



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

NEILA BRASIL BRUNO

**PROFISSÃO ESCRITOR:**  
**A trajetória literária de Adriana Lisboa**  
**(um estudo de caso)**

Salvador  
2019

NEILA BRASIL BRUNO

**PROFISSÃO ESCRITOR:**  
**A trajetória literária de Adriana Lisboa**  
**(um estudo de caso)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Almeida de Azevedo

Salvador  
2019

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

Brasil Bruno, Neila  
Profissão Escritor: A trajetória literária de  
Adriana Lisboa (um estudo de caso) / Neila Brasil  
Bruno. -- Salvador, 2019.  
157 f.

Orientadora: Luciene Almeida de Azevedo.  
Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura e  
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia,  
Universidade Federal da Bahia, 2019.

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

## **DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO**

### **PROFISSÃO ESCRITOR: A trajetória literária de Adriana Lisboa (Um estudo de caso)**

Neila Brasil Bruno

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Aprovada em 05 de julho de 2019.

#### **Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Almeida de Azevedo – Orientadora  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Afonsina Ferreira Matos  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Luciana Sacramento Moreno Gonçalves  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ilmara Valois Bacelar Figueiredo Coutinho  
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Mônica de Menezes Santos  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

*À minha mãe Eugênia Ribeiro Brasil*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Luciene Almeida de Azevedo, pelo seu trabalho e pela pessoa sincera e amiga que se revelou. Suas orientações durante o percurso do Doutorado me fizeram crescer em muitos aspectos.

Aos membros de minha banca de qualificação, professoras Edma Cristina e Milena Queiroz, pelas contribuições e sugestões relevantes para a pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Leituras Contemporâneas, pela troca de experiências e debates sobre autores contemporâneos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação de Literatura de Cultura, por compartilhar conhecimentos, experiências e informações.

Às minhas irmãs Lourena Brasil e Luana Brasil, pelo apoio e incentivo durante o período de realização desta pesquisa.

À minha amiga e colega de pós-graduação Mônica Matos, pelas leituras e diálogos durante esse período de estudo.

Aos meus amigos, Donato Prado, Aloisio Galvão, Bruno Castro, Alderacy Júnior, Kçulo Menezes, Pallomma Menezes, Mary Vidal, Maria Aparecida, Poliane Farias, Juliana Galvão, Elma Ribeiro, Domingos Almeida, Elane Francisca, Marcos Azevedo, Gracia Graciete, Caique Trindade e Roque Júnior, devo um agradecimento especial por compartilharem comigo os momentos importantes e torcerem por essa etapa.

A Maria Antônia e Rogério Palmeira, pelas inúmeras vezes que me acolheram com carinho em Salvador.

Àqueles que, nesse percurso, passaram a fazer parte de minha vida e que contribuíram com diálogos dos mais diversos: Lurdes Leal, Michelle Sampaio, Cristina Ferenz e Tarcísio Luchinski.

Ao diretor Emílio Nery e aos colegas e alunos do Colégio Estadual João Galvão Sobrinho.

Aos colegas da Secretaria Municipal de Educação de Itamari, pelo apoio, incentivo durante esse período de ansiedade, incertezas e de conquistas.

Por fim, deixo um agradecimento especial à minha mãe, Eugênia Brasil Bruno, por estar sempre presente em minha vida e me amparar nos momentos difíceis. É muito bom ter você como mãe e parceira de vida.

*Melhor que o Rei sabe pagar o pobre  
Melhor que o nobre — protetor verdugo —!  
Foi surdo um trono... à maior glória vossa...  
Abre-se a choça aos Miseráveis de Hugo.*

*Porém não sei se é por costume antigo,  
Que inda é mendigo do cantor o gênio.  
Mudem-se os panos do cenário a esmo  
O vulto é o mesmo... num melhor proscênio ...*

*(Castro Alves, 1870, Espumas Flutuantes)*

## RESUMO

Este trabalho pretende estudar as condições de profissionalização do escritor contemporâneo por meio de um estudo de caso: a análise da trajetória literária da escritora Adriana Lisboa e suas tomadas de posição no campo literário. Para tanto, o trabalho realiza um breve histórico da profissionalização do escritor no Brasil, investigando também o papel do editor e do agente literário no mercado editorial brasileiro. Além disso, analisaremos os elementos que incrementam a profissionalização do escritor na atualidade, como os eventos e prêmios literários, os cursos de escrita criativa e as oficinas, além da relação entre escritores e a universidade e a internacionalização da carreira do escritor, comentando as tomadas de posição de alguns autores como Daniel Galera, Luiz Ruffato e Tatiana Salem Levy para examinarmos mais detidamente a trajetória da escritora Adriana Lisboa, procurando reconstituir sua inserção no campo literário brasileiro, a construção de sua imagem pública como escritora, as instâncias e agentes que contribuíram para seu processo de profissionalização. Nossas reflexões serão feitas fundamentalmente a partir da perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, mais especificamente, seus conceitos de campo literário e capital simbólico e estarão centradas nas circunstâncias que viabilizam a legitimação e a profissionalização de Adriana Lisboa enquanto escritora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Profissionalização. Adriana Lisboa. Carreira literária. Campo literário.



## **ABSTRACT**

This work intends to study the professionalization conditions of the contemporary writer through a case study: the analysis of the literary trajectory of writer Adriana Lisboa and her position taking in the literary field. For this purpose, the work gives a brief history of the professionalization of writers in Brazil, also investigating the role of the publisher and the literary agent in the Brazilian publishing market. We will also analyze the elements that increase the professionalization of writers today, such as literary events and awards, creative writing courses and workshops, as well as the relationship between writers and the university and the internationalization of writer's career, commenting on the position takings by authors such as Daniel Galera, Luiz Ruffato and Tatiana Salem Levy to examine the work of writer Adriana Lisboa more closely, seeking to reconstruct her insertion in the Brazilian literary field, the construction of her public image as a writer, the instances and agents that contributed to her professionalization process. Our reflections will be made fundamentally from the theoretical perspective of Pierre Bourdieu, more specifically his concepts of literary field and symbolic capital, and will be centered in the circumstances that make feasible the legitimation and the professionalization of Adriana Lisboa as a writer.

**KEYWORDS:** Professionalization. Adriana Lisboa. Literary career. Literary field.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1</b>	<b>COMO SE TORNAR UM PROFISSIONAL DAS LETRAS?</b> .....	20
1.1	FINS DO SÉCULO XIX: AS PRIMEIRAS INICIATIVAS .....	21
1.2	LITERATURA, MERCADO E VALORIZAÇÃO .....	31
1.3	A PARTIR DOS ANOS 90: É POSSÍVEL SER UM ESCRITOR PROFISSIONAL? .....	37
1.4	UMA FIGURA FUNDAMENTAL: O EDITOR.....	48
<b>2</b>	<b>O CAMPO LITERÁRIO HOJE: INCREMENTOS À PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR</b> .....	62
2.1	EVENTOS E PRÊMIOS LITERÁRIOS .....	62
2.2	CURSOS DE ESCRITA CRIATIVA E OFICINAS LITERÁRIAS .....	77
2.3	A RELAÇÃO ENTRE ESCRITORES E A UNIVERSIDADE .....	89
2.4	O PAPEL DO AGENTE LITERÁRIO E A INTERNACIONALIZAÇÃO .....	98
<b>3</b>	<b>A CRÍTICA CONSTRÓI O ESCRITOR?</b> .....	111
3.1	ADRIANA LISBOA: IMAGENS AUTORAIS FORJADAS PELA CRÍTICA --	111
3.1.1	<b>Adriana Lisboa, escritora cosmopolita, escrita da delicadeza</b> .....	117
3.2	ADRIANA LISBOA E AS TOMADAS DE POSIÇÃO .....	129
3.3	ADRIANA LISBOA: POLÍGRAFA .....	134
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	141
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	143
	<b>ANEXOS</b> .....	153

## INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é a profissionalização do escritor. Nosso principal suporte teórico são as reflexões de Pierre Bourdieu sobre o campo literário, em especial a noção de capital simbólico que o teórico define como o acúmulo de prestígio ou honra que permite identificar os agentes no espaço social, “um capital com base cognitiva que se apoia no conhecimento e reconhecimento (BOURDIEU, 1997, p. 152). O interesse nesse conceito de modo particular está relacionado a nosso propósito de problematizar a tensão que há entre esse tipo de capital e a manutenção financeira do escritor quando falamos em profissionalização da carreira literária. Uma vez que este estudo trata de maneira mais detida da profissionalização do escritor, algumas questões preliminares se colocam. O que caracteriza o escritor profissional? Qual a relação entre escrever e viver de literatura? O que significa reconhecimento profissional? Escritor é profissão? Literatura é mercadoria? Esses questionamentos fazem parte de uma reflexão mais ampla sobre a profissão de escritor hoje no Brasil.

Sabemos que a escrita é uma atividade profissional que apresenta várias especificidades em relação às profissões mais convencionais do mercado de trabalho. Por um lado, ela não requer formação especial, título ou registro para ser exercida. O ponto fundamental, no entanto, é que os *rendimentos* oriundos dessa atividade colocam em tensão reconhecimento social e recompensa financeira, quase sempre gerando uma situação perversa: ou se tem um ou outro. Os proventos a que têm direito os escritores por sua produção literária dependem de uma complexa relação com o mercado editorial e de uma série de atividades que se relacionam mais amplamente com o campo literário como um todo.

