



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

LARISSA LACERDA NAKAMURA

A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR
ENTRE A LITERATURA E O MERCADO

Salvador

2018

LARISSA LACERDA NAKAMURA

**A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR
ENTRE A LITERATURA E O MERCADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Nakamura, Larissa Lacerda

A profissionalização do escritor: entre a
literatura e o mercado / Larissa Lacerda Nakamura. --
Salvador, 2018.
85 f.

Orientador: Luciene Almeida de Azevedo.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras, 2018.

1. Profissionalização literária. 2. Escritor. 3.
Campo literário. 4. Mercado. I. Azevedo, Luciene
Almeida de. II. Título.

LARISSA LACERDA NAKAMURA

**A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR
ENTRE A LITERATURA E O MERCADO**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 23 de julho de 2018

Prof^a Dr^a Luciene Almeida de Azevedo (Universidade Federal da Bahia)
(Orientadora)

Prof^a Dr^a Claudia Dias Sampaio (Universidade Federal Fluminense)
(Membro externo)

Prof^a Dr^a Douglas Valeriano Pompeu (Universidade Livre de Berlim)
(Membro externo)

Aos meus pais, por tudo.
Ao meu irmão Igor e à Marian (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Luciene pelo apoio e o incentivo incondicional desde os tempos de graduação;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, indispensável para a realização desta pesquisa;

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, por toda assistência e solicitude;

Às queridas companheiras de universidade, Fernanda, Nivana e Renata, pelos conselhos, estímulo e amizade;

Aos meus ex-alunos, especialmente Bruna, Igor, Gabrielle e Mia, pelo interesse e curiosidade no trabalho realizado nesta dissertação;

Aos colegas do grupo de pesquisa Leituras Contemporâneas e do PPGLitCult pelos momentos de interlocução que foram fundamentais para a minha dissertação e meu desenvolvimento acadêmico.

RESUMO

Por muitos anos, a dedicação do escritor à literatura era prática secundária, relegada para as horas vagas, e os rendimentos, que garantiam a sobrevivência, geralmente provinham de profissões nem sempre vinculadas aos âmbitos intelectual e artístico. Com o estreitamento das relações entre a arte e o mercado nos últimos anos, este trabalho propõe que a profissionalização se torna viável aos escritores, possibilitando o abandono das profissões liberais e sua dedicação a diversas práticas próximas tanto do mercado quanto da literatura. Com base nessa premissa, a dissertação pretende expor e problematizar alguns dos impasses inerentes à profissionalização do escritor de literatura com base nas discussões presentes em Santiago (1988), Lahire (2009), Montaldo (2014), entre outros, e na análise da representação desses impasses em duas obras da literatura contemporânea que dramatizam a profissionalização do escritor, *Ninguém* de Ieda Magri e *O ano em que vivi de literatura* de Paulo Scott.

PALAVRAS-CHAVE: Profissionalização literária. Escritor. Campo literário. Mercado.

ABSTRACT

For many years the writer's dedication to literature was secondary practice, relegated to the open hours, and their income, which guaranteed survival, usually came from professions not always tied to the intellectual and artistic spheres. With the close relationship between art and the market in recent years, this work proposes that the professionalization becomes viable for writers, making possible the abandonment of the liberal professions and their dedication to several practices close to both the market and literature. Based on this premise, the dissertation intends to expose and problematize some of the impasses inherent in the professionalization of literature writer based on the discussions in Santiago (1988), Lahire (2009), Montaldo (2014), and others of these impasses in two works of contemporary literature that dramatize the professionalization of the writer, *Ninguém* by Ieda Magri (2016) and *O ano em que vivi de literatura* by Paulo Scott (2015).

KEY WORDS: Literary professionalization. Writer. Literary camp. Market.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR	13
2.1 ARTE: ESPAÇO DO SUBLIME OU O ABRIGO DO CAPITAL ECONÔMICO?.....	13
2.1.1 Autonomia do campo artístico e do mercado	20
2.2 DITADURA MILITAR: INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ESPAÇO ARTÍSTICO NACIONAL.....	25
3 PROFISSIONALIZAÇÃO NO CONTEMPORÂNEO	34
3.1 ESCRITOR: UM OFÍCIO À PARTE.....	34
3.2 ATIVIDADES NO CAMPO.....	39
3.2.1 Eventos literários	43
3.2.2 Prêmios literários	47
3.2.3 Oficinas	50
4 ESCRITORES PROFISSIONAIS NA FICÇÃO	57
4.1 <i>O ANO EM QUE VIVI DE LITERATURA</i>	57
4.2 <i>NINGUÉM</i>	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

Em nossa terra, salvo exceções que se contam, as letras ficam no domínio do diletantismo. Muitos de nós, os chamados homens de letras brasileiros, somos realmente, na generalidade, professores, empregados públicos, advogados, jornalistas; muitos de nós, eu mesmo talvez, poderíamos ser, na França, por exemplo, homens de letras no sentido preciso, restrito da expressão. Aqui, ainda o não somos e não será possível sê-lo enquanto a literatura não for uma profissão, um meio remunerador e confessável. Por enquanto é uma ocupação de segunda, trabalho para as horas vagas, para o tempo que nos deixam as lides de nossa ocupação normal e principal.

(OTÁVIO apud COSTA, 2004, p.23)

As palavras de Rodrigo Otávio, escritas no início do século XX – tomadas como epígrafe aqui – indicam o tema que será investigado na presente dissertação. Isso porque é inegável a importância que o estudo da profissionalização do escritor brasileiro representa para a história da literatura nacional. O próprio termo “escritor profissional” revela pouco e sua definição é, em si, um problema tanto para os estudiosos que se debruçam sobre o assunto quanto para os produtores culturais inseridos na vida literária. Os motivos são variados para essa dificuldade, como o parco número de referências bibliográficas que se detêm especificamente no assunto demonstra, além de a discussão sobre a profissionalização dos escritores ser, de modo geral, ainda controversa e pouco tratada no espaço acadêmico devido ao envolvimento da arte com a lógica econômica.

Mas a primordial causa dessa imprecisão conceitual está no entendimento sobre o que é a profissionalização na literatura, como ela se dá, a partir de quais domínios, quais suas implicações etc. Para muitos, a definição reside nos lucros resultantes da venda de livros que, por si só, promoveriam a profissionalização literária, excluindo assim outras possibilidades de atuação do escritor. Por isso, como sugere Silviano Santiago (1989), existe uma complexidade maior que não deve ser ignorada. Para o crítico,

Três problemas surgem quando ele quer profissionalizar-se sem ser profissional. [1] Há o perigo de o romancista perder sua identidade e papel social [...] [2] há a ameaça de que a mercadoria que o romancista produz, não guardando mais o perfeccionismo e a gratuidade comercial da produção diletante e comercial, seja apressada e descosida, insossa, atendendo que está exclusivamente às leis do mercado insaciável [3], há, enfim, a possibilidade de o candidato habilitar-se à carteira profissional de escritor sem conhecer o ofício [...] (SANTIAGO, 1989, p. 30)

A partir do surgimento e da consolidação do mercado de arte, o escritor se emancipou de campos extra-artísticos ao mesmo tempo em que passou a depender da lógica econômica para sobreviver. Indubitavelmente, essa associação entre arte e mercado provocou alterações nos modos de produção e comércio da produção literária, orientados pelas leis comerciais. Como resultado, a profissionalização se subordina às injunções mercadológicas, editoriais e de marketing, e rejeita a denegação econômica dos artistas diletantes de outrora. Por isso, ao notar a possibilidade de viver de literatura em regime integral dos escritores brasileiros ainda nos anos 80, Silviano expõe suas preocupações e toca em pontos cruciais à discussão, como o tratamento dado ao livro (mercadoria ou produto artístico?), a função do editor e a postura do escritor diante do mercado. Sendo assim, pensando nas instâncias que incidem sobre a tentativa de definição do que significa ser um escritor profissional, buscaremos refletir sobre como ela é compreendida na contemporaneidade e sobre as condições para o surgimento de tal figura no nosso campo literário.

Apresentaremos neste momento a descrição da estrutura geral da dissertação a fim de examinar mais detidamente esse novo status que o escritor brasileiro agrega em fins do século XX, entendendo essa virada como um movimento favorecido pelas coordenadas do campo literário contemporâneo, da mídia, do mercado, das ações políticas, entre outros aspectos. Com o objetivo de analisar a profissionalização literária, buscaremos identificar seu desenvolvimento no Brasil e fomentar a discussão do tema a partir da leitura de ensaios, artigos e livros acadêmicos sobre a questão. Além disso, recorreremos a entrevistas coletadas em *sites*, revistas, jornais e *blogs online* para complementar nossa bibliografia e explorar temas afins à profissionalização, como arte e mercado, oficinas, eventos e prêmios literários etc.

O primeiro capítulo buscará conceituar a profissionalização literária, sua abordagem por diferentes teóricos e trará uma breve trajetória de seu percurso no Brasil. O primeiro subcapítulo refletirá sobre o ponto nodal da discussão, a relação entre arte e o mercado, trazendo à tona as discussões já promovidas sobre o assunto, por acreditarmos que as discussões sobre as condições da profissionalização do escritor ainda são marcadas por um preconceito que diz respeito a um debate condicionado pela oposição entre arte e mercado. Tais elementos não só são comumente apresentados como contrários, mas também como excludentes. Por alguns séculos, a imagem do artista, em especial, o escritor, foi construída de modo romântico: é o diletante que, por amor puro e desinteressado à arte, rejeita os bens materiais que poderiam advir de sua produção. Assim, a profissionalização literária encontra mais uma dificuldade em sua discussão, pois vai de encontro a essa noção idealizada do

escritor que vive para a arte e cuja criação vai contra os desígnios mercadológicos. O que se observa no contemporâneo é a persistência de uma visão contrária à obtenção de ganhos econômicos advindos da produção artística, agravado pelo olhar marcadamente negativo a respeito da aceitação do mercado por autores que se tornam populares comercialmente e que têm projeção junto aos *mass media*. Ainda assim consideramos que há modificações significativas no contemporâneo que a partir da introdução do escritor na lógica de mercado flexibilizam a defesa exclusiva da “artesanias e virtuosismo como condições a priori para a produção da obra [...]”. (BASBAUM, 2013, p. 67) Acredita-se, portanto, ser um desafio compreender as particularidades da profissionalização no campo das letras na medida em que persiste a resistência a essa condição.

A complexidade do tema ocorre em virtude das perspectivas amplas de abordagem que incluem também o entendimento do livro como mercadoria, a função do editor e a noção de autonomia da arte. Com a emancipação dos artistas em relação aos desígnios da Igreja, da aristocracia e do Estado, ocorrida no século XIX, a literatura se autonomiza, o que nos leva a certos questionamentos no contemporâneo: mediante as novas condições de produção artística, ligadas ao mercado, o livro torna-se um produto ordinário? Em relação ao escritor, é possível afirmar que se encontra realmente liberto ou a dependência que apresenta com a dinâmica financeira acaba por torná-lo servo do mercado? Qual o papel desempenhado pelo editor nas relações que mantém com o escritor e a indústria cultural?

Buscaremos problematizar estas questões, explicitando nossa posição contrária à conversão do livro em mercadoria, pois acreditamos que, em tese, ele concentra uma força artística. Para falar de autonomia, comentaremos os textos de Isabell Lorey (2006) e Graciela Montaldo (2014) que apontam para a precarização das condições de trabalho dos produtores culturais, indicando que a ideia de liberdade na qual se baseiam é falsa, posto que na relação que estabelecem com o mercado, aceitam viver modos de vida precários em busca de uma maior independência profissional. Ainda assim, Montaldo defenderá que mesmo subjugados a meios de disciplinamento e às instituições, é possível aos artistas negociarem e investirem contra eles usando a própria arte como instrumento de combate.

Já ao tematizarmos o papel do editor em relação à profissionalização, optamos por apresentar um breve percurso histórico a fim de realçar as mudanças de seu papel e a relação com o comércio livreiro, entendendo a figura do editor como peça-chave na profissionalização do escritor. Isso se justifica principalmente porque entendemos que o editor é um agente que fomenta a capacidade criativa e intelectual dos escritores, além de mediar as transações entre o escritor e a parte financeira.

Ainda nesse primeiro capítulo apresentaremos um conciso painel sobre o contexto cultural dos anos 70/80 e as mudanças responsáveis pelo início da institucionalização de um espaço para as artes no país. As modificações desenvolvidas nesses anos apresentaram-se fundamentais para a profissionalização dos produtores culturais e do espaço artístico nacional na medida em que a indústria cultural consolidava sua aliança com o mercado capitalista. É em fins dos anos 80 que Santiago escreve o artigo “Prosa atual no Brasil”, por isso, na busca por um recorte temporal que nos permita delinear com certa propriedade a emergência do escritor profissional, reconhecemos e optamos pelo período ditatorial brasileiro (1964-1985) como o momento crucial para esse surgimento.

É nessa época também que o casamento das instituições culturais com a mídia se acentua, como afirma Pellegrini (1999, p.184): “[...] a simbiose operada entre a mídia e o mercado, apagando limites, esbatendo nuances, estabelecendo uma indiferenciação completa entre o que é cultura e o que é mercadoria, com base numa estética que só foi possível criar com a proliferação das imagens pela televisão: a do espetáculo [...]”. Ao longo dos “anos de chumbo”, variadas foram as subvenções e proibições lançadas pelo governo a fim de controlar a produção artística da época, todas se direcionando para a conquista do mercado através de modelos empresariais. Assim, os referenciais escolhidos, os livros de Flora Süssekind, *Literatura e vida literária* (1985) e Tânia Pellegrini, *A imagem e a letra* (1999), tornaram possível compreender a promoção das condições de emergência da profissionalização da atividade literária no Brasil.

O segundo capítulo, também dividido em dois subcapítulos, baseia-se na coleta de entrevistas de escritores, na tentativa de apresentar as posições/concepções de diferentes agentes do campo literário sobre a profissionalização, discutir as instâncias responsáveis por sua promoção (a participação em diversos eventos literários, as oficinas de escrita criativa, os prêmios literários etc.), enfim, o próprio campo literário. No primeiro subcapítulo, a partir das entrevistas se discutirá o que os autores compreendem como profissionalização: a relação conflituosa entre a literatura e o mercado, as possíveis diferenças entre a carreira literária e as demais profissões, os empecilhos ou elementos facilitadores no exercício do ofício profissional. Com base nas discussões de Bernard Lahire (2009), entraremos no ponto central da dissertação, que é a definição da profissionalização literária, buscando esclarecer as contradições e idiosincrasias que o termo possui. De acordo com Lahire e Santiago, o escritor profissional possui desafios e características próprias que tornam sua ocupação peculiar e, devido à tamanha distinção perante os demais trabalhos liberais, torna-se um desafio compreender sua prática. A tensão entre a arte e o mercado, a remuneração baixa e

irregular, a entrada seletiva no campo, a falta de escola especializada e a organização do tempo em diversas atividades remuneratórias, entre outros, são alguns aspectos que singularizam a vida do escritor contemporâneo.

Dando continuidade ao segundo capítulo, a partir dos depoimentos selecionados, será analisada a atividade no campo, as principais mudanças ocorridas nos últimos anos que impulsionam a atividade artística profissional, o que pensam os escritores sobre elas, e como estes circulam e atuam concretamente sobre o campo literário. Tematizaremos alguns dos elementos que favorecem a dedicação plena à arte, como os prêmios, as oficinas e os eventos literários, por apostarmos que a profissionalização é alavancada principalmente por meio de atividades correlacionadas à literatura. De modo geral, investigaremos o que se propõe cada uma dessas instâncias, a sua relevância, os modos de funcionamento, os vínculos que guardam com as instituições, o mercado e a literatura, e em que medida os escritores se valem delas tanto para se inserir como para consolidar sua carreira literária.

Por fim, a partir da análise das obras *O ano em que vivi de literatura* (2015), de Paulo Scott, e *Ninguém* (2016), de Ieda Magri, o terceiro capítulo promoverá uma discussão sobre como o tema da profissionalização é abordado dentro da literatura em relação às questões discutidas em capítulos anteriores. Se, para Montaldo, o escritor pode dirigir sua produção artística para de ir de encontro às instituições e questioná-las, mesmo que atado a elas e ao mercado, acreditamos que esse é o caso das obras selecionadas para nosso estudo. A partir das leituras que faremos dos livros, observaremos cada um dos personagens-escritores nas tramas se portam diante dos desafios e imposições do campo cultural, editorial e mercadológico em busca de sua profissionalização literária.

2 A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR

2.1 ARTE: ESPAÇO DO SUBLIME OU O ABRIGO DO CAPITAL ECONÔMICO?

Ao longo de muitos anos, os escritores conviveram com a sua atividade literária relegada a segundo plano, já que era necessário que tivessem uma profissão reconhecida socialmente para se sustentarem, sendo estas geralmente “[...] atividades profissionais externas ao campo intelectual e artístico.” (MICELI, 2001, p.187) Não à toa, a característica que parece preponderar sobre as demais ao definir a profissionalização diz respeito à parte econômica envolvida.

Será possível arriscar que, no contemporâneo, há mais possibilidades para que o autor abdique de ter duas vidas para poder manter-se financeiramente apenas por meio de sua produção literária. Dentre as possibilidades de ganha-pão do autor contemporâneo brasileiro estão muitas atividades ligadas à sua arte, sendo assim: “Ele ganha do sustento escrevendo para o jornal, dando palestras nas escolas e universidades, explicando o processo literário, ganhando bolsa.” (SÁ, 2010, p.155)

Conseqüentemente, a participação cada vez maior em atividades diversas relacionadas à literatura (como, por exemplo, a oferta de oficinas literárias, o convite remunerado para participar de eventos literários, a organização e curadoria de antologias, a participação em editais de tradução e publicação) incrementa a profissionalização do escritor e amplia sua circulação e atuação no campo literário¹, além de assegurar um retorno financeiro para além dos acordos contratuais com as editoras para publicação da obra literária. Como consequência, o rol de atividades extraliterárias apresenta-se como um forte marcador de algumas das possibilidades existentes de atuação no campo literário para o escritor que deseja solidificar sua carreira.

¹O campo é um conceito operatório utilizado por Pierre Bourdieu (1983) que designa um espaço com certa autonomia em relação a demais campos, possui leis e regras de funcionamentos próprios e é caracterizado pelo contínuo movimento, pela tensão e confronto, seja em busca da conservação ou transformação dos poderes que o regem. Pensando no campo literário, pode ser entendido como o mecanismo que inclui a produção, circulação e a comercialização dos objetos artísticos.

Sobre o pagamento de cachês aos artistas convidados em projetos literários, Henrique Rodrigues, técnico de literatura do departamento nacional do Sesc, afirmou recentemente em reportagem n' *O Globo*²:

Temos um vício no meio literário de achar que, ao convidar um artista da palavra para participar de um evento ou publicar um livro, estamos fazendo um favor para ele. Essa é uma prestação de serviço que precisa ser remunerada. O autor está ali cedendo o seu tempo e reconhecimento. É preciso valorizar e remunerar. O artista é parte da cadeia produtiva.

A declaração revela-se interessante por apontar um aspecto que é considerado tabu no debate sobre profissionalização: o que envolve cifras. O campo literário sempre tratou como problemática a associação entre dinheiro e arte e essa persistente recusa da ideia de profissionalização por parte de escritores e intelectuais ocorre, porque a proximidade entre trabalho intelectual e retorno financeiro ainda são categorizados como absolutamente antagônicos. Assim resiste-se a entender o livro – tido por muitos como objeto artístico sagrado, intocável – como mercadoria, que precisa ser comerciável. Sobre essa questão Graciela Montaldo (2014, p.178), analisando a dinâmica diferente que se instaura na contemporaneidade, afirma que:

Prêmios literários, feiras do livro internacionais multitudinárias, becas e subsídios de fundações internacionais, revistas culturais e blogs ajudaram a promover novamente a literatura como uma prática que pode ser absorvida pelo mercado e tem sido socialmente aplaudida por sair de certo solipsismo para se constituir, finalmente, um bem de consumo amplo.

Há de se ter cautela, no entanto, ao tratarmos da comercialidade do objeto-livro. É sabido que as estruturas que regem a sociedade de consumo encontram-se em franco processo de retroalimentação, no sentido de que certas condições produtivas do escritor obedecem às oscilações dos consumidores, estes em contínua negociação com os produtos. O público leitor dá indícios do que deseja consumir, por outro lado a indústria também orienta os produtos que deseja vender, cabendo aos produtores entregarem o desejado e incentivar seu consumo. Seria, então, o livro uma mercadoria como qualquer outra?

Em “Prosa atual no Brasil”, Silviano Santiago discute a questão. Para o teórico, é necessário cautela na avaliação dos produtos artísticos em relação com a lógica do mercado, principalmente no que se refere aos critérios de qualidade a serem adotados tanto pelos

²CAZES, Leonardo. **Na estreia de circuito literário, Sesc leva 91 autores para eventos pelo país**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/na-estrela-de-circuito-literario-sesc-leva-91-autores-para-eventos-pelo-pais-21085118>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

consumidores quanto produtores diante de “mercadorias” dispostas nas livrarias. Por esse motivo, Santiago (1989, p. 31) alerta para a necessidade de o escritor que almeja a profissionalização ser movido por um rigoroso senso crítico em toda sua cadeia produtiva:

[...] antes que o romancista, por ingenuidade ou intemperança ética, seja submergido pela lógica das leis do mercado, ou seja enfeitiçado pela luz dos refletores [...] que tente andar a cavaleiro da situação, transformando-se no mais fino e exigente crítico da atual sociedade de consumo.

Ligado aos modos de produção capitalista que visa aos lucros imediatos, o livro passa, muitas vezes, a ser considerado objeto descartável e efêmero por seus produtores. Nesse caso, Santiago aponta que o livro não é nem deve ser encarado como mercadoria qualquer, deve haver especificidades no seu trato, posto que, por maiores que sejam seus laços com o mercado, em tese ainda é um objeto de potência artística. Desse modo, é preciso o escritor precaver-se, pensando na possibilidade de banalização que pode advir da relação entre arte e mercado. Diante do vale-tudo mercadológico, a promoção do julgamento sensato dos leitores na identificação e compra de livros torna-se ainda mais árdua ao incluirmos aí a presença massiva dos veículos de comunicação, instituições eficientes na criação de ferramentas não somente de divulgação, como também de poder persuasivo sobre grandes públicos.

Ao refletir sobre a coexistência hostil entre arte e economia que toca várias esferas do campo artístico, Pierre Bourdieu (1996), em *As regras da arte*, afirma que tal relação se impôs no momento em que o campo literário reivindicava sua autonomia, (conceito que veremos em 2.2). Esse conflito ainda hoje é imperativo para os estudos literários, que tolera mal a relação entre mercado e arte. Consequentemente, muitos estudiosos e os próprios agentes mistificam a imagem do escritor, reafirmando a presença romântica de uma vocação.

A fala empreendida por Zola *apud* Bourdieu (1996, p. 111-112), segundo o sociólogo francês, é a que bem expressará a problemática a ser encarada sob outro prisma pelos escritores: “[...] o dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas. [...] É preciso aceitá-lo sem remorso nem infantilidade, é preciso reconhecer a dignidade, o poder e a justiça do dinheiro, é preciso abandonar-se ao espírito novo...”. Este depoimento de Émile Zola, então, resume bem o percurso histórico e sociológico empreendido por Bourdieu em *As regras da arte*, em que analisa a conquista da autonomia do campo literário a partir, embora não exclusivamente, da inserção econômica no âmbito artístico, marcada pelo fim da dependência dos escritores em relação ao mecenato e aos poderes públicos.

Refletir sobre o polo artístico e o econômico, segundo assinalado por Bourdieu, é ter em conta que ambos expressam complexos sistemas de produção e circulação cuja atuação é

concomitante, mas que atendem a funcionamentos absolutamente opostos. A lógica mercantil, ao fazer da literatura um bem de consumo como qualquer outro, dissipando as diferenças existentes entre mercadorias e as obras literárias, privilegiará o *mainstream*, cifras, números (grandes quantidades de tiragens vendidas), sucessos instantâneos e passageiros (a exemplos dos *best-sellers* e modismos), e se moldará ao gosto e à demanda do público leitor.

Por sua vez, a lógica da arte pura recalca e recusa quaisquer aspectos comerciais imediatos. Daí o dogma de que a qualidade literária corresponde a pouca recompensa material, o que confirma a ideia de que a arte não tem preço, não se dobra aos ditames do comércio. Por isso, a representação romântica dos artistas, gênios incompreendidos, desvalorizados e marginalizados pela sociedade capitalista, insiste e apoia-se nesse ideal de pureza da arte.

Consequentemente, os olhos estarão voltados para uma demanda de acumulação de capital simbólico³, espécie única de capital legitimado e benquisto pela comunidade artística, mas que se apresenta como processo lento e gradual capaz de garantir futuramente um retorno financeiro, ainda que de forma incerta. A fim de esmiuçar a ideia de capital simbólico, Zilberman (2001, p.122) afirma que

[...] a grande obra de arte, quando prestigiada por instituições – universidade, crítica, academia – incumbidas de legitimá-la, carrega um preço dificilmente comparável a outros bens, já que é matéria de regras de mercado específicas, situadas para além da lei de oferta e da procura.

