

Edição como objeto, edição como metáfora: o estudo dos processos de produção simbólica na obra de Howard S. Becker¹

José de Souza MUNIZ JR.²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo de revisão bibliográfica toma como objeto o livro *Art worlds* (Os mundos da arte), do sociólogo norte-americano Howard S. Becker (1928-). O objetivo foi explorar algumas possibilidades analíticas do estudo da produção simbólica e, particularmente, da produção editorial. Após descrever aspectos gerais da obra, detenho-me sobre o capítulo “Editing” para pensar os processos editoriais em seu sentido duplo: como objeto de estudo e como metáfora para a compreensão de outras áreas ou cadeias produtivas da cultura e da arte. Por fim, contraponho o conceito de *mundo* de Becker ao de *campo*, proposto por Pierre Bourdieu, destacando as implicações de tais diferenças para o estudo da edição de livros.

Palavras-chave: edição; produção editorial; Howard S. Becker; mundo; campo.

Introdução

Os estudos da produção editorial em português e em espanhol comumente se referem à conhecida diferença semântica que, na língua inglesa, é demarcada pelos termos *editing* e *publishing*, ou por seus termos correlatos *editor* e *publisher*. A menção frequente a tal particularidade não é fortuita: a confusão que os termos edição e *edición* comumente causam poderia ser evitada se tivéssemos, tal como no inglês, termos bem estabelecidos e de uso corrente que diferenciariam com clareza o processo de produção dos livros daquele que consiste na publicação mesma de textos e obras – ou, em outras palavras, da edição como trabalho produtivo ou como negócio. Não obstante pudéssemos referir-nos a esses dois processos como “produção editorial” e “publicação”, tais expressões ainda teriam de ganhar uma circulação ampla e reiterada. Além disso, a existência de apenas uma palavra (editor) para designar *editors* e *publishers*, se não pode ser diretamente correlacionada ao ainda baixo grau de profissionalização dos mercados editoriais de língua portuguesa e espanhola, onde não raro as duas figuras se confundem, ao menos o torna mais evidente e, em alguns casos, nos obriga ao uso corrente de anglicismos.

¹ Trabalho apresentado no GP Produção Editorial, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Sociologia pela FFLCH-USP. Bolsista da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Mestre em Ciências da Comunicação e graduado em Comunicação Social–Editoração pela ECA-USP. E-mail: jmunizjr@gmail.com

O que, porém, pouco se comenta em nossos trabalhos é a polissemia que, em todas essas línguas, os termos *editing*/edição/*edición* carregam. Como bem sabemos, a palavra “edição” – aqui tomada especificamente como “processo de produção”³ – é frequentemente utilizada em outros âmbitos da produção simbólica, como o jornalismo, a publicidade, a produção audiovisual etc. Há, como se sabe, um universo imenso de materialidades editáveis: textos escritos dos mais variados gêneros e tipos, imagens estáticas, imagens em movimento, sons, e todas as combinações possíveis entre tais elementos. Procedimentos dos mais diversos nos campos da produção simbólica – o copidesque, a revisão, a diagramação, a decupagem, a mixagem etc. – são correlatos, sinônimos ou partes integrantes do que poderíamos chamar precariamente de “edição”. Guardadas as especificidades de cada campo expressivo, essa polissemia parece ao menos abrir um espaço ampliado de reflexões sobre os processos, as práticas e os sujeitos da edição ou do editar.

É esse espaço ampliado que parece estar no horizonte de Howard Becker em *Art worlds* (Os mundos da arte)⁴, quando toma o editor como figura arquetípica do conjunto de decisões pelas quais uma obra artística qualquer passa antes de tomar sua forma final. Antes de examinar os procedimentos analíticos de Becker e suas implicações para o estudo da produção editorial, passemos a uma leitura panorâmica da obra.