Um dos obstáculos que enfrentamos nesta pesquisa diz respeito à própria noção de escritor profissional. Essa definição é problemática na medida em que poucos estudiosos se ocuparam do tema e mesmo os escritores abstêm-se de levar adiante essa discussão. Uma das hipóteses para esse estado de coisas é o fato de que a relação entre arte e o mercado ainda é considerada como um tabu.

Como dissemos, ao desenvolvermos nossa proposta de estudo, elegemos o conceito de campo e a perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu. Segundo Bourdieu, o campo “é uma rede de relações objetivas (de denominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.) entre posições [...]

(1996a, p. 61). Assim, o campo é constituído por tomadas de posição<sup>1</sup>. Para o sociólogo, cada tomada de posição no campo ativa um tipo de *habitus* (ou disposições) que em certos casos podem funcionar como um capital. Segundo a sua proposta, “toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*” (1996a, p. 292). A partir de suas reflexões, compreende-se também que “é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc”. (BOURDIEU, 2003, p. 89).

Assim, podemos considerar que a posição que um escritor ocupa no campo literário depende tanto de sua produção quanto de sua movimentação dentro do campo, ou seja, de “uma série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo” (BOURDIEU, 1996a, 243). John Thompson, cujas reflexões também serão utilizadas neste trabalho, pautado no conceito de campo de Bourdieu, afirma que “qualquer área social – um setor de negócios, uma esfera da educação, um departamento esportivo – pode ser tratada como um campo, no qual agentes e organizações estão interligadas em relações de cooperação, competição e interdependência” (2013, p. 9). Partindo desse pressuposto, pretendemos compreender como se estabelecem as relações entre os escritores e os demais agentes do campo, em especial os editores e os agentes literários uma vez que acreditamos que exercem uma mediação fundamental no difícil equilíbrio entre a literatura e o mercado.

Para se inserir nesse campo, qualquer agente ou organização precisa dispor de recursos e capital. Há vários tipos de capital: o capital econômico corresponde às rendas e proventos; o capital cultural refere-se aos saberes e competências, abrangendo também títulos e premiações; e o capital social, por sua vez, estende-se às redes de relações e contatos que um profissional ou organização constroem. O outro recurso necessário aos agentes é o capital simbólico, fundamental para sua valorização. Por capital simbólico, entendemos o prestígio acumulado, o reconhecimento e respeito conferidos a certos profissionais ou instituições ao longo de um período.

---

<sup>1</sup> As tomadas de posição podem ser: “potencialidades objetivas, coisas ‘a fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater.” (BOURDIEU, 1996a, p. 165, grifos do autor).

O acúmulo de capital simbólico é o que constitui a imagem do escritor e reflete o modo como ele é visto por seus pares, por editores e leitores. Do ponto de vista mercadológico, um escritor que possui um nome estabelecido pela qualidade de seus livros (que pode ser medida por premiações ou críticas elogiosas), por exemplo, é um escritor em que os agentes, editores e, até mesmo, leitores tendem a apostar mais. Por isso, no primeiro capítulo, “Como se tornar um profissional das letras?”, nossa discussão empreende um breve passeio que vai de fins do século XIX, ao momento atual, passando pelo período da Ditadura Militar e do avanço econômico brasileiro nos anos 1970, pois julgamos que aí ocorreram grandes mudanças para o estatuto do escritor: transformações no mercado de trabalho intelectual e o impulso ao fortalecimento da indústria editorial.

Aí, trataremos do cenário brasileiro e das condições para a profissionalização que se iniciaram com as primeiras tentativas de agremiação de escritores, momento em que se delineia com mais ênfase a luta pela obtenção de prestígio social para o escritor. Embora as questões econômicas e a conquista de direitos também fizessem parte dessas reivindicações, os escritores não obtiveram tanto êxito nesses aspectos.

Ao investigar o segundo momento a que demos destaque, observaremos como a expansão da indústria cultural nos anos 70, a cooptação ideológica dos autores pelo Estado, os dispositivos de proteção de seus direitos e a censura mudaram o estatuto do escritor na sociedade, causando certa clivagem entre escritores *aderidos* ao mercado e aqueles independentes, críticos do governo. Ainda nesse capítulo, apontaremos como as relações entre editores e escritores contribuíram e contribuem para forjar um estatuto profissional para o escritor e para a obra literária, na transposição de produtos da criação artística em livros destinados ao mercado. Veremos como os editores atuam, muitas vezes, como mediadores nas complexas relações entre a atividade literária, o público e o mercado de livros.

Para pensar sobre o processo de profissionalização dos escritores contemporâneos e sua inserção no campo literário, nosso ponto de partida foi estudar as estratégias adotadas por alguns escritores na construção de suas carreiras, com o objetivo de estudar o funcionamento do campo e as atividades de seus agentes, percebendo suas características e os pontos capazes de promover a profissionalização. Uma das dificuldades com que nos defrontamos foi a de escolher quais seriam os casos pertinentes para análises mais pormenorizadas. Com que

critérios selecionar os escritores a serem estudados? A pesquisa do material referente aos escritores que atuam hoje no Brasil se tornou instrumento indispensável para essa seleção por nos direcionar para certos escritores, cujas trajetórias revelam escolhas factuais e estratégicas para a consolidação de suas carreiras, justamente ações importantes para o estudo que pretendíamos realizar: a profissionalização do escritor e o que ela revela sobre o campo literário brasileiro.

Ao longo de nossa pesquisa, surgiram nomes de alguns ficcionistas brasileiros contemporâneos como Adriana Lisboa, Cristóvão Tezza, Daniel Galera, Luiz Ruffato, Milton Hatoum e Tatiana Salem Levy. Eles serão comentados desde o primeiro capítulo, pois suas trajetórias permitem ler estratégias de inserção e circulação no campo literário. No entanto, ao longo da tese e mais detidamente no terceiro capítulo, vamos analisar como se construiu a carreira literária de Adriana Lisboa, pois pensamos que, por suas tomadas de posição bem sucedidas no campo, a escritora pode servir para caracterizarmos uma trajetória bem sucedida de profissionalização.

Importa, para o desenvolvimento deste estudo, a trajetória desses escritores. Entendemos por *trajetória* “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU, 1996b, p. 189). Analisar a relevância de sua atuação no campo nos permitiu delinear com mais clareza aspectos importantes do campo literário brasileiro.

Acreditamos que a escolha de Adriana Lisboa tornou possível tematizar de forma enriquecedora algumas regras e desafios que o campo literário apresenta aos escritores que decidem viver de literatura e as estratégias de que esses mesmos escritores se valem para consolidar suas carreiras. Embora se possa afirmar que, de modo geral, a atividade do escritor tende a caminhar para a profissionalização, não são muitos aqueles que conseguem viver apenas da literatura<sup>2</sup>. O trabalho informal e as atividades correlatas ao ofício do escritor fazem parte do dia a dia do profissional das letras no mundo contemporâneo. A docência, a produção de roteiros, a redação publicitária, o jornalismo, as atividades editoriais, como a tradução e a revisão de

---

<sup>2</sup>Nesta pesquisa, optamos por trabalhar com a noção de escritor, assim como ele é reconhecido socialmente: romancistas, poetas, dramaturgos, contistas que publicam por editoras – e não com a noção ampliada de autor. A discussão acerca da figura do autor e do conceito de autoria tem sido bastante explorada pelo campo teórico dos estudos literários, como nas obras de Roland Barthes e Michel Foucault, e se renova continuamente, no entanto, essa discussão não faz parte do escopo deste trabalho.

livros, a prestação de serviços como instrutor de oficinas literárias, por exemplo, são atividades que podem complementar a renda dos escritores, assim como a participação em debates, festas e feiras literárias, os convites para eventos de mídia e as bolsas concedidas pelas agências de fomento ou por agentes do mercado.

É por isso que optamos por dedicar o segundo capítulo, “O campo literário hoje: incrementos a profissionalização do escritor”, ao exame de um conjunto de atividades, marcantes para a configuração do campo literário atual, que consideramos relevantes para a profissionalização do escritor. Assim, será examinado, primeiramente, o papel desempenhado pelos prêmios literários conferidos por instâncias de consagração, ou seja, instituições produtoras de legitimidade social, “academias, sistemas de ensino, autores de listas etc”. (BOURDIEU, 1996a, p. 254), e a participação do escritor no circuito de eventos, festas e feiras relacionados com a literatura, que o coloca em contato direto com seu público e com a questão das vendas de livros. Em seguida, serão estudados os cursos de escrita criativa e as oficinas literárias, do ponto de vista de que promovem as competências e habilidades necessárias ao escritor e também funcionam como nicho de mercado para seu trabalho. Além disso, será examinado o papel institucional da academia e a forma como os escritores podem aliar-se ou não a ela para a construção de suas carreiras.