Nesse sentido, ratifica-se a ideia de capital simbólico, renunciando à declaração de fins interessados no econômico ou de iniciativas com teor marcadamente mercantis. Com certa constância, no entanto, se confunde preço e valor na medida em que comumente se pensa que concerne unicamente ao mercado o papel de precificar objetos artísticos. Como visto, é a dinâmica de diferentes esferas, como a “produção, reflexão crítica, institucional e mercado” (QUEMIN, 2014) e sua atuação conjunta que não somente precificam, mas estão interligadas com o intrincado processo de constituição, estabelecimento e categorização dos valores que regem o campo artístico contemporâneo.

Versar categoricamente sobre o comércio dentro das artes, diante do exposto, revela-se empreitada árdua, em razão de a área exigir um capital cultural⁴ extraordinariamente cifrado e

³Poder que se apresenta em forma de reconhecimento social sobre uma série de rituais (protocolos, etiqueta) e ao qual se confere autoridade. (LIMA, 2010)

⁴Poder que se manifesta em forma de acúmulo de saberes e conhecimentos, uma assimilação que compreende investimentos de ordem intelectual em grande intervalo de tempo. (CUNHA, 2007)

de ingresso limitado, além de um capital econômico que postula a preservação e prestígio de determinadas práticas. No Brasil, em específico, o mercado livreiro “[...] é frequentemente tido como um setor que opera de forma pouco transparente, muitas vezes na informalidade, e dificilmente revela os segredos dos negócios.” (QUEMIN, 2014, p. 36)

Um exemplo prático da opacidade presente nos âmbitos culturais em sua relação com o mercado é o *blog* de uma das mais proeminentes casas editoriais do país, a Companhia das Letras, e a seção exclusiva às palavras do editor. Afinal, pode um “simples” *blog* de uma famosa editora brasileira trazer, além de elementos vários à discussão literária, uma interessante perspectiva sobre quem está do lado de lá – quem edita livros? Desempenhando o papel de plataforma de divulgação dos discursos dos escritores e funcionários da empresa, e também de estratégia de marketing, a presença de editoras no espaço digital, independente do formato sob os quais se introduzem (redes sociais, blogs, sites etc.), revela algo das novas dinâmicas do campo literário contemporâneo.

A voz de Luiz Schwarcz, editor-chefe da Companhia das Letras, presente no espaço virtual, dá aos leitores a oportunidade de conhecer um pouco melhor a atuação de uma figura tão intrigante quanto a do editor, acostumado ao *backstage* da vida literária, mas que, aqui, aparece tentando estabelecer algum contato com os leitores.

Antes de adentrarmos nos *posts*, traçaremos rapidamente um percurso histórico da figura do editor a fim de compreender sua emergência e as transformações desenroladas ao longo dos séculos. Segundo informa Bragança *apud* Lage (2015, p. 4), no artigo “O papel do editor na produção dos livros”, *editor* originalmente significa “dar a luz” e “publicar”, vocábulo surgido na Roma antiga e designado aos copistas que tinham por tarefa proliferar e proteger as cópias dos manuscritos, atentando a uma precisa reprodução destas. Muito embora haja discordâncias quanto ao correto surgimento desse agente cultural, sendo a partir da invenção da prensa gutenberguiana ou da chinesa nos idos do século XI, faremos um curto sobrevoo nas marcações históricas dadas por Roger Chartier nos livros *Histoire de l'édition française* e por Aníbal Bragança (2001) nas suas contribuições sobre o assunto, posto que podemos associá-las aos modos de edição presentes no mundo ocidental.

Conforme afirma Chartier *apud* Korcakakis (2006, p. 15), são três as etapas que marcam as diferentes atribuições assumidas pelos editores. A primeira delas é antecedente à criação da imprensa e definida pelo sistema de mecenato. Tal relacionamento entre o patrono e o artista garantia o recebimento de um ordenado a este último, independente da existência de um mercado que intermediasse as trocas entre os produtores e o público. Ademais é preciso ressaltar que o interesse comercial é dispensado no mecenato; o patrono, independente dos

propósitos que impulsionam o financiamento dos escritores, não visa ao lucro nem à mercantilização da produção artística patrocinada. Essa primeira fase foi contestada por Aníbal Bragança em sua tese de doutoramento, em que reformula o tipo ideal da função editor. Para Bragança (2001), surge o editor concomitantemente à invenção da imprensa: essa figura podia ser classificada como o impressor-editor, a quem competia o controle das ferramentas e técnicas de impressão. O momento posterior, segundo Chartier e Bragança, é marcado pela presença do livreiro-editor, além do fator comercial que paulatinamente insere-se nessa nova dinâmica. Mercador de livros, o livreiro-editor possui loja e oficina tipográfica próprias, e está voltado a suprir as necessidades do mercado consumidor através do contato travado com autores.

De acordo com Chartier, a partir do século XIX temos o editor moderno (ou empresário-editor), já não mais necessariamente um profundo conhecedor do funcionamento de livrarias nem de gráficas, mas orientado para administrar os encargos empresariais, mercadológicos e editoriais exigidos pelos novos tempos. Assim, o aspecto intelectual deve agora transparecer nas diversas funções que acumula quando “escolhe um programa editorial, propondo, consultando, delegando e executando [...] passa[ndo] a ter controle de todos os elementos que definem o livro: o texto, as ilustrações, a disposição gráfica e as formas de difusão.” (LAGE, 2006, p.15) Qual a diferença da atuação do editor moderno? Não é de se estranhar que seja o editor, a partir do século XIX, um dirigente que coordena um conjunto de escolhas estratégicas, através de série de etapas, que culminam na transformação de um texto em livros para alcançar seu destinatário final, o leitor.

Por fim, Bragança (2001) mais uma vez acrescenta aspectos importantes aos tipos ideais vislumbrados por Chartier e assim procede quando elenca o executivo-editor, última, porém não definitiva, peça-chave nos distintos modos de edição observados ao longo da história ocidental. Surgido entre os anos 1950-80 devido às alterações nos empreendimentos editoriais a partir do aprofundamento das relações capitalistas, o executivo-editor é singularmente caracterizado por certa, quando não total, privação de autonomia em relação às escolhas assumidas pela empresa. Não mais ligado a um programa artístico e corporativo exclusivos, que manifestava iniciativas de cunho pessoal, esse novo tipo ideal de editor trata-se agora de um indivíduo nomeado para administrar um estabelecimento editorial (geralmente multi ou transnacionais) em nome dos legítimos donos da instituição.

Ao pensarmos a figura do editor, é relevante pensar que este também se trata de um produtor cultural, indivíduo encarregado da tomada de decisões, fabricação e comercialização de obras literárias. Mesmo que a especialização profissional do editor tenha ocorrido em fins

do século XVIII, importa considerar que “[...] em nossos dias, trata-se de uma função que se divide entre o editor propriamente dito e o distribuidor, que comercializa o produto.”. (GIROLA, 2010, p. 4) Sendo assim, basta uma primeira leitura dos *posts* publicados por Schwarcz para adentrarmos no complexo universo do editor – suas preocupações enquanto profissional no mercado das letras; o(s) processo(s) de edição; as relações com escritores/clientes; as intuições que as primeiras páginas da leitura dos manuscritos despertam nele; a importância das capas; o papel dos agentes literários etc.

Agora retornemos ao *blog* da Companhia das Letras. Destacamos a publicação do Schwarcz que pode resumir a autorreflexão proposta em seus textos e que traz à tona questões que estão no âmago do ofício: “O mundo assombrado pelos best-sellers — ou me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios”. De modo geral, o que se nota são as falas representativas acerca da velha dicotomia arte *versus* mercado. Sendo assim, qual o posicionamento do editor sobre o tema?

[...] o clamor contra o aspecto comercial do livro é ingênuo, não só nos dias de hoje, mas mesmo se pensado historicamente. Ainda assim, os leitores deste blog veem que, vez ou outra, mantenho vivo certo idealismo, presente desde o dia em que optei por trabalhar com livros. Justifico assim, relativizando logo de cara, o meu clamor ou angústia intermitentes pela comercialização exacerbada do ambiente cultural em que vivo. Sei que tenho alguma razão e muita ingenuidade. O mercado editorial sempre foi mercado, e sempre será.⁵

É interessante ressaltar que, mesmo adotando uma atitude que deseja aberta e não conservadora, ainda existe alguma hesitação, resistência; transparece uma espécie de ambiguidade intrínseca no trabalho do editor de livros. Entre a defesa do caráter artístico ou mercadológico, Luiz Schwarcz enfrenta o dilema apontando para a necessidade de existir um equilíbrio entre ambos que garanta que seus empreendimentos editoriais e todo o sistema artístico que os envolvem continuem a existir. As agruras do papel do editor estão, portanto, em constantemente assumir a feição pura e transcendente das obras literárias ao passo em que se dedica também ao aspecto mercantil.

Voltando ao *post*, é possível que o grande público se interesse por temas que estejam diretamente relacionados aos números, contratos e negociações por trás das obras lançadas, mas não é ainda nesse espaço que tais questões serão expostas ou discutidas. No *blog*, o que prevalece é a face artística no processo de produção da obra de arte, assim, falar de cifras

⁵SCHWARCZ, Luiz. **O mundo assombrado pelos best-sellers — ou me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios**. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-mundo-assombrado-pelos-best-sellers-ou-me-perdoe-a-pressa-e-a-alma-dos-nossos-negocios>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

ainda causa desconforto, ao menos é o que sua omissão parece indicar. Mesmo em face do tolhimento na exposição de esquemas comerciais, é preciso salientar a importância que o vínculo mercadológico apresenta para a carreira do escritor que ambiciona a profissionalização, já que representa o efeito, a consequência de práticas numerosas que favorecem o estabelecimento do exercício profissional. A expansão econômica do país e a expressiva produção literária observadas nos últimos anos são elementos que estimulam o desenvolvimento comercial do setor literário. A reflexão crítica diversificada (presente nas pesquisas acadêmicas e publicações), a dilatação do campo institucional (espaço de celebração do literário – feiras, festivais, bienais etc.), e a circulação acentuada de agentes do cenário artístico nacional e internacional são alguns exemplos que indicam tal movimentação no campo.

2.1.1 Autonomia do campo artístico e do mercado

Dando continuidade à discussão, é proveitoso ao debate sobre a profissionalização do escritor mencionar a questão da autonomia da arte. Então é preciso retomar seu conceito, compreender os elementos necessários para sua autonomização. Segundo Sapiro (2004), é preciso que o campo literário disponha de produtores especializados, instâncias de consagração e um mercado existente. O cenário que remonta até o século XIX é marcado pela presença de grandes instituições, como a Igreja, Estado e a aristocracia, diretamente responsáveis pelos modos de funcionamento do mundo artístico. Assim, as encomendas adquiridas pelos membros da Igreja e da aristocracia eram fundamentais para a manutenção da arte, posto que a legitimação dos artistas ocorria por via daqueles, já que até o momento não existiam instâncias de consagração para fazê-lo nem mercado próprios para estimular uma produção realizada à parte. Com o gradativo despontar do mercado de arte, a especialização dos produtores culturais e o recuo do controle do patronato sob o mundo artístico, coube à arte reivindicar sua autonomia.

Esse movimento acaba por ressoar no mercado, estimulando novas condições de produção cultural e de vendas, e principalmente na literatura, que a partir de então amplia a criação de instâncias representativas e oficiais de consagração, além de privilegiar a avaliação crítica dos pares e dos especialistas da área. É também sob esse novo horizonte que se delineia mais fortemente a especialização do artista, diferenciando-o do artesão, graças a uma formação superior obtida em escolas, academias ou mesmo universidades, aos estudos associados com visitas e estadia em locais de prestígio intelectual, além do acesso ao

reconhecimento e proteção que a institucionalização das artes lhe garantiu. É neste contexto que os artistas tiveram liberdade para criar, prescindindo da vontade daqueles que dirigiam seus trabalhos, mas precisaram contar com o mercado a boa aceitação comercial, assim de acordo com Greffe (2013, p.12): “Escrever o que bem entender e depois descobrir se alguém quer pagar por isso para poder continuar escrevendo: essa revelou-se a nova prática da arte.”.

Um dos aspectos que melhor define a autonomia da arte é seu autogoverno, ou seja, a capacidade de se dirigir por meio de seus próprios recursos, critérios e regras. Sendo assim, liberto das amarras do mecenato para escrever quando e o que bem lhe conviesse, parecia que o escritor encontrava sua tão sonhada liberdade criativa sem estar totalmente subordinado a outros campos. Mas é preciso ressaltar que essa autonomia se desenvolve concomitantemente à economia de mercado, por isso o estado artístico necessita criar um relacionamento sólido, ainda que mínimo, com o mercado. O motivo que explica essa ligação é tratado por Sodré *apud* Costa (2003, p.239) quando afirma que “O produtor de mercadoria cultural não busca como o produtor da obra burguesa elitista a aristocrática consagração de seus pares. Mesmo que o autor deseje consagrar-se, a produção é agora progressivamente coletiva e guiada primordialmente pelas leis de mercado.”. Sob essa ótica, ao pensarmos a relação entre arte e mercado sabemos que importantes transformações entraram em curso tanto na esfera produtiva quanto comercial da produção literária, que passou a ser orientada pelos ditames da demanda mercadológica.

É recente o papel social designado ao escritor diante da remodelação do sujeito centrado exclusivamente no trabalho livre, fator essencial para formação e a sustentação da hegemonia mercantil. Ora, a partir do momento em que o produtor cultural consegue viver unicamente de sua pena, entende-se que é superada uma etapa árdua a ser conquistada, muito embora outros desafios encontrem-se à frente. A liberdade do autor está em poder dedicar-se única e exclusivamente ao trabalho artístico, e em mostrar-se responsável pelo manejo das escolhas assumidas em seu exercício profissional.

Sob essa ótica, preso ao mercado como um empregado/produtor cultural, cabe ao artista assumir-se em tal posto, exercendo atividade produtiva com maestria e êxito. Vêm à tona, por conseguinte, a imposição de conhecer bem e, mesmo que de forma relutante, aceitar algumas das regras que orientam o mercado de livros. Nesse sentido, Baggio (2006), no texto “Novos autores: literatura, autonomia e mercado”⁶, afirma que

⁶BAGGIO, Adriana. **Novos autores: literatura, autonomia e mercado.** Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1922&titulo=Novos_autores:_literatura,_autonomia_e_mercado>. Acesso em: 08 ago. 2017.

Reconhecer o poder e a mecânica da indústria cultural não significa uma perda de autonomia para a literatura. Manter a independência criativa e conquistar espaço nas prateleiras é um jogo dinâmico, que envolve tanto o escritor e a editora quanto o leitor.

Independente das relações que o escritor deva manter com o mercado, existe uma visão que acolhe princípios considerados intrínsecos à lógica editorial e é mais condescendente com as vorazes injunções mercantis.

Teórica política no Instituto Europeu para Políticas Culturais Progressivas e professora universitária na Universidade de Kassel, Isabell Lorey discute no artigo “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”⁷ a precarização massiva presente nas condições de trabalho na vida dos artistas. De acordo com Lorey (2006), as noções de autonomia e liberdade são ilusórias mas, ao mesmo tempo, necessárias para o governo de si. A fim de compreender o sofisticado pensamento da teórica alemã, é necessário compreender de antemão algumas ideias discutidas por ela.

Explicaremos primeiramente do que se trata o biopoder, conceito abordado por Michel Foucault em *A vontade de saber* (1976), a fim de entendermos a emergência do governo de si. Até o século XVIII, os esforços dos Estados ocidentais estavam voltados ao seu próprio bem-estar, garantido através do controle sobre a população. A partir do século XIX, há um redirecionamento das medidas governamentais, assim, com a introdução e a prática do biopoder, a população se torna tanto uma ferramenta de poder como alvo em uma relação de dominação. Se antes havia uma preocupação em controlar o indivíduo, passa a ser imperativo lançar dispositivos disciplinadores a toda a camada populacional. Por meio do biopoder, através de sofisticadas técnicas discretamente hegemônicas e normalizadoras do governo moderno, é possível regular os processos biológicos relativos ao homem, subjugar os corpos, se estendendo, conseqüentemente, ao controle da totalidade da população. É nesse contexto que surge o governo de si, em que é exigida a participação ativa de cada um dos sujeitos no zelo com seu corpo e saúde, e no desenvolvimento de uma ligação criativa e produtiva consigo mesmo.

Devendo se ajustar ao papel de indivíduo biopolítico, cada cidadão passa a ser inteiramente responsável por si, tendo em vista o cuidado e o investimento físico a fim de vender seu corpo como força de trabalho. Assim, é preciso disciplinar e controlar o corpo, o próprio eu, entendendo-os como meio de produção, garantindo sua segurança e estabilidade

⁷LOREY, Isabell. **Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales**. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

de vida. Importante destacar que os dispositivos governamentais de dominação utilizados dissimulam a repressão que está contida no governo biopolítico e acabam por sujeitar as pessoas à subordinação e ao controle interiorizados. No contemporâneo, os indivíduos se constituem através de relações voltadas para si de natureza egocentrada e egoísta que são primordiais na constituição da ideia de autonomia. Há, portanto, uma orientação das relações através das quais os “denominados sujeitos autônomos e livres constituem a si mesmos como tais.” (LOREY, 2006, p.3)

Extremamente paradoxal, o governo de si governamental envolve concomitantemente a subordinação e o empoderamento, logo, permite que o cidadão não somente se torne um indivíduo, mas especialmente um indivíduo livre. Eis aqui o que mais nos interessa: “Esta liberdade é ao mesmo tempo condição e efeito das relações de poder liberais da governamentalidade biopolítica.” (LOREY, 2006, p.4), conseqüentemente os cidadãos são simultaneamente submetidos às forças da governamentalidade ao passo que têm a “liberdade” plena de ação.

Diante do exposto, é preciso ter em conta que no seio das sociedades ocidentais biopolíticas, o estabelecimento do que é “normal” está intimamente conectado com o hegemônico. Esta normalidade não se reproduz e se firma externamente, pelo contrário, é confirmada e rerepresentada com modificações pelos indivíduos. O reputado como anormal, por sua vez, também não deixa de possuir funções subjetivadoras na liberdade normalizada, aliás, é necessário bem delinear-lo para que seja de conhecimento geral da população. Os que assim combatiam a dinâmica normalizadora do indivíduo livre e assumiam voluntariamente condições de vida e trabalho inseguras eram chamados de precários.

Em nota de rodapé, Lorey explica que o termo “produtores(as) culturais” foi utilizado de modo estratégico de modo a se referir a uma série de trabalhos e sujeitos de diversas categorias sociais. Deste modo, essa abrangência pode atravessar uma variedade de sujeitos e atividades artísticas. Interessa-nos, mediante o estudo realizado pela docente no artigo, relacionar sua discussão, aqui já apresentada, com os escritores contemporâneos profissionais. A presente ideia parece se encaixar bem com nossa proposta:

A precarização massiva das condições de trabalho se exerce forçosamente sobre quem sai das condições de trabalho normais seguindo a promessa de poder ser responsável por sua própria criatividade e de fabricar sua vida de acordo com suas próprias regras como condição de existência desejável e supostamente normal. (LOREY, 2006, p.6)

Possuir autonomia representa, para os escritores, crer em absoluto na “livre” escolha de viver modos de vida e trabalho precários. Nesse sentido, os indivíduos que desejam se

profissionalizar na literatura são os que estão mais sujeitos a condições exploratórias de trabalho, pois, acreditando na autonomia e liberdade de suas escolhas, aceitam trabalhos temporais, frequentemente mal remunerados e “menos criativos” com o propósito de sustentar sua atividade artística no mercado da arte. A crença na autonomia de seu trabalho assim como a produção de si mesmos não deixa de ser uma relação paradoxal dos escritores profissionais, como vimos, um dentro-e-fora da autonomia, porém incontornável nas sociedades de governamentalidade biopolítica.

Diante da associação imbricada entre a política e o campo das artes afirmada por Lorey (2006), como a produção literária se comporta diante das tensões entre as tendências, o consumo, as poderosas instituições? No artigo “La culpa de escribir”, Graciela Montaldo (2014), docente no departamento de culturas latino-americanas e ibéricas da Universidade da Columbia, refletirá sobre a estética e política em suas relações com o mercado global.

Retomando as discussões empreendidas por Lorey, Montaldo tenta abrir novas possibilidades para o escritor em sua relação com mercado. O que, então, fazer quando tornar-se sujeito precário não é mais um modo de luta, mas uma conformação aos atuais modos de disciplinamento? A docente nos oferece um ponto de resistência que demonstra a possibilidade de o escritor, ainda que preso às muitas amarras do inevitável mercado, desenvolver via alternativas de enfrentamento.

O que Montaldo afirma é que podemos notar na contemporaneidade, por parte de alguns escritores, diversas formas de negociação e enfrentamento às maneiras que o mercado e as instituições direcionam o desenvolvimento da produção artística. Tal pensamento implica, portanto, na imersão dos autores em uma esfera produtivo-social, que cria dependência, age coercitivamente e é sobredeterminante sobre esse produtor; deste modo, os mecanismos da sociedade pós-industrial não permitem que o escritor pense sua produção apenas de modo particular e isoladamente.

Nos últimos anos, segundo a docente, as instituições culturais tornaram-se uma esfera de grande poder que qualquer trabalho que se associe ao campo das artes e cultura não deixa de ser um procedimento institucional relacionado a ela. Além disso, o mercado, por sua vez, é o ponto comum que une todas as instituições, em menor ou maior escala. Partindo da ideia de que a vida assumida pelos precários encontra-se inteiramente subordinada aos interesses econômicos, Montaldo (2014, p.5) acredita que nesse movimento “existe também a proliferação dessa afirmação do eu”. Sendo assim, se há uma ordem globalizadora que tende a uniformizar as produções artísticas é a intervenção do artista/escritor por meio das obras

literárias que mostrará a potência da arte, a tensão entre artistas e instituições, rompendo a continuidade do processo de serialização.

Ainda que sua autonomia esteja cerceada, caberá ao escritor utilizar a estética como atributo e tática de enfrentamento das instituições, ou seja, segundo Montaldo (2014, p.179): “Usan la estética como un instrumento de desacuerdo dentro de las obras mismas, y en sus manos la estética ataca las instituciones a la vez que sostiene el lugar hoy central de estas en la producción estética.”. Mesmo que seja possível afirmar que a literatura e a arte se produzem dentro de uma instituição, o que se depreende é a visão do âmbito artístico em um constante e ferrenho embate perante o jogo institucional e aos modos convencionais de circulação literária, mesmo que presos a elas. O escritor estará assim se insubordinando ao controle institucional, aproveitando dessa pequena brecha para questioná-lo e também o mercado.

Tendo em vista que o deslocamento do escritor de um sistema de mecenato para a nova economia de mercado veio acompanhado de regras consequentes da recém-adquirida autonomia, sabemos que hoje esses artistas encontram-se conectados a modos hegemônicos de subjetivação, em que é preciso coproduzir-se (formar-se, fabricar-se e empoderar-se ao passo que se autodisciplina, controla e governa) a fim de vender sua força de trabalho e conquistar sua desejada liberdade na dedicação à literatura. Muito embora o mercado apresente-se enquanto instância incontornável, os estudos promovidos por Isabell Lorey (2006) e Graciela Montaldo (2014) mostram que há modos de o escritor exercer sua liberdade indo de encontro ao processo de serialização, transformando a própria literatura em uma arena para o embate entre a estética e o dispositivo mercadológico.

Ao longo desta primeira parte, buscamos definir a profissionalização literária e sua abordagem por diferentes teóricos, trazendo à tona as discussões promovidas sobre a relação arte e mercado. A seguir, apresentaremos a profissionalização literária no Brasil, concentrando-nos no período cultural dos anos 1970 e 1980 como contexto definidor das transmutações ocorridas no campo cultural, favoráveis ao surgimento do escritor profissional.

2.2 DITADURA MILITAR: INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ESPAÇO ARTÍSTICO NACIONAL

Se a profissionalização nos dias atuais continua a tomar novas formas e é permeada por adversidades encontradas no campo literário, não menos relevante é, neste capítulo, traçar um breve panorama sobre o contexto cultural dos anos 70/80, na tentativa de perceber as

mudanças responsáveis pelo início da institucionalização de um espaço para as artes no país. Na busca por um recorte temporal que nos permita delinear com certa propriedade a emergência do escritor profissional, identificamos e elegemos o período ditatorial brasileiro (1964-1985) como o momento decisivo para tal acontecimento. As alterações ocorridas nessas décadas mostraram-se vitais para que uma série de produtores culturais e o espaço artístico nacional se profissionalizassem ao passo que a indústria cultural estreitava seus laços com o mercado capitalista.

Considerando duas obras que comentam aspectos relacionados à profissionalização do escritor, como os livros *A imagem e a letra* (1999), de Tânia Pellegrini, e *Literatura e vida literária* (1985), de Flora Süssekind, o ponto em comum entre ambas é a importância dada ao contexto histórico-econômico da ditadura militar na expansão do circuito cultural e a insurgente articulação brasileira com o mercado estrangeiro. Interessa-nos analisar a posição das autoras em relação ao incremento à profissionalização do escritor, no entanto é necessário ressaltar que tais obras não necessariamente versam sobre a figura do escritor como um profissional, mas desenharam um grande panorama político, histórico e econômico sobre as condições que oportunizaram o surgimento de tal figura.

Sé é possível notar que em *Literatura e vida literária*, publicado em 1985, a autora começava a dar conta dos efeitos de um passado recente que, aos poucos, modificava a condição de escritor brasileiro nas últimas décadas do século XX, em *A imagem e a letra*, publicado quase quinze anos depois, Pellegrini teve maiores condições de desenvolver a questão da profissionalização do autor, posto que seu próprio livro mostra que o cenário fim de século dava grandes sinais da consolidação do campo literário como um todo.

