você ainda pode ler as dez crônicas classificadas abaixo, ou as crônicas vencedoras de semanas anteriores em Vencedores Passados.

Resultado Final

1. [Mania](#), por Cesar Herszkowicz
2. [Para sentar numa cadeira](#), por Marta Rolim
3. [Histórias do Velhinho da Padaria](#), por Gustavo S. R. Fernandes
4. [O garrafão](#), por Tânia Crivellenti
5. [Blindado](#), por Rogério Trendini


Os Dez Classificados

[O Carona](#), por Beto Muniz
[Pegando intimidade com ele](#), por Bibi Da Pieve
[Mania](#), por Cesar Herszkowicz
[Histórias do Velhinho da Padaria](#), por Gustavo S. Romero Fernandes
[Em busca da essência](#), por Heloisa S. B. de Barros
[Para sentar numa cadeira](#), por Marta Rolim
[Para ser vagabundo](#), por Orlando Tosetto Junior
[A caquinha de nariz](#), por Ricardo Vale
[Blindado](#), por Rogério Trendini
[O garrafão](#), por Tânia Crivellenti

Vencedores passados

[Para sentar numa cadeira](#), por Marta Rolim
[Pé ante pé](#), por Bibi Da Pieve
[O pé](#), por Maurício Campello
[A bicicleta](#), por Viviane Alberto
[Pegando intimidade com ele](#), por Bibi Da Pieve
[Para ser vagabundo](#), por Orlando Tosetto Junior
[A força do vento](#), por Bibi Da Pieve

Captura 17: Capítulos prontos (2/2) - 18 de outubro de 2000

terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

[Para ser vagabundo](#), por Orlando Tosetto Junior
[A caquinha de nariz](#), por Ricardo Vale
[Blindado](#), por Rogério Trendini
[O garrafão](#), por Tânia Crivellenti

Vencedores passados

[Para sentar numa cadeira](#), por Marta Rolim
[Pé ante pé](#), por Bibi Da Pieve
[O pé](#), por Maurício Campello
[A bicicleta](#), por Viviane Alberto
[Pegando intimidade com ele](#), por Bibi Da Pieve
[Para ser vagabundo](#), por Orlando Tosetto Junior
[A força do vento](#), por Bibi Da Pieve
[A caquinha de nariz](#), por Ricardo Vale
[Guarda-costas](#), por Rodrigo Gonzalez
[Em busca da essência](#), por Heloisa S. B. de Barros
[Encontro](#), por Maria José Lima
[O garrafão](#), por Tânia Crivellenti
[Brotas para principiantes](#), por Daniel Funes
[O Carona](#), por Beto Muniz
[Mania](#), por Cesar Herszkowicz
[Por Que Será?](#), por Felipe Lenhart
[Quando Chip era Batata Frita](#), por Maurício Cintrão França
[Histórias do Velhinho da Padaria](#), por Gustavo S. Romero Fernandes
[Blindado](#), por Rogério Trendini
[Subversão](#), por Beto Muniz
[Lutando com Caracteres](#), por Wallace Fauth

Captura 18: Crônicas da semana (1/2) - 18 de outubro de 2000

terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

O concurso já acabou, mas você ainda pode ler as dez crônicas classificadas abaixo, ou as crônicas vencedoras de semanas anteriores em Vencedores Passados.

Resultado Final

1. [Mania](#), por Cesar Herszkowicz
2. [Para sentar numa cadeira](#), por Marta Rolim
3. [Histórias do Velhinho da Padaria](#), por Gustavo S. R. Fernandes
4. [O garrafão](#), por Tânia Crivellenti
5. [Blindado](#), por Rogério Trendini

Os Dez Classificados

O Carona, por Beto Muniz
 Pegando intimidade com ele, por Bibi Da Pieve
 Mania, por Cesar Herszkowicz
 Histórias do Velhinho da Padaria, por Gustavo S. Romero Fernandes
 Em busca da essência, por Heloisa S. B. de Barros
 Para sentar numa cadeira, por Marta Rolim
 Para ser vagabundo, por Orlando Tosetto Junior
 A caquinha de nariz, por Ricardo Vale
 Blindado, por Rogério Trendini
 O garrafão, por Tânia Crivellenti

Vencedores passados

Para sentar numa cadeira, por Marta Rolim
 Pé ante pé, por Bibi Da Pieve
 O pé, por Maurício Campello
 A bicicleta, por Viviane Alberto
 Pegando intimidade com ele, por Bibi Da Pieve
 Para ser vagabundo, por Orlando Tosetto Junior
 A força do vento, por Bibi Da Pieve

Captura 19: Crônicas da semana (2/2) - 18 de outubro de 2000

terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

Para ser vagabundo, por Orlando Tosetto Junior
 A caquinha de nariz, por Ricardo Vale
 Blindado, por Rogério Trendini
 O garrafão, por Tânia Crivellenti