Ainda nesse capítulo, trataremos de um ator que começa a tomar espaço no campo literário brasileiro, o agente literário, que, além de substituir funções que eram próprias do editor, como a de ser o mediador entre o escritor e o mercado editorial, passou a ter papel preponderante na internacionalização das carreiras dos escritores. A tradução de suas obras e a publicação de seus livros em outros países incide diretamente na ampliação do circuito de distribuição e consumo de suas obras e acarreta, conseqüentemente, incremento de capital simbólico que pode reverter-se em capital econômico. Embora a análise mais detida da trajetória profissional da carreira literária de Adriana Lisboa seja feita apenas no último capítulo, trazemos Lisboa também no segundo capítulo por reconhecermos sua relação com eventos, prêmios literários e universidades e a internacionalização de sua carreira como exemplares e indispensáveis para ampliar os conhecimentos sobre o modo como tais atividades configuram a movimentação atual do campo literário e revertem-se concretamente em benefícios à profissionalização do escritor. É por isso que, quando tratamos da presença e importância da atuação do agente literário,

recorremos à relação de Lisboa com seus agentes literários e à repercussão de suas tomadas de posição em sua conquista da profissionalização.

O terceiro e último capítulo deste trabalho, “A crítica constrói o escritor?”, como já afirmamos, será dedicado à análise da trajetória literária e profissional da escritora Adriana Lisboa, no sentido de ilustrar paradigmaticamente as etapas da profissionalização e as escolhas profissionais à disposição do escritor no campo literário atual. Para efetuar tal análise, investigaremos, de modo mais amplo, como Lisboa se beneficia das atividades que caracterizam o campo literário no presente, e os efeitos de suas escolhas na busca de sua profissionalização. Elegendo a carreira de Adriana Lisboa como paradigma, acreditamos que será possível depreender melhor, a partir de suas tomadas de posição, algumas regras que norteiam o funcionamento do campo literário.

Uma tomada de posição (BOURDIEU, 1996a, p. 229) é uma ação empreendida por um agente interno do campo literário. Como definiu a pesquisadora Nívia Maria Santos Silva:

A tomada de posição é tanto posicionar-se, agir, manifestar-se e tomar partido quanto significa também ocupar um lugar, tomar um lugar para si. [...] É a partir das tomadas de posição (manifestações, manifestos, gêneros, discursos, polêmicas etc.) que se afirma a diferença, para fazê-la conhecida e reconhecida, é por meio delas que se faz um nome. (2018, p. 43)

O funcionamento da estrutura do campo literário está atrelado ao modo como são travadas as lutas internas e externas a ele, que são meios de o autor adquirir capital simbólico e mobilizá-lo a seu favor. O escritor, ao elaborar sua obra, está ciente de que no momento em que está escrevendo existem escolhas repertoriais que desempenham papel considerável no interior do campo, e que seu público também está posicionado dentro do campo. Diante disso, as relações estabelecidas dentro do campo dependem dos elementos externos a ele, como a esfera social ou a esfera do poder.

Tendo em mente essas reflexões, veremos que as escolhas repertoriais feitas pelo escritor em suas narrativas são fatores que favorecem ou prejudicam sua inserção no campo literário, sendo importantes para aquisição de capital simbólico e econômico. Na tentativa de delinear um perfil de escritora, um perfil da obra de Adriana Lisboa, fizemos um passeio sobre algumas produções críticas que reiteram



determinadas marcas de autoria para Lisboa. Com esse movimento, gostaríamos de criar uma tensão entre os elementos configuradores do campo literário já comentados (contratação de um agente, aproximação à academia etc.) e as decisões de escrita, a escolha dos temas, a criação de um *estilo* pessoal de escrita pelo próprio autor para pensar a intrincada formação do capital simbólico que julgamos intrinsecamente relacionada às estratégias de recompensa econômica a que o escritor também pleiteia com seu trabalho.

Esse pressuposto guiou nossa análise da apreciação crítica da obra de Lisboa, buscando compreender como sua trajetória mobilizou a atenção da crítica ao mesmo tempo que foi incrementada pela recepção de sua obra. Nesse sentido é que caracterizamos Lisboa como uma escritora polígrafa, já que a autora investe em prosa longa e curta, na publicação de poesia e também de literatura infantojuvenil, sendo capaz de se expressar em diferentes gêneros literários, alcançando um amplo espectro de leitores.

Ao longo de toda a pesquisa, trabalhamos com fontes alternativas: muito material on-line (consulta a blogs e youtubers) e também entrevistas pessoais por e-mail com algumas das fontes consultadas. Esses procedimentos de investigação trouxeram informações relevantes sobre as relações da escritora com outros agentes do campo literário.

Acreditamos que compreender a atuação do escritor no campo literário demanda atenção a uma série de ações específicas, empreendidas em diversos momentos de sua carreira. Assim, a partir de suas tomadas de posição no campo literário, procuramos, então, detalhar o percurso de Adriana Lisboa a partir do momento em que ela dá início a sua carreira e conquista o olhar de outros agentes do campo para suas obras até o momento atual, no qual sua carreira caminha para a consolidação. Defendemos que sua atuação no campo literário e as atividades que desenvolve ligadas ao seu trabalho de escrita, bem como a visão dos críticos sobre sua obra, são fatores que incidem sobre sua imagem pública e sua consagração enquanto escritora. Do mesmo modo, as entrevistas, os depoimentos da escritora em jornais, revistas e blogues também revelam as tomadas de posição, que podem se reverter em mais capital simbólico e econômico.

Sabemos que lidar com escritores vivos e produtivos implica flexibilizarmos nossas conclusões. Dedicar especial atenção para estudar a trajetória literária de Adriana Lisboa, nascida em 1970 e com uma carreira literária em curso, requer o

mesmo cuidado. Sua produção literária ainda está em andamento e, evidentemente, não possui uma fortuna crítica consolidada, como seria o caso de escritores pertencentes a nossa tradição literária; trata-se também de uma escritora que produz sua obra ao mesmo tempo em que constrói sua carreira, que pode mudar de curso a qualquer momento. Por outro lado, é justamente o fato de se tratar de uma escritora que escreve e atua no campo literário contemporâneo que possibilita uma análise como a que nos propomos fazer. O fato de receber prêmios importantes, ser convidada para dar palestras, cursos e oficinas literárias e ter sua obra traduzida para outros idiomas já é algo que confere à carreira literária de Adriana Lisboa o tratamento como escritora profissional.

## **PRIMEIRO CAPÍTULO**

## 1 COMO SE TORNAR UM PROFISSIONAL DAS LETRAS?

Para compreendermos as condições de profissionalização do escritor e suas lutas por autonomia no Brasil, focalizaremos três momentos importantes da história da busca pela emancipação dos escritores no Brasil. Esses recortes temporais (fins do século XIX, décadas de 1970 e dias atuais) têm o objetivo de observar como a preocupação com a profissionalização do escritor está presente ao longo do tempo e foi adquirindo novos contornos diante da dinamicidade do campo literário<sup>3</sup>.

Quando refletimos sobre a profissionalização dos escritores e tentamos apontar nomes de autores brasileiros que viveram de seu ofício e pagaram suas contas escrevendo, nomes como Jorge Amado, Érico Veríssimo e Rubem Fonseca surgem em nossa mente. No entanto, a historiografia literária aponta apenas casos esparsos de autores que viveram exclusivamente de seu trabalho de escrita, ressaltado o fato de que poucos escritores conseguiram tirar o próprio sustento de sua arte.

Desde o princípio da atividade literária no Brasil, os escritores se dedicavam também – e, em geral, principalmente – a outras funções, especialmente àquelas vinculadas ao setor público ou à educação ou detinham cargos políticos. A literatura era considerada uma ocupação circunstancial, condição que se acentuava pelo fato de não existir, no decorrer do século XIX e parte do XX, nenhuma condição de proteção aos direitos autorais no país. Esse fator era, por si só, um dos grandes entraves à profissionalização do escritor, uma vez que possuir direitos sobre suas obras significa obter proteção para seus textos e a valorização institucional de seu trabalho. Ademais, eram escassas as possibilidades de financiamento da produção literária, pois além de não se beneficiar de incentivos governamentais, o escritor brasileiro não contava com um mercado capaz de sustentá-lo. Outros fatores somavam-se para dificultar a situação do escritor: o baixo índice de alfabetização da população e a escassez do mercado de livros, com tiragens pequenas e pouco público leitor.

---

<sup>3</sup>Como já apontado na introdução, na perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, campo literário é o espaço onde podem acontecer relações de reconhecimento e legitimação entre vários agentes, sejam eles, escritores, críticos, editores, canais de vendas, entre tantos outros. Com tal conceito é possível compreendermos as condições de luta para os escritores adentrarem no campo e conquistarem posição e reconhecimento nesse espaço (1996a).

Ainda em termos de direitos autorais, o que hoje é tido como algo comum, como a maior facilidade de divulgação e de proteção do trabalho artístico, há algumas décadas era um terreno inóspito e impossibilitava que os escritores saíssem com maior facilidade do anonimato. Hoje, é fato reconhecido que a legislação que rege a proteção aos direitos autorais e seu cumprimento dizem respeito a toda a sociedade. No entanto, por mais que tenha havido avanços significativos nessa esfera nas últimas décadas, há muito ainda a ser feito para melhorar as condições do escritor brasileiro contemporâneo.