Literatura e vida literária remonta o percurso da cultura brasileira (em especial, no mundo das letras) a partir das estratégias desenvolvidas pelo governo militar para a área cultural, mostrando como em meio a erros e acertos desenvolveram-se condições para a criação de um terreno propício à profissionalização de escritores.

A censura é um ponto crucial discutido por Süssekind que a problematiza ao longo da primeira parte do livro, entendendo que não se deve analisá-la sob uma perspectiva unilateral e segundo os preceitos do senso comum:

[...] a censura não foi nem a única, nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois de 1964. Assim como no plano estritamente político não se pode falar destas duas décadas como um todo monolítico, também a estratégia cultural não se manteve idêntica. (SÜSSEKIND, 1985, p.12)

A partir de então, na obra, as escolhas realizadas pelo governo militar no plano da cultura serão periodizadas em três momentos particulares, marcando sua elasticidade institucional. O primeiro período – 1964 a 1968 – permitia uma produção cultural engajada das esquerdas, desde que não incitasse as camadas populares e realizasse uma espécie de protesto “espelho” das esquerdas politizadas. Nesse período, as redes de comunicação de massa foram aprimoradas e incorporadas no cotidiano popular, como o cinema, a rádio e, principalmente, a televisão. A estética do espetáculo, conseqüentemente, ganhava força enquanto estratégia ditatorial de controle social, em que volumosos incentivos às indústrias culturais propiciavam uma vasta produção, caso inédito no país até então.

O segundo momento ocorre a partir da instauração do AI-5, em 1968, anos marcados por uma estratégia altamente coercitiva e de virada política de parte da população contestadora: a partir de um movimento de pressão governamental, são agora os universitários que lançam mão do grito insubmisso juntamente aos artistas e intelectuais. A política nacional da ditadura, então, toma contornos repressores mais extremos, a exemplo da demissão e perseguição de professores, editores, funcionários públicos, produtores culturais, livros, músicas e a presença de censores à espreita nas produções culturais e nos *mass media*.

Com a Política Nacional de Cultura (PNC), instaurada em 1975, novos posicionamentos governamentais tomam forma no país, assumindo o terceiro período de transformações. Esse programa político validou oficialmente a intervenção estatal no setor cultural, fixando esta instância como estandarte para o progresso e desenvolvimento da nação. Mediante severo controle e orientação dos desejáveis percursos culturais a serem seguidos, múltiplos dispositivos de intervenção, vigilância e punição foram estabelecidos pelos militares a fim de adequar as produções artísticas realizadas aos ditames do governo. Curioso dado é o que nos fornece Sússekind (1985, p. 20) ao afirmar que:

No que se refere aos livros, é interessante notar que foi sobretudo a partir de 1975 que as restrições se tornaram mais rigorosas. É possível apontar, ao menos, duas explicações para este súbito interesse da censura. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas são algumas características do boom. E ampliando-se o interesse pela literatura, amplia-se também a ação da cultura.

Como se nota, é principalmente a partir de meados dos anos 70 que se começa a se delinear o processo de industrialização da cultura e o fortalecimento do mercado editorial interno brasileiro ainda que em concomitância com a censura ditatorial. Seja de modo a desarmar a arte de protesto da resistência, adequar os trabalhos ao que se entendia como

“cultura oficial” ou mesmo, e não menos relevante, conformar a criação artística e a PNC aos moldes do capitalismo, o Estado assumiu o papel de mecenas da cultura nacional.

Na busca por introduzir a nação nos padrões dos países desenvolvidos, se inicia o desenvolvimento da institucionalização no campo das artes com a fundação de alguns órgãos, como a Fundação Nacional da Arte (Funarte), o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), e a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), com renomadas figuras do campo artístico assumindo a direção de tais organismos. Assim, podemos afirmar que é no período ditatorial que a associação entre mercado e arte é tratada em termos de política cultural.

O Estado também atuou dando “[...] incentivo, via concursos, prêmios ou co-edições, à produção literária. E neste caso não se trata de *retirar* textos do mercado, mas até de facilitar sua edição e circulação.” (SÜSSEKIND, 1985, p.25), assegurando por tabela o controle político, social, ideológico do imaginário nacional. Tais dispositivos políticos acabaram por promover o fortalecimento dos mecanismos de industrialização no âmbito do mercado de bens culturais, fomentando o parque industrial brasileiro. De modo geral, o que se nota a partir da introdução da PNC é que esta: “[...] incentiva[va] por meio de subvenções, ao mesmo tempo que coibia com a censura, reforça[ndo] a necessidade de organização da cultura em moldes empresariais, em que a profissionalização e a conquista do mercado são pontos cruciais.”. (PELLEGRINI, 1999, p. 181)

É de extrema relevância apontar que, ainda que a PNC tenha iniciado a importação de técnicas, projetos de administração produtiva, a criação de importantes instituições culturais, e estas estruturas tenham favorecido significativamente a indústria cultural, a classe artística e seus trabalhos questionadores continuaram sujeitos à repressão, censura e tortura. Outro modo de cerceamento das atuações possíveis na resistência contra o poderio ditatorial foi a cooptação de artistas. Ainda que soe um tanto quanto contraditório, a ditadura assumia papel paterno austero, porém “justo”: aos filhos-artistas obedientes, ainda que toleravelmente insubmissos, a oportunidade de trabalho público, estabilidade financeira mínima, amplas publicações, bolsas de estudos etc.

Afinal, quais os efeitos para a profissionalização? Flora Süssekind apontou três instâncias que pós-1964 foram radicalmente modificadas: a do autor, a do livro e a do leitor. Tomando como pano de fundo fundamental a indústria cultural para realçar a maneira como ao longo dos anos 80 desenvolveu-se um diálogo estreito entre os *mass media* e o campo artístico, devido à superexpansão dos meios culturais de massa no período histórico da

ditadura militar, não deixa de ser curioso que a autora deixe de lado um comentário mais profundo sobre essa relação.

Quanto aos autores que iniciam sua profissionalização a partir de então, eles encontram-se agora entre “[...] a possibilidade de dedicação exclusiva ao trabalho literário e o servilismo diante das leis de venda, para um mergulho no banal.” (SÜSSEKIND, 1985, p.90) A rejeição da crítica perante a mudança no *status* autoral é marcada pela preocupação provocada pela ingerência do mercado nas produções literárias em um momento em que o mercado editorial se aprimora e as redes *mass media* também passam a interferir direta e intensamente nas instâncias de produção, recepção e comercialização das obras de arte.

Assim, os escritores dependem não somente de uma boa divulgação pela indústria cultural para conquistar um público como ficam presos entre a escolha de seguir as normas de consumo ou suas escolhas literárias pessoais. Deste modo, não somente os autores são afetados por um novo sistema de valoração como também suas obras, o que implica não apenas considerar o valor estético, mas também as oscilações mercadológicas.

Süssekind afirma que os leitores passam a ser vistos como possíveis consumidores de produções literárias, “[...] um público de traços mais indefinidos, anônimos, e passíveis de registro unicamente de vendagem.” (SÜSSEKIND, 1985, p.88) Diante desse cenário, a pesquisadora aposta que a crítica deve:

[...] atuar como uma não-semelhante, capaz de olhar com desconfiança para as banalizações impostas pelas leis do mercado à produção literária e a um intelectual constantemente impelido a se converter ele mesmo e mercadoria vendável ou em simples garoto-propaganda. (SÜSSEKIND, 1985, p.91)

Em resumo, *Literatura e vida literária* destaca que apesar de o domínio do mercado editorial ter tornado possível a profissionalização do escritor brasileiro no período pós-ditadura, muitos aspectos negativos emergiram.

Por sua vez, em *A imagem e a letra*, analisam-se as interseções entre literatura, mercado e dos *mass media* a partir do século XX a fim de construir um panorama dos aspectos que fundamentaram a constituição da ficção atual. O que diferencia os argumentos apresentados por Pellegrini dos de Süssekind é o aprofundamento na discussão de temas fundamentais na compreensão do panorama da profissionalização do escritor, como o desenvolvimento dos laços entre a indústria cultural e a literatura, que são apenas apontados em *Literatura e vida literária* sem o tensionamento necessário para tal questão.

Tânia Pellegrini escolhe o período da ditadura militar para discutir o campo literário dos anos 1990 por entender que ele é uma consequência das políticas culturais e da

internacionalização do capital ocorridas ao longo dos anos de autoritarismo no Brasil, além de se observar a paulatina e permanente adaptação “do artefato cultural ao circuito da mercadoria”. Assim, o que a autora põe em pauta é a expansão da indústria cultural brasileira: “[...] no novo contexto, passa a haver uma ênfase de outro tipo na dimensão internacional da cultura que, de fato, dadas as novas condições, nada mais é do que a legitimação da mídia e do mercado.”. (PELLEGRINI, 1999, p.185)

Segundo a autora, quais são as mudanças que se intensificam com a conjuntura político-econômica do período militar? A partir da importação de avançados métodos e procedimentos estrangeiros de industrialização, notou-se uma maior presença de multinacionais, a reorganização do mercado de bens culturais, o crescimento da indústria e do setor de automação, a sofisticação nas mídias tanto eletrônica quanto informática; o desenvolvimento das redes de comunicação, uma diferente organização econômica, além de significativo avanço tecnológico. Ao longo desse período, muitas estratégias foram lançadas pelo governo a fim de formar uma imagem nacional forte, de um país em franca expansão e progresso, a despeito das inúmeras atrocidades e injustiças cometidas nos anos de repressão.

Quanto ao campo cultural, a Política Nacional da Cultura é apontada como responsável pela crescente adequação da cultura brasileira ao modelo empresarial. Pensando na questão da censura, Pellegrini (1999, p.180) observa as consequências diretas dela: “[...] textos específicos (de teatro, música, literatura, cinema) foram censurados, mas não a produção geral desses bens, que cresceu e se consolidou, amparada inclusive pelo interesse de um público ampliado [...]”. Assim, por mais que o papel desempenhado pelas políticas culturais seja importante, à autora interessa principalmente os efeitos que elas desempenharam no campo mercadológico e midiático em relação à literatura.

Discutindo brevemente como se deram as transformações ocorridas nos periódicos e revistas, a autora mostra que elas se deram em consonância com a adequação brasileira ao capitalismo avançado. Data dos anos 60 uma transformação na imprensa brasileira a fim de adequar-se às velozes transformações dos *mass media* e aos recentes públicos conquistados com a cultura do espetáculo e imagem. A partir desse momento, as revistas de atualidades semanais ou mensais, a exemplo da *Veja* (1968) e *IstoÉ* (1977), entre outros, começam a seguir modelos importados da Europa e Estados Unidos, interessadas em um diálogo com as expectativas de seus leitores.

Em se tratando de literatura, os conteúdos dos suplementos culturais passam a dar destaque ao teor promocional das obras, visando à formação/conformação do gosto dos leitores. Segundo Pellegrini (1999, p.162), os suplementos “[...] foram um importante

instrumento de modernização e hierarquização da atividade literária, pois substituíram as publicações especializadas destinadas ao leitor culto, estabelecendo comunicação com um público bem maior [...]”, por conseguinte tais redefinições começaram a mirar as tendências comerciais, porém não obrigatoriamente guiadas por critérios de qualidade. Nem a dicção da crítica acadêmica, nem seus métodos de avaliação se adaptavam às modificações realizadas. Pellegrini aponta a perda do caráter analítico das resenhas, que é substituído pelo um raso comentário ao objeto-livro e sua comercialidade.

Outra mudança radical ocorrida no país foi a amplificação da rede de comunicações, que durante o regime militar passa a integrar grande parte do território nacional. Alguns exemplos são a criação da Empresa Brasileira de Comunicações (Embratel) e a afiliação com o sistema internacional de satélites (Intelsat), ambos em 1965, a partir da associação de grupos privados com o Estado. Essas melhorias nas transmissões de satélite permitiram a tão desejada incorporação nacional ao âmbito internacional, promovendo um significativo salto tecnológico no domínio das telecomunicações. A consolidação da indústria cultural introduz, através da multiplicação massiva de imagens, novas formas de apreender a realidade que molda os imaginários e as diversas perspectivas da vida rotineira dentro de lares das grandes e pequenas cidades brasileiras. A ideia de uma nação eletronicamente unida, tendo como símbolo maior a televisão e tomada como estandarte no golpe militar, fez

[...] supor uma universalidade anódina e prazerosa, propondo uma visão neutra da cultura – entretanto carregada de ideologia –, calcada em padrões globalizados de produção e consumo; considera-a separada de suas determinações específicas no interior da formação econômica e isolada das práticas e relações sociais. (PELLEGRINI, 1999, p.188)

Com a franca expansão do mercado livreiro ao longo dos anos pós-ditadura, *A imagem e a letra* debate como o autor, o livro, o leitor e a crítica literária alteram seus papéis em virtude da aliança entre o mercado de bens culturais e influência crescente da mídia, assim seu foco será observar “[...] o poder da imagem e do espetáculo como coordenadas culturais contemporâneas extremamente atuantes, além da sólida indústria cultural brasileira como o novo horizonte contra o qual se delinea a relação autor/público [...]”. (PELLEGRINI, 1999, p.153) Pellegrini ressalta o desaparecimento da crítica como realizada e transmitida antigamente, assimilada pelos esquemas comerciais e midiáticos, transformada apenas em veículo de promoção do autor e seus livros.

Não por acaso, as mesmas inquietações apresentadas em *Literatura e vida literária* reaparecem aqui: afinal, com a incorporação do suplemento literário nos jornais de grande

circulação, a crítica profissional começa a assumir funções ligadas à propaganda. Se a crítica perde suas atribuições primárias, como então diferenciar o joio do trigo na literatura brasileira? Assim sendo, a literatura se encontraria perdida no vale-tudo mercadológico. O que é proposto por Pellegrini para resolver o impasse entre a profissionalização e a industrialização literária é entender que “[...] o autor é, em definitivo, um produtor trabalhando para o mercado, o que lhe impõe conhecer e, mal ou bem, aceitar suas regras.”. (PELLEGRINI, 1999, p.171) Consequentemente, caberia ao escritor orientar-se nas estratégias em jogo no mercado editorial.

A terceira instância salientada na obra é o casamento do artista com os *mass media*. A figura do autor nunca teve tanta relevância e sua exposição midiática chega muitas vezes a eclipsar sua produção artística. Interessante notar que Pellegrini já chama a atenção para a “celebrização” dos escritores, que agora dão inúmeras entrevistas em que versam sobre seus gostos pessoais, aparecendo com maior frequência na mídia. A relação entre o mercado e a literatura, conforme observamos ao longo deste capítulo, consolida os laços entre o escritor e a indústria editorial, promovendo sua profissionalização e reavaliando os dispositivos extra-artísticos que os sustenta. De maneira um pouco menos negativa, acreditamos que, mediante as novas configurações sociomercadológicas no ambiente cultural brasileiro, essa exposição é um vetor importante para a construção de espaços de poder, além de “[...] ser considerada como uma das condições que coordenam a recepção dos discursos, literários ou críticos, dos agentes do campo.”. (COLONETTI, 2014, p. 13) Atualmente há ainda maiores e novas formas de os autores se fazerem conhecidos, como a presença nos grandes eventos literários (relativamente noticiados nos jornais), sejam nacionais ou internacionais, e nas redes sociais (Facebook, Twitter, Instagram etc.). Em suma, através da agora indispensável exposição pública na carreira de um escritor, variados modos de autopromoção, divulgação e discussão da obra são postos em prática e estimulados pelos tempos de espetáculo em que vive a literatura.

Literatura e vida literária e *A imagem e a letra* são referências indispensáveis não só para melhor entender o campo literário brasileiro como a profissionalização do autor, principalmente porque o painel histórico ofertado por ambas é bastante rico de detalhes que auxiliam a compreender e a estudar a intrincada rede de relações complexas que constituíram a literatura contemporânea. O casamento entre cultura e mercadoria, agudizado nesses anos de golpe, é o que vem mudar radicalmente as regras do jogo artístico no Brasil. Em resumo, a partir desse conciso panorama, talvez seja possível afirmar que o mercado de arte contemporânea esteja passando por um processo gradativo de crescimento e solidificação de

suas bases, conjuntura favorável aos artistas que ambicionam a profissionalização de suas atividades literárias.

Compreendendo as condições do passado para, quando possível, elucidarmos a configuração do presente, buscaremos apresentar no próximo capítulo os processos que permearam e que continuam a influenciar a profissionalização do escritor a fim de delinear alguns dos cursos tomados por tal questão no nosso campo literário e atualizar a discussão na contemporaneidade. Com base no levantamento bibliográfico e leitura de ensaios, artigos e livros acadêmicos sobre a problemática da dissertação, utilizaremos entrevistas encontradas em sites, revistas, jornais e blogs *online* a fim subsidiar a discussão. Ademais, serão realizadas e coleta de depoimentos já dados acerca da questão por atores do campo literário, como autores e editores, cuja prioridade é justificada por se tratar de uma tentativa de suprir a lacuna de textos que tematizem a profissionalização do escritor.

3 PROFISSIONALIZAÇÃO NO CONTEMPORÂNEO

3.1 ESCRITOR PROFISSIONAL: UM OFÍCIO À PARTE

Para a discussão que será promovida nesta primeira parte do capítulo, o objetivo maior é debruçar-se sobre as concepções dos teóricos e dos escritores sobre a profissionalização. A matéria publicada em agosto de 2016, “O que torna um escritor profissional?”, do jornal *Opção*, traz à tona algumas das respostas e conotações atribuídas ao ofício, vejamos as falas de alguns escritores: “Prefiro me ver como artesão. Pode ser que eu aceite encomendas, contanto que me seja dada liberdade estética. Logo, sou e não sou profissional.”⁸. (GUARNIERI, Alexandre⁹) Assinala-se a recusa da ideia de profissionalização posta em confronto com a liberdade de criação. De acordo com Guarnieri, a autonomia existente nesse caso é o que distinguirá e fortalecerá os laços com os meios de produção e a identificação com o produto elaborado, ainda que por encomenda. Ao rejeitar parcialmente a imagem do profissional, Guarnieri busca desvencilhar-se dos aparatos comerciais que alegadamente tirariam sua independência artística. Por sua vez, André Sant’Anna¹⁰ afirma que “Escritor profissional é quem ganha dinheiro vendendo livros. Paulo Coelho é profissional”¹¹, tendendo a privilegiar unicamente o caráter comercial, restringindo e pondo de lado todas as utilizações possíveis que o termo “profissionalização” pode implicar. Salta aos olhos o entendimento dos escritores sobre o estatuto profissional do escritor: imediatamente ligado ao sustento monetário através da venda de livros e ao artista que se dedica exclusivamente à escrita, assim os posicionamentos tendem a reduzir seu entendimento, desviando-se de sua complexidade.

⁸RODRIGUES, Yago. **O que torna um escritor profissional?**. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/opcaocultural/quetornaumescritorprofissional73601/>>. Acesso em: 15 out. 2017.

⁹Alexandre Guarnieri nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1974. É poeta e historiador de arte. Vencedor dos prêmios Yêda Schmaltz (2003), Marco Lucchesi (2003) e o Prêmio Jabuti (2015) na categoria Poesia. Participou de movimentos de poesia no Rio de Janeiro, como o "Cambralha", "Zn/Zs - Salada de Futuro", "CEP 20000", "Interface" e "Segundas Urbanas". Atualmente integra a coordenação editorial da revista de arte e poesia contemporânea *Mallamargens*.

¹⁰André Sant’anna nasceu em 1964, em Minas Gerais (MG). É escritor, roteirista de cinema e televisão, publicitário e músico. Autor dos livros *Amor* (1998), *Sexo* (1999), *O paraíso é bem bacana* (2006), *O Brasil é bom* (2014), entre outros.

¹¹RODRIGUES, Yago. **O que torna um escritor profissional?**. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/opcaocultural/quetornaumescritorprofissional73601/>>. Acesso em: 15 out. 2017.

Acreditamos que a dificuldade de encontrar entrevistas que se dediquem ao assunto e que os depoimentos dos entrevistados aqui analisados comprovam a natureza complexa da profissionalização, posto que ela tange as cifradas relações entre arte e mercado, envolve esferas por vezes extraliterárias, está aberta a concepções variadas e é ainda um terreno obscuro para muitos artistas. Analisemos, a seguir, como os teóricos examinam o conceito e as singularidades apontadas por eles.

Recorramos às constatações iniciais de Silviano Santiago no texto “Prosa atual no Brasil”, em que reconhece a emergência do escritor profissional nos anos 80, embora não seja de seu maior interesse discuti-la com mais afinco no ensaio. O artigo é basilar para a pesquisa sobre o tema, visto que Santiago mostra suas inquietações sobre a possibilidade de um autor viver integralmente de literatura. Cabe neste capítulo, portanto, pesquisar como se configura contemporaneamente a situação do artista *full time* dedicado às letras. No referido artigo, Santiago já na década de 80, afirma que, imerso na sociedade capitalista, o escritor brasileiro encontra condições minimamente favoráveis para se dedicar às artes, apesar de estar atado às intervenções da empresa editorial, do mercado e do próprio campo. Preocupado com as tentações mercadológicas a todo tempo presentes, Santiago aponta para a indispensabilidade de o escritor se profissionalizar antes de tornar-se profissional, daí sinalizando os entraves para o alcance de seus objetivos:

Três problemas surgem quando ele quer profissionalizar-se sem ser profissional. Há o perigo de o romancista perder sua identidade e papel social [...] há a ameaça de que a mercadoria que o romancista produz, não guardando mais o perfeccionismo e a gratuidade comercial da produção diletante e comercial, seja apressada e descosida, insossa, atendendo que está exclusivamente às leis do mercado insaciável, há, enfim, a possibilidade de o candidato habilitar-se à carteira profissional de escritor sem conhecer o ofício [...]. (SANTIAGO, 1989, p. 30)

Nesse sentido, o escritor é uma “profissão” de caráter crítico, social e, especialmente, político. Isso implica em um amplo espectro de ações e movimentações possíveis a serem engendradas no interior do campo literário, cujo intento maior deverá ser a promoção de uma literatura consciente de seu próprio fazer e de seu papel extraliterário.

O que se observa, então, é o tratamento da profissionalização no campo das artes sob condições que se mostram distintas das praticadas por outras ocupações, principalmente levando-se em conta o embate entre o universo literário o capital econômico. Por isso, nos debruçaremos sobre o artigo “O jogo literário e a condição de escritor em regime do mercado”, do sociólogo francês Bernard Lahire (2009), em que se defende que a

profissionalização no ramo das letras carrega particularidades que lhes são exclusivas, demarcando sua diferença em relação às demais ocupações existentes no mercado de trabalho.

Segundo Freidson *apud* Lahire (2009), cada atividade no campo artístico possui um grau exclusivo de profissionalização com suas características singulares, portanto seu desenvolvimento se dá de maneira irregular. De acordo com Lahire, um fator preponderante na separação entre as demais carreiras e a do escritor é a existência de uma remuneração regular, indispensável para a solidificação do estatuto profissional de qualquer carreira. É preciso, portanto, que o escritor alterne seu tempo entre as atividades econômicas profissionais ligadas ao circuito artístico e à escrita ficcional, porque não é através da produção literária que obtém a remuneração necessária para sobreviver. Ainda assim, grande parte das vezes os rendimentos recebidos são instáveis e ordinários, como expresso por André Sant’anna quando afirma que:

[...] esses trabalhos de freelance que a gente faz pagam mal e como a gente nunca recebe os pagamentos na data combinada — só o Sesc paga no dia combinado — e sobre como qualquer cachezinho desses que os escritores ganham nesses eventos são devorados pelos impostos e as traduções todas que o [Daniel] Pellizari tem que fazer para ganhar a vida e o Altair Martins que dá aula em cursinho e eu nem vou falar dos trabalhinhos todos, as palestras todas, as participações em antologias todas que fiz em abril e pelos quais ainda não fui pago. Eles vão pagar, mas vai demorar. Relaxa, que hoje em dia é assim mesmo: tem sempre uma verba que não foi liberada não sei onde. Mas no final eles pagam.¹²

Sob esta concepção, é preciso mais uma vez desnaturalizar a imagem do escritor como aquele que vive da criação puramente artística. Sendo assim, a atividade realizada por esses agentes¹³ culturais exige a compreensão do agrupamento das posições apresentadas e desempenhadas concretamente no campo literário, muito embora tal dinâmica possa figurar-se, a princípio, de forma imprecisa e inespecífica.