Vencedores passados

Para sentar numa cadeira, por Marta Rolim
 Pé ante pé, por Bibi Da Pieve
 O pé, por Maurício Campello
 A bicicleta, por Viviane Alberto
 Pegando intimidade com ele, por Bibi Da Pieve
 Para ser vagabundo, por Orlando Tosetto Junior
 A força do vento, por Bibi Da Pieve
 A caquinha de nariz, por Ricardo Vale
 Guarda-costas, por Rodrigo Gonzalez
 Em busca da essência, por Heloisa S. B. de Barros
 Encontro, por Maria José Lima
 O garrafão, por Tânia Crivellenti
 Brotas para principiantes, por Daniel Funes
 O Carona, por Beto Muniz
 Mania, por Cesar Herszkowicz
 Por Que Será?, por Felipe Lenhart
 Quando Chip era Batata Frita, por Maurício Cintrão França
 Histórias do Velhinho da Padaria, por Gustavo S. Romero Fernandes
 Blindado, por Rogério Trendini
 Subversão, por Beto Muniz
 Lutando com Caracteres, por Wallace Fauth

Captura 20: Madame Samara - 18 de outubro de 2000

terra  [Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)

Madame Samara é o pseudônimo de Siegrid Motta Bundsfalst, de pai alemão e mãe catarinense. Atualmente mora em Berlim de onde nos manda sua colaboração semanal.

Formada em psicologia na Ulm University, pós-graduou-se em Ocult Sexuality em Paris em 1958. Aos 72 anos, paraplégica e cega, escreve nos jornais Pustateller Mit Rais (Bonn), Spiegel Journall (Colônia).


Madame Samara morou 47 anos no Brasil, tendo trabalhado no antigo Correio Paulistano e na revista Cruzeiro. E dava conselhos na revista Careta. Foi professora de Zsu-zsu Vieira e Marta Suplicy.

Para pedir seus conselhos (ele prefere a palavra pareceres) basta você escrever para a seção [Pergunte para a Madame](#).


Sobre a sua volta ao Brasil (pelo menos para pareceres), afirmou por e-mail: - No Brasil sempre aprendo mais do que ensino. O Brasil é sentimental, é sensual e, porque não dizer, é o país da sacanagem.

(Nota: a palavra sacanagem, em alemão - zakawagen - tem um significado um pouco mais ameno do que no Brasil. Significa - mais ou menos - o sexo do povo, no sentido libertário).

Captura 21: Top secret - 18 de outubro de 2000

terra  [Agenda](#) [Almas Gêmeas](#) [Busca](#) [Cartões](#) [Chat](#) [Cidade Virtual](#) [Disco Virtual](#) [Fórum](#) [Serviços](#)
[Diversão & Cultura](#) [Economia](#) [Educação](#) [Esporte](#) [Informática](#) [Notícias](#) [Revistas](#) [Shopping](#) [Turismo](#)


Aqui toda a periferia e parafernália do livro. Pistas do crime, histórias angelicais, objetos misteriosos, ruídos esquisitos, cheiros estranhos . Um verdadeiro cemitério. Só para maiores.




Escolha o seu anjo. São 431. Qual deles poderia ser o seu Anjo da Guarda? Aqui anjo tem sexo, sim. Não é aconselhável a menores.



Aqui você pode ler - com exclusividade - os primeiros capítulos de vários policiais que Alcides Capella tentou escrever. E ainda os que escreverá. Ele insiste. Não são bons. Você propenda.



Fichas de admissão dos Anjos. Dados, biografias, especialidades e comentários feitos por Badaró sobre as suas digníssimas funcionárias.



Uns textos aí, que o Antonio escreve. Contos, crônicas, esse tipo de coisa.

Captura 22: Layout do site - 14 de novembro de 2000

The screenshot shows the Terra website interface. At the top, there is a navigation bar with links for Agenda, Almas Gêmeas, Busca, Cartões, Chat, Cidade Virtual, Disco Virtual, Fórum, and Serviços. Below this, a secondary bar lists categories: Diversão & Cultura, Economia, Educação, Esporte, Informática, Notícias, Revistas, Shopping, and Turismo.

The main content area is titled "mario prata on-line" and includes a search bar and navigation links: "o romance", "personagens", "capítulos prontos", and "palpite". A "webcam" icon is also present. The central focus is the book "Os Anjos de Badaró" by Mario Prata, with a silhouette illustration of three figures. Text next to the book states: "Mario Prata on-line. Nesse site foi escrito on-line o livro Os Anjos de Badaró. O livro já foi publicado e está nas livrarias." Below this is a search input field.

On the left, there is a section for "bobageras" (bananas) featuring a recipe for "CONCHITA-BOLUDA" by Pedro Lúcio Ribeiro. The text reads: "CONCHITA-BOLUDA Não dá para explicar. Só fazendo, só experimentando. Segue abaixo a receita da..." with a "continua" link.

Below the recipe is a "crônica da semana" section for "Horário do Prata" on 31/12/2000 from 23:00 to 00:00, with a "Secret" button and a "Mario Prata escrevendo" indicator.