### 1.1 FINS DO SÉCULO XIX: AS PRIMEIRAS INICIATIVAS

No final do século XIX, eram poucas as possibilidades de profissionalização acessíveis aos escritores, tanto pela falta de proteção ao seu labor e aos seus direitos, quanto pela ausência de concepções mais precisas sobre o ofício do escritor literário profissional. De acordo com Regina Zilberman e Marisa Lajolo, um dos primeiros esforços no sentido de criar uma agremiação destinada a cuidar dos interesses de artistas e intelectuais brasileiros foi a Associação dos Homens de Letras do Brasil, fundada na segunda metade do século XIX (2001, p. 130). Nessa época, os interessados em fazer da profissão das letras uma realidade compartilhavam o propósito de criar condições para que o escritor pudesse viver de seus escritos. Conforme descreve o folheto *A festa literária*, de 1883, as dificuldades enfrentadas pelos escritores no Brasil eram muito maiores do que na França, por exemplo: “nós não temos sequer a profissão quanto mais a propriedade literária. É oferecida de graça a obra a quem imprima, e nenhum editor a aceita” (*apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 130*). Os próprios jornais que publicavam textos literários – crônicas ou os chamados folhetins – raramente pagavam pelas publicações: “poucos, quase nenhuns são os jornais, ainda os que, pela sua solidez, estariam no caso de dar a mão ao homem de letras, que publicam, remunerando-os, trabalhos literários de autor nacional” (*apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 130*).

Diante desse cenário, o objetivo da associação era valorizar a profissão literária e lutar por formas de remuneração digna que garantissem uma subsistência para o escritor. É interessante pensarmos que, desde o início da criação das primeiras associações, havia o interesse de que os autores conseguissem viver financeiramente do produto de suas obras. Para isso, no entanto, os escritores

também precisariam de um público. Como veremos no próximo tópico, há um preconceito generalizado quando se coloca o livro literário como mercadoria, entretanto o escritor desse seguimento precisa de um mercado para se sustentar financeiramente. Desde as primeiras tentativas feitas pelos escritores para conseguir sua autonomia, há forte preocupação com os aspectos econômicos por serem condição relevante para categorização de uma prática como profissão. No entanto, faltava um sentimento de classe que favorecesse uma união entre os escritores. Algo similar ocorre quando uma categoria profissional, reconhecida na contemporaneidade, não conta com um sindicato forte para garantir e zelar pelos seus direitos. A criação de um grupo específico para a defesa de direitos básicos dentro dessa *nova* profissão – ao menos nos termos trabalhistas modernos – foi fundamental para que a arte literária ganhasse espaço e mesmo avançasse em qualidade dentro do território brasileiro da época. Apesar de o conceito de qualidade literária não ser consensual entre especialistas, casos como o de Adriana Lisboa confirmam a convergência entre profissionalização e qualidade, desmistificando estigmas, como veremos ao longo da tese.

Em 1883, foi criada a Associação dos Homens de Letras do Brasil, sob a liderança de Franklin Távora. O evento foi tão prestigioso que o próprio imperador D. Pedro II compareceu. Além dele, figuras importantes do meio intelectual brasileiro estiveram presentes, como Joaquim Norberto, Sílvio Romero, Machado de Assis e Arthur Azevedo. Na ocasião, José Manuel Pereira da Silva, presidente da comissão, assim se expressou para os convidados:

Senhoras e senhores: compreendemos desde há muito tempo a necessidade de fundar no Brasil uma Associação composta exclusivamente de homens de letras, arrancando-os, dessa forma, da dispersão e do isolamento em que viviam, congregando-lhes suas forças para que desenvolvam melhor e, codificando os seus deveres e direitos na persuasão de uma classe tão respeitável como essa. (AGUIAR, C., 1997, p. 317)

Percebe-se, pela fala do escritor em questão, que a associação então criada já tardava em acontecer, uma vez que a arte literária já se expressava no espaço brasileiro havia muito tempo. A implantação dessa associação contava com alguns objetivos mais específicos, dentre eles, a regulamentação de normas legais que assegurassem a profissionalização literária e simplificassem a impressão e divulgação dos livros editados. Na visão de Franklin Távora, a entidade buscava

uma lei que simplesmente regulasse “as relações entre o autor, o tradutor, o livreiro-editor e o empresário dramático” (apud AGUIAR, C., 1997, p. 319). Esses diversos agentes do campo literário relacionavam-se entre si em condições desiguais, sendo que os dois últimos detinham os lucros sobre as obras literárias, advindos da venda de livros e das representações teatrais das obras. Tais demandas são bastante básicas se pensarmos em termos de profissionalização. Apesar da euforia, a agremiação durou pouco, e Távora transpareceu o desconforto provocado por sua extinção numa carta de 1884 a José Veríssimo:

Pergunta-me pela Associação dos Homens de Letras?  
 Morreu. *Mortuus [sic] est pintus in casca*. Hostilizada inicialmente na Corte, mal recebida nas províncias, como poderia subsistir? Pareceu-me, quando tive a ideia, que poderia fazer qualquer coisa no interesse das letras; engajei-me a olhos vistos.  
 Além desses elementos contrários, no próprio seio da Associação havia outros que a minavam. Enfim, deixei isto de mão, inteiramente descredo da vida coletiva, pelo que toca as letras no Brasil. (apud AGUIAR, C., 1997, p. 322)

Nos primeiros anos da República, Pardal Mallet publicou artigos na imprensa enfatizando a necessidade urgente de criação de uma sociedade para defender a profissionalização do escritor. Segundo Pardal Mallet, “a negação do caráter profissional ao exercício das faculdades estéticas” implica o não reconhecimento de que o artista “vive de manejo das ideias e que faz o progresso dos povos” (apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 138). Dessa forma, tal profissão “não pode ficar assim, sem regulamentação e sem direitos, eternamente explorada pelos leigos que vão lhe pedir trabalho, que vão lhe pedir pensamentos e que vão lhe pedir riqueza” (apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 138). Além de reivindicar a questão do direito autoral, Mallet desejava o reconhecimento profissional do artista.

Cabe lembrar que durante a monarquia não houve a implantação de leis que regulamentassem os direitos autorais, motivo pelo qual, nesse período, era possível publicar obras de escritores brasileiros e traduzir livros estrangeiros sem pagar qualquer direito autoral – e isso foi algo extremamente prejudicial para a carreira de inúmeros escritores à época, especialmente para aqueles que não dispunham de recursos próprios. Mallet insistia em assinalar que “a profissão artística é uma profissão”, e que, evidentemente, “não é tão fácil assim de aprender como parece, tão natural e intuitiva. Há muito quem a negue. A maioria do público não a entende e não a aceita” (apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 137). Ao contrário do que se

poderia supor, tal ponto de vista do público acabava por fortalecer a noção de que era preciso desenvolver os meios de produção literária. Como ocorre em toda mudança com tamanho significado histórico, há resistência por parte principalmente de setores mais conservadores da sociedade e daqueles que não querem perder seus privilégios. A própria falta de um estatuto forte em prol do escritor profissional motivava o cidadão comum a não conceber a atividade da escrita como uma profissão – ao menos não nos termos em que concebia outros ofícios como aquele do carpinteiro ou do escrivão – mas como uma atividade diletante, praticada por pessoas que dispusessem de tempo para realizá-la.

Havia, então, um campo literário em formação, com agentes que começavam a investir seu capital cultural e social em busca de maior capital simbólico e econômico. Não podemos perder de vista que

O campo é o lugar [...] onde o *capital* está em jogo. São, entretanto, diferentes tipos de capital que não se restringem à materialidade do capital econômico, o qual seria representado objetivamente por títulos bancários, dinheiro, imóveis. Em disputa, está o *capital simbólico*, que é um capital imaterial, representado pelo prestígio, pelo reconhecimento que os agentes acumulam ao longo de sua socialização. Além dele, o *capital social* e o *capital cultural*. O primeiro é constituído pelas relações sociais *úteis* que permitem aos agentes criarem uma rede de relações nos campos em que atuam. O último pode ser incorporado por meio da herança familiar imaterial ou objetivado por meio de títulos e certificados como os chancelados pelo sistema escolar. (SILVA, 2018, p. 43, grifos da autora)

Havia uma tentativa de mudança de *habitus*<sup>4</sup> no qual os livros considerados literários não eram considerados produtos de um trabalho, muito menos de trabalho remunerado. Ou seja, era preciso mudar a *consciência* da época, pois a estrutura na qual esses agentes atuavam em busca de espaço, não aceitava o escritor como um profissional das Letras. A própria situação do cenário naquele período fazia com que os escritores trabalhassem na redação de textos não literários, que de certa forma afiançavam a sua sobrevivência. Lajolo e Zilberman argumentam que

A edificação da literatura que pode ser qualificada de *nacional* não se deu sem que escritores pedissem favores aos seus pares, por meio da correspondência privada, e aceitassem condições por vezes vexatórias, quando da negociação de suas obras. Por outro lado, não se fez, sem que grupos, publicamente, expusessem reivindicações e

---

<sup>4</sup> “[...] um sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim” (BOURDIEU, 2003, p. 94).



se mobilizassem para propor e organizar associações de classe. O processo envolveu às vezes os mesmos signatários das cartas e dos contratos, explicitando o teor contraditório e dialético com que se construiu a história da literatura brasileira. (2001, p. 118)

Em 7 de maio de 1890, foi formada uma nova agremiação de escritores, a Sociedade dos Homens de Letras. Como uma instituição de caráter literário, ela desejava “conseguir do governo uma lei regulando os direitos de autor”; “promover a execução desta lei”; e ainda “socorrer, a juízo da diretoria, os que, sendo reconhecidamente homens de letras, caírem na indigência, ou suas famílias em caso de morte” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 141). Faziam parte dessa sociedade alguns literatos como Valentim Magalhães, Aquiles Varejão, Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, e sua direção era composta por Ferreira de Araújo, Machado de Assis, José do Patrocínio, Emílio Rouède, Alcindo Guanabara e Pardal Mallet.