Um dos motivos apontados por Lahire para se falar em profissionalização na carreira literária está relacionado à inexistência de uma clareza em relação às progressões na carreira autoral e ausência de uma estrutura institucional que a valide e solidifique. Pensando sobre a formação profissional do autor, é sabido que a literatura não possui escolas especializadas¹⁴

¹²SANT’ANNA, André. **As coisas não são bem assim.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/andre-santanna-as-coisas-nao-sao-bem-assisim-13541352#ixzz4xwNoelRp>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

¹³De acordo com Bourdieu, os agentes são aqueles que participam internamente do campo. Sempre em disputa com demais agentes em busca de seus interesses específicos, as estratégias e posições assumidas por eles buscam reafirmar ou subverter as regras do campo. Além disso, devem possuir um conhecimento internalizado das leis e seguir uma reunião de crenças específicas que regem o campo. (BONNEWITZ, 2005)

¹⁴Vale mencionar as oficinas literárias que ensinam técnicas de composição ficcional e incentivam o treinamento da escrita. Ainda assim, elas possuem duração limitada a poucos dias ou semanas, não se

ou, mais precisamente, etapas que formalizam e garantam a inserção e estabilidade no campo literário nem orientações bem delineadas quantos às progressões na profissão. Pensando nas afirmações de Lahire e Santiago, tomemos como exemplo o depoimento do escritor Luiz Ruffato¹⁵, que reiteradamente anuncia que foi um dos primeiros no cenário brasileiro a se tornar um escritor profissional e que isso continua sendo um trabalho bastante árduo, exigindo muito planejamento em todos os sentidos – da rotina de escrita à administração econômica. Visto como um estrategista compulsivo pela crítica para tornar-se um escritor profissional, o esquema elaborado por ele revela a imposição de conhecer bem as demandas do campo literário:

Olha, desde Juiz de Fora, eu me coloquei uma meta: “Daqui a quinze anos quero ser um escritor profissional” E fui programático. Por minha conta, comecei a ler um pouco de filosofia, ler teoria da literatura, os autores que eu não conhecia, obedecendo mesmo a um programa e sem escrever absolutamente nada, nada, nada, nada, nada...(RUFFATO¹⁶)

A fala de Ruffato nos interessa, então, por sinalizar o conjunto de iniciativas mínimas adotadas por si para conquistar o campo literário. Ainda que não possa ser considerada uma fórmula, o procedimento respeita o “profissionalizar-se sem ser profissional” de Silviano Santiago. Sem uma formação especializada, podemos inferir que o julgamento sobre quem pode ou não ser considerado escritor ou o momento exato da transformação apresenta limites tênues e pouco delimitados formalmente, daí outra especificidade apresentada pela profissionalização literária.

Outro motivo mencionado por Lahire está ligado ao fato de o escritor estar vulnerável a dois fatores que lhes são fundamentais e sobre os quais não possui controle, a saber: as oscilações do mercado de livros e a recepção crítica, que dependem em muito das flutuações comerciais e dos materiais apresentados para a apreciação. Mas o próprio sucesso ou uma boa aceitação no mundo artístico, segundo nos apresenta Nathalie Heinich (1991) no artigo “Peut-on parler de carrières d’artistes?”, são altamente ambíguos e não dão descanso ao escritor. Entre a notabilidade restrita aos pares contemporâneos e a glória preservada na posterioridade não há garantias ao escritor, acrescentando-se essa dúvida como característica específica da

propõem a profissionalizar seus alunos e não representam atividade decisiva na vida de um escritor em formação.

¹⁵Luiz Ruffato nasceu em 1961, em Cataguases (MG). É escritor dos livros *Eles eram muitos cavalos*, *Estive em Lisboa e lembrei de você* e *Flores artificiais*, e da pentalogia *Inferno Provisório*, entre muitos outros. Vencedor dos prêmios APCA (2001), Casa de las Americas (2013), Prêmio Jabuti (2015) e Prêmio Internacional Herman Hesse (2016), além de finalista em diversos outros.

¹⁶HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Entrevista com Luiz Ruffato**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-ruffato/>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

profissão artística, visto que a falta de etapas de treinamento, intervalos de transição e progressões na carreira que são comuns nas demais profissões estão neste contexto ausentes.

Ainda que haja uma miríade de aspectos a serem considerados em relação à profissionalização do escritor, Lahire aposta que existem também amplas possibilidades para sua efetivação. Contemporaneamente, há algumas possibilidades de atuação no universo literário que alimentam, em parte, a profissionalização: investimento na autopublicação em espaço digital ou físico, a participação em editais lançados pelo governo ou por empresas privadas em programas de residência ou de tradução para escritores, os prêmios literários (nacionais, internacionais, regionais, de instituições governamentais e privadas), os eventos literários no Brasil ou exterior (feiras, saraus, festas, salões, festivais etc.), os convites para palestras, conferências, leituras públicas, sessões de autógrafos, debates e conversas com alunos de escolas públicas sobre sua obra etc., a oferta de oficinas de escrita criativa, a organização de antologias, os trabalhos de encomenda. Sobre esta última atividade, o escritor João Ubaldo Ribeiro¹⁷ (2010, p. 140) apresenta uma perspectiva interessante sobre a encomenda, prática recorrente nos regime das artes há séculos:

Fiz o contrato e topei a empreitada, pois gosto, ao contrário do que se pensa, de aceitar a encomenda. Me sinto o artista renascentista [...] me sinto o profissional desafiado. Entro numa espécie de barato. [...] adoro aceitar encomenda, porque os artistas sempre viveram dela. Pensar o contrário é uma ficção romântica e, ao mesmo tempo, justifica que só se pratica a arte quem não precisa de dinheiro, ou seja, a classe dominante.

Ao preterir sumariamente a oposição entre as cifras e o valor artístico, que por alguns anos séculos estabeleceu as regras de legitimação da arte, o ficcionista baiano desloca o valor negativo associado às encomendas, estas ainda malquistas pela comunidade literária, e as relaciona diretamente com a profissionalização. Geralmente, quando o artista repele o relacionamento entre sua produção e o grande circuito mercantil, independente de a obra ou o próprio escritor ser ameaçado pela falta de circulação e projeção, há aí uma estratégia para evitar “[...] o filtro da mercantilização que marcará toda a sua significação [da obra] e fatalmente o diminuirá [o escritor].”. (SANGUINETI, 2000, p.280) É possível afirmar que a partir do momento em que Ribeiro se pronuncia sobre os projetos de encomenda, possibilita outra visão destas atividades; se o escritor é uma figura construída historicamente como

¹⁷João Ubaldo Ribeiro nasceu em Itaparica (BA), em 1941. Escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, trabalhou como jornalista, roteirista e docente de ciências políticas na Universidade Federal da Bahia e em poesia na Universidade de Tübingen, Alemanha. Vencedor dos prêmios Jabuti (1972 e 1984), Prêmio Anna Seghers (1996) e Prêmio Camões (2008) e conhecido pelas obras *Sargento Getúlio*, *Viva o povo brasileiro*, *O sorriso do lagarto* e *A casa dos budas ditosos*.

aquele que supera o interesse por benefícios materiais, enquanto que o profissional é comumente limitado a práticas que visam sua sobrevivência, o autor de *Viva o povo brasileiro* promove a união dessas práticas. Na verdade, Ribeiro nos revela que no contemporâneo, com mais força que em anos passados, é preciso refutar as representações do escritor e do profissional de modo tão díspares, afinal é imperiosa sua reavaliação face às novas negociações travadas com o universo social. Para retomarmos o pensamento de Lahire, podemos afirmar que se há algo que caracteriza a condição do escritor contemporâneo na profissionalização literária é seu desdobramento em atividades nas quais se investe literariamente e extraliterariamente, e em uma conseqüente organização do tempo para realizá-las.

No decurso desta primeira parte do capítulo procuramos problematizar um pouco mais o conceito de profissionalização literária, considerando a relação conflituosa entre a arte e o mercado. Na próxima parte, nossa discussão estará centrada nas principais mudanças ocorridas nos últimos anos que a nosso ver impulsionaram a atividade artística profissional. A partir dos questionamentos realizados, nos dedicaremos às entrevistas de escritores e as suas opiniões sobre a atuação nas novas instâncias responsáveis pela profissionalização e a circulação no campo literário.

3.2 ATIVIDADES NO CAMPO

De acordo com o que vimos previamente, definir o que é a profissionalização literária é uma tarefa complexa, haja vista que há um rol de problemas que acompanham o dificultoso percurso profissional dos escritores, além da lacuna de textos que abordam exclusivamente o tema. Por isso, nesta segunda parte do capítulo, em virtude dessa falta de referências bibliográficas sobre o assunto, optamos por utilizar entrevistas com escritores através das quais buscaremos apresentar as posições/concepções dos autores sobre a profissionalização, o próprio campo em que está inserida e as atividades que estimulam a profissionalização literária.

Acreditamos que as entrevistas são fontes inesgotáveis de material para se tentar traçar os caminhos profissionais dos autores e é um meio próprio para quem deseja projetar sua imagem profissional. Um fator importante a ser levado em conta ao considerarmos as entrevistas como fonte de estudo é que, como afirma Arfuch (1995, p. 11):

[...] o privilégio concedido à entrevista se sustenta em sua “corpulência”, em uma ideia de autenticidade, mas essa palavra direta não é transparente, enfrenta tanto as vicissitudes da oralidade como à escrita. Bem como Roland Barthes expressou: “... não porque a palavra seja em si mesma fresca, natural, espontânea, verídica, uma expressão de pura interioridade, pelo contrário (especialmente em público) é imediatamente teatral (...), mas para reescrever o que dissemos nos protegemos, nos vigilamos, nos censuramos, anulamos nossas loucuras, nossas deficiências (...) às vezes, nossos defeitos ... (Barthes, 1983 , pp . 11/12)

Sendo assim, não podemos deixar de refletir que há nas entrevistas uma espécie de ficcionalização de si, atravessada por lacunas e brechas da memória pela imaginação, que envolvem camadas superpostas de “realidade” e ficção. Analisaremos os depoimentos considerando-os como mais um investimento dos autores no modo de se apresentar enquanto artistas, se inventando, criando uma imagem de si e aproveitando-se deste espaço de exposição para proliferar seus nomes no campo literário. O que nos interessa na análise das entrevistas é observar as contradições, as coerências e as repetições sobre o tema da profissionalização nas falas dos escritores. Tomadas como fontes de pesquisa a fim de traçar as escolhas profissionais, as entrevistas também nos fornecem pistas essenciais do que ocorre no campo literário: as polêmicas, os posicionamentos políticos e artísticos sobre um determinado acontecimento.

De acordo com o artigo “Pesquisa informal mostra do que vivem escritores no Brasil”, publicada na *Folha de S.Paulo* e assinada por Santiago Nazarian¹⁸, são poucos os autores contemporâneos que vivem da venda de livros, posto que existem duas principais barreiras impeditivas; o número escasso de leitores e o repasse baixo por preço de capa aos artistas. Segundo a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (Instituto Pró-Livro) realizada em 2016, cerca de 44% da população não lê e 30% nunca comprou um livro. Além disso, no território nacional os contratos assinados entre escritores e editoras garantem entre 8% a 12% por cento de venda ao público. Com mercado restrito a um grupo limitado, índices pouco animadores de leitura no país e preços altos cobrados por livros, não é surpresa que as editoras busquem maximizar seus lucros. De acordo com a apuração feita pela pesquisa no jornal, dos 50 escritores entrevistados apenas 6% tiram seu sustento da venda dos livros e, coincidência ou não, são do campo infanto-juvenil e de entretenimento, cujo consumo é relativamente expressivo em comparação com as demais produções.

44% dos entrevistados, por sua vez, têm sua fonte de renda proveniente das atividades ligadas à literária. Quais são elas? O trabalho com tradução, o jornalismo, a participação em

¹⁸Santiago Nazarian nasceu em 1977, em São Paulo (SP). É escritor, tradutor e roteirista para a televisão. O livro *Olívio* venceu o Prêmio Fundação Conrado Wessel de Literatura (2003) e *Garotos malditos* ganhou uma bolsa de criação literária do programa Petrobras Cultural (2010).

eventos, palestras e aulas, a criação de roteiros para o cinema, televisão ou teatro, e a realização de oficinas literárias são as mais citadas. Em depoimentos dados ao jornal *O Globo* em 2014, Andréa del Fuego¹⁹ e André Sant’anna desestabilizam o pretense glamour da vida literária ao exibir algumas adversidades por que passam rotineiramente, principalmente em relação aos parcos e inconstantes proventos. Se os eventos literários revelam-se instância importante na medida em que propulsionam o escritor para outros locais e contato com o grande público, Andréa del Fuego (2014) revela que os eventos literários não necessariamente asseguram a autonomia financeira do artista quando afirma que: “Ao contrário do que se pensa, os eventos não pagam cachê (é raro), apenas os custos da viagem do autor, passagens, hotel e ajuda de custo para alimentação.”²⁰ Sant’anna (2014), pensando nos pagamentos gerais recebidos, pela participação em eventos ou outros trabalhos realizados, expõe sua difícil realidade quando declara:

No ano passado, por exemplo, eu estava sem dinheiro para pagar o aluguel e o seguro de saúde, no mês de setembro, porque o pagamento dos trabalhos que fiz em agosto não saíram na data prevista e, como sou uma celebridade literária internacional, tive que ir a Budapeste e à Feira de Frankfurt [...] Mas eu fiquei muito preocupado com dinheiro, que é a coisa mais importante que existe, economizando a ajuda de custo para pagar o aluguel, para não entrar no cheque especial, nem ter que pedir dinheiro para o meu pai, ou para minha mãe, o que é um negócio meio humilhante para uma celebridade literária internacional de 50 anos de idade.²¹

As afirmações dos entrevistados indicam que as atividades ligadas à literatura não necessariamente prometem ganhos econômicos similares nem vultosos a todos os escritores, mas constituem espaços de notável atenção midiática e que tendem a repercutir positivamente na carreira artística sendo, portanto, oportunas vitrines de estratégias de divulgação da figura do autor e sua obra. Expondo descompassos existentes entre os capitais financeiros e simbólicos quando se trata da carreira literária, os testemunhos de Andréa del Fuego e André Sant’anna nos interessam por exibir a dura vida do profissional da literatura, nos remetendo à discussão empreendida por Isabell Lorey (2006) no capítulo 1 e ratificando também as ideias expostas por Bernard Lahire (2009) na primeira parte deste capítulo. As falas dos

¹⁹Andréa del Fuego nasceu em 1975, em São Paulo (SP). É escritora e atuou como colunista televisiva dedicando-se a cobrir matérias sobre literatura. Foi vencedora do Prêmio José Saramago (2011) pelo livro *Os malaquias* e *Literatura Para Todos* (2007) por *Sofia, o Cobrador e o Motorista*. Compôs também o júri de importantes prêmios, como SESC de Literatura, Portugal Telecom e Barco à Vapor.

²⁰FUEGO, Andréa del. **A intimidade do escritor exposta**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-intimidade-do-escritor-exposta-13541004#ixzz4n2XHynlb>>. Acesso em: 16 out. 2017.

²¹SANT’ANNA, André. **“As coisas não são bem assim”**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/andre-santanna-as-coisas-nao-sao-bem-assisim-13541352#ixzz4n2SEdtzA>>. Acesso em: 17 out. 2017.

entrevistados comprovam tanto a precarização massiva do produtor cultural como sua espinhosa condição no regime mercadológico. Como apontam Lorey e Lahire, os trabalhos temporários nem sempre garantem retorno financeiro imediato, a proteção social (como a carteira assinada, a aposentadoria, plano de saúde) e atividades profissionais remuneratórias que paguem o essencial à sobrevivência, indicando ainda que os rendimentos advindos exclusivamente da pena não são suficientes e sujeitam o escritor a disposições insatisfatórias de trabalho.

Mesmo que as falas de del Fuego e Sant’anna apresentem-se como importantes indicadores das agruras e contratempos financeiros que vivem os escritores profissionais, ainda assim é possível afirmar que as movimentações assumidas dentro do campo e a acumulação de capital simbólico adquirido ao longo da vida literária permitem sua conversão, ainda que mínima, em capital financeiro, na medida em que o produtor cultural associa-se a profissões correlatas ou estreitamente ligadas à literatura. Em vista disso, não é rara a atuação dos escritores enquanto professores de literatura, jornalistas culturais, colunistas, revisores, tradutores, críticos literários etc., como no caso dos seguintes escritores: Ana Paula Maia (roteirista), Carol Bensimon (tradutora), Cinthia Moscovich (consultora literária), Milton Hatoum (cronista para o jornal *O Estado de São Paulo*), entre muitos outros exemplos. De acordo com o que foi aqui discutido, cremos que a esfera de atuação profissional não se resume à produção exclusiva de obras literárias, como afirma Bonassi²² *apud* Figueiredo (2005, p. 10):

Para viver de palavras no Brasil, é preciso ter vários padrões e escrever para diversas mídias. Como cada mídia tem sua linguagem, é necessário flexibilizar o texto para poder atender às encomendas. Por isso, me eduquei para escrever para várias mídias. Eu me tornei um escritor multimídia numa tentativa bem-sucedida de sobreviver, sem precisar de um emprego paralelo [...]

Tal como podemos perceber, a abrangência de possibilidades de atuação mais participativas no campo literário exige a adaptação da profissão às novas demandas e cenários que surgem no contemporâneo. Observamos que a profissionalização é alavancada por uma série de atividades relacionadas à literatura, expandindo e alimentando o circuito literário. Ainda nos anos 50, Drummond *apud* Miceli (2001, p. 195) afirmou: “Observe-se que quase toda literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos.”. Afinal, eram poucos os escritores que se ocupavam e sobreviviam da produção literária

²²Fernando Bonassi nasceu em 1962 e é natural de São Paulo (SP). É escritor de obras adultas e infanto-juvenis, dramaturgo, roteirista e cineasta. É colunista do jornal *Folha de São Paulo* e seu trabalho enquanto roteirista na televisão e cinema é bastante prolífico, estando responsável por filmes e séries conhecidas, como *Carandiru* (2003), *Cazuza – O tempo não para* (2004) e *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994/2000).

enquanto atividade central. Por muitos anos, a dedicação à literatura era prática secundária, relegada para as horas vagas, e os rendimentos que garantiam a sobrevivência dos escritores geralmente provinham de profissões afastadas dos âmbitos intelectual e artístico. De acordo com o que nos informa Sergio Miceli (2001, p.187) no livro *Intelectuais à brasileira*, esse contexto atingia grande parcela dos escritores nos anos 30-40, englobando:

[...] tanto aqueles escritores que tiveram condições para prosseguir sua carreira intelectual às custas dos mecanismos de cooptação – e, portanto, graças aos postos públicos com que foram aquinhoados [...] – como os derivavam suas condições de existência do exercício de ocupações (agência de publicidade etc.) vinculadas de um modo um tanto marginal à sua competência cultural [...]

Atualmente, com a profissionalização literária, se observa a possibilidade de abandono das profissões liberais por parte dos artistas e a dedicação a diversas práticas próximas tanto do mercado quanto da literatura. As novas esferas responsáveis pela profissionalização (os eventos, as premiações, oficinas), como veremos a seguir, se apresentam como fontes complementares de atuação do escritor contemporâneo, estreitando e consolidando suas relações com o próprio campo literário.

3.2.1 Eventos literários

Nesta seção, nos concentraremos nos eventos literários e em sua implicação para a profissionalização do escritor. Segundo o crítico literário João César de Castro Rocha (2014), nos últimos anos, observa-se um fato extraordinário na vida literária brasileira: a acentuada participação de jovens escritores iniciantes em múltiplos ambientes literários seja em oficinas de escrita criativa, feiras e festivais, e redes sociais, em que aos poucos travam conhecimento com seus pares e com a dinâmica própria do meio artístico. Se considerando o cenário presente nos anos 80, há uma notável diferença, visto que a visibilidade de muitos autores já renomados “[...] costumava ser um árduo processo, que geralmente consumia anos de dedicação à escrita e à leitura, além da adesão metódica aos rituais da vida literária.”²³, nos anos 90, a implementação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (também conhecida como Lei Rouanet) foi a responsável por afetar consideravelmente o circuito artístico no país, reverberando seu efeito nos dias atuais. Com sua política de incentivo fiscal às empresas e

²³ROCHA, João César de Castro. **Os produtores de texto e a escrita expressa (final)**. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/os-produtores-de-texto-e-a-escrita-expressa-final/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

pessoas físicas que investissem em projetos culturais, a lei deu início à multiplicação de eventos dedicados à celebração da literatura, que até então eram poucos, estavam circunscritos ao eixo Rio-São Paulo, ocorriam em espaços restritos ao grande público e cuja divulgação midiática era diminuta.

Principalmente a partir dos anos 2000, a expansão dos eventos literários comportou a pluralidade de espaços públicos a serem utilizados, como as comunidades periféricas (a exemplo da Festa Literária das Periferias - FLUPP) e cidades interioranas de norte a sul do território nacional. Não menos significativa, tanto para o escritor quanto para o evento em si, é a cobertura da imprensa, através de entrevistas e reportagens que noticiam as polêmicas, os autores e seus respectivos livros.

O lado comercial desses eventos, em sua maioria chamados de festas, festivais ou feiras, em que a venda de livros, a exposição do escritor e a divulgação de seu trabalho se fazem presentes, aquece o mercado literário. Por outro lado, o destaque dado aos elementos exteriores ao livro é comumente criticado, como é o caso citado por Rocha (2014). O crítico rejeita atitudes puramente performáticas dos autores, que deixam em segundo plano a discussão de suas próprias obras nos encontros literários de que participam e aponta a necessidade de “criação e multiplicação não mais de ouvintes, porém de leitores [...] Leitores críticos”. Parece-nos, então, que o crítico propõe uma reflexão sobre o significado da profissionalização do autor de literatura e que perante o espraiamento de eventos literários pelo Brasil, movimentando a economia do livro, vigora o desafio da formação efetiva de leitores e de mudanças concretas no plano cultural do público frequentador das feiras.

Encarando sob outro ponto de vista os eventos literários, Tanussi Cardoso²⁴ afirma em entrevista que:

Esses movimentos [eventos culturais] não vêm de hoje. Todos esses eventos citados, cada qual com sua característica própria de entretenimento (e a coisa tem que ser por aí, pra não ficar um porre), têm real importância na divulgação da poesia e de seus poetas. [...] Porém, existem várias maneiras de se encarar esse movimento poético. Com o olhar crítico e chato, ou com o olhar desabrido, do prazer e da benevolência. Depois, se **perguntar se a poesia ganha ou não com tais eventos. Ou mesmo os poetas.** [...] O certo é que os recitais viraram vias alternativas para os textos chegarem ao público, já que publicar poesia ainda é difícil, apesar da internet. O palco virou uma saída, uma válvula para ela chegar, mais diretamente, ao possível leitor. [...] Cada vez mais percebo que atualmente o público quer mais ouvir e sentir, principalmente, o texto. Não quer ver somente o poeta, mas ver o poema. [...] Mesmo assim, **esses shows/recitais/saraus são um risco válido.** Sou daqueles que acreditam que a quantidade levará à qualidade e o próprio tempo se encarregará de

²⁴Tanussi Cardoso nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1946. Atua como poeta, contista e letrista de MPB. Vencedor dos prêmios Sesc-Copacabana de Poesia, Prêmio Saturnino Paccitti, Festival Nacional Petrobras de Poesia, entre muitos outros.

fazer a sua escolha. Acho que **os lucros desses eventos, para a poesia, são bem maiores.**²⁵ (grifos nossos)

É interessante observar que Cardoso aposta na ideia de que os eventos literários constituam uma possibilidade de conhecer a produção poética contemporânea e seus autores. Considerando que, na esfera pública moderna, o escritor estava distante fisicamente dos leitores, hoje é interessante notar sua disponibilidade real e virtual (pensando sua presença *online*). Esta existência para além do papel permite ao autor apresentar seus materiais de trabalho, falar sobre o processo criativo, discutir questões literárias, promover uma autorreflexão sobre seu papel e a literatura, interagir com leitores etc. Ainda assim, na entrevista, permanece o questionamento sobre o que as festas promovem, a qualidade do que é ali apresentado, o quê e quem mais ganha com tanta exposição ao público. Causando impacto direto na divulgação da literatura, o poeta entrevistado acredita que o apelo do entretenimento apresenta-se enquanto ferramenta indispensável para suscitar o interesse do público nos eventos literários. Juntamente a isso, a reunião criativa com distintas *media* pode propiciar e renovar a atenção do público ao texto literário, reverberando positivamente no mundo das letras. Por conseguinte, ainda que haja um temor de os eventos transformem-se em somente espetáculo, Cardoso considera que se trata de um risco a ser considerado.

Retomando as reflexões iniciais de Rocha e pensando na profissionalização literária, podemos afirmar que diante desse cenário minimamente favorável aos escritores surge mais uma oportunidade complementar de renda, como explica Luiz Ruffato (2014) sobre seu início de carreira:

Foi uma coincidência largar tudo em meio a uma mudança de panorama sobre ganhar dinheiro no Brasil com literatura. No iníciozinho do século pipocaram as feiras literárias. Na 1ª Flip, de 2003, fui convidado. A maioria só escreve nas horas vagas. Eu tinha todo o tempo e podia nunca recusar convites. Hoje, vivo da cestinha de ovos literária. No início do mês, ela está vazia e preciso saber de onde virão os ovos. Parte vem de direitos autorais no exterior, negociados de uma vez só com as editoras de fora. Outra vem de palestras e convites de feiras e festivais, além das oficinas.²⁶

A participação em eventos literários foi fundamental para o ofício e divulgação do nome de Ruffato que, como ele mesmo explicitou, esteve presente em muitos deles (festas, bienais,

²⁵CARDOSO, Tanussi. **“Se algum escritor pensar o seu projeto preocupado com a crítica ou com algum crítico, é melhor não começar. Já estará morto”**. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/entrevistas/37-entrevistas-1-edicao/134-tanussi-cardoso>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

²⁶RUFFATO, Luiz. **Uma escolha profissional**. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/102/uma-escolha-profissional-309638-1.asp>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

festivais, feiras, palestras, concursos) em todo o Brasil e no exterior. Assim, é preciso ressaltar que enquanto os direitos autorais representam uma fração menor dos ganhos, os eventos literários, somados a outras atividades remuneratórias, auxiliam o escritor em sua profissionalização. Mais que simplesmente escrever livros, o escritor contemporâneo ou aspirante participa frequentemente desses circuitos literários, buscando uma fonte de renda adicional, empenhando-se na visibilidade e midiaticização de si e de sua produção artística.