At the bottom, there is a "Confira seu horóscopo" section for "Professor M. D' Argent" with a "votar" button. A poll asks: "Quando limpa o ouvido com cotonete, você:" with options: "Espirra", "Tosse", "Nunca limpou", and "Não tem ouvido".

Other elements include a "cadastre-se" link, a "respostas" link, and a "Produzido por MI.com" logo.

Captura 23: Conchita Boluda - 14 de novembro de 2000


This screenshot shows a detailed view of the "CONCHITA-BOLUDA" recipe. The text is as follows:

CONCHITA-BOLUDA
 Não dá para explicar. Só fazendo, só experimentando. Segue abaixo a receita da conchita-boluda, um doce muito gostoso e comum no norte da Argentina (a mãe da Elyza, lembra?)

CONCHITA-BOLUDA
 Ingredientes
 1/3 xícara de óleo vegetal
 6 ovos
 3 col (sopa) de licor de laranja
 3 col (sopa) de leite
 1/3 de xícara de açúcar
 raspas da casca de 1 limão
 açúcar de confeiteiro
 canela em pó (opcional)
 pão de forma amanhecido.

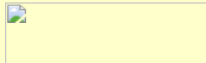
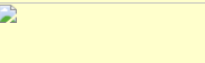


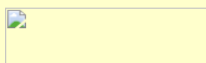
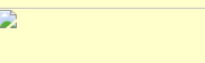
Modo de Preparo
 Bata levemente os ovos e acrescente o leite, raspas de limão, açúcar e licor. Aqueça o óleo em uma frigideira. Mergulhe rapidamente as fatias de pão na mistura de ovos, 1 a 1 e rapidamente para não encharcar demais. Doure as fatias no óleo, virando para dourar dos dois lados, escorra e coloque sobre papel absorvente. Sirva salpicando com açúcar de confeiteiro e canela.

Captura 24: Confira seu horóscopo 1/2 - 14 de novembro de 2000


terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo



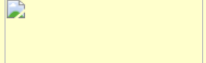
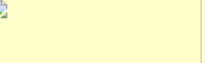
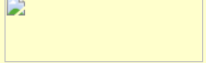
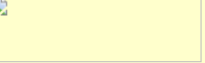
De 9 de novembro a 15 de novembro

Continua valendo

 Ariano querido, muito cuidado com os pés. Nessa semana evite situações de risco para essas partes baixíssimas de seu corpo. Não jogue bola, não faça cooper, não saia de casa. Ponha sete meias e meta-se embaixo da cama. Com muito cuidado ao se abaixar.	 Nativo do signo de touro, procure uma dica no horóscopo de Libra. Por trás dessa dica há um número escondido. Descubra o número e eleve à sétima potência. Subtraia vinte e cinco. O que sobrar será um sinal muito importante. Vire-se para decifrá-lo.
 A virtude está na moderação. A moderação em excesso torna-se vício. sendo assim, volte a fumar.	 Feio o nome do seu signo, né? É ruim, pois associa-se à doença e cria um clima baixo astral. Estou entrando com um processo na American astrological association para mudar o esse nome. Por enquanto, vá dizendo que é leonino, libriano, o que quiser.
 Antes um pássaro na mão do que dois voando. Mas você já parou pra pensar nisso? O que você faria com esse pássaro na mão? Pense nisso. Ou não.	 Se você conseguisse organizar tudo do jeito que tenta, o que sobraria pra fazer? Nada, não é? Você é, portanto, dependente da desorganização. Case-se

Captura 25: Confira seu horóscopo 2/2 - 14 de novembro de 2000

terra  Agenda Almas Gêmeas Busca Cartões Chat Cidade Virtual Disco Virtual Fórum Serviços
Diversão & Cultura Economia Educação Esporte Informática Notícias Revistas Shopping Turismo

você já parou pra pensar nisso? O que você faria com esse pássaro na mão? Pense nisso. Ou não.	tenta, o que sobraria pra fazer? Nada, não é? Você é, portanto, dependente da desorganização. Case-se com um punk bebum e será feliz para sempre.
 Libriana, não atenda o telefone hoje em hipótese alguma. E beba suco de tomate. Um grande amor te aguarda na esquina. Não haverá complicações com os rins	 Escorpiano, vá pentear macacos!
 Quer ficar rico? Compre ações com preço baixo e venda-as quando estiverem valendo muito. Dessa maneira, te garanto, ficará rico assim que aumentar seu capital.	 Uma moça de nome K. telefonará. Marcará um encontro no F. para vocês falarem sobre L. Diga que só irá se ela disser as palavras inteiras. E não conte nada para M.
 A vida veio da água e seu corpo é 60% água. Sem água não se vive mais que 72 horas. E daí? Sei lá, mas não é interessante?	 Não coma macarrão nessa semana, nem vá para a Granja Viana. Novidades no amor poderão ocorrer. Pegue uma dica no signo escorpião.