Becker e os mundos da arte

Quando o livro *Art worlds* foi lançado nos Estados Unidos, em 1982, Howard S. Becker já era um pesquisador conhecido por seus trabalhos em “sociologia do desvio”, numa perspectiva desenvolvida no seio da Escola de Chicago em resposta aos problemas sociais que a imigração, o crescimento urbano e a delinquência apresentavam à realidade local. Mas antes de se tornar sociólogo, e mesmo durante a carreira universitária, Becker atuou profissionalmente como pianista de jazz, ocupação que lhe rendeu tanto o contato com o uso de maconha e outras práticas desviantes entre músicos de orquestras populares, objetos de *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance* (1963), como o acesso a parte do material empírico utilizado em seus estudos em sociologia da música e da arte, dentre os quais o mais conhecido é *Art worlds*.

³ Ou seja, sem considerar o significado de “publicação” e um terceiro significado, o de “versão” de um texto ou de um livro (primeira edição, edição comentada etc.), ou de “número” de um jornal ou revista (“confira nesta edição”).

⁴ BECKER, Howard S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982. A versão utilizada para este trabalho é a que foi publicada na Argentina em 2008 (ver bibliografia), e por razão de economia está indicada pela abreviação MDA. As indicações de número de página são referentes a essa versão, cujas citações foram traduzidas livremente do espanhol.

Essa dimensão de sua trajetória biográfica parece fundamental para compreender a centralidade que o autor dá ao estudo dos “mundos da arte”, definidos por ele como “a rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada através de seu conhecimento conjunto dos meios convencionais de fazer as coisas, produz o tipo de trabalhos artísticos que caracterizam o mundo da arte” (MDA, 10). A circularidade da definição não é meramente acidental: para Becker, a circunscrição de um mundo da arte é, sobretudo, simbólica, porque depende daquilo que seus integrantes consideram fazer parte dele ou não. Esse aspecto introduz em sua abordagem o problema das reputações, razão pela qual Becker inclui em sua análise elementos de universos tão distintos como as orquestras de câmara e as bandas de jazz e rock, os grandes pintores e os pequenos artesãos, todos eles envolvidos em “mundos da arte” específicos.

Importa notar, primeiramente, a ênfase na construção coletiva desse universo, na contramão do imaginário hegemônico que tende a identificar as obras aos artistas individuais, negligenciando as complexas formas de organização e interação social que subjazem ao trabalho dos gênios. O foco sobre as redes de cooperação e colaboração redundava na ideia de que a arte é um trabalho como qualquer outro, e que os artistas são apenas alguns dentre os muitos trabalhadores necessários à existência das obras. Para Becker, então, interessa investigar “os tipos característicos de trabalhadores e o conjunto de tarefas que cada um deles realiza” (MDA, 27). Não à toa, o autor define seu estudo menos como uma sociologia da arte e mais como uma sociologia das ocupações ligadas ao trabalho artístico, inserindo-se, em suas próprias palavras, numa tradição antielitista (MDA, 9), relativista, cética e “democrática” (MDA, 12).

Becker propõe, assim, que se investiguem não apenas os procedimentos de criação propriamente ditos, mas todas as atividades que de algum modo condicionam o trabalho do artista e o resultado final das obras. O mundo da música, por exemplo, incluiria não apenas os compositores, mas também os intérpretes, os funcionários da bilheteria e até mesmo os fabricantes de instrumentos musicais. O mundo da literatura, por sua vez, abarcaria editores, impressores, livreiros e até mesmo os serviços que, liberando os escritores bem-nascidos das atividades domésticas, permitem que estes desenvolvam a literatura em tempo integral. Toda obra seria, nessa perspectiva, resultado menos ou mais direto da cooperação de um número determinado de pessoas e traria, em si própria, os indícios dessa cooperação (MDA, 17). A pertinência de estudar esses “mundos” estaria em revelar de que modo seus

padrões de atividade coletiva afetam a produção e a recepção dos trabalhos artísticos, sejam esses padrões controlados ou não pelos criadores propriamente ditos:

Os artistas, as pessoas a quem se atribui o mérito ou a culpa dos trabalhos artísticos, tomam muitas das decisões que conformam o caráter de um trabalho. Os outros participantes do mundo da arte exercem influência no resultado ao incorporar-se ao diálogo interno que precede e acompanha tais decisões. No entanto, outros participantes afetam os trabalhos artísticos de maneira mais direta ao tomar decisões próprias que, independentemente dos desejos ou da intenção do artista, também conformam o trabalho. (MDA, 245)

É importante notar que, nessa imensa gama de pessoas que podem interferir no trabalho de um artista, Becker inclui também os espectadores, os leitores, as audiências. Isso porque, segundo ele, também os modos de recepção alteram o estatuto da obra, e as reações do público sobre um determinado trabalho interferem na maneira de fazer de seu autor e dos outros integrantes do mundo da arte num determinado contexto sócio-histórico.