Esta nova atividade, porém, vem acompanhada de uma série de obstáculos à profissionalização. Ao resgatarmos a discussão desenvolvida por Bernard Lahire (2009), o teórico afirma que os escritores lidam com “uma pluralidade problemática de investimentos, pelo que os seus envolvimento literários, paraliterários e extraliterários entram em concorrência, e por vezes mesmo em contradição.”. Os desafios à frente da profissionalização dizem respeito à organização do tempo e alternância entre atividades remuneratórias ligadas ou não à literatura e a produção escrita. Em virtude da intensa vida de contínuas viagens a eventos dentro e fora do país, para muitos escritores, a ausência de rotina é justamente o que os impede de se dedicar à criação literária. Como vimos, o ofuscamento da literatura em detrimento da performance do escritor também é motivo de preocupação, por isso João Paulo Cuenca²⁷ afirma: “[...] trabalho com a ideia de não trocar a leitura pela performance. Os debates costumam se concentrar em aspectos vazios.”.²⁸ Com efeito, embora a vida literária se mostre avessa à profissionalização, conforme Lahire (2009), é esta condição particular que a define e reafirma a pertença múltipla do escritor contemporâneo.

Consideramos que embora os questionamentos aos eventos sejam válidos, principalmente devido aos contratempos que implicam para a carreira autoral, julgamos que a circulação em ambientes relacionados à literatura introduz o escritor em uma atividade artística salutar à profissionalização. Em suma, a inserção dos eventos na vida literária auxilia na complementação da renda do escritor, no conhecimento do campo, na dinâmica direta com o público e, não menos importante, na reflexão sobre o próprio sentido da profissionalização do escritor e da produção literária.

²⁷João Paulo Cuenca nasceu em 1978, no Rio de Janeiro (RJ). É escritor, cineasta e colunista. Escreveu as seguintes obras: *Corpo presente* (2003), *O dia Mastroianni* (2007), *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010) e venceu o Prêmio Literário Biblioteca Nacional (2016) com o romance *Descobri que estava morto*.

²⁸TORRES, Bolívar. **Autores discutem prós e contras da exposição em eventos**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795#ixzz4n2VR7KHu>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

3.2.2 Prêmios literários

Se acreditamos que as premiações compõem mais uma instância responsável pela profissionalização literária, é conveniente analisar os motivos que comprovam nossa afirmação, levando-se em conta o papel desempenhado em seus vínculos com o mercado e as demandas institucionais. Tal como visto anteriormente, atento à crescente profissionalização do escritor nos anos 80 e às alterações em curso no campo literário, Silviano Santiago (1989) já alertava para os perigos de o artista resistir ao trabalho promovido pela crítica literária e, principalmente, de se acomodar aos holofotes, esquemas autopromocionais e sucesso diante do público. Estas preocupações ressoam ainda no contemporâneo, pois, como veremos a seguir, o império midiático vem ganhando contornos mais pronunciados em sua estreita vinculação com o mercado de livros, em particular com as premiações literárias. Estas, enquanto atividade de fomento à difusão e reconhecimento de importantes obras e autores, apresentam aspectos que são, se não contraditórios, no mínimo, polêmicos.

Para muitos autores, sendo iniciantes ou não, a chancela de bem-conceituadas instituições do meio artístico oportuniza tanto a consagração quanto o pontapé inicial de uma carreira. Vejamos o que Sérgio Sant'anna, ficcionista laureado com o Jabuti (1983), o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (2003, 2011 e 2014) e o Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional (2011), tem a dizer sobre o assunto:

Hoje existem muitos eventos e concursos, que muitas vezes premiam autores com uma boa grana. [...] acho isso [concurso] bom, quanto mais, melhor. Porém, acho que não necessariamente o prêmio vai definir o escritor. Tem escritor que pode não ser premiado e ser melhor do que todo mundo. Tem escritor que não consegue publicar seus livros, vai ver tempos depois era dos melhores, como o caso do Kafka. Mas este momento da literatura brasileira é bom, tem muitas coisas acontecendo. Tudo isso que chama atenção para a literatura e leva as pessoas a lerem mais. Se as pessoas lerem os vencedores do Jabuti, que é uma lista respeitável, já vale a pena.²⁹

Apesar de Sant'anna não relacionar o prêmio em dinheiro à profissionalização, é importante salientar que esta bonificação apresenta aos escritores mais uma entrada possível para viver de literatura. Não menos relevante, o valor simbólico atrelado à láurea pode ser o fator responsável pela impulsão da face econômica futura na carreira de um escritor, criando uma brecha para que, a partir das movimentações individuais empreendidas, o artista possa profissionalizar-se. Expliquemos: a comissão julgadora especializada, composta por nomes de

²⁹SANT'ANNA, Sérgio. **Um escritor na biblioteca**. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=154>>. Acesso em: 15 out. 2017.

expressiva reputação no meio literário e a própria instituição que promove as premiações representam fatores de grande peso para os concursos. Sendo assim, os prêmios passam a servir como cartões de visita aos escritores e podem abrir as portas para numerosas oportunidades, como a publicação da sua obra, a troca de editora, ampliação do contato com o círculo profissional literário (pares, críticos, editores, pesquisadores etc.) e convites para a participação em diversos eventos, oficinas e palestras por todo o país.

Embora as premiações tenham extrema importância para o campo literário e à profissionalização, Sant'anna acredita que não se trata de um instrumento que determina de forma categórica a qualidade do escritor e suas obras. É preciso levar em consideração, portanto, que os prêmios são dispositivos de prestígio instáveis: dependem da comissão e da cena literária e editorial do momento. Por isso, ainda que se reafirme a excelência das bancas examinadoras e dos parâmetros adotados para a premiação (triagem, seleção e exame), inevitavelmente uma parcela de obras com notável potência literária poderá ser excluída, como ressaltado por Sant'anna. Semelhante opinião é a da vencedora do prêmio Sesc (2010 e 2012), Luisa Geisler³⁰, afirmando que é preciso considerar que: “Há muitos autores que ganharam o Jabuti e acabaram esquecidos. Ajuda, mas não basta apenas isso. Um iniciante que ganha o Jabuti não está nem perto de ser um escritor talentoso. A gente vive no curto prazo, mas só o longo prazo dirá quem vai vingar”³¹. É fundamental ressaltar, assim, que as honrarias recebidas não são marcos definitivos no estabelecimento de uma carreira literária, entretanto promovem certo fluxo em torno do artista laureado, fazem ressoar seu nome em esferas outras e ampliam seu capital simbólico.

No que tange diretamente à profissionalização de um escritor, o prêmio pode ocupar lugar de relevância na carreira literária de um escritor. O que dizem os próprios autores sobre as oportunidades advindas das premiações? Vencedora do prêmio Sesc no ano de 2005, Eugenia Zerbin³² debate a questão:

Tudo isso equivaleria a um "abra-te Sésamo" na carreira literária dos vencedores? Daqui para frente, respondo só em meu nome. Ser premiada foi uma vitória. Realizei o desejo que mantinha inconfesso: o de ser uma escritora. [...] Há o indizível: o fator

³⁰Luisa Geisler nasceu em 1991, em Canoa Grande (RS). Venceu o prêmio Sesc de Literatura por dois anos consecutivos com os livros *Contos de mentira* (2010) e *Quiçá* (2011). Em 2012, teve um conto incluído na antologia *Os melhores jovens escritores brasileiros*, da revista inglesa *Granta*.

³¹RUFINO, Lucas. **Revelar e consagrar.** Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=244>>. Acesso em: 29 out. 2017.

³²Eugenia Cristina Godoy de Jesus Zerbin nasceu em 1954, em São Paulo (SP). É advogada e escritora. Venceu em 2005 o Prêmio Sesc de Literatura com o romance *As netas da Ema*.

sorte. Assusta ter consciência que há coisas absolutamente fora do nosso controle. [...] o prêmio transformou-se em um bom cartão de visita.³³

É curioso observar que, diferentemente do que afirmam Sant’anna e Gleiser, a entrevistada declara que o prêmio fez dela imediatamente uma escritora, modificando sua vida e a inserindo na cena literária. Estreante na literatura quando recebeu a láurea, Zerbini acredita que sua transformação instantânea em escritora se confirma em virtude da saída do anonimato, da mudança de editora, da projeção midiática dada aos vencedores do prêmio e da participação em eventos organizados pelas filiais regionais do Sesc. Ainda assim, são poucas as vezes que Zerbini, ao longo de seu depoimento, remete à sua produção literária posterior e às atividades desenvolvidas após a premiação que estariam em consonância com seu novo status profissional, faltando justamente uma autorreflexão sobre o ofício. Nesse ponto, Sant’anna e Gleiser demonstram estar alinhados com a posição de Santiago (1989), recusando o “canto da sereia” e apostando na consciência e no trabalho individual que cada escritor deve desenvolver ao longo de sua carreira. É necessário reafirmar que, a partir das premiações, o futuro e um conjunto de circunstâncias propícias ao escritor podem influenciar significativamente sua trajetória profissional, mas ainda assim as honorarias não asseguram a concretização de uma profissionalização.

Ainda refletindo sobre os dissensos que permeiam as premiações, leiamos a opinião de Julio Daio Borges, editor do site Digestivo Cultural, sobre o tema:

O fato é que não temos, atualmente, uma cena literária tão pujante, que justifique essa lista de prêmios literários, que acabam recaindo nos mesmos nomes. Para piorar, quem escreve, no Brasil, muito comumente, faz "crítica", às vezes edita, quase sempre divulga e, fatalmente, "julga" livros em premiações. E como faltam jurados — assim como faltam bons escritores, bons livros e bons críticos —, a cena literária, se é que ela merece essa denominação, vai ficando viciada. Não existe rigor, porque o defenestrado de hoje pode ser o editor de amanhã; o preterido na votação hoje pode ser o divulgador televisivo de amanhã; o criticado de agora pode ser o jurado do prêmio de amanhã. E assim por diante...³⁴

É possível constatar a animosidade de Borges quanto à importância relegada às láureas, nomeadamente porque acredita que elas incentivam um ciclo vicioso no meio literário. É possível, portanto, que haja na fala de Borges certa acusação de tentativa de lobby por parte do júri que compõe as condecorações, assim os interesses de determinados grupos que podem

³³ZERBINI, Eugenia. **Concurso literário, caminho para a publicação.** Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/blog/premiosesc/post/concurso+literario,+caminho+para+a+publicacao>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

³⁴BORGES, Julio Daio. **A desmoralização dos prêmios literários no Brasil.** Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/arquivo/nota.asp?codigo=1750&titulo=A_desmoralizacao_dos_premios_literarios_no_Brasil>. Acesso em: 31 out. 2017.

ser favorecidos são postos em jogo e se organizam para perpetuar tais benefícios.³⁵ A prática do compadrio ou o ato isolado de certos jurados são tidos como ações que, devido a sua recorrência, acabam por colocar em xeque o funcionamento (seja interno e externo) e a própria validade das premiações.

Outra questão a ser pensada é a espantosa quantidade de prêmios que surgem todos os anos e que, por mais favorável que pareça, acaba por pressionar os escritores a produzir frequentemente com o intuito de não serem esquecidos pelo circuito cultural e editorial. Ainda pensando nos autores, ao refletir sobre a permanente premiação a figuras repetidas, a pesquisadora e professora da Universidade de Brasília (UNB), Regina Dalcastagnè, afirma: “Penso que aqui no Brasil, pelo que se pode observar, autores que já estão na mídia, que são mais conhecidos acabam levando os prêmios. Acredito que não é tanto pela obra.”³⁶ Sendo assim, o reconhecimento e a presença midiática dos autores passam a ocupar posições cada vez mais decisivas no seu relacionamento com o mercado cultural, principalmente com as premiações literárias. Como afirma a docente da PUC-Rio, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2002, p.89), hoje há: “[...] toda uma série de mediações que acompanha a indústria editorial contemporânea, há uma mídia poderosa” e se de fato os nomes dos escritores falam mais alto que as obras produzidas, é de se desconfiar do mérito e da pertinência de certas láureas destinadas às figuras carimbadas em detrimento do mínimo espaço cedido aos estreantes ou aos pouco conhecidos no meio literário.

Acreditamos que conquanto haja inúmeras controvérsias no universo das premiações é preciso pensar os prêmios literários como instâncias de difusão, intermediação e valoração dos artistas e de sua produção, que envolvem o trabalho conjunto de casas editoriais, dos *mass media*, da crítica. Em conclusão, os prêmios não determinam ou definem de forma categórica a inserção e consolidação da carreira literária, mas são elementos constitutivos do mundo das letras e relevantes para a profissionalização do escritor.

3.2.3 Oficinas

³⁵Ao longo dos anos, o prêmio Jabuti foi alvo de críticas. Em 2012, o crítico Rodrigo Gurgel pontuou com notas mínimas (duas notas zero e um 0,5) todas as obras cujos autores eram já (re)conhecidos, indo na contramão do restante da banca avaliadora. Gurgel foi decisivo para a atribuição ao prêmio ao novato Oscar Nakasato contra a célebre Ana Maria Machado, que recebeu avaliação positiva dos demais jurados (cinco notas 10 e um 9,5). O gesto expôs as fragilidades da avaliação.

³⁶VIDIGAL, Mateus. **Escritores e pesquisadores debatem relação entre prêmios e reconhecimento**. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/10/20/interna_diversao_arte,453400/escritores-e-pesquisadores-debatem-r.... Acesso em: 31 out. 2017.

Continuando a discussão sobre as atividades empreendidas pelos escritores que impulsionam sua atividade profissional, vale a pena comentar o artigo publicado em 2016 pela *Folha de S. Paulo*, intitulado “Escritores consagrados ajudam novos talentos com oficinas”. O texto relata casos de autores bem sucedidos da literatura brasileira que ministram oficinas de criação literária para aspirantes a escritor. No Brasil, as oficinas estão em plena expansão ao longo dos anos e funcionam não apenas como um ponto de partida para escritores iniciantes, mas também como atividade remunerada ligada à literatura para autores cada vez mais conhecidos pelo público em geral e pela crítica especializada, segundo a reportagem.

Aos iniciantes na carreira ficcional que buscam estabelecer os primeiros contatos com o campo literário e o mercado editorial, a participação em *workshops* pode se apresentar como alternativa proveitosa para tal. Nesse sentido, a oportunidade de os participantes aprenderem ferramentas técnicas de composição escrita, travarem relações com os demais companheiros e iniciarem a proximidade com o círculo produtivo de publicação são alguns aspectos que podem explicar a disseminação dos chamados laboratórios de escrita nas últimas décadas.

Algumas oficinas, como é o caso da ministrada por Luiz Antonio de Assis Brasil, incluem como resultado final uma compilação dos textos produzidos pelos alunos, possibilitando a chance de publicação e inserção no circuito editorial. Além disso, através da troca de leituras, vivências e discussão com os demais participantes e do aconselhamento do ministrante, é possível simular minimamente as dinâmicas do meio literário. As opiniões dos colegas de oficina podem servir como alternativa às exigências encontradas fora desse espaço, como contraponto das demandas crítico-mercadológicas.

Há casos de sucesso entre autores que frequentaram oficinas literárias, aos poucos consolidaram sua carreira e conquistaram prêmios literários, como as trajetórias de Carol Bensimon³⁷, Michel Laub³⁸, Cíntia Moscovich³⁹, Daniel Galera⁴⁰ etc. Apesar disso, é

³⁷Carol Bensimon nasceu em 1982, em Porto Alegre (RS). É escritora e tradutora. Escreveu as seguintes obras: *Pó de parede* (2008), *Sinuca Embaixo d'Água* (2009), *Todos Nós Adorávamos Caubóis* (2013) e *O Clube dos Jardineiros de Fumaça* (2017). Em 2012, teve um conto incluído na antologia *Os melhores jovens escritores brasileiros*, da revista inglesa *Granta*.

³⁸Michel Laub nasceu em 1973, em Porto Alegre (RS). É escritor, jornalista e atuou como advogado. Venceu os prêmios Erico Veríssimo (2001) pelo primeiro romance *Música anterior*, Bravo Prime (2011), Bienal de Brasília (2012), Copa de Literatura Brasileira (2013), Transfuge (2014), e o JQ – Wingate (2015) pelo livro *Diário da queda*, Jabuti (em segundo lugar, 2014) pela obra *A Maçã Envenenada*.

³⁹Cíntia Moscovich nasceu em 1958, em Porto Alegre (RS). É escritora, jornalista e ministra oficinas literárias. Venceu o Prêmio Açorianos pelo livro de contos *Anotações durante o incêndio* (1998), no seguinte recebeu o mesmo prêmio pela com a novela *Duas Iguais* (1999) e o terceiro lugar do Prêmio Jabuti com o livro *Arquitetura do arco-íris* (2004).

importante frisar que, de acordo com o que afirma João Silvério Trevisan⁴¹, “[...] o treinamento não visa, necessariamente, a profissionalização literária.”⁴² Assim como declara Trevisan, Assis Brasil (2012) acredita que os *workshops* não catapultam desconhecidos ao sucesso, garantem o estabelecimento na carreira artística e nem mesmo são etapas determinantes na vida de um aspirante a escritor. A seu ver, podem render um importante adendo à formação e ao “[...] amadurecimento necessário a quem deseja dedicar-se profissionalmente à escrita literária.”⁴³

Acreditamos que os depoimentos tocam em temas relacionados à profissionalização do escritor. É possível afirmar que os autores que ministram as oficinas já têm certa autoridade, reconhecimento e experiência, ao menos no que tange ao circuito das artes. Sendo assim, o relacionamento dos ministrantes com múltiplos agentes do campo literário, como editores, jornalistas e seus pares, engendra critérios de avaliação que predeterminam e “[...] parametrizam os movimentos receptivos executados pelos segmentos do campo literário”. (COLONETTI, 2014, p. 105)

Com carreiras de certa forma já estabelecidas, os autores que ministram as oficinas acabam por reafirmar espaços de consagração de suas carreiras ao mesmo tempo em que passam a ocupar postos com alto poder de legitimação no juízo artístico, como é o caso de Ivana Arruda Leite⁴⁴, Raimundo Carrero⁴⁵, Marcelino Freire⁴⁶, entre outros. Constata-se,

⁴⁰Daniel Galera nasceu em 1979, em Porto Alegre (RS). É escritor e tradutor. Possui cinco romances publicados, dentre os quais *Cordilheira* (2008) venceu o Prêmio Machado de Assis de Romance da Fundação Biblioteca Nacional e ficou em terceiro lugar no Prêmio Jabuti de Literatura, e *Barba ensopada de sangue* (2013) venceu o Prêmio São Paulo de Literatura e ficou em terceiro lugar na categoria romance no Prêmio Jabuti de Literatura. Pela HQ *Cachalote* (2013), Galera recebeu o Prêmio HQ Mix Novo Talento.

⁴¹João Silvério Trevisan nasceu em 1944, em Ribeirão Bonito (SP). É escritor, jornalista, dramaturgo, tradutor, cineasta e ministrou oficinas literárias no Sesc. Venceu o Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pelos romances *Ana em Veneza* (1994) e *Rei do Cheiro* (2009), e o Prêmio Jabuti pelos livros *O Livro do Averso* (1993), *Ana em Veneza* (1994) e *Troços & Destroços* (1998).

⁴²RAHE, Nina. **Escritores consagrados ajudam novos talentos com oficinas**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/03/1748965-escritores-paulistanos-consagrados-ajudam-novos-talentos-com-oficinas.shtml>>. Acesso em: 18 out. 2017.

⁴³JUNIOR, Luiz Rebinski. **Formadores de Escritores**. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=120>>. Acesso em: 18 out. 2017.

⁴⁴Ivana Arruda Leite nasceu em 1951, em Araçatuba (SP). É escritora, socióloga e ministra oficinas literárias. Sua produção literária se inicia a partir dos anos 90 com a publicação do livro de contos *Histórias da Mulher do Fim do Século* (1997). Tem mais de 17 livros publicados, voltados para o público infanto-juvenil. Participou da antologia *Geração 90: Manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira.

⁴⁵Raimundo Carrero nasceu em 1944, em Salgueiro (PE). É escritor, jornalista, membro da Academia Pernambucana de Letras e ministra oficinas literárias desde os anos 90. Foi vencedor do Prêmio José Condé em 1984, o Prêmio Lucilo Varejão em 1986, o Prêmio Troféu APCA de Melhor Romancista do Ano e o Prêmio Machado de Assis em 1995 pelo livro *Somos pedras que se consomem*, o Prêmio Jabuti pelo livro de contos *As Sombrias Ruínas da Alma* em 2000, o Prêmio São Paulo de Literatura em 2010 pelo livro *Minha alma*

portanto, que os ministrantes passam a atrelar seu capital simbólico aos cursos e às produções literárias de seus pupilos. Desempenhando o papel de autoridades, exercem posições privilegiadas: são convidados a resenhar, indicar, escrever orelhas de livro e a eleger, entre os seus pares, os que melhor servem para figurar nas antologias que elaboram. De acordo com o que vimos, a participação cada vez maior em atividades diversas relacionadas à literatura, como, por exemplo, a oferta de oficinas literárias, incrementa a profissionalização do escritor e amplia sua circulação e atuação no campo literário, além de assegurar um retorno financeiro para além dos acordos contratuais com as editoras para a publicação da obra literária.

Noemi Jaffe⁴⁷, Lourenço Mutarelli⁴⁸, Marcelino Freire e João Silvério Trevisan despontam como alguns dos nomes à frente das oficinas. Não deixa de ser curioso observar como muitas vezes o método adotado pelo autor ao ministrar a oficina pode revelar muito do próprio processo de escrita de cada um. Jaffe afirma que as aulas a ajudam a escrever, já que, segundo ela: “Os cursos me obrigam a ler o tempo todo e buscar fontes novas para os exercícios.”⁴⁹ No caso de Mutarelli, a parte inicial de pesquisa (recolhimento de recortes e panfletos, e posterior colagem dos mesmos de forma aleatória) e a consequente produção textual dos alunos refletem o mesmo método de escrita do autor, que assim pretende montar parte de seu novo romance. Por fim, Trevisan deixa claro que deseja partilhar no seu próximo curso as etapas de criação do romance no qual está trabalhando.

Como as oficinas são julgadas pelos escritores? Antônio Carlos Secchin⁵⁰ (2007), professor universitário e poeta, assume postura desconfiada em face das mudanças recentes no campo literário quando afirma que:

é irmã de Deus e novamente o Troféu APCA Melhor Romancista do ano em 2015 por *O senhor agora vai mudar de corpo*.

⁴⁶Marcelino Freire nasceu em 1967, em Sertânia (PE). É escritor e ministra oficinas literárias. Além disso, e é o organizador da Balada Literária, evento que une escritores no bairro Vila Madalena, em São Paulo. Foi vencedor do Prêmio Jabuti na categoria contos pelo livro *Contos Negreiros* (2006) e do Prêmio Machado de Assis pelo romance *Nossos Ossos* (2014). Participou das antologias *Geração 90: Manuscritos de computador* e *Os transgressores*, organizadas por Nelson de Oliveira.

⁴⁷Noemi Jaffe nasceu em 1962, em São Paulo (SP). É escritora, professora, crítica literária e ministra oficinas literárias. Possui sete obras publicadas e seu livro *O que os cegos estão sonhando?* foi finalista do Prêmio Jabuti, em 2013, na categoria biografia.

⁴⁸Lourenço Mutarelli nasceu em 1964, em São Paulo (SP). É escritor, ator, dramaturgo e quadrinista. Possui sete romances publicados, entre eles os que foram adaptados ao cinema foram: *O Cheiro do Ralo* (2002), *O natimorto* (2004) e *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* (2008). Foi premiado oito vezes com o Troféu HQ Mix na categoria melhor roteirista nacional.

⁴⁹RAHE, Nina. **Escritores consagrados ajudam novos talentos com oficinas**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/03/1748965-escritores-paulistanos-consagrados-ajudam-novos-talentos-com-oficinas.shtml>>. Acesso em: 18 out. 2017.

⁵⁰Antônio Carlos Secchin nasceu em 1952, no Rio de Janeiro. Membro da Academia Brasileira de Letras, é professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), crítico literário, ensaísta e poeta. Venceu os seguintes prêmios: 1.º lugar, na categoria “ensaio”, do Instituto Nacional do Livro (1983) e o Prêmio Sílvio

O denominador comum da nova geração – o interesse pelas técnicas literárias e pela formação especializada – de um lado pode homogeneizar perigosamente uma parcela da poesia de hoje. Mas, por outro, só acredito na formação de alguma poderosa voz individual se ela possuir, em grau elevado, plena consciência de seu ofício. Não há mais lugar para a inocência.⁵¹

É possível observar certo desassossego na declaração de Secchin quando argumenta sobre os supostos perigos que o aprendizado de métodos compositivos podem acarretar na produção literária. Sob a suspeita de as oficinas uniformizarem o fazer artístico através do ensinamento a grandes blocos de alunos às mesmas técnicas, leituras e referências, o poeta ignora talvez o que muitas vezes ocorre na prática: a escrita e a boa recepção de escritores tendo estilos completamente divergentes entre si que passaram pelas mesmas oficinas, como afirma Michel Laub em depoimento ao jornal *O Estado de S.Paulo*: “Agora, os autores são bem diferentes entre si. A oficina não formata nada, não tem um modelo a seguir, o que é um dos motivos de seu sucesso”.⁵²

Já Sérgio Rodrigues⁵³ (2011), escritor e crítico literário, afirma que:

Oficinas podem ser boas ou ruins, dependendo das pessoas envolvidas — e não me refiro só a quem as ministra, mas também a quem delas participa. Quando funcionam, são espaços de discussão e convivência que podem ser muito úteis a quem escreve, como um contraponto à solidão inevitável da escrita. Mas o que eu acho mais positivo é a disseminação de uma ideia subjacente a toda oficina: a da criação literária como trabalho, processo, esforço, aprendizado. É uma ideia meio subversiva na cultura brasileira, que sempre foi mais inclinada a confiar na inspiração pura.⁵⁴

O tema das oficinas, como é possível constatar pelo depoimento de Rodrigues, trata de um assunto relacionado à discussão da profissionalização: a criação literária. As oficinas põem em xeque se a criação é própria do “gênio”, um produto da inspiração ou se implica no

Romero (1985) pelo livro *João Cabral: a Poesia do Menos*, o Prêmio Alphonsus de Guimaraens (2002), o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras (2003) e o Prêmio Nacional do PEN Clube do Brasil (2003) pelo livro de poesia *Todos os Ventos* como melhor.