É importante lembrar que muitas expectativas de transformação no campo das associações e legislações frustraram-se. Assim como ocorreu com a Associação dos Homens de Letras no Brasil, instituída em 1883, a Sociedade dos Homens de Letras, de 1890, não passou de um projeto fracassado. O esforço empreendido por nomes hoje tão relevantes para a arte literária e a dificuldade de conseguir resultados demonstram o valor da luta que então se travava em prol da dignidade do escritor e de seus direitos (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 141).

A necessidade de criar uma corporação associativa que equivalesse a um sindicato unia diversos escritores em torno da luta pelo respeito à propriedade literária. A essas entidades caberia lutar pelo respeito à propriedade intelectual e assegurar pensões a seus sócios. Entretanto, os primeiros esforços empreendidos pela Associação dos Homens de Letras, de 1883, e também pela Sociedade dos Homens de Letras, de 1890, não foram suficientes para a consolidação dessas entidades. Na mesma época, com maior êxito, foi concebida e criada a Academia Brasileira de Letras (ABL), que tinha objetivos bem diferenciados, ligados mais fortemente ao prestígio dos profissionais das letras.

Entre os anos de 1896 e 1897, o regulamento da ABL foi estabelecido por Machado de Assis (presidente), Joaquim Nabuco (secretário-geral), Silva Ramos (segundo-secretário) e Inglês de Sousa (tesoureiro). Hoje, ainda em vigor os estatutos originais da ABL possuem apenas dez artigos, determinando como objetivo da entidade “a cultura da língua e da literatura nacional” (ABL, 1998, p. 5). Os acadêmicos eleitos só poderiam ser membros efetivos da Academia se tivessem

publicado, em qualquer dos gêneros de literatura, “obras de reconhecido mérito ou, fora desse gênero, livro de valor literário” (ABL, 1998, p. 5).

Como grande instituição das letras no Brasil, a ABL tem em seus estatutos um artigo referente ao financiamento das atividades literárias: “A Academia poderá aceitar auxílios oficiais e particulares, bem como encargos que visem ao progresso das letras e da cultura nacional” (ABL, 1998, p. 5). Machado de Assis, que presidia a casa em 1895, foi um dos primeiros a cobrar do então senador Ramiro Barcelos a aprovação da legislação brasileira referente aos direitos autorais, mas ignorou a questão da remuneração dos autores quando da redação dos estatutos da Academia. As tentativas de buscar subsídios para as letras entre os poderosos da República estão documentadas em cartas a Joaquim Nabuco (em que o ficcionista discute como incorporar figurões entre os 40 membros da Academia) ou a Magalhães de Azeredo (em que discute suas conquistas junto ao poder público).<sup>5</sup>

A adesão de pessoas influentes e políticos e o reconhecimento da necessidade de financiamento para as letras levaram à busca de recursos públicos para garantir o funcionamento da ABL. Em uma correspondência de 5 de novembro de 1900, enviada a Magalhães de Azeredo, Machado de Assis relatava os benefícios que a Academia deveria receber naquele momento:

A nossa Academia Brasileira parece que afinal terá as três coisas – casa, franquia postal e impressão de inéditos de autores mortos que ela julgue dignos de tal serviço. Já passou na Câmara dos Deputados o projeto e foi para o senado. Ali fui há dias para falar ao Gomes de Castro, que é da comissão de finanças, e estive com ele e outros senadores. Ouvi que o projeto foi distribuído ao Ramiro Barcelos, e não tem ainda parecer por estar este com a senhora doente, mas ao outro senador, o Antônio Azeredo, ficou de ir procurá-lo, pedir-lhe o parecer e levá-lo ao [sic] senado para assinatura dos demais membros da comissão. Enfim, vamos ver. Salvo demora, creio que passará. (ASSIS apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 151)

---

<sup>5</sup> A composição dos membros da ABL, ainda hoje, reflete uma visão elitista e excludente da sociedade das letras, abrigando em seu panteão, além de romancistas, contistas e poetas, membros do poder público, jornalistas, diplomatas e pessoas influentes, capazes de trazer recursos e prestígio para a agremiação e que se beneficiam igualmente do prestígio da instituição. Fazem parte da instituição, por exemplo, os presidentes Getúlio Vargas, José Sarney e Fernando Henrique Cardoso. A academia é uma instituição privada, cuja principal fonte de renda são os aluguéis de um prédio comercial ao lado de sua sede, além de aplicações financeiras. Seus membros recebem salário mensal e também são remunerados para participar de conferências e reuniões. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1797694-entenda-como-funciona-a-academia-brasileira-de-letras.shtml>> Acesso em 03 de jul. 2018.

Em 1901, Machado constatava as melhorias alcançadas: “já há de saber (e eu mesmo penso haver lhe dito) que a lei que deu à Academia alguns favores vai ter execução” (ASSIS apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 151). Criada a Academia, José Veríssimo escreve nos primeiros anos do século XX o ensaio intitulado “A Academia Brasileira”, inserido na sexta série de seus *Estudos de literatura brasileira*. No texto, o crítico aponta a função da instituição:

“Uma Academia é um salão”, disse um dos escritores que nos nossos tempos mais de honra e glória lançaram sobre a carreira literária, Ernesto Renan. Ora, às nossas letras, como às portuguesas também, das quais derivam, falta justamente dessa urbanidade que desde os Romanos não é só uma qualidade social, mas uma virtude literária. Extravagantemente, anacronicamente, a nossa vida literária conservou hábitos de boemia e de soltura, que não são sem funesta influência sobre a nossa obra literária. Fazendo da urbanidade uma regra de conduta nas nossas relações literárias, combatendo com o seu só exemplo esses vícios degradantes e obsoletos, sendo enfim salão de gente bem criada, a Academia influirá beneficentemente não só sobre a forma, mas até sobre o fundo de nossa literatura e, do mesmo passo, trará a profissão literária entre nós o que, não é de todo sem motivo, lhe falta, a consideração pública. (VERÍSSIMO, 1977, p. 88-90)

Ao associar posição social com virtude literária, com a intenção de combater “vícios degradantes e obsoletos”, o autor consolida a concepção de atividade literária como uma prática prestigiosa, própria de membros das elites culturais e econômicas que se formavam no processo de urbanização do período da República Velha. José Veríssimo considera, nesse trecho, a posição do escritor sob o prisma do status: o pertencimento à Academia implicaria o reconhecimento intelectual, conferindo ao artista certo privilégio. Conforme o crítico, a instituição consistiria em uma “força moderadora dos impulsos irrefletidos que podiam levar a nossa literatura àquela intemperança literária de que falava Sêneca, no começo da decadência romana, e a nossa língua numa completa deturpação” (VERÍSSIMO, 1977, p. 90). A ênfase dada a Veríssimo ao prestígio do escritor e ao caráter agregador da academia deixa em aberto a questão relacionada à remuneração do escritor e à necessidade de leis que assegurassem direitos autorais sobre a obra. Isso aponta para uma preocupação maior com o acúmulo de capital simbólico do que com o capital econômico, também indispensável para o processo de profissionalização do escritor.

O número de escritores e intelectuais no cenário artístico nacional que lutaram pela profissionalização foi crescendo nos anos finais do século XIX e a busca por uma remuneração condigna ao trabalho fez parte desse processo. Nesse sentido, o estabelecimento da Academia Brasileira de Letras contribuiu de forma significativa. A postura como cidadão responsável na sociedade se tornara indispensável para admissão no novo grêmio, que, desde o início, pregava a ruptura com a geração boêmia. Assim,

a geração nova surgia nesse clima diferente, em que já não se compreendia a atitude do artista morrendo de fome, do escritor sacrificando tudo pelo ideal literário e fazendo uma própria vitória do seu desajustamento no ambiente social. (BROCA, 1975, p. 7)

Os esforços de militantes do projeto republicano em torno de uma autoafirmação como profissionais era claro: buscava-se uma legislação voltada ao reconhecimento da propriedade literária e, com isso, uma remuneração do exercício intelectual por meio do pagamento de direitos autorais. Percebeu-se que o único modo de se desenvolver enquanto grupo de profissionais era institucionalizar-se, unidos em torno de objetivos comuns.