Vejamos, a seguir, como tais princípios teóricos são aplicados ao estudo do que Becker chama de “momentos editoriais” da produção artística.

Edição: metáfora e objeto

O capítulo “Editing” é o sétimo do livro e começa com três peças do anedotário literário norte-americano. Na primeira, Becker revela de que maneira a primeira esposa de T. S. Eliot e seu amigo Ezra Pound foram responsáveis por profundas alterações no poema *The Waste Land* após a morte do poeta, com significativo impacto na recepção posterior da obra. O segundo “causo” narrado envolve a troca de correspondências entre o poeta Robinson Jeffers e seu editor na Random House, Saxe Commins, em que este solicita mudanças para suavizar o caráter de crítica política da obra *The Double Axe*. Por fim, o sociólogo conta que o escritor Thomas Wolfe entregava uma caixa com os primeiros rascunhos a seu editor, Maxwell Perkins, e este se encarregava de dar aos originais sua forma final. A estes episódios se poderiam acrescentar muitos outros, pertencentes a distintas tradições editoriais, para mostrar que as decisões sobre a forma final de uma obra literária nem sempre pertencem exclusivamente ao autor. O argumento de Becker, no entanto, vai numa linha distinta, já que seu objetivo é ampliar o modelo:

Todos os que participam na rede cooperativa que cria o trabalho [...] têm seu efeito. Se generalizamos a análise e fazemos com que os procedimentos dos editores representem as múltiplas decisões que no

curso da vida de um trabalho tomam as diferentes pessoas que colaboram em sua produção, podemos observar como os mundos da arte afetam o caráter dos trabalhos de seus membros. Podemos observar, de fato, que é razoável dizer que é o mundo da arte, mais que o artista individual, quem faz o trabalho. (MDA, 228)

De acordo com o autor, processos semelhantes aos do cotidiano da prática editorial ocorrem nas práticas artísticas em geral, e “um mundo de arte adota a forma que tem num determinado momento devido às pequenas e grandes decisões que tomaram os artistas e outros até esse ponto” (MDA, 228). Becker refere-se à escolha de uma ou outra nota musical pelo intérprete de uma canção; à seleção de materiais de trabalho por um artista plástico; à triagem que um fotógrafo realiza numa série para constituir uma exposição ou um livro. Todos esses episódios exemplificam o que o autor chama de *momentos editoriais* (MDA, 232), que podem ser protagonizados tanto pelo artista/criador quanto pelos outros coparticipantes do mundo de arte em questão. Neste segundo caso, Becker argumenta que o “editor literário, o arquétipo do participante não artista nessas decisões, ilustra tão bem o que penso, que permite que chamemos de edição a todo processo de decisões, quem quer e quando quer que as tome” (MDA, 232).

A edição funciona, portanto, como espécie de metáfora a partir da qual Becker mostra ser possível investigar os processos de produção não apenas na literatura, mas também no teatro, nas artes visuais, na música, no cinema etc. Ao pesquisador, caberia investigar os momentos-chave em que as decisões são tomadas pelos indivíduos que cooperam num mundo de arte específico, buscando entender que razões os levaram a tais escolhas. O próprio Becker menciona dois elementos que podem auxiliar nessa compreensão. O primeiro deles são as “vaguezas confiáveis” (MDA, 234) que emergem no discurso dos próprios sujeitos, princípios estéticos e critérios indefinidos que surgem em sentenças do tipo “Escolhi esta nota porque soa melhor” ou “Escrevi assim porque funciona”. Tais enunciados sugerem a existência de convenções compartilhadas pelos grupos que cooperam no mundo da arte, convenções estas que raramente se apresentam formalizadas em códigos ou receituários. O segundo elemento é o da recepção imaginada: os sujeitos conformam seu trabalho a uma disposição já existente e identificada no público ou, ao contrário, buscam formar nesse público disposições inéditas, para a recepção de algo novo. Trata-se, portanto, de uma projeção dialógica dos interlocutores que a obra porventura terá:

Durante o momento editorial, então, todos os elementos de um mundo de arte estão presentes na mente da pessoa que toma a decisão, que imagina as possíveis respostas ao que se faz e toma as decisões posteriores de

acordo com isso. Tomam-se múltiplas pequenas decisões num diálogo constante com a rede cooperativa que constitui o mundo de arte em que se faz o trabalho. (MDA, 235)

Em geral, essa “projeção” deve incluir não apenas o público final das obras, mas também os pares (outros artistas e trabalhadores do mundo da arte), bem como possíveis financiadores, curadores, gestores de centros culturais, censores do Estado, críticos especializados, dentre outros. Tais elementos tornam ainda mais complexos esses momentos editoriais, à medida que a recepção imaginada precisa ser desdobrada numa pluralidade de grupos e expectativas distintas, que passam então a regular o modo como os trabalhadores da arte tomam decisões de todos os tipos. Contudo, ao contrário do que uma leitura apressada possa sugerir, tais processos decisórios não representam, para Becker, momentos nos quais os indivíduos agem racionalmente ou de maneira sempre consciente e deliberada, pesando as diversas influências que recaem sobre suas escolhas. Em vez disso, eles “experimentam as decisões editoriais como *atos*, mais do que como *decisões*” (MDA, 238, grifos meus), porque se tratam de “momentos de pensamento e sentimento simultâneos” (idem). Isso significa que, a despeito do alto grau de convencionalização que alguns mundos de arte possam apresentar, permitindo aos sujeitos agirem sem vacilo ou premeditação, os momentos editoriais envolvem certa dose de subjetividade, impulso e improviso. De todo modo, há que se considerar os distintos graus de importância das convenções na conformação dos mundos de arte. Em um extremo, podemos encontrar “a facilidade com que as pessoas que trabalham em formas mais estabelecidas, que consultam convenções e um cânone, podem brindar-se conselhos mútuos”; em outro extremo, quando surgem novas formas e suportes da arte, “a falta de convenções se manifesta como uma marcada incapacidade de tomar decisões editoriais ou avaliar os resultados das decisões tomadas” (MDA, 244).

Becker identifica momentos editoriais importantes no modo como os produtos artísticos são distribuídos e preservados. Por isso, atribui papel essencial a editoras, museus, teatros, salas de concerto e outras instituições responsáveis por tornar disponíveis ao público os acervos de obras que um mundo da arte produz – ou, ao contrário, por dificultar ou condicionar o acesso dos públicos a essas obras. Em um segundo plano de análise, as práticas reiteradas dos editores, curadores, diretores de orquestra e produtores teatrais “levam os produtores de trabalhos artísticos a tomar decisões que se adaptam com

facilidade ao sistema existente” (MDA, 249), condicionando o funcionamento do mundo da arte de uma ponta a outra.

Destaca, por fim, a observação empírica de momentos editoriais na recepção que as obras alcançam. Isso porque, mesmo quando o público não interfere diretamente na obra em questão (por exemplo, quando reage com vaias ou aplausos a um concerto ou uma peça de teatro), ele pode exercer influências importantes no modo como obras posteriores serão realizadas por aquele artista, por seus contemporâneos e seus sucessores, bem como pelos outros envolvidos nos processos decisórios do mundo da arte em questão. Isso é particularmente notável no caso da recepção especializada dos críticos, estetas e historiadores da arte, que influencia ao mesmo tempo a produção das obras – à medida que contribui para consagrar e reabilitar certas correntes ou procedimentos em detrimento de outros – e sua recepção mais generalizada, direcionando o olhar do público para certas obras e não outras.