⁵¹SECCHIN, Antônio Carlos. “**Não há mais lugar para a inocência.**” Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/entrevistas/entrevistas-6-edicao/102-antonio-carlos-secchin>>. Acesso em: 18 out. 2017.

⁵²LAUB, Michel. **Há 30 anos Assis Brasil mantém a mais famosa oficina literária do País.** Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ha-30-anos-assis-brasil-mantem-a-mais-famosa-oficina-literaria-do-pais,967565>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

⁵³Sérgio Rodrigues nasceu em 1962 em Muriaé (MG). Atua como escritor, jornalista e crítico literário. Foi vencedor do Prêmio de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em 2011 pelo conjunto da obra e o Grande Prêmio Portugal Telecom de Literatura em 2014 pelo livro *O dribble*.

⁵⁴RODRIGUES, Sérgio. **Dos dois lados do balcão.** Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=217>>. Acesso em: 18 out. 2017.

conhecimento do domínio de técnicas, que envolve esforço e treino. Partindo do ideal construído em torno da figura do escritor, espécie de iluminado e/ou autodidata, convém destacar na fala de Rodrigues o maior *turning point* que os cursos de escrita criativa proporcionam aos escritores, aos que ambicionam sê-lo e à própria reflexão sobre o fazer literário: a dispensa, cada vez mais recorrente, da aura mística que recobre o universo da escrita e a imagem do escritor diletante que não escreve por dinheiro. Para o escritor profissional, a oficina é importante por aliar seu talento para a criação literária ao sustento financeiro. Aos alunos, por sua vez, as oficinas oferecem o treino e o aprendizado de diferentes modos de composição ficcional, e a apresentação das principais discussões sobre teorias, técnicas ficcionais e informações sobre a história da literatura e colocam em xeque esse imaginário romântico, ou seja, não se trata da criação de uma fábrica de escritores profissionais prontos para o mercado. Trata-se, enfim, de um espaço para a criação, exercício crítico, “[...] muito suor, muita leitura, muita informação, cultura e conhecimento técnico.”⁵⁵

Diante do exposto, acreditamos que as oficinas apresentam-se como um forte marcador de algumas das possibilidades existentes de atuação no campo literário para o escritor que deseja solidificar sua carreira. Por fim, pensamos que as oficinas propiciam ao próprio ministrante e também aos seus alunos a criação de um vínculo de sociabilidade, tão necessário para alimentar a cena literária.

No cenário atual, são observáveis diversas práticas de produção, circulação e legitimação no âmbito cultural que há pouco tempo não existiam e foram consequências das políticas culturais criadas ao longo do período ditatorial brasileiro. Interessou-nos observar como a crescente expansão do mercado, da indústria editorial e midiática nos últimos anos oportunizou a profissionalização de escritores ao preparar o terreno para a proliferação de novas atividades literárias. Por isso, nos depoimentos escolhidos para a primeira parte do capítulo, investigamos o que os escritores e teóricos entendem pela profissionalização literária, quais as concepções que lançam mão para compreendê-la, e o que julgam como elementos considerados resistentes ou facilitadores para a carreira. No presente capítulo, nos detivemos nas entrevistas dos escritores para analisar as atividades que desempenham no campo literário, acompanhando as opiniões que têm sobre o assunto.

Diante do já apresentado, o que pudemos depreender nos dois capítulos trabalhados como profissionalização literária? Na contemporaneidade, é possível compreender o escritor

⁵⁵BRASIL, Luiz Antonio de Assis; MOREIRA, Maria Eunice. **A Escrita Criativa na Faculdade de Letras**. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/online/inovacaoeigualdade/inovacao/pag9.html>>. Acesso em: 26 out. 2017.

profissional enquanto um produtor cultural que não apenas trabalha para seu próprio sustento financeiro como também, através de uma série de intervenções e estratégias, vem renovar, refazer e/ou reafirmar constantemente as posições que ocupa no mercado literário, redimensionando-o, e incrementando também, por tabela, as possibilidades de retorno econômico, garantidas pelo ofício da escrita.

No próximo e último capítulo, a partir da análise das obras *O ano em que vivi de literatura*, de Paulo Scott, e *Ninguém*, de Ieda Magri, se discutirá a problemática central desta dissertação, que é o estudo da figura do escritor profissional e sua representação ficcional nos livros selecionados.

4 ESCRITORES PROFISSIONAIS NA FICÇÃO

4.1 O ANO EM QUE VIVI DE LITERATURA

Neste capítulo da dissertação, temos por objetivo a análise de obras a fim de promover um debate sobre como o tema da profissionalização é abordado dentro da literatura contemporânea. A partir da escolha dos livros *O ano em que vivi de literatura* (2015) e *Ninguém* (2016), de Paulo Scott⁵⁶ e Ieda Magri⁵⁷, respectivamente, nos centraremos nas discussões travadas nos capítulos anteriores em relação às obras ficcionais selecionadas.

Não é novidade vermos escritores se autorretratando ou ficcionalizando suas carreiras nas obras literárias: a lista pode incluir Enrique Vila-Matas (*Paris não tem fim*) e J.P Cuenca (*Descobri que estava morto*), entre muitos outros. Compendo mais um exemplo brasileiro sobre personagens escritores, temos *O ano em que vivi de literatura* (2015), de Paulo Scott, que traz uma mordaz crítica ao mundo literário. Analisaremos as temáticas presentes no livro mais recente de Scott e as agruras por que passa o personagem Graciliano, que contemplado com uma vultuosa soma oriunda de uma premiação, vive desventuras ao ser introduzido na cena literária carioca.

Dividido em quatro partes, acompanhamos o cotidiano, durante pouco mais de um ano, de Graciliano, jovem escritor gaúcho que após se mudar para o Rio de Janeiro ganha um dos mais importantes prêmios literários do país, embolsando grande quantia em dinheiro e é visto como promessa no ambiente artístico. O *background* da carreira de Graciliano aparece aos poucos na trama. Sabemos que trabalhou como professor universitário na área de História antes de dedicar-se exclusivamente à vida de escritor, em seguida participou de uma antologia de contos, sua primeira obra literária foi adaptada ao cinema e que o livro premiado foi encomendado por uma pequena editora de Porto Alegre. Todos esses elementos parecem dar

⁵⁶Formado em Direito, a estreia de Paulo Scott é a publicação de *Histórias curtas para domesticar as paixões dos anjos e atenuar os sofrimentos dos monstros*, em 2001. Em 2004, seu livro de contos, *Ainda orangotangos*, foi finalista do Prêmio Açorianos de Literatura adaptado posteriormente ao cinema. O escritor acumula premiações por *Voláteis* (autor revelação do ano de 2005 - prêmio *Jornal O Sul*), *Habitante irreal* (Machado de Assis 2012), *Mesmo sem dinheiro comprei um esqueite novo* (Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA 2014) e *O ano em que vivi de literatura* (Açorianos de Literatura 2016).

⁵⁷Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Ieda Magri, mestre e doutora em teoria literária, publicou *Tinha uma coisa aqui* (2007), *Olhos de bicho* (2013), foi finalista do prêmio São Paulo de Literatura 2014 na categoria Melhor Livro de Romance do Ano – Autor Estreante com menos de 40 anos, e *Ninguém* (2016).

indícios de que a personagem dava significativos passos na profissionalização literária na medida em que sua produção passava a ser reconhecida no campo. Sua mudança para o Rio de Janeiro também mostra que, após abandonar a vida acadêmica, havia planejado se inserir mais proximamente do circuito artístico, no eixo Rio-São Paulo. No entanto, a partir do momento em que recebe o prêmio e é pressionado a escrever imediatamente um novo livro, Graciliano recua e não consegue escrever uma linha sequer.

Muito embora outros personagens apareçam pontualmente ao longo da trama, os de maior recorrência e relevância são as de Romero, o editor de Graciliano, e Berardi, diretor geral de uma distinta editora. Trazendo a figura do editor para o centro dos dilemas do narrador-escritor, algumas das questões travadas no capítulo 1 desta dissertação aparecem representadas nessa obra ficcional sob um ponto de vista extremamente crítico. Ao longo da narrativa, ambos os personagens parecem despidos de preocupações que não as economicamente vantajosas. Como vimos no capítulo 1, segundo Amorim (1989), a função social e cultural atribuída ao editor caminha ao lado da prática empresarial e seria inadequado negá-la. No livro, é justamente a ruptura ou o desequilíbrio dessa aliança que marca a figura do editor, já que Romero e Berardi parecem despreocupados com critérios outros que não os comerciais.

A partir da premiação, apresentada nas primeiras páginas do romance, Graciliano passa a ser considerado figura VIP no circuito das letras e relata aos leitores as intrincadas relações do meio literário: encontros e conversas com editores e agentes literários, outros artistas, jornalistas e produtores culturais. A narrativa torna possível especularmos que representações da profissionalização do escritor de literatura estão em jogo no relato que envolve premiações e holofotes, escolhas pensadas ou intempestivas que vão traçando a trajetória de Graciliano. Cada uma das quatro partes do romance, “Prólogo”, “O grande abril”, “O grande agosto” e “O grande dezembro”, oferece ao leitor o fracasso em termos concretos de trabalho de escrita para o narrador-escritor, pois este se encontra ocupado com as solicitações do mundo literário.

Muitos dos excessos e maneirismos nas situações vividas pelo narrador e seus pares podem mesmo surpreender o leitor. Como afirma Scott⁵⁸, a narrativa nada mais é que uma sátira ao meio literário, cujas idiossincrasias são representadas ora de forma deturpada, ora amplificadas. Cabe então mencionar o elemento propulsor para a trama: a premiação de

⁵⁸SCOTT, Paulo. **ENTREVISTA: Paulo Scott, escritor**. Disponível em: <<http://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/14-05-2015/entrevista-paulo-scott-escritor.html>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

Graciliano, consequência de um conflito de interesses entre os juízes responsáveis pela atribuição do prêmio. Diante das divergências e inimizades entre a comissão julgadora e os finalistas ao prêmio, uma das avaliadoras – não por acaso uma pesquisadora universitária que investiga o comportamento dos escritores após premiações – convence os demais colegas da banca a apostarem no jovem autor, posto que “ela simpatizou apenas com minha novelinha [...] argumentando que era o livro certo para receber o prêmio, o livro certo na hora certa, e o meu nome era um bom nome para se apostar” (SCOTT, 2015, p.19). Ciente do lance ocorrido no *backstage*, Graciliano não esboça reação contrária à confiança e mantém o segredo como se fosse um acontecimento rotineiro, um vale-tudo ordinário presente nas premiações e nos júris. Como visto no capítulo anterior, na seção 3.2.2, certas premiações são controversas e em *O ano em que vivi de literatura* o tom moralizante qualifica negativamente essa instância de consagração sem tensioná-la e apresentar uma abertura para demais interpretações. Considerando que as láureas são motivo de questionamento diante das polêmicas, escândalos e denúncias que por vezes as envolvem, no romance aqui analisado não é diferente para o personagem-escritor, que mergulha na cena literária brasileira de modo intenso e problemático.

Essa incongruência fica perceptível na gerência dos inúmeros eventos de que participa afoitamente o protagonista, mas tudo isso não passa de uma questão de projeção imagética e uma romantização da vida literária, afinal, como afirma Graciliano, existe um enorme descompasso entre sua realidade financeira e profissional:

Fevereiro pra acabar. E eu experimentando pela primeira vez a condição de não ter dinheiro pros gastos de rotina, um fundo do poço que se agravava [...] e ia ser também a rotina de convites pra jantares, coquetéis de lançamentos de discos, de estreia de peça, de inauguração de exposição, pra festas abertas, festas fechadas [...] de gente que gostava de literatura e supunha ser o mundo literário um mundo iluminado, mais iluminado de todos [...]. (SCOTT, 2015, p.81)

Compreendendo que o campo literário como “Estreitamente vinculado à noção de valor, pressupõe tomadas de posição⁵⁹ que definem a boa ou má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário.” (COUTINHO, 2013, p.54), é possível afirmar que muitos escritores mostram, no contemporâneo, uma disposição própria para se autopromover, criar relações de sociabilidade e obter o reconhecimento simbólico dos seus pares, buscando a atenção da crítica para a

⁵⁹As tomadas de posição são definidas por Pierre Bourdieu (1996) como ações realizadas por agentes internos do campo. Cada tomada de posição é empreendida em relação a outras posições, além de compreender um propósito específico, seja de forma a legitimar ou subverter os objetivos em disputa com demais agentes.

avaliação de sua produção literária. A exposição nas televisões, revistas, jornais (veículo em que atuam como cronistas, colunistas, resenhistas etc.), canais de rádio e, mais destacadamente, na *internet* (presença nas redes sociais) é marcante na medida em que tais veículos configuram-se enquanto ferramentas indispensáveis na difusão e automarketing dos autores.

Na condição de escritor recém-premiado, Graciliano tenta inserir-se nas práticas do campo literário, envolver-se em suas dinâmicas a fim de firmar seu nome perante seus pares. Na verdade, parece haver um reforço dos clichês sobre o campo literário por realçar a badalação, os inúmeros acontecimentos sociais em que sexo, drogas e bebidas estão sempre presentes. O que podemos ler nas entrelinhas da narrativa é que, para Graciliano, “viver de literatura” implica na participação, por vezes indesejada, em esquemas promocionais de divulgação de si e da obra. Em *O ano em que vivi de literatura*, esta condição é reafirmada, estando evidente o poder da imagem e do espetáculo em sua relação com a literatura, principalmente sua influência sobre o *status* do escritor. Se o narrador-personagem encontra dificuldades para manter sua produção literária ativa e os eventos apresentam-se vazios de real significância em termos culturais e profissionais, qual seria sua justificativa?

É interessante observar ainda a interação promovida por Graciliano nas redes sociais com seus seguidores. Há propostas absurdas (“Deposite cinco mil reais a título de doação na minha conta do Banco do Brasil e seja um dos três protagonistas do meu novo romance.”) (SCOTT, 2015, p.111); o uso da rede social para marcar encontros sexuais com leitoras, até a utilização do espaço virtual para a publicação de pequenos poemas e de trechos de histórias que não consegue levar adiante. “Popular” no meio digital e solitário no meio literário, o personagem-escritor admite “Eu não tinha forças para pensar em narrativas que demandassem mais do que cinco minutos de atenção adulta e não pudessem ser digitadas no redator de texto do facebook [...]”. (SCOTT, 2015, p.130) Assim, todo o tempo que dispensa às redes é infrutífero, já que o livro premiado não tem boa repercussão nas redes nem fora delas, com exceção de algumas “curtidas” no Facebook: “Ninguém presta atenção de verdade. Ninguém tá ligando” (SCOTT, 2015, p.177). O comportamento de Graciliano e a pouca circulação do livro nas redes sociais não passam despercebidos aos olhos do seu editor, personagem que rende os mais instigantes capítulos do livro, como veremos a seguir.

A primeira aparição de Romero, o editor, ocorre num momento decisivo para Graciliano, a publicação de seu perfil no jornal *O Globo* gera um *frisson* em torno de seu nome: “Sabia que estava irritado por que [sic] o perfil saiu sem que houvesse qualquer participação sua, ele odiava qualquer coisa que acontecesse no mundo e repercutisse

positivamente na vida de alguém que estivesse *sob os seus cuidados* sem a sua participação direta e efetiva [...]”. (SCOTT, 2015, p. 61) Segundo relata o narrador-personagem, o ressentimento do editor não vem exatamente do recente festejo da imprensa e sim de os planos terem fugido do seu controle, seja por incompetência ou mau planejamento. A novela que ganhou o prêmio fora rejeitada anteriormente por Romero, porque, conforme as estratégias editoriais esboçadas para Graciliano, valia a pena editar um romance, uma produção que pudesse enriquecer o currículo. Diante da recusa da editora de maior porte, então, o narrador-escritor passou seu livro para “uma pequena editora de Porto Alegre, que nem divulgação e distribuição decentes tinha”. (SCOTT, 2015, p.62) Nesse sentido, é interessante apontar para o fato de que muitas vezes o cenário é inverso: existe uma estrutura em que uma casa editorial menor e sem influência publica autores pouco conhecidos, apresentando-os e desenvolvendo-os no campo literário. A partir de então, editoras maiores, influentes e mais bem preparadas para o megamercado captam esses artistas, consagrando-os, funcionando o contrato como um atestado de qualidade para ambas as partes.

Nos capítulos seguintes, vemos Romero tomando as rédeas da carreira de Graciliano. Perante o bloqueio criativo do personagem-escritor, a casa editorial lança mão de duas estratégias a fim de “estimular” seu autor: a participação na Feira Literária de Paraty e a contratação de uma assistente particular para auxiliá-lo em pesquisas relativas ao novo romance, cujo prazo para a entrega estava próximo. Todos esses cuidados tinham, segundo o próprio Romero, um importante motivo:

disse que estava há tempo demais com o meu nome na sua lista de autores dos quais cuidava como se fossem seus filhos pra que se tornassem marcas fortes, conquistassem leitores, entrassem para a história, pra se submeter a ingerências de terceiros. (SCOTT, 2015, p.63)

Meses depois, Graciliano se encontra na mesma situação, sua produção não passa de poucas linhas escritas no Facebook e seu editor não está nada contente, como dá a entender por uma conversa que tem com Sabrina, responsável pelo setor de marketing de uma editora rival. Segundo relata a amiga, no estande da editora do protagonista na Bienal do Livro foram colocadas fotos de todos os autores, novos e antigos, exceto a dele. Se fora por ordem direta de Romero ou por um erro mal calculado do marketing não se sabe ao certo, mas Graciliano entende que de qualquer forma se trata de uma retaliação, um recado bem dado devido ao atraso na entrega do prometido livro. Cansado de tanto ludibriar seu editor, o narrador-escritor abre o jogo sobre sua dificuldade para escrever. A resposta parece desanimadora “[Romero] tapou o microfone do celular, mas ainda assim consegui escutar quando ele disse Gaúcho

filho da puta.” (SCOTT, 2015, p.210), mas Romero decide engolir o orgulho e dá outra oportunidade para seu premiado autor: “O que você acha de tentarmos uma imersão de cinco dias, aproveitando a tranquilidade da serra [...] Sei que é só uma questão de conseguir fazer você se motivar de novo [...]”. (SCOTT, 2015, p.210) Pensando nas ações de Romero e nas particularidades do ofício editorial, como podemos refletir sobre o papel que este profissional cumpre junto aos artistas: conselheiros, orientadores, coautores?

Como discutido no capítulo 1, seção 2.1, as atribuições imputadas aos editores mudaram ao longo dos séculos, responsabilizando-se por certas particularidades que variaram em conformidade com as respectivas alterações do modo de edição em cada época. Em *O autor e seu editor*, Siegfried Unseld (1986, p.58) afirma que cabe ao profissional “[...] estar à disposição do autor, aberto àquilo que sua obra traz de novo, e contribuir para a sua difusão.”. Consoante o que anuncia Unseld, existiria limitado espaço de interferência para o editor, respeitando as margens de criação dos autores ao ponto de não “profaná-las” com sua ingerência. O editor então deveria se encarregar de promover oportunidades para o artista potencializar sua habilidade criativa e produtora. Em face do comportamento de Romero enquanto editor, o que podemos afirmar sobre sua relação com Graciliano na narrativa?

É instigante constatar a exigência de uma postura servil por parte do escritor contratado. Na cena a seguir, o editor mostra ao escritor quem dita as regras:

[...] perguntou quantos escritores brasileiros tinham encontro com editor com tudo pago num lugar como aquele [...] quantos autores brasileiros que tivessem ganhado o adiantamento de gente grande que eu tinha ganhado para escrever um romance que nem sequer tinha sido rascunhado com decência que eu conhecia. (SCOTT, 2015, p.62)

Qual seria a possível explicação para tamanha hostilidade entre os agentes culturais? De acordo com o historiador Roger Chartier *apud* Bragança (2001, p.128), atualmente o editor se reconhece como “um intelectual cuja atividade se faz em igualdade com a dos autores; daí, suas relações frequentemente difíceis e tensas”. Deste modo, essa concorrência muito se deve ao fato de terem ocorrido mudanças na configuração da atividade editorial no século XIX, em que passa a predominar em primeiro plano a função intelectual atrelada aos aspectos comercial e técnico. Para além do lado empresarial, portanto, se faz necessária toda a estruturação da cadeia de produção do livro, assim o editor atua como um “coordenador de todas as possíveis seleções que levam um texto a se transformar em livro, e tal livro em mercadoria intelectual, e esta em um objeto difundido, recebido e lido”. (CHARTIER *apud* BRAGANÇA, 2001, p.48) Para Unseld (1986), o âmago do incômodo jaz nas funções

assumidas pelo editor, que deve gerir uma teia de tarefas interligadas entre si visando a objetivos aparentemente alheios, porém também concatenados. Em vista disso, é preciso, a uma só vez, responsabilizar-se pelo escritor, os consumidores e a face econômica. Em outras palavras, o editor transforma a literatura – instância tida como imaculada e intelectual – em objeto mercadológico, garantindo assim a continuidade de seu ofício e também a de seu autor.

Em *O ano em que vivi de literatura*, a planificação da carreira do autor indica que para que Graciliano seja rentável à empresa editorial é preciso que siga corretamente as instruções de Romero, que se empenha em proteger a “prata da casa”, o escritor premiado. É justamente aqui que o jogo fica instigante: é através dos planos traçados pelo editor para a carreira literária de Graciliano que o interesse econômico aparece como um tópico importante. Afinal de contas, rejeitar os ganhos financeiros imediatos, ainda que de modo dissimulado, é bom para as empresas artísticas. Como visto na seção 2.1 do primeiro capítulo, o empreendimento de bens culturais deve visar ou ao menos aparentar ter como interesse primordial o capital simbólico, assim atestando ao grande público a qualidade dos produtos que oferta.

A cada escritor contratado, a editora empresta seu prestígio, confere-lhe uma marca de distinção e vice-versa: ao escritor, uma vez premiado, intensifica a notoriedade em torno de si e de sua casa editorial. O editor não é excluído desse movimento, todavia seu trabalho de consagração muitas vezes é minorado, posto que as funções que cumpre no *backstage* da coprodução são, embora não totalmente, apagadas, fazendo sobressair o autor e o livro. Ainda assim, faz-se mister sublinhar que “a sua marca fica na própria publicação da obra sob seu apadrinhamento”. (LAGE, 2006, p. 37) Novamente vemos emergir a negação do papel comercial nesse apagamento: dirigindo os refletores aos escritores, o editor esconde os rastros de sua atividade, principalmente aqueles relativos à esfera empresarial pela qual é responsável. Desta forma, evitam-se indagações sobre as funções mercantis exercidas no ofício que ferem o âmbito artístico e também sobre a autoridade que lida com a esfera monetária dos bens culturais.

O narrador reconhece o editor como uma figura empresarial, um ótimo homem de negócios. Ao final de *O ano em que vivi de literatura*, Graciliano recebe uma proposta que reafirma sua visão crítica à prevalência do caráter econômico nas negociações do mercado editorial na contemporaneidade:

[...] Berardi, o chefe da editora mais agressiva daquele ano no mercado naquele ano, cria do mundo financeiro, das bolsas de ações, alguém que lá pelas tantas resolveu botar suas fichas no mercado editorial de livros técnicos e livros de

autoajuda e seu deu bem, uma alma generosa que, nos dois últimos anos, talvez pelo simples prazer de exercitar seu talento predatório, tinha resolvido apostar em literatura, em ficção brasileira e bagunçar geral o campinho da concorrência [...] (SCOTT, 2015, p. 248)

Berardi representa o topo da cadeia do mercado livreiro e não parece guardar relação alguma com a “essência” do ofício. O editor está em busca da maximização dos rendimentos e encontra no nicho literário um excelente ponto de partida para a difusão de seus negócios. Berardi talvez represente um movimento que paulatinamente vem ocorrendo nos últimos anos, em que grandes gestores adentram ramos com certa expressividade econômica sem que tenham intimidade com o conteúdo explorado. Sabemos que o contato dos agentes culturais com o mercado é necessário, porém em *O ano em que vivi de literatura* esta relação é intensificada e criticada. Em vista disso, os editores e agentes literários são representados meramente enquanto parasitas financeiros do escritor. Acreditamos que a importância que os personagens-editores ganham na trama diz respeito ao papel central que cumprem na profissionalização do escritor, principalmente enquanto intermediários entre o público leitor e o artista.