Segundo Brito Broca, quando foi criada a Academia Brasileira de Letras, Paula Nei tentou de seu lado fundar outra, com os escritores que não haviam entrado naquela (1975, p. 46). A tentativa fracassou, mas a ideia parece ter permanecido. Com a fundação da Academia Brasileira, outros agrupamentos literários e academias começaram a surgir também em outros estados. A primeira academia literária do Ceará foi fundada ainda em 1870, com o nome de “Fênix Estudantil” (BROCA, 1975, p. 55). Enquanto a Academia Brasileira de Letras não permitia a presença de mulheres, a Academia de Goiás não só acolhia escritoras mulheres como elegeu uma delas presidente (BROCA, 1975, p. 57).

Embora não tencionemos nos aprofundar nessas questões, é importante lembrar que a inserção de escritoras mulheres no campo literário foi muito mais difícil do que a de seus colegas de sexo masculino. Se tomarmos como exemplo a Academia Brasileira de Letras, podemos lembrar que a primeira mulher ali admitida, Raquel de Queiroz, conseguiu ocupar uma cadeira em 1977, não sem controvérsias. A partir dos anos 1950, a restrição à entrada de mulheres tornou-se ainda mais explícita. O regimento interno passa exigir que “os membros efetivos serão eleitos, [...] dentre os brasileiros, do sexo masculino” (ABL, 1951).

Posteriormente, a Academia admitiu em seu panteão de imortais outras escritoras, como Dinah Silveira de Queiroz (em 1980), Lygia Fagundes Telles (em 1985), Nélida Piñon (em 1989); Zélia Gattai (em 2001); Ana Maria Machado (em 2003), Cleonice Berardinelli (em 2009) e por fim Rosiska Darcy (em 2013). De certa forma, a Academia era e é excludente, pois agrega apenas 40 associados e seus membros são admitidos por indicação. Mesmo assim, não podemos deixar de mencionar o valor que ela tem e o capital simbólico que ela fornece para os escritores ainda hoje apesar de levantar controvérsias.

Gostaríamos de chamar a atenção para a relação que existe entre a situação atual do escritor, quanto a sua profissionalização, e o que ocorria em fins do século XIX, quando da criação da Academia Brasileira de Letras. Compreender a situação do escritor naquele período histórico esclarece algumas das razões que fazem com que hoje seja necessário ainda discutir a profissionalização do escritor. Em comum está a necessidade de o escritor ser considerado um profissional aos olhos do público consumidor das obras literárias que são produzidas. A existência de um público leitor sempre foi fundamental para que fosse possível conquistar, dentro da esfera institucional, força suficiente para implementar as mudanças que eram e que ainda são necessárias para proteger, divulgar e ampliar o escopo de atuação do escritor de literatura.

Até meados do século XX, era ainda reduzido o número de escritores que dispôs de condições para depender apenas da venda de seus livros. A maior parte dos escritores precisou, em diferentes contextos de nossa história literária, manter outra fonte de renda. Muitos exerceram uma segunda profissão ao longo da vida, como Carlos Drummond de Andrade, que se dedicou ao serviço público, João Guimarães Rosa, que foi médico e diplomata, João Cabral de Mello Neto e Vinícius de Moraes, que se dedicaram também à diplomacia. Outros escritores fizeram carreira profissional como jornalistas, como Nelson Rodrigues, Clarice Lispector e Rubem Braga<sup>6</sup>. Há diferenças significativas entre o cotidiano de quem consegue tirar

---

<sup>6</sup> Embora não tencionemos estudar as décadas de 1920 e 1930, é importante mencionar o papel relevante de Monteiro Lobato no movimento de profissionalização do escritor e na modernização do mercado editorial brasileiro. Como empresário, Lobato fundou editoras e tomou posições relevantes no campo literário, angariou capital simbólico, social e econômico, partindo do ofício de tradutor e assumindo gradativamente as atividades de escritor, crítico e editor. Lobato foi colunista de jornais, escreveu contos, crônicas, romance, prefácios, artigos e documentários. Entretanto, foi como escritor para o público infantil que Monteiro Lobato mais se destacou, pela originalidade e pelos elementos estilísticos que desenvolveu em suas obras.

seu sustento exclusivamente da arte literária e o de quem exerce a atividade de escritor em paralelo a outros ofícios. O escritor que consegue dedicar-se exclusivamente a seu ofício cria um paradigma para outros escritores que buscam seguir essa mesma área profissional. Tais escritores também têm mais tempo e motivação para se dedicar a questões teóricas e para atuar publicamente, não só em favor de sua própria criação literária, mas no sentido de contribuir para a profissionalização da categoria como um todo.

Podemos considerar que há uma ambiguidade nas relações dos escritores com o mercado das letras, uma vez que o sucesso profissional, quantificado em relação ao número de exemplares vendidos e à remuneração obtida com a venda de livros, ainda não é visto positivamente por uma parcela de agentes do campo, sobretudo aqueles ligados à academia, como teóricos da literatura e críticos literários, e até mesmo por alguns escritores. Esse *habitus* dificulta que o capital econômico seja revertido em capital simbólico, pois estão inversamente relacionados. Assim, por vezes, dá-se o efeito contrário: quanto maior a vendagem, menor o prestígio no meio literário. Esse condicionamento acaba se revertendo em diversos obstáculos à profissionalização do escritor, minimizando o papel do público e aumentando o poder que editores, distribuidores, livreiros e agentes literários têm sobre o escritor.

Nossas pesquisas apontam que há razões históricas para que isso tenha acontecido e elas se relacionam com as primeiras agremiações que se voltaram à aquisição de prestígio social, em detrimento das conquistas legais e institucionais para a atividade da escrita. Ou seja, mais se preocuparam com o capital simbólico do que com o econômico. Comparando-se o mercado de trabalho do escritor no Brasil e em países como a Inglaterra, a França e os Estados Unidos, podemos afirmar que as condições do escritor no Brasil não acompanharam o mesmo progresso ocorrido com seus pares no exterior.

---

## 1.2 LITERATURA, MERCADO E VALORIZAÇÃO

Se a fundação de agrupamentos e academias, agregando grupos de intelectuais, foi a forma de escritores obterem um primeiro reconhecimento do público no final do século XIX, hoje os escritores têm a oportunidade de se tornarem independentes ao executar uma série de ações no sentido de profissionalizar seu ofício. Os escritores brasileiros começam a *viver de literatura* e a se relacionar com a ideia de que o livro, além de um bem cultural, pode ser uma mercadoria vendável e lucrativa. Para alcançar um patamar de relativa autonomia, no entanto, foi necessário percorrer um longo e exaustivo percurso. Além da elaboração de seus livros, o escritor, para se consolidar em sua atividade, depara-se com a necessidade de forjar uma imagem pública, angariar leitores e divulgar seus livros, além de construir uma rede de contatos influentes no campo literário.

Alguns, no entanto, ainda acreditam não ser conveniente associar sua produção literária a ganhos financeiros, o que faz com que prefiram apagar o caráter econômico de suas atividades culturais, ou que optem por situar-se relativamente à margem do mercado, desenvolvendo seus projetos literários de maneira independente. Para compreender melhor algumas características do campo literário atual, é pertinente remontar aos idos de 1970, momento a partir do qual o estatuto do escritor sofreu significativas mudanças.

O período da Ditadura Militar no Brasil trouxe alterações consideráveis na forma como os artistas se relacionavam com suas obras e no papel social que desempenhavam. Ao mesmo tempo, a intervenção estatal na produção cultural e o papel estratégico que a cultura passou a desempenhar no projeto nacionalista e desenvolvimentista do governo militar trouxeram diversas consequências para a profissionalização dos escritores. Considerada vetor da integração nacional e do desenvolvimento econômico, a indústria cultural, bem como os meios de comunicação de massa e a abertura do capital estrangeiro para os empresários, foram apoiados e estimulados pelo regime. Dois pontos merecem atenção: a ampliação do alcance e da importância dos bens culturais e o acelerado processo de crescimento econômico – o chamado *milagre brasileiro*.

Num primeiro momento, de 1964 a 1968, a produção cultural conheceu uma notável expansão, motivada pelos incentivos governamentais. Ao mesmo tempo, a repressão atingiu sobretudo a articulação entre intelectuais/militantes da cultura e as

classes populares, como operários e camponeses. A produção de artistas engajados, mesmo de esquerda, era de certo modo tolerada, e a televisão tornou-se espetáculo para as massas (SÜSSEKIND, 1985, p. 13). Com o Decreto do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), em 1968, o governo impôs medidas extremamente repressoras e instituiu como prática a perseguição a artistas e intelectuais, que incluíam editores e escritores:

O que caracteriza esta [...] estratégia? Um comportamento bem mais repressivo do que nos primeiros anos do governo militar. Uma política de supressão: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões. (SÜSSEKIND, 1985, p. 16)

Em decorrência desse estado de coisas apontado pela pesquisadora, muitos artistas recorreram ao silêncio ou saíram do país. Como bem nota Renata Ortiz, “a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva. O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção” (apud SÜSSEKIND, 1985, p. 20). É isto que explica a convivência entre a forte censura existente no período e a continuidade da expansão dos mecanismos culturais.