A perspectiva segundo a qual os “momentos editoriais” percorrem todos esses elos da cadeia dos mundos da arte tem uma consequência essencial:

Se as escolhas do público e do pessoal de apoio podem refazer os trabalhos de forma tão drástica, é razoável pensar que os trabalhos artísticos não têm um caráter estável. Apesar de terem estabilidade física e conservarem aquelas características que o artista escolheu, diferem na maneira como aparecem na experiência das pessoas. Não se trata somente de que sejam avaliados de formas distintas. Na realidade, as distintas características vão e vêm à medida que as pessoas as observam de maneira diferente. O caráter dos corpos de trabalho de um artista específico muda ainda mais à medida que os editores efetuam adições ou subtrações no corpus. (MDA, 254)

Restaria interrogar de que maneira a perspectiva analítica que Becker desenvolve para o estudo dos mundos da arte reverberaria no mundo do livro, do qual ele extrai a metáfora central de seu argumento. De modo geral, poderíamos dizer que duas frentes de estudos da produção de livros – e, talvez mais amplamente, de produtos editoriais – parecem se abrir a partir da perspectiva esboçada em *Art Worlds* e particularmente em seu sétimo capítulo.

A primeira delas se ocuparia do estudo das interações sociais que se desenvolvem em torno de um produto editorial específico. Isso demandaria incluir no escopo da análise uma série de indivíduos, ocupando posições sociais e desempenhando tarefas específicas no processo: autores e suas redes de sociabilidade (familiares, amigos, outros autores etc.), o editor e os demais trabalhadores da empresa editorial (assistentes, designers, revisores, pessoal de distribuição, divulgação, *marketing*, imprensa etc.), profissionais intelectuais

envolvidos no projeto (tradutores, organizadores, prefaciadores etc.), distribuidores, livreiros, críticos, profissionais da imprensa, leitores, fãs etc. As possibilidades são infinitas e variam conforme o gênero do livro, o tamanho da editora, o grau de profissionalização do processo e, claro, os objetivos do pesquisador. Do mesmo modo, a metodologia poderia incluir tanto a pesquisa de arquivos e as histórias de vida, no caso do estudo de processos editoriais do passado, como a observação participante e a realização de entrevistas, quando se tratasse de estudar fenômenos contemporâneos, sem descartar a possibilidade de combinar tais métodos entre si e a outros possíveis. O desenho metodológico dependeria, evidentemente, de quais momentos editoriais o pesquisador busca compreender, ou seja, que instâncias de decisão contribuem para que o processo se dê de certo modo e para que um determinado resultado final seja alcançado.

Uma segunda frente, complementar à primeira, trataria da materialidade do produto editorial. Sem perder de vista as relações intersubjetivas que dão forma à obra em questão, tal perspectiva daria conta do caráter propriamente discursivo ou expressivo do material, revelando de que modo tais relações redundam em resultados concretos. De um lado, tal ênfase poderia debruçar-se sobre o produto definitivo; nesse caso, uma atenção especial poderia ser dada aos paratextos, à medida que eles revelam a rede de atividades de apoio que se forma em torno da criação autoral propriamente dita: prefácios e posfácios, índices, notas de rodapé, textos de orelha e quarta capa são alguns dos elementos que constituem indícios de mediações editoriais ocorridas em tempos e espaços definidos, pela ação de sujeitos determinados. De outro lado, é possível debruçar-se sobre os esboços, rascunhos, originais, arquivos, provas e documentos associados ao processo de produção da obra em questão, ou seja, materiais intermediários que indicam não apenas versões do produto no decorrer do tempo, mas a ocorrência de momentos editoriais importantes para a compreensão do processo como um todo. Por fim, se com Becker considerarmos que a recepção constitui também uma instância que condiciona esse mundo, seria possível incluir na análise os modos de apropriação de um determinado produto editorial, por meio do estudo das práticas de leitura, via observação direta, e das intervenções materiais nos próprios objetos (grifos, comentários às margens, marcações, orelhas etc.).

Numa perspectiva beckeriana, a observação das interações dos sujeitos do mundo do livro deveria levar em conta que suas práticas se desenvolvem segundo graus diversos de convencionalidade. Tradução, edição, diagramação, revisão, divulgação, leitura e demais práticas do mundo editorial se dão sob protocolos, normas e códigos compartilhados pelos

grupos, ora constituindo sistemas formalizados (como os manuais, os dicionários, os cronogramas e organogramas etc.), ora dispersos sob a forma de implícitos. De todo modo, as decisões tomadas pressupõem graus determinados de respeito ou transgressão dessas convenções, dados por condições específicas que somente um olhar atento aos universos empíricos de produção editorial e aos sentidos que os próprios sujeitos dão à atividade pode dar conta de compreender.