Acreditamos que os impasses experimentados por Graciliano podem representar muitas das agruras enfrentadas por aqueles que desejam firmar um nome de autor e alcançar a profissionalização. O desdobramento em múltiplas atividades (eventos, palestras, oficinas etc.), a quase obrigação em inserir-se em plataformas digitais de socialização, a administração de sua “marca” a fim de provocar a circulação de seu nome e gerar constante interesse dos leitores, a interação com agentes culturais, além da necessidade de continuar produzindo material literário são algumas, entre muitas outras, movimentações exigidas pelos escritores profissionais tanto dentro quanto fora do âmbito artístico. Não à toa, a discussão empreendida por Lorey no capítulo 1 é tematizada ficcionalmente na medida em que observamos a precarização de Graciliano na obra.

Partindo da afirmação de Lorey (2006, p.7) de que “as contínuas relações de poder e de dominação se fazem invisíveis e os mecanismos de normalização se naturalizam como decisões autônomas e autoevidentes dos sujeitos”, nota-se que o narrador-personagem parece dispor de certa consciência de sua falta de autonomia, brincando com ela, ao mesmo tempo que se martiriza por aprovar a relação de submissão diante de seu editor, ainda que tente se convencer de que dispõe de liberdade. Escolhendo de maneira voluntária a demissão na carreira universitária, Graciliano, que é pós-doutor em história, preocupa-se com a estabilidade financeira. Sem contar com a disciplina necessária para lidar com as pressões

impostas, certas condições e exigências que articulam a profissionalização do escritor são, na narrativa, malvistas por Graciliano e encaradas unicamente sob o aspecto mercadológico que as tange.

Mergulhado neste singular momento de transmutações no campo literário, cibernético e da *mass media*, Graciliano busca viver intensamente seus 15 minutos de fama durante o período de um ano, em que tudo aparenta ser demasiadamente fácil, mas a superfície é pura ilusão. Por isso, para ele, é preciso saber entrar no jogo e fingir: vive o escritor também das aparências, da esfera de relações com os pares, certa adulação, lidar com os egos alheios e, não menos importante, com a produção ficcional. E é justamente por estes e outros aspectos que falha o narrador-personagem enquanto potencial escritor profissional. Citando novamente Santiago (1989, p. 33), suas contribuições em “A prosa atual no Brasil” são pertinentes por exigir do “[...] escritor a indispensável autoavaliação constante do seu trabalho, sem os dengues da euforia e do orgulho advindos das benesses da modernização [...]”. Todavia, o narrador-personagem de *O ano em que vivi de literatura* age de modo inverso ao que Santiago: sem qualquer comprometimento cultural, ético e/ou político. Ao longo da obra, Graciliano mal escreve, dispensa a leitura, não mantém contato profissional com demais artistas que conhece nos eventos, sequer reflete ou refere-se ao livro premiado, sua circulação em meios culturais é vazia de sentido e, mesmo envolvido em várias atividades ligadas à literatura (debates, palestras, oficinas), sua participação é desinteressada e temporária.

Como vimos, a trajetória de Graciliano contesta certa glamourização do ofício na mesma medida em que aposta no vale-tudo mercadológico e acrítico do campo literário, tal como representado no romance de Scott: são raros os leitores, as instâncias de consagração são desprovidas de autenticidade e os membros próximos ao mundo literário ignoram a arte. Em um meio literário ficcional que dispensa a arte em detrimento do mercado, a noção do que significa ser escritor no contemporâneo é questionada. No romance, uma personagem afirma que “escrever livros que ninguém quer ler não é trabalho” (SCOTT, 2015, p.232), dispensando cada vez mais o lado “profissional” do escritor. Nesse sentido, Graciliano e o círculo literário flertam timidamente com algumas responsabilidades profissionais, como o mínimo compromisso com a escrita, e que estão investidos na promoção de atividades culturais e no cuidado estratégico com as aparências, na concordância cega às regras do jogo do mercado a fim ganhar reconhecimento dentro e fora da literatura. Sem celebrar a vida do escritor, Paulo Scott nos traz uma representação pessimista de um personagem-escritor que mesmo diante da imersão na vida literária e “[...] [d]a possibilidade de realizar o sonho de muitos escritores brasileiros: ficar um ano livre de pressões econômicas e disponível para se

dedicar a seu ofício” (ALVES-BEZERRA, 2016) enfrenta os impasses relativos à profissionalização no campo literário.

4.2 *NINGUÉM*

A partir de agora, nos debruçaremos sobre o livro *Ninguém* (2016), de Ieda Magri, cuja protagonista, uma escritora, busca seu lugar ao sol na esfera profissional. O romance interessa à dissertação justamente por descrever o princípio de uma carreira literária, em que a personagem principal, a Escritora Fracassada, tematiza muitos obstáculos enfrentados por artistas iniciantes: encontrar uma voz particular, o confronto entre a arte e o mercado, a convivência com os pares, a inserção no campo literário. Como veremos a seguir, se profissionalizar representa tarefa árdua, permeada por conflitos internos e externos ao campo literário que acompanham a vida da narradora.

Empenhada em estabelecer-se na carreira, a narradora-personagem do romance, a Escritora Fracassada tem de lidar com as escolhas possíveis que tem à sua disposição. Na condição de herdeira de um posto de combustível, afirma que não precisa escrever por dinheiro, mas esse conforto financeiro a incomoda. No desenvolvimento da trama, descobrimos que lançou dois livros que mal tiveram distribuição e foram ignorados pela crítica, e que escrevia esporadicamente artigos e resenhas para jornais. Em algumas oportunidades, desdenha de ocupações outras que não a literária, atitude que considera como uma traição à arte, por isso anuncia: “Não vou escrever para jornal, nem trabalhar na televisão, se bem que ser roteirista de cinema não é tão mau.” (MAGRI, 2016, p.35) No capítulo 1 e 2, vimos que expressiva parcela dos escritores operam em atividades culturais diversas a fim de se inscrever no campo literário, conjuntura comum tanto aos profissionais como aos principiantes. Mas a despeito de não desempenhar nenhuma outra profissão, a protagonista de *Ninguém* vive o dilema de renegar o aspecto mercantil da arte ao passo que deseja ser reconhecida, se inserir no campo, ganhar prêmios e se profissionalizar. Cabe então mencionar como as condutas do marido, mãe e do pai refletem diretamente na sua relação com a vida profissional que almeja. O círculo familiar da protagonista é peculiar e é através desses personagens que a narradora tematizará alguns aspectos relativos à profissionalização do escritor.

Começamos pelo marido, personagem chamado de Homem Grande, um dublê de ator que possui poucas afinidades com a esposa. Entre incentivos e pressões, há sempre um tom de desprezo nas advertências que faz à companheira criticando as infundáveis horas que a mulher

dedica à leitura no sofá. Para ele, que nunca leu nada dela nem dos sogros, o ato de leitura é infrutífero, um completo desperdício de tempo; é preciso ação: “Ouça o que estou dizendo: escreva uma coisa que as pessoas gostem, ganha logo um desses premiozinhos aí, o da Biblioteca Nacional que seja, e vamos tirar umas férias. Ação, minha filha, ação!”. (MAGRI, 2016, p.43) Para o Homem Grande, ler nada auxilia na escrita, na verdade, atrapalharia a chance de elaborar textos fáceis, que miram o gosto comum. Assim, na concepção do marido, a escritura deveria ser ato simples, bastaria imitar bem modelos reverenciados pela crítica ou público. Mas a Escritora Fracassada desaprova silenciosamente as recomendações e decide descobrir a seu modo como se encontrar na profissão. Tantas vezes repreendida, finge escrever e a todo tempo elabora desculpas fantasiosas, evitando a reprovação do companheiro.

Se a protagonista de *Ninguém* ignora o marido, quem melhor que seus pais para lhe ensinar as regras da arte e do mercado? Sua mãe é uma crítica literária, enquanto o pai foi um respeitado escritor de best-seller e jornalista. Na busca por criar uma identidade própria, a Escritora Fracassada deduz que não será fácil encontrar a resposta: “Nem papai, nem mamãe. O novo. Ai, quem é capaz?”. (MAGRI, 2016, p.45) Cada um dos pais é reconhecido profissionalmente, ambos possuem carreiras de sucesso, seguindo critérios próprios de consagração. Tornemos nossa atenção à mãe e ao modo como nos é apresentada na trama:

Dela não conheço nenhum deslize [...] nenhum grito de descontrole, também nenhuma falta de dinheiro, nenhuma sobra que garantisse felicidade. E o que é uma crítica literária? Nada. Não faz ler livros, se bem que ultimamente pode fazer comprar. [...] meu amigo que é poeta e morre por uma resenha de mamãe no maior jornal da cidade deve achar que ela vende. Ou dá prêmio. [...] ela não [tem] um gosto assim, como dizer, popular. (MAGRI, 2016, p.22-23)

A relação da narradora com a mãe é tensa e representa bem os conflitos existentes entre escritores e críticos. A declaração dada acima sobre o emprego da genitora é uma censura aos moldes de análise utilizados pela crítica nas últimas décadas e à própria instituição: no espaço jornalístico, a resenha oscila entre o caráter comercial e o avaliativo. Ora, há aí uma certeza, se pendesse favoravelmente para um lado, é o mercadológico, posto que muitas resenhas são encomendadas pelas editoras sobre livros recém-lançados no mercado. Deste modo, servem como veículos de divulgação, no entanto não fomentam o debate das obras. Apesar de a crítica literária ter seu papel questionado devido à associação mercantil, observa-se ainda o peso legitimador que possui no campo e como é respeitada pelos artistas. Não é por acaso que os amigos da Escritora Fracassada desejam uma resenha da mãe da narradora: dirigidos os holofotes para eles, as carreiras podem mudar. Em tese. Porque não

existem garantias nem de premiação nem de vendagem, por isso a narradora de *Ninguém* quebra a ilusão do poder absoluto da crítica sobre a consagração literária.

Agora leiamos as considerações tecidas sobre a figura paterna:

Depois de ganhar alguns prêmios e de se vender como o tal, passou a escrever para vários jornais e revistas e, minha mãe diz, Virou uma fofoqueirinha de província. [...] Ele escrevia para os jornais, era pago para isso, depois juntava os textos em livros, era pago de novo pela editora, depois os leitores compravam os livros, pagavam a ele de novo, ele era famoso, depois ele era convidado para falar em universidades, igrejas, quermesses, rádio [...] Ele ficou conhecido como um jornalista famoso que também era escritor. (MAGRI, 2016, p.35)

É possível observar o reconhecimento profissional do pai primeiro enquanto jornalista, depois como escritor, ofício este que aparece como vantajoso, fonte de renda lucrativa. Como sabemos, seus textos publicados eram de cunho jornalístico e o personagem parece se aproveitar de um modismo editorial para extrair uma oportunidade lucrativa, então, é por comodidade e conveniência financeiras que transpõe *ipsis litteris* sua produção jornalística para os livros. Assim, segundo o modo que nos é narrado, não há necessariamente uma ambição artística por trás desse movimento, o que faz a mãe sentenciar: “ele não era escritor. O que ele era sim, era bom vendedor.”. (MAGRI, 2016, p.41) A opinião da mãe da narradora exhibe um confronto óbvio entre as imagens de escritores: os tipos ideais estariam à margem da dinâmica financeira, trabalhariam a partir da criação criativa e sensibilidade, e estariam próximos da erudição cultural etc., enquanto os demais “escritores” nem entrariam nessa categoria devido ao acolhimento midiático, à produção de mercadoria de massas descartáveis, à ligação com a publicidade, com o entretenimento e o espetáculo, alentando uma íntima interação com o plano comercial.

De acordo com o que contemplamos, as posturas e os valores defendidos pelo pai e mãe representam dois modelos de escritor: o diletante e o profissional. Assim, diante desses parâmetros díspares e uma cômoda vida financeira, aproximando-a do diletantismo, a Escritora Fracassada se encontra perante um impasse: criar uma voz própria, trabalhar continuamente para se profissionalizar ou se conformar às normas de funcionamento do mundo literário, muitas dirigidas pelo mercado? Esta relação entre arte e mercado, essencial para nossa dissertação, é a espinha-dorsal do romance que traz as agruras de uma jovem escritora se engajando para se inscrever no campo literário.

Os seis capítulos em que se desenvolve a trama são importantes para adentrarmos o universo da Escritora Fracassada e compreendermos as causas de suas angústias, que se agudizam no desenrolar da história. Na primeira parte, “De como encontrei a escritora que

queria ser”, a narradora-personagem nos apresenta seu cotidiano e o meio em que circula. É em uma noite de pouca de inspiração que a protagonista sai e num bar encontra a primeira peça para o quebra-cabeça da esfera da escrita: uma musa inspiradora, misto de Lori Lamby e Capitu (respectivas personagens de Hilda Hilst e Machado de Assis), mulher perfeita para encarnar suas idealizações. O leitor fica em dúvida sobre a existência de Lori Capitu, sua diva inspiradora, como a narradora a denomina.

De fato, Lori Capitu encarna a escritora profissional que a narradora deseja ser, porque “escreve freneticamente [...], dá autógrafos [...], assina contratos [...], recebe dinheiro [...], assina cheques [...], usa cartão de crédito [...]” (MAGRI, 2016, p.51), enquanto a Escritora Fracassada apenas segura a caneta em um gesto estático, simbolizando a crise que enfrenta. O tipo ideal de escritor que trabalha em tempo integral, para a narradora-personagem, é aquele que possui uma estabilidade financeira para viver da escrita e conclui que somente assim seria possível investir na literatura. Nesse sentido, ambas teriam isso em comum, no entanto a personagem principal afirma: “Não há ninguém que finja melhor do que eu o papel de escritora bem-sucedida.” (MAGRI, 2016, p.45), já que sobrevive de rendimentos provindos de fontes externas, porém jamais artísticas, e por ora não realiza as tarefas que uma artista consagrada desempenharia.

Retornando ao lar, em meio a sonhos e delírios, ela se torna a encarnação da escritora celebridade, a própria Lori Capitu, rodeada por fotógrafos, jornalistas e toda a parafernália midiática, mas logo a fantasia tem fim e observamos sua realidade, sintetizada quando afirma que: “Não restava nada além de voltar sozinha daquele lugar e retomar o computador, a cadeira de madeira do escritório, e volta à falta de imaginação usual [...]” (MAGRI, 2016, p. 14), extirpando qualquer indício de *glamour* da rotina. Felizmente, nada disso a desanima e é em busca de Lori Capitu que a narradora segue nos próximos dias, apostando nessa figura quase que mítica para resolver seus problemas com a escrita. Ainda que demonstre bloqueios criativos, a Escritora Fracassada se recusa a isolar-se em casa, demonstrando a ambição de estabelecer-se na carreira literária. Para a personagem, é primordial manter contato com os pares e ter como hábito a constante leitura, incluindo a dos cadernos culturais, porque segundo ela “Ler é o único jeito de remediar a imbecilidade. Lendo eu acharia a Lori de novo. Ou um jeito de achar a Lori.” (MAGRI, 2016, p.46), ou seja, encontrar um modo de escrever, de buscar uma voz própria para criar as suas histórias. A fim de se profissionalizar, a narradora acredita que é preciso conhecer o meio que deseja adentrar, construir um arsenal de referências e leituras, e jamais considerar inútil e intrometido o trabalho promovido pela crítica literária, graças também ao peso legitimador que esta instância desempenha no campo.

Em outra cena, a narradora-escritora encontra-se com um amigo poeta em busca de conselhos e de materiais de leitura, e o encontro é um desastre, pouquíssima atenção lhe é dada e a Escritora Fracassada percebe dois fatos que a entristecem. O primeiro é descobrir que o amigo jamais havia lido um livro seu, daí a narradora tira a conclusão de que pouca confiança lhe é dada no âmbito artístico, principalmente pelos pares. A segunda situação que constata é que, na verdade, apenas tinha escrito dois contos, estes publicados “com medíocres tiragens de 500 exemplares [que] serviam para entortar as tábuas da estante frágil comprada na tok&stok, nem sinal deles nas livrarias, nenhuma resenha interessante nos jornais.” (MAGRI, 2016, p.41) e é por esse motivo que ela rejeita tão fortemente o título de romancista e prefere dizer que somente escreve. Deste modo, a afirmação de Heinich (2005, p.142) ratifica a situação em que a narradora-personagem se encontra, afinal “O verdadeiro descrédito não passa mais, hoje, pela depreciação, mas pelo silêncio, há um século apenas, os críticos falavam mal de um artista quando o achavam ruim; hoje eles se contentam de não falar dele”. Sem recepção crítica de peso que a legitime e sem circulação no mercado, a Escritora Fracassada tem vergonha de dizer seu nome a Lori Capitu, porque ela é ainda uma ninguém, mais uma desconhecida buscando seu lugar ao sol.

Atitude comum aos iniciantes, a imitação da escrita, estilos, temas e comportamentos de nomes de peso na literatura são, geralmente, o primeiro passo no processo criativo, tendo essas referências como um parâmetro. Assim, não é à toa que a todo o momento convoca uma família de renomados escritores, em sua maioria todos homens, na tentativa de ser bem-sucedida, como Silviano Santiago, Borges, Antonio Candido, Piglia, Bolaño, Cesar Aira, Puig, Alan Pauls etc. Os autores e suas obras apresentam à narradora, a Escritora Fracassada, certas questões: cabe aos escritores “ruins” o papel de somente ler obras-primas, porém jamais construir histórias próprias? Como escritores iniciantes devem proceder para serem reconhecidos? Na falta de respostas, resta ler e investigar vorazmente autores consagrados, contar a histórias de outros e incorporá-las à sua narrativa, compondo um remix de materiais alheios e próprios, tal como encontramos espalhadas na narrativa menções ao livro *2666*, de Roberto Bolaño, à vida de Ana Cristina César e João Antonio, e a participação de personagens clássicos como Dupin, Miss Marple e Sherlock Holmes.

É possível perceber nas atitudes da Escritora Fracassada sua ambição de “se profissionalizar antes de ser profissional”, tal como pensado por Silviano Santiago, conduta inversa à de Graciliano, personagem de *O ano em que vivi de literatura*, e a do seu pai. Ao contrário do que se esperaria de um escritor best-seller nacional, é curioso o fato de que o personagem paterno “atacava sem parar o sistema editorial do país”, apontando para a

ausência de profissionalização dos produtores culturais nos anos 70, ao mesmo tempo em que ganhava às suas custas. A carreira do pai mostra como soube negociar bem com as exigências do mercado, apostando também no talento jornalístico para adentrar a área editorial, embora a sensação de desajuste em relação ao círculo artístico fosse palpável. Se aproveitando do mote “não importa se o que você escreve é bom ou se tem algo a dizer, o importante é não deixar o interesse por você esfriar.” (MAGRI, 2016, p.55), a narradora-personagem vê na trajetória autoral do pai um sacrifício da “honra” artística, mas que, em contrapartida, oferece-lhe uma vida de conforto, prestígio e uma herança que lhe permite ter tempo livre para investir na carreira literária. No impasse entre a arte e mercado, ainda que certo fetiche de ser tornar celebridade seja alimentado, a protagonista de *Ninguém* acaba por seguir as indicações dadas por Santiago (1989) e quebra com as expectativas de *glamour* no ofício artístico. No decorrer da história, a narradora-personagem coleta referências, lê bastante, se entedia com o trabalho literário, que exige muito tempo e dedicação, demonstrando que não há atalhos ou facilidades aos que desejam ingressar na carreira de maneira a não ceder completamente aos propósitos do mercado. Por fim, seu procedimento na trama leva a uma reflexão cautelosa sobre a profissionalização ao colocar em questão as diversas particularidades do mundo literário.

Uma das peculiaridades postas em jogo, por exemplo, é a liberdade criativa ante as pressões mercadológicas, trazida à discussão a partir dos personagens do pai e da mãe. Quando a narradora-personagem finalmente escreve uma história, envia seu manuscrito à mãe pelos correios, porém admite que desejaria fazê-lo de modo anônimo, já que não haveria parcialidade alguma. Dias depois, refletindo a fundo sobre a narrativa produzida, questiona se deve encarar a arte de outras maneiras, pois constata que “literatura não é isso, não é mostrar o que está aí, porque o que está aí, está aí.” (MAGRI, 2016, p.65), o que contrasta radicalmente com o modo como o pai encarava a escrita:

Papai não reescrevia muito, o negócio era publicar enquanto o povo queria o que tinha o seu nome, mas queria, igualmente, a vida, o de verdade, o que poderia ser sentido, pulsante. Ele adorava essas palavras. Nada, minha filha, pode ficar de pé se feito de papel e palavra. É preciso escrever com sangue. (MAGRI, 2016, p.44)

Desta maneira, a profissionalização do escritor aparece problematizada a partir de diferentes perspectivas, segundo cada um dos personagens. Para a mãe é preciso uma feitura criativa, imaginativa e laboriosa da linguagem e realidade, buscar uma voz interior, evitar o senso comum, os clichês etc., ao passo que o pai, conectado ao mercado, se pautava exclusivamente na realidade, evitava o suor dos rascunhos, da reelaboração textual, não valorizava a “originalidade” do conteúdo nem da escrita dos textos. É nessa passagem que a

tensão entre procedimentos criativos se adensa e a Escritora Fracassada busca outros meios para encontrar respostas.

Desse ponto em diante na narrativa, a protagonista decide mudar sua estratégia enquanto artista desconhecida e acontecimentos mirabolantes começam a tomar forma. Depois de entrar em crise após a rejeição do material enviado à mãe, em um misto de acesso de loucura e fantasia, encontra o que chama de imaginação. O capítulo seguinte, “O que se pode numa clínica”, é onde há uma pausa na trama e certo experimentalismo formal entra em cena. Nas páginas que seguem, a narradora brinca com o gênero entrevista em tom cinematográfico para debater as definições de literatura, ficção, criação, no entanto nos interessa especificamente entrevista que discute a condição do autor na contemporaneidade. Recorrendo a uma entrevista de João Antonio, simulando o roteiro de um documentário, lemos: “Pronto o livro, o autor brasileiro não deve fugir à realidade de que é um vendedor, como um vendedor de cebolas ou batatas. Mas com uma diferença, é claro: no Brasil o livro não é considerado como produto de primeira necessidade, como os cereais.”. (MAGRI, 2016, p.87) Em seguida, em outro trecho, a crítica (ou possivelmente a mãe) afirma que é hora de assumir a verdade: “O escritor também mudou; agora, por exemplo, ele se esqueceu da parte de ‘ser um escritor’ e passa diretamente ao vendedor de batatas.”. (MAGRI, 2016, p.88) Logo, o que é trazido à tona é uma crítica à mercantilização crescente do ofício literário. Para os personagens, quanto mais próximo da profissionalização da carreira, consagração e circulação perante o campo, a mídia e o mercado, mais chances há de o autor perder a “essência” do trabalho com a arte, visando a objetivos outros. É nesse sentido, pois, que reiteram a posição do autor na qualidade de vendedor, porém não necessariamente de livros, artigos dispensáveis, mas sim da própria imagem. Por consequência, espécie de garoto(a)-propaganda, os escritores aproveitam-se, de forma inconsciente ou não, dos meios de comunicação, entrevistas e eventos para apresentar a si mesmos, tornando-se produtos a serem consumidos pela mídia, pondo, parte das vezes, a produção ficcional em segundo plano.

No capítulo final do romance, a importância da questão imagética fica mais gritante quando a Escritora Fracassada sonha todas as noites com o buraco, local que tinha esquecido que existia até chegar à clínica, onde ainda se encontra desde o colapso nervoso:

[...] os poetas todos e nós ficamos no buraco fazendo do buraco o nosso mundinho. E era bom, todo mundo lia todo mundo, todo mundo ajudava todo mundo, mas aí um deles saiu do buraco e todo mundo ficou de mau humor, aquilo era traição porque no fundo ele não gostava do buraco e passou o tempo inteiro falando mal das pessoas que estavam fora, brilhando na luz dos holofotes, e na verdade ele só queria

estar lá fora com eles enquanto dizia desprezar esse mundo do lá fora onde havia fama, sucesso e leitores. Era chato porque aí todo mundo ia assumindo aos poucos, disfarçadamente, que o que eles queriam mesmo, mesmo sem saber muito bem, era sair do buraco, era pertencer àquele mundo legal das grandes editoras e das luzes. Não tinha sentido gostar de ficar escondido no buraco. (MAGRI, 2016, p.93)

Finalmente, o que é o buraco? Segundo o que nos relata a narradora, o buraco pode ser lido como uma metáfora para o amadorismo, os empecilhos e certas regras presentes na vida literária, principalmente aos escritores iniciantes que almejam se dedicar integralmente ao ofício de escrever literatura. Como visto no capítulo 1 (seção 2.2), a industrialização da cultura ocorrida nos anos 80 e a subsequente liberalização econômica e política dos anos 90 promoveram a multiplicação de instâncias profissionais de difusão e consagração. Por consequência, novos princípios foram acrescentados e moldados ao recente enquadramento artístico-mercadológico. O anonimato e mesmo a circulação limitada a círculos estritamente artísticos passaram a conviver com a profissionalização do escritor, este agora presente no circuito *mainstream*, realizando aparições públicas em espaços midiáticos, fechando contratos com casas editoriais de porte, ocupado com atividades literárias etc.