A partir de 1973, diante do agravamento da crise econômica no país, a sociedade civil passou a desempenhar um papel mais ativo em relação às produções culturais. Em face desse quadro, o governo militar criou mecanismos de apropriação dos meios de produção e dos bens culturais. A partir de meados dos anos 1970, ocorre a grande expansão do mercado editorial, e também o projeto institucional dos militares de incorporar a cultura e seus mecanismos de produção ao seu projeto de governo. São criados órgãos como a Fundação Nacional de Artes (Funarte), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e o Conselho Nacional do Direito Autoral (CONAD). Em relação aos avanços do mercado editorial no Brasil, desde meados da década de 1970, o interesse pela produção nacional ganhou fôlego, com a divulgação de novos autores e a acelerada industrialização, que permitiu a expansão das casas editoriais. Ao mesmo tempo, a institucionalização da censura e de mecanismos de controle restringiram a atividade cultural e literária durante o governo militar.

No período de abertura política, a partir dos anos 1980, o livro – produto quase artesanal antes do desenvolvimento da indústria editorial daquela época–,



incorporou-se à lógica do mercado, e passou a preencher as lacunas de informação deixadas pelos jornais e veículos de massa. No decorrer dos anos seguintes, as editoras foram perdendo o perfil de *casas editoriais*, que predominou nos tempos da editora José Olympio, e assumiram uma postura empresarial mais ativa. Além disso, desenvolveu-se a ideia de que o livro enquanto mercadoria é um indicativo da necessidade de os escritores dialogarem “não apenas com os próprios pares ou com um leitor cúmplice, mas com o público de traços mais indefinidos, anônimos, e passíveis de registro unicamente pelos índices de vendagem” (SÜSSEKIND, 1985, p. 88). Em contrapartida, escritores interessados em viabilizar a construção de suas carreiras literárias também estavam sujeitos à “sedução do servilismo diante das leis de venda” (SÜSSEKIND, 1985, p. 90). Essa guinada levantou a suspeita que sempre pesou sobre a produção de livros para o mercado, fundada no ponto de vista de que as relações entre literatura e economia comprometeriam o valor estético da obra. Acreditava-se que, envolvidos com transações comerciais, os escritores poderiam ser conduzidos “para um mergulho arriscado no banal” (SÜSSEKIND, 1985, p. 90). Podemos problematizar essa visão de que o mercado condiciona a qualidade das obras literárias, preterindo aquelas mais ambiciosas do ponto de vista estético e consumindo aquelas consideradas mais fáceis ou *comerciais*. Ao se distanciar das injunções mercadológicas, o escritor estaria garantindo sua liberdade, isenção e autonomia estética. Mas, por outro lado, não estaria abrindo mão de uma possibilidade de legitimar sua carreira profissionalmente?

Ao longo da década de 1980, estimulado pelo processo de liberdade política, o mercado se tornava um canal cada vez mais importante para viabilizar a profissionalização dos escritores. Em 1984, escrevendo sobre a abertura do mercado ao escritor, Silviano Santiago lançava um alerta: “O romancista brasileiro de hoje precisa profissionalizar-se antes de se tornar um profissional das letras” (SANTIAGO, 2012, p. 2). Ou seja, ele deveria se preparar para enfrentar os desafios de uma nova relação entre o mercado e o exercício do seu ofício, a fim de não se entregar ao desejo de concordar com os moldes impostos pelo gosto do público e pelos novos modelos de comercialização e distribuição, sacrificando padrões de qualidade estética. Esse seria um lado negativo da relação do escritor com o mercado. Mas, apesar dessas implicações negativas, o mercado parecia favorável para que os escritores de ficção se dedicassem à profissão em tempo integral, a ponto de Santiago afirmar que “o romancista jovem poderá abdicar do trabalho

literário como bico, passatempo noturno ou atividades de fim de semana” (SANTIAGO, 2012, p. 2). Sob esse aspecto, o mercado adquire um valor positivo, pois seria o responsável por tirar o escritor dessa precariedade apontada por Santiago. Durante a década de 1990, ocorreu um crescimento gradativo da produção cultural, com a ampliação do público leitor e a “legitimação da mídia e do mercado” (PELEGRINI, 1999, p. 185).

Alguns artistas, no entanto, mostram-se críticos ou céticos em relação à transformação de suas obras em mercadoria, afastando-se do mercado editorial e rechaçando as atividades públicas ou não se sujeitando ao papel público que tal mercantilização lhes reserva. Ao converter-se em mercadoria, o livro passa pelos mesmos processos de divulgação de qualquer outro produto, ou seja, ganha uma marca, uma imagem de impacto que atrai o olhar do consumidor (PELEGRINI, 1999, p. 171).

Cabe lembrar, no rastro das reflexões de Zilberman & Lajolo, como a teoria literária e sobretudo a crítica literária tende a não levar em conta o caráter econômico da atividade literária, isolando a obra e seu escritor de todo o contexto social e econômico. Para muitos, literatura e questões financeiras não devem se misturar. Esse tabu é muitas vezes interiorizado e reforçado pelos próprios escritores. É possível, no entanto, separar a atividade literária das bases materiais? Acreditamos que não. E essa era uma preocupação dos escritores desde o final do século XIX como vimos anteriormente.

João Ubaldo Ribeiro, no artigo “De olho no mercado”, descreve ironicamente a condição do artista alienado do caráter remunerado do trabalho literário:

Escrever, compor, pintar, atuar, nada disso é trabalho, é o exercício lúdico, revigorante, glamuroso e sublime de um Dom artístico [...] O sujeito senta, sintoniza suas antenas privilegiadas com as musas, e, como quem respira ou pratica qualquer ato destituído, produz a obra de arte. Ela já traz em si a sua própria recompensa, e o artista, esse escolhido da fortuna, não precisa mais nada para sobreviver. (apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 19)

Esse tipo de pensamento, caricaturizado por João Ubaldo, é muitas vezes o invisível alicerce de estudos sobre literatura e obras literárias, que dissociam o contexto material da produção simbólica.

A profissionalização atualmente está ligada ao fato de o escritor ter se tornado um importante agente no campo literário. Quanto mais marcante for seu desempenho, mais condições terá de conquistar público para seus livros. A maneira como o escritor se apresenta ao leitor e como se relaciona com outros agentes do campo acaba sendo tão importante para sua carreira quanto a maneira como constrói seu texto. O escritor, dessa forma, acaba vivendo uma dualidade: para se profissionalizar segue as regras do mercado, porém, por dedicar-se a uma atividade artística, sujeita à avaliação estética de seus pares e de especialistas, não pode permitir que sua obra seja vista como um produto meramente utilitário.

O escritor pode se conformar ao mercado, tornando-se um produtor como outros produtores. Ou então, o escritor pode se apresentar como um elemento transgressor aos apelos de mercado. Evidentemente, há casos de escritores que contam com recursos próprios que lhes permitem desenvolver a carreira literária sem se submeter às injunções do mercado editorial. Outros, pela natureza mesma de sua produção literária, de caráter experimental ou fora dos padrões vigentes, podem não obter o reconhecimento do público imediatamente, sendo lidos e valorizados apenas pelas gerações seguintes. Enfim, são diversas as formas de o escritor lidar com as condições materiais de produção de sua obra e com a recepção do público aos seus livros. Entretanto, é preciso lembrar que a obra literária não *existe* até que seja publicada e conhecida por seus leitores.

Com a consolidação do mercado de livros no Brasil e os investimentos públicos na formação do leitor, especialmente no âmbito da instituição escolar, o escritor contemporâneo vem se tornando uma figura cada vez mais requisitada, seja em entrevistas, em programas de TV ou em reportagens na mídia impressa e digital, seja presencialmente, ao participar de encontros com leitores, lançamentos de livros, bienais de literatura e grandes festivais literários. A divulgação de seu ofício, além de configurar uma estratégia de propaganda das editoras, que contribui para a venda de livros, aproxima o escritor de seus leitores. A constituição dessa rede tanto é fruto de transformações pelas quais passou o campo literário quanto promove nele mudanças na medida em que há alteração do *habitus*, ou seja, na medida em que se altera o conjunto de crenças, que é condição de funcionamento do campo e produto desse funcionamento (BOURDIEU, 2003).

A partir do momento em que passam a se conceber como profissionais de fato, muitos escritores começam a se preocupar com a ideia de que precisam

construir um mercado para o seu livro. Evidentemente, nem todos compartilham da mesma visão do mercado editorial, e há aqueles que repudiam essa interdependência. Essa constante tensão entre literatura e mercado não apenas permeia o processo de profissionalização do escritor como também é um dos entraves para seu pleno desenvolvimento.

O que vemos no cenário contemporâneo é, de certa forma, a continuidade de muitas das discussões iniciadas no momento da criação da Academia Brasileira de Letras, ampliadas em virtude de outros fatores existentes na atualidade, como aqueles relacionados às formas como a tecnologia afeta a profissionalização do escritor. Além disso, vários outros fatores condicionam o campo literário contemporâneo: a expansão do mercado editorial, a existência de leis de direitos autorais que protegem a propriedade literária e também a multiplicação de atividades profissionais ligadas à literatura, bem como de instâncias de difusão das obras e de consagração para o escritor (concursos e prêmios literários). Entretanto, não é possível meramente afirmar que o mercado estimula a literatura, como se essas relações fossem simples. A atuação do mercado é complexa e tem potencial também para tornar a literatura algo destinado apenas a ampliação do próprio mercado e ao incremento de lucros para seus agentes.