Uma pausa para que fale Bourdieu

É quase inevitável remeter a contribuição de Becker, especialmente o conceito-objeto que ele cunha em *Art worlds* – a saber, a ideia de “mundo” – com o conceito de “campo”, central na teoria dos sistemas simbólicos de Pierre Bourdieu. A obra do sociólogo francês, que certamente teve uma recepção mais ampla no Brasil que a de seu colega norte-americano, tornou-se por aqui referência constante nos estudos da produção simbólica. Não raro, ambos os conceitos foram comparados e erroneamente tomados como correlatos. Isso porque, apesar das divergências teóricas de base, que comentarei adiante, os dois conceitos têm alguns direcionamentos semelhantes.

O primeiro aspecto a ser ressaltado é que tanto “mundo” como “campo” parecem ser espaços sociais de produção simbólica circunscritos ao mesmo tempo por aqueles que deles participam e por aqueles que estão presumivelmente fora. Trata-se de noções que são epistêmicas, na medida em que orientam o olhar do pesquisador para o objeto, mas também nativas, na medida em que são objeto das representações dos agentes do mundo social. Não obstante partam de certo princípio comum – a saber, o caráter social/coletivo de construção da arte, contrariando a “ideologia do dom” e o senso comum que tende a identificar a produção artística com a existência de gênios individuais⁵ –, o que talvez distancie as duas abordagens seja o caráter de luta que se assume na circunscrição desse espaço. Afinal, embora Becker admita a necessidade de observar de que maneira um mundo de arte trabalha para estabelecer o que é arte e o que não é (MDA, 56), sua ênfase analítica recai pouco sobre esse aspecto.

Por outro lado, o olhar que lança para a relação de um mundo da arte com outros mundos faz lembrar vagamente a noção bourdieusiana de “autonomia relativa dos campos”:

⁵ Nesse sentido, ambos parecem concordar na necessidade de “repudiar a pompa profética da crítica de autor e o ronrom sacerdotal da tradição escolar” (BOURDIEU, 1996, p. 14).

[...] os mundos da arte se caracterizam por ter relações muito frequentes e estreitas com os mundos de que tratam de diferenciar-se. Compartilham fontes de abastecimento com esses outros mundos, recrutam pessoal nos mesmos, adotam ideias que se originam nesses mundos e competem com eles por público e apoio econômico. Em certo sentido, os mundos da arte e os mundos do comércio, o artesanato e o folclore são parte de uma organização social mais ampla. Assim, por mais que todos entendam e respeitem as distinções que os separam, uma análise sociológica deve dar conta de como, no final das contas, não estão tão separados. (MDA, 56)

Para Becker, “embora os mundos da arte não tenham limites definidos, estes variam no que diz respeito a seu grau de independência e operam com relativa liberdade de interferências por parte de outros grupos organizados da sociedade” (MDA, 58). Nesse sentido, ele parece fazer coro a Bourdieu, quando este descreve o processo de autonomização dos campos de produção de simbólica com relação a outros campos, como a política e a religião – de maneira mais ampla, “todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural” (BOURDIEU, 2007, p. 99).

Considerando esse aspecto, não seria difícil notar, tanto em uma perspectiva como em outra, a necessidade de olhar para a edição de livros – seja como mundo ou como campo – a partir das relações que ela mantém não só com a economia, a política e a religião (instâncias que historicamente buscaram moldar a difusão das ideias, por meio de pressões organizadas ou de censura explícita), mas com os universos de produção simbólica dos quais ela depende fundamentalmente: a literatura, as ciências, a filosofia, a educação etc. Sem remeter as práticas editoriais às relações que desde fora as constituem, seria impossível dar a ver adequadamente os condicionamentos pelos quais passam cotidianamente os sujeitos envolvidos em todas as suas fases.