Ao narrar o buraco, a Escritora Fracassada traz para o centro do debate o conflito dos escritores entre a arte e o mercado. O trecho destacado demonstra através do comportamento dos personagens que a relação comercial e artística acontece de forma temerosa e implica também um enfrentamento. Os escritores mais conscientes das relações entre a arte e o mercado investem em sua profissionalização, visando sobreviver do capital pecuniário oriundo das condições de trabalho correlatas à produção literária. Retirar o escritor do obscurantismo, do trabalho “artesanal” e da intangibilidade da arte, ou seja, “maculá-lo” passa a ser menos problemático que outrora.

É interessante observar como as modificações no estatuto do escritor abordadas por Nathalie Heinich (2005, 2012) aparecem na ficção de Magri, principalmente em relação à construção autoral de uma trajetória estética e biográfica. Como visto no repertório literário da Escritora Fracassada, sua visão de cânone é composta quase que exclusivamente por indivíduos masculinos e isso acaba por incidir na própria autoimagem enquanto artista. Assim, a primeira e talvez mais decisiva regra, é ser ou tornar-se homem, um “alguém”. De acordo com Heinich (2005, p. 138), se antes a competência para a inovação diante do cânone ocorria por acaso e geralmente resultava em malogro, hoje se exige do escritor uma singularidade identitária pautada na capacidade inventiva de “um procedimento fora da norma em sua própria vida”, que ao mesmo tempo deverá ser marginal, flexível à tradição e inflexível perante o cânone. O sexo masculino, por si só, seria a garantia de uma leitura

interessada por parte dos críticos e jornalistas, por isso a Escritora Fracassada, uma “ninguém”, deve imediatamente correr atrás do prejuízo.

A transformação da Escritora Fracassada começaria por aí, “A experiência de um eu-mulher com o conhecimento de um eu-homem” (MAGRI, 2016, p.102), o que prometeria atenção midiática imediata. Tudo em seguida seria direcionado para uma estruturação imagética, o mito. As leis não terminam aí, precisa-se: “[...] conquistar o mundo. Um meszinho escrevendo e três construindo e azeitando relações. O resto do ano viajando e divulgando o novo livro e aí, o melhor e mais importante na construção do mito: o contato para filmar o livro.” (MAGRI, 2016, p.105), desse ponto em diante viriam convites para eventos, jantares, bancas de premiações. Para tanto, independente da qualidade do que se escreva, é imprescindível cativar a classe universitária e jornalística e, prontamente, ganhar prêmios. É relevante ressaltar a importância da mídia e das aparições públicas para a profissionalização do escritor, por isso Heinich (2012, p.9) afirma que: “O elitismo da mídia que apareceu no século XX trouxe a singularidade, mas que é dissociada da excelência porque se baseia unicamente na visibilidade.”. Ainda assim, nada disso seria definitivo: um passo em falso e o mito poderia se tornar um ninguém, bastaria perder a chance sob os refletores. O espetáculo não pode ter fim, é somente mais uma face da profissionalização, e a produção ficcional ainda subsiste, guarda seu mérito para auxiliar o escritor a alavancar a atenção de que tanto precisa como para fazer dele um profissional.

Sem que a trama tenha de fato um desfecho e outros personagens voltem à cena, a protagonista lança as derradeiras palavras sobre o buraco: “Quase paro, eles [outros escritores] olham para trás para ver se eu vou conseguir, eles torcem para eu não conseguir, querem ser absolutos, e eu me decido, eu pulo.”. (MAGRI, 2016, p.107) Assim, o capítulo final arremata o que foi analisado ao longo do livro, atentando-se para algumas das contradições, dilemas e confrontos com o campo literário. Indubitavelmente, há uma crítica fina dirigida, seja a certa dependência do mundo literário ao marketing, à mídia e ao mercado, seja aos modos de funcionamento do campo, à inserção restrita a poucos. Podemos afirmar que as críticas realizadas em *Ninguém* coincidem com as de *O ano em que vivi de literatura* em certos pontos, porém o tom é diferente na medida em que a Escritora Fracassada cobiça seriamente a profissionalização, examinando as instâncias que constroem a dinâmica do ofício sem cair no dualismo fácil de Graciliano.

Ninguém pode ser lido como um laboratório, uma investigação levada a cabo pela narradora-personagem para compreender as diversas ambições, tensões e contratempos enfrentados pelos escritores do novo século. Em meio a exigências e desafios da

contemporaneidade, muitas vezes alinhados a critérios extraliterários, Magri relativiza a relação entre arte e o mercado na profissionalização do escritor. Trazendo à tona as ideias de Lahire (2009) para a ficção, as próprias instâncias de consagração, a carência de etapas formalizadas e as oscilações do mercado e da recepção crítica restringem a entrada e permanência no campo. Diferentemente do que vimos em *O ano em que vivi de literatura*, em que o escritor é condescendente com as constrictões do mercado e do marketing, a trama de *Ninguém* aposta na consciência profissional de cada artista na construção de seu itinerário, de uma voz própria para se firmar e nas iniciativas individuais postas em jogo face às ingerências editoriais, econômicas e mercadológicas sobre o ofício literário.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou investigar a profissionalização do escritor brasileiro no contemporâneo, tendo em conta que esse ofício não é mais orientado pelo modelo do artista diletante, que por amor às letras escreve nas horas livres, paradigma que sofreu uma mudança ao longo do século XX. Sendo assim, temos como hipótese a ideia de que a transformação do ofício literário se trata de uma consequência dos rearranjos e modificações sofridas no campo literário, mercadológico, midiático e governamental dos últimos anos. Acreditamos que a definição do termo “profissionalização literária” é ainda pouco explorada, sendo pouco tensionada e discutida, seja devido à sua complexidade e à rejeição que sofre por manter vínculos próximos ao mercado. Mediante os traços particulares que a profissionalização apresenta, buscamos direcionar nossa pesquisa para uma possível problematização do termo e suas implicações.

Exporemos a partir de agora a organização geral da dissertação com o propósito de esmiuçar as novas condições de profissionalização que escritor brasileiro encontra no século XX, compreendendo essa dinâmica como uma movimentação possibilitada pelas coordenadas do campo literário contemporâneo, da mídia, do mercado, das ações políticas, entre outros aspectos. O principal objetivo do trabalho foi discutir a profissionalização do escritor de modo a abarcar toda a complexidade que o termo carrega. Uma vez que o termo é rodeado por instâncias literárias e extraliterárias, foi preciso se debruçar em diversas áreas que nos ajudassem a entendê-lo de forma ampla sob vários aspectos que o rodeiam. A fim de facilitar e guiar o estudo do nosso objeto de pesquisa, a dissertação foi pensada de modo a compreender o assunto e suas problemáticas em dois grandes capítulos teóricos e um capítulo de análise literária.

O primeiro capítulo analisou a profissionalização do escritor como um todo, abarcando uma visão geral das questões mais relevantes à discussão, o que implica no comentário dedicado à relação entre a arte e o mercado, à autonomia da arte, e à profissionalização no Brasil. Observamos a abordagem do tema por diferentes teóricos e trouxemos uma breve trajetória de seu percurso no Brasil a fim de compreender suas implicações na profissionalização do escritor e fomentar a discussão do tema a partir da leitura de ensaios, artigos e livros acadêmicos sobre a questão.

O primeiro subcapítulo refletiu sobre o ponto nodal da discussão, a relação entre arte e o mercado, trazendo à tona as discussões já promovidas sobre o assunto, por acreditarmos que

as discussões sobre as condições da profissionalização do escritor ainda são marcadas por um preconceito que condiciona a atividade artística ao debate que gira em torno da oposição entre arte e mercado. Pensando nas contribuições de Xavier Greffe (2013) sobre as relações entre arte e mercado, podemos afirmar que o surgimento do comércio de arte contribuiu para diferenciar as figuras do profissional e do dileitante, separando-as definitivamente. Como consequência, a prática literária, que até então tinha como objetivo maior a notoriedade entre os pares, privilegiando o capital simbólico, nos termos de Pierre Bourdieu (1996), passa a se preocupar também com a possibilidade de ganho financeiro através da produção artística.

A figura do editor, por sua vez, teve seu percurso histórico traçado resumidamente a fim de realçar as mudanças que o ofício sofreu ao longo dos séculos, em seu relacionamento com o comércio livreiro e como, atualmente, é peça-chave na profissionalização do escritor. Isso se justifica principalmente pela disposição e coordenação de seus serviços por parte do editor para fomentar a capacidade criativa e intelectual dos artistas, além de mediar as transações entre o escritor e a parte financeira.

Ainda tema caro à discussão geral promovida no primeiro capítulo, comentamos a autonomização da arte e sua relação com a profissionalização literária. Desvinculado das interferências estatais ou religiosas de outrora, mas preso à economia de mercado atual, refletimos, a partir dos estudos de Lorey (2006) e Montaldo (2014), em que medida estaria o escritor plenamente livre. Segundo Lorey, os escritores profissionais estão sujeitos a linhas de forças invisíveis, padronizadoras e hegemônicas da governamentalidade, em que ocorre o entrecruzamento do governo com as ferramentas do autogoverno. O governo de si é extremamente paradoxal, pois exige disciplinamento e controle ao mesmo que necessita de empoderamento e a capacidade de agir para não somente tornar-se sujeito, mas um que seja livre. Nesse sentido, os escritores estão sujeitos a se tornarem conscientemente “precários”, posto que se sujeitam a condições de trabalho e vida instáveis por acreditarem que controlarão livremente toda a cadeia de sua atividade artística. Para Lorey, essa liberdade que os precários possuem é ilusória, já que as condições que os levam a uma precarização que lhes foi imposta de antemão. O que Montaldo propõe, por sua vez, é questionar se definitivamente não há brechas na atuação do escritor em meio às amarras do mercado. Segundo nos aponta a teórica, as obras artísticas possuem grande potência de contestação, pois podem tensionar as instituições e o mercado ao passo que se valem deles, “obedecem” suas regras.

Em uma segunda etapa do primeiro capítulo, recorreremos a um panorama histórico buscando delinear as mudanças responsáveis pelo início da institucionalização de um espaço para as artes no país. A partir da leitura dos livros *Literatura e vida literária* e *A imagem e a*

letra, de Flora Süssekind (1985) e Tânia Pellegrini (1999), respectivamente, identificamos e elegemos o período ditatorial brasileiro (1964-1985) como o momento fundamental para a emergência do escritor profissional. Ao longo do trabalho, nos interessou analisar a posição das autoras em relação ao incremento à profissionalização do escritor, no entanto é necessário ressaltar que tais obras não necessariamente versam sobre a figura do escritor como um profissional, mas desenham um grande panorama político, histórico e econômico sobre as condições que oportunizaram o surgimento de tal figura. Com base na análise dos livros de Süssekind e Pellegrini, podemos afirmar que as mudanças/propostas do governo ditatorial, visando a um modelo empresarial e industrial da cultura, acabaram por reverberar na literatura. A liberalização econômica da época oportunizou a proliferação de instâncias de difusão e de consagração no campo literário, desta forma abrindo terreno para a profissionalização do escritor.

No segundo capítulo, também dividido em dois subcapítulos, recorreremos a entrevistas coletadas em sites, revistas, jornais e blogs *online* para complementar nossa bibliografia e explorar temas afins à profissionalização, como arte e mercado, oficinas, eventos e prêmios literários, etc. A partir da coleta de entrevistas de escritores, buscamos explorar as posições/concepções da classe artística sobre a profissionalização, quais as instâncias responsáveis por ela (participação em diversos eventos literários, oficinas de escrita criativa, prêmios literários etc.), o próprio campo literário em que está inserida. As entrevistas foram utilizadas por serem um meio de exposição importante aos escritores que se profissionalizam, indício de atenção dada aos artistas que aos poucos se destacam e ganham um espaço de visibilidade perante a mídia e no círculo literário.

Com base no recorte histórico e nas implicações teóricas gerais sobre o tema vistos anteriormente, no segundo capítulo, buscamos investigar a profissionalização de modo mais detido na contemporaneidade, apresentando uma problematização e possível definição do termo a partir de entrevistas de escritores, e em um segundo momento examinando como ocorre a atividade profissional literária no campo cultural atualmente.

A fim de aprofundar nossos estudos sobre a profissionalização do escritor, no primeiro subcapítulo, foram de grande importância as leituras e as discussões realizadas com base nos textos de Silviano Santiago (1989), crítico literário brasileiro, e Bernard Lahire (2009), sociólogo francês. Para ambos os teóricos, a profissionalização do ofício literário se mostra atividade complexa, repleta de idiossincrasias, especialmente pelo crescente diálogo com o mercado, observado nas últimas décadas. Nesse sentido, é possível afirmar que a situação do escritor em regime mercadológico apresenta grandes dificuldades, posto que as atividades que

desempenha no campo literário, ainda pouco profissionalizado, são parcamente remuneradas, além de a partilha de si e do seu tempo tornarem o ofício um caso à parte em relação às demais profissões.

Além disso, os teóricos destacam que sem escolas especializadas à disposição nem um controle de entrada formal no campo literário, o aspirante a escritor não possui dispositivos institucionais de consolidação da carreira, assim dificilmente delineará as etapas cumpridas ao longo de sua trajetória no ofício. Sem um estatuto bem desenhado, a postura do escritor deve ser pensada antes mesmo de consolidar-se enquanto profissional das letras, pois a partir do momento em que se estabelece na carreira, seu maior trunfo passa a ser seu nome, portanto é preciso garantir sua visibilidade no campo. Por isso, é preciso, diante das exigências, muitas vezes dependentes de padrões extraliterários, refletir primeiramente sobre a própria concepção da atividade artística face à relação que mantém com o mercado.

No subcapítulo seguinte, para analisar a atividade dos escritores no campo literário, demos destaque às principais mudanças ocorridas nos últimos anos que impulsionam a atividade artística profissional, o que pensam os escritores sobre elas, e como estes circulam e atuam concretamente sobre o campo literário. Citamos no trabalho que os escritores se dedicam a atividades correlatas à literatura, por isso não é rara sua atuação enquanto professores de literatura, jornalistas culturais, colunistas, revisores, tradutores, críticos literários etc., como no caso dos seguintes escritores: Ana Paula Maia (roteirista), Carol Bensimon (tradutora), Cinthia Moscovich (consultora literária), Milton Hatoum (cronista para o jornal *O Estado de São Paulo*), entre muitos outros exemplos. Por sua vez, os prêmios, as oficinas e os eventos foram escolhidos para serem discutidos na dissertação por se tratarem de atividades que fazem parte da rotina dos escritores e principalmente por influenciarem diretamente a carreira literária, promovendo a profissionalização. De modo geral, investigamos o que propõe cada uma dessas instâncias, a sua relevância, os modos de funcionamento, os vínculos que guardam com as instituições, o mercado e a literatura, e em que medida os escritores se valem delas tanto para se inserir como consolidar sua carreira literária. A remuneração, a exposição midiática, o contato com os leitores e pares, entre outros aspectos, alimentam, alteram e influenciam diretamente o campo literário, reverberando na carreira do escritor.

O terceiro capítulo promoveu uma discussão sobre como o tema da profissionalização é abordado dentro da literatura em relação às questões discutidas em capítulos anteriores a partir da análise das obras *O ano em que vivi de literatura* (2015), de Paulo Scott, e *Ninguém* (2016), de Ieda Magri, evidenciando que o tema é importante devido ao número de obras que tematizam o lugar do autor no campo literário. Ao selecionar essas duas obras pensamos ainda

nas diferentes posições que os autores, Magri e Scott, ocupam na cena literária contemporânea. Poderíamos dizer que Paulo Scott é escritor profissional, premiado e reconhecido no campo literário, enquanto Ieda Magri divide-se entre sua atuação como professora universitária e como escritora. Embora também premiada, o livro que analisamos, *Ninguém*, recebeu pouca atenção crítica. A partir das leituras que fizemos dos livros, observamos como cada um dos personagens-escritores nas tramas se porta mediante os desafios e imposições do campo cultural, editorial e mercadológico em busca de sua profissionalização literária.

Retomando as considerações tecidas no primeiro capítulo por Montaldo, que defende que o escritor pode dirigir sua produção artística para de ir de encontro às instituições e questioná-las, mesmo que atado a elas e ao mercado, acreditamos que esse é o caso das obras selecionadas para nosso estudo. Ainda assim, foi possível notar que embora certas críticas presentes em *Ninguém* e em *O ano em que vivi de literatura* sejam as mesmas, o tom assumido nas obras difere radicalmente. Enquanto *Ninguém* aposta em uma avaliação questionadora das instâncias que constroem a complexa dinâmica do ofício, há um dualismo fácil e redutor no livro de Paulo Scott, o que acaba reafirmando lugares-comuns face às ingerências editoriais e econômicas na literatura, perdendo, portanto, certa potência de reflexão crítica sobre a profissionalização.

Considerando o que foi tematizado nos três capítulos da dissertação, acreditamos que o escritor, na atualidade, diante da relação que mantém com o mercado, com a institucionalização e com a profissionalização do campo cultural, encontra um cenário minimamente positivo para viver de sua produção ficcional, mas principalmente das atividades correlatas à literatura, como os cursos de escrita criativa, os eventos e as premiações literárias. Essas práticas, associadas com o mercado e o âmbito literário, expandem as oportunidades de atuação do escritor e garantem sua profissionalização, além de demandar um ajuste do ofício às novas necessidades e conjunturas que despontam no contemporâneo.

Embora nosso parecer seja favorável à ampliação da rede de condições para a profissionalização do escritor, somos conscientes de que o vínculo intrincado e por vezes conflituoso com as ingerências do mercado precariza o escritor, tornando-o cada vez mais dependente de suas exigências, e submetendo-o a uma instabilidade não só remuneratória, mas também simbólica, que pode ser atribuída às imprevisíveis flutuações no mercado livreiro e à dinâmica volúvel do interesse midiático. Por outro lado, acreditamos que a condição do autor profissional é estimulada, dinamizada e reatualizada pela configuração do campo literário no presente, o que pode ajudar a romper com o imaginário romântico que ainda persiste.

REFERÊNCIAS

ALVES-BEZERRA, Wilson. **Paulo Scott traz em seu novo livro o paradoxo de 'viver de literatura'**. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,paulo-scott-traz-em-seu-novo-livro-o-paradoxo-de-viver-de-literatura,10000016119>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

AMORIM, Sônia Maria de Amorim (Organizadora). **Editando o editor**: Jacó Guinsburg (V. 1). São Paulo, Com-arte, 1989.

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. Barcelona: Paidós, 1995.

BAGGIO, Adriana. **Novos autores: literatura, autonomia e mercado**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1922&titulo=Novos_autores:_literatura,_autonomia_e_mercado>. Acesso em: 08 ago. 2017.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista etc**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2013.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis: Vozes, 2005.

BORGES, Julio Daio. **A desmoralização dos prêmios literários no Brasil**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/arquivo/nota.asp?codigo=1750&titulo=A_desmoralizacao_dos_premios_literarios_no_Brasil>. Acesso em: 31 out. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.

_____. **As regras da arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGANÇA, Aníbal. **Eros Pedagógico. A função editor e a função autor**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes / USP, 2001.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis; MOREIRA, Maria Eunice. **A Escrita Criativa na Faculdade de Letras**. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/online/inovacaoequalidade/inovacao/pag9.html>>. Acesso em: 26 out. 2017.

CARDOSO, Tanussi. “Se algum escritor pensar o seu projeto preocupado com a crítica ou com algum crítico, é melhor não começar. Já estará morto”. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/entrevistas/37-entrevistas-1-edicao/134-tanussi-cardoso>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

CAZES, Leonardo. **Na estreia de circuito literário, Sesc leva 91 autores para eventos pelo país**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/na-estrela-de-circuito-literario-sesc-leva-91-autores-para-eventos-pelo-pais-21085118>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

COLONETTI, Milton. **Incubadoras literárias: o lugar do contemporâneo no campo da literatura brasileira.** Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2014. 280 f.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. A Gênese do Campo Literário. **Rev. de Letras** - N0. 25 - Vol. 1/2 - jan/dez. 2003. Disponível em: <<http://www.Revistadeletras.ufc.br/rl25Art09.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2015

CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 503-524, nov. 2007. ISSN 2175-795X. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/1820>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A literatura, o mercado e o canto da sereia. **Léngua & Meia**, Bahia, v. 1, p. 84-90, 2002.

_____. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. **Ciberlegenda**, n. 17, 2007.

FUEGO, Andréa del. **A intimidade do escritor exposta.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-intimidade-do-escritor-exposta-13541004#ixzz4n2XHynlb>>. Acesso em: 16 out. 2017.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado.** Org. Teixeira Coelho. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2013.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. O livro: bem simbólico ou mercadoria?. Relações entre Literatura, História e Economia. **Revista Litteris**, v. 4, p. 17-13, 2010.

HEINICH, Natalie. Peut-on parler de carrières d’artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique. **Cahiers de recherche sociologique**, n. 16, 1991, p. 43–54.

_____. **Grand résumé de De la Visibilité.** Excellence et singularité en régime médiatique. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/sociologies/428218>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

_____. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n.22, 2005, p. 137-147.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Entrevista com Luiz Ruffato.** Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

JUNIOR, Luiz Rebinski. **Formadores de Escritores**. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=120>>. Acesso em: 18 out. 2017.

KORACAKIS, Teodoro. **A companhia e as letras**: um estudo sobre o papel do editor na literatura. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2006. 217 f.

LAGE, Rodrigo Conçole. O papel do editor na produção dos livros. **Sobre Ontens**, v. 13, p. 01-21, 2015.

LAHIRE, Bernard. **O jogo literário e a condição de escritor em regime de mercado**. Disponível em: <<http://sociologico.revues.org/321>>. Acesso em: 11 set. 2017.

LAUB, Michel. **Há 30 anos Assis Brasil mantém a mais famosa oficina literária do País**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ha-30-anos-assis-brasil-mantem-a-mais-famosa-oficina-literaria-do-pais,967565>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. **Cogito**, Salvador, v. 11, p. 14-19, out. 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151994792010000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 jun. 2018.

LOREY, Isabell. **Gubernamentalidad y precarización de sí**: Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>>. Acesso em: 20 set. 2017.

MAGRI, Ieda. **Ninguém**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

MONTALDO, Graciela. La culpa de escribir. **Cuadernos de Literatura** 18.35 (2014): 173-187.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.141-281.

NAZARIAN, Santiago. **Pesquisa informal mostra do que vivem escritores no Brasil**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1567614-pesquisa-informal-mostra-que-poucos-escritores-se-sustentam-pela-venda-de-livros-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra** – Aspectos da literatura brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

QUEMIN, Alain.; FIALHO, Ana Letícia.; MORAES, Angélica de. **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014.

RAHE, Nina. **Escritores consagrados ajudam novos talentos com oficinas**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/03/1748965-escritores-paulistanos-consagrados-ajudam-novos-talentos-com-oficinas.shtml>>. Acesso em: 18 out. 2017.

RIBEIRO, João Ubaldo. In: PELLANDA, Luís Henrique (Org.). **As melhores entrevistas do Rascunho**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010.

ROCHA, João César de Castro. **Os produtores de texto e a escrita expressa (final)**. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/os-produtores-de-texto-e-a-escrita-expressa-final/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

RODRIGUES, Sérgio. **Dos dois lados do balcão**. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=217>>. Acesso em: 18 out. 2017.

RODRIGUES, Yago. **O que torna um escritor profissional?**. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/opcaoocultural/quetornaumescritorprofissional73601/>>. Acesso em: 15 out. 2017.

RUFINO, Lucas. **Revelar e consagrar**. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=244>>. Acesso em: 29 out. 2017.

RUFFATO, Luiz. **Uma escolha profissional**. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/102/uma-escolha-profissional-309638-1.asp>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor: literatura e mass media**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANGUINETTI, Edoardo. Sociologia de Vanguarda. In: LIMA, Luiz C. **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.280.

SANT'ANNA, André. **As coisas não são bem assim**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/andre-santanna-as-coisas-nao-sao-bem-assim-13541352#ixzz4xwNoeIRp>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um escritor na biblioteca**. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=154>>. Acesso em: 15 out. 2017.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SAPIRO, Gisèle. Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês. Trad. Sergio Miceli e Evania Guilhaon. **Tempo soc.**, v.16, n.1, p.93-102, 2004.

SCOTT, Paulo. **ENTREVISTA: Paulo Scott, escritor**. Disponível em: <<http://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/14-05-2015/entrevista-paulo-scott-escritor.html>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

_____. **O ano em que vivi de literatura**. Rio de Janeiro: Editora Foz, 2015.

SCHWARCZ, Luiz. **O mundo assombrado pelos best-sellers — ou me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios.** Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-mundo-assombrado-pelos-best-sellers-ou-me-perdoe-a-pressa-e-a-alma-dos-nossos-negocios>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

SECCHIN, Antônio Carlos. **“Não há mais lugar para a inocência.”** Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/entrevistas/entrevistas-6-edicao/102-antonio-carlos-secchin>>. Acesso em: 18 out. 2017.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária.** Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TORRES, Bolívar. **Autores discutem prós e contras da exposição em eventos.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795#ixzz4n2VR7KHu>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

UNSELD, Siegfried. **O autor e seu editor.** Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

VIDIGAL, Mateus. **Escritores e pesquisadores debatem relação entre prêmios e reconhecimento.** Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/10/20/interna_diversao_arte,453400/escritores-e-pesquisadores-debatem-r...>. Acesso em: 31 out. 2017.

ZERBINI, Eugenia. **Concurso literário, caminho para a publicação.** Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/blog/premiosesc/post/concurso+literario,+caminho+para+a+publicacao>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. **Nonada Letras em Revista.** Ano 13, n.15. Porto Alegre, 2010. p. 183-200.