Outro ponto de convergência que se poderia encontrar entre as duas teorias é a existência de um conjunto de pressupostos comuns que orientam as ações dos sujeitos que se movem num universo específico de produção simbólica. Mas tal convergência teórica é apenas superficial. Em Becker, tal conjunto é referido para explicar as convenções que, compartilhadas, orientam as práticas em torno de balizas comuns que possibilitam a cooperação entre os indivíduos. Para Bourdieu, em contrapartida, o que tais pressupostos comuns possibilitam é uma espécie de “consenso no dissenso”, crença compartilhada que dá tão somente as garantias mínimas de que todos os agentes estão envolvidos numa mesma disputa. Nesse ponto, é possível notar a principal diferença entre os dois conceitos: se na obra de Becker a análise dos mundos da arte recai sobre as interações sociais, com ênfase

nos modos de cooperação, nas pesquisas de Bourdieu o objeto central são as relações sociais, tanto objetivas como subjetivas, com ênfase nas disputas pelo acúmulo de capitais simbólicos e econômicos. Porém, mais do que uma divergência teórica, isso denota uma distância entre as escalas de análise de cada autor: Becker está interessado nas redes de colaboração que se formam em torno de um produto artístico específico, ao passo que Bourdieu adota uma visão mais sistêmica sobre as formas de concorrência e competição entre produtos e produtores distintos. Vale notar, é claro, que nem as disputas estão ausentes do trabalho de Becker, nem as relações de cooperação estão ausentes das análises de Bourdieu; contudo, tais aspectos ocupam espaço marginal em seus sistemas teóricos.

Em entrevista feita com Becker a respeito de tais divergências teóricas, assim sintetiza Pessin (s.d.), tomando partido do próprio entrevistado:

Uma sociologia das situações em oposição a uma sociologia das estruturas, processo versus habitus, carreira versus disposição, abertura versus fechamento, escolha versus determinação – o exercício de análise pelo qual passamos, me parece, mostra muito claramente que a ideia de mundo não é, absolutamente, uma “versão soft” da teoria do campo. Alguém poderia, além disso, acrescentar que ela deriva da observação e desconfia da teoria. Estas não são duas versões diferentemente nuançadas de uma abordagem que se refere essencialmente à mesma coisa. Elas são duas maneiras de pensar que são opostas em suas intenções e necessariamente em seus resultados: a abordagem filosófico-sociológica que busca pela essência do social, o que leva à teoria dos campos, e a abordagem sociológica-etnográfica que busca explicitar as circunstâncias nas quais as situações sociais criam elos entre atores, a ideia de mundo.

Para o estudo da edição de livros, tais divergências teóricas parecem ter implicações importantes. Se, de um lado, o aporte do sociólogo norte-americano mostra-se frutífero para o estudo das redes de cooperação e as cadeias de produção editorial, as contribuições bourdieusianas parecem mais adequadas quando se trata de compreender o espaço no qual diferentes casas editoriais concorrem por autores, públicos e prestígio. Com base nisso e retomando as questões terminológicas apontadas no início deste artigo, não seria possível dizer que a “teoria dos mundos” de Becker é mais bem-sucedida em dar subsídios para investigar o microuniverso do *editing*, ao passo que a “teoria dos campos” de Bourdieu mostra-se mais adequada para o estudo do macrouniverso do *publishing*?

Consideração final

O objetivo deste artigo foi inserir nas discussões sobre produção editorial um autor muitas vezes negligenciado no campo da Comunicação, bem como fornecer as balizas mínimas para que suas contribuições sejam debatidas e porventura aproveitadas nos estudos que têm como objeto a produção de livros e outros objetos editoriais. Sem pretender esgotar o alcance e os limites de seu sistema teórico, a finalidade da abordagem aqui proposta foi contribuir para abrir espaços de pluralidade epistemológica, buscando fortalecer a tendência interdisciplinar que caracteriza nosso universo de estudos.

Referências bibliográficas

BECKER, Howard S. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Trad. Joaquín Ibarburu. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2008.

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

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESSIN, Alain; BECKER, Howard S. A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/world.html>>. Acesso em: 15 jul. 2013.