Com a mudança das condições econômicas do mercado editorial e do campo literário a partir dos anos 1970, a profissão do escritor desenvolveu-se consideravelmente, ainda que de modo bastante desigual e, talvez, de forma mais vagarosa do que esperado. No tocante às inúmeras dificuldades historicamente enfrentadas pelos escritores brasileiros, no sentido de sua emancipação, podemos observar que o quadro atual é mais favorável à profissionalização, pelos fatores mencionados anteriormente. Entretanto, há ainda pontos a serem resolvidos, uma vez que as condições para a profissionalização do escritor estão inseridas num constante processo de adaptação derivado da situação política, social e cultural do país.

Ainda são poucos os escritores que conseguem viver exclusivamente de sua escrita. Alguns atuam em ocupações mais ou menos relacionadas à escrita – são professores, roteiristas, revisores, tradutores, críticos literários – e isso acaba sendo sua principal fonte de renda. Outros atuam em atividades como palestras, debates, oficinas de escrita – essas atividades paralelas constituem um capital econômico cada vez mais importante. Ainda há os escritores que, apostando na publicação em

blogues e outras plataformas eletrônicas, encontram mecanismos alternativos para divulgar e financiar sua obra, diferentes do mercado editorial tradicional.

De acordo com Rabot e Sapiro, a profissão de escritor é uma profissão bastante peculiar: ela não requer formação específica, porém tem como base um capital cultural que pode ser herdado ou adquirido, mas cuja distribuição social é desigual. Quanto maior o acesso aos bens culturais, mais condições o escritor tem de desenvolver seu ofício. Embora não proporcione rendimentos regulares, a profissão proporciona reconhecimento social (RABLOT; SAPIRO, 2016, p. 3).

Se as agremiações literárias foram as estratégias iniciais usadas para cuidar dos interesses dos autores – na intrincada rede de relações que aconteciam em espaços como livrarias, cafés, salões e conferências literárias durante o século XIX –, no tempo presente os elementos relacionados à profissionalização do escritor incluem outras estratégias, outros espaços sociais e outras formas de interação com o público. Os incentivos governamentais e de outras instituições, por exemplo – como incentivos fiscais para projetos artísticos, edições de livros e prêmios literários – contribuem para financiar e prestigiar o trabalho dos escritores. Podemos afirmar que os escritores hoje não são mais apenas os criadores da obra, ou profissionais contratados por editoras e que recebem direitos autorais, mas conquistaram um estatuto próprio na sociedade contemporânea.

### 1.3 A PARTIR DOS ANOS 90: É POSSÍVEL SER UM ESCRITOR PROFISSIONAL?

Com vimos até aqui, o campo literário brasileiro passou por várias transformações. Houve ao longo do tempo uma nova configuração do campo com a instituição de novos *habitus*. Ou seja, as lutas dos agentes no campo através de suas tomadas de posição (como a implantação de academias e agremiações) acabaram por interferir na própria estrutura do campo. Além disso, a relação do campo literário com outros campos, como o econômico, também sofreu alterações. A institucionalização dos prêmios literários, a difusão de oficinas, as feiras, festas e eventos ligados a literatura e o surgimento dos agentes literários são fatores que comprovam essa mudança. Diante desse cenário, podemos notar um

amadurecimento do campo literário brasileiro com a maior profissionalização de seus escritores<sup>7</sup>.

O rastreamento da trajetória literária de alguns escritores brasileiros contemporâneos pode tornar mais evidentes os diversos fatores que constituem a realidade de um grupo de escritores profissionais na atualidade do campo no qual atuam. O escritor Daniel Galera<sup>8</sup> pode ser considerado um exemplo da nova geração de escritores no Brasil que conseguiu entrar para o campo literário a partir de algumas tomadas de posição, a maioria delas envolvida de algum modo com o advento da internet. Para entendermos a carreira de Galera, podemos destacar alguns aspectos: a publicação de textos em portais e fanzines eletrônicos entre 1997 e 2001; as estratégias de promoção de lançamentos de seus livros e a participação de Galera na oficina literária de Assis Brasil.

Antes de se tornar conhecido por um grande número de leitores, o escritor publicou contos e textos diversos na internet entre 1996 e 2001, também foi colunista por três anos do fanzine Cardosonline (COL). A atitude pioneira do uso da internet funciona como uma instância de difusão, por conferir ao escritor uma forma bastante efetiva de visibilidade, e atua também como instância de legitimação por atribuir a ele um valor social. Nas palavras do escritor, “Foi a coisa mais forte porque foi um pequeno fenômeno... para mim, a importância do COL foi que, de uma hora para outra, eu tinha um público de cinco mil pessoas... criei um público leitor inicial — pequeno, mas interessado — na internet (GALERA, 2012).

Outra aposta do escritor foi o lançamento de seus dois primeiros livros pelo selo independente *Livros do Mal*, criado em parceria com Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla em 2001. Galera conseguiu publicar em 2006 seu primeiro romance, *Mãos de cavalo*, por uma grande editora, a Companhia das Letras, que também publicou *Cordilheira* (2008), *Barba ensopada de sangue* (2012) e *Meia Noite e Vinte* (2016). Seus romances ganharam prêmios de prestígio: *Barba ensopada de sangue* foi vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura e finalista do Prêmio Jabuti e *Cordilheira* foi vencedor do Prêmio Machado de Assis e também finalista do Jabuti.

---

<sup>7</sup> Outras características atuais do campo literário que são particularmente importantes no sentido de promover e incentivar a profissionalização do escritor são, entre outras, a relação de autores com o meio universitário; o interesse cada vez maior em oficinas literárias; a importância estratégica dos agentes literários e a crescente internacionalização das carreiras dos escritores. Este estudo discutirá, mais detidamente no segundo capítulo, o papel dessas interações nesse processo e como cada um desses fatores está relacionado à profissionalização do escritor de hoje.

<sup>8</sup> Daniel Galera é escritor, tradutor e possui formação na área de publicidade pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Três livros seus foram adaptados para o cinema: *Mãos de cavalos*, *Barba ensopada de sangue* e *Cordilheira*.

No jogo de relações entre o escritor e a editora que publicou suas obras, há uma transferência mútua de capital simbólico. Atraída pelo público leitor que Galera vinha conquistando, a editora apostou na qualidade, no potencial de vendas de seu livro e na sua disposição para trabalhar pelo livro. O escritor, por sua vez, também se beneficiou do grande capital simbólico da editora por ela apresentar considerável capital econômico, prestígio, e por conta de sua disposição em investir na distribuição, divulgação e *marketing* do livro, o que ampliou significativamente o alcance da obra.

Com relação à sua formação enquanto escritor, é importante frisarmos a participação de Galera na oficina literária de Assis Brasil, momento no qual intensificou seu capital cultural e social. Segundo Galera, essa foi uma experiência crucial para a construção de sua carreira. Essa escolha serviu como um “ponto de partida para pensar a literatura com um pouco mais de ambição” (GALERA, 2009). Outros escritores que têm conseguido destaque no cenário nacional como Michel Laub, Cíntia Moscovich, Paulo Scott e Carol Bensimon também passaram pela Oficina da PUC, como ficou conhecido o curso de Assis Brasil.

O capital simbólico por ele conquistado está intrinsecamente relacionado a um conjunto de atitudes tomadas pelo escritor: formação de uma rede de leitores; uso efetivo das mídias sociais (blogues, fanzines, sites e redes sociais); autogestão de sua carreira (publicação de seu primeiro livro na internet e autopublicação antes de ser editado por uma grande editora); por sua inserção nos círculos literários e editoriais; pelo exercício contínuo da escrita aliado à prática de tradução. Esses passos, no entanto, não se configuram como etapas indispensáveis para a ascensão profissional do escritor. Outras variáveis colaboram para conferir ao escritor a possibilidade de alcançar a profissionalização.

Os sinais de que é possível viver de literatura no Brasil estão visíveis em outro exemplo: trata-se do escritor Luiz Ruffato. Ruffato entrou no circuito literário brasileiro em 1979, com a publicação de *O homem que tece*, “um livro de poemas publicado em Juiz de Fora, no ambiente dos grupos de poesia marginal [...] e publicado em mimeógrafo” (PARDO, 2007, p. 157). De origem modesta, o escritor teve diversas ocupações até ingressar no curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora e começar a trabalhar para o *Jornal Diário*

*Mercantil*. Ruffato manteve o trabalho como jornalista por aproximadamente duas décadas, em várias redações. O ofício em questão auxiliou o escritor sob dois vieses: ele teve acesso a uma remuneração estável e, como se mantinha por meio da escrita, ainda que jornalística, tinha possibilidade de estar constantemente aprimorando suas habilidades como alguém que busca escrever literatura.

Seu primeiro romance, *Eles eram muitos cavalos*, foi publicado em 2001, pela editora Boitempo. Com ele, o escritor ganhou projeção e reconhecimento, além de prêmios importantes como o da Biblioteca Nacional e da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Para dedicar-se à literatura em tempo integral, Ruffato desligou-se do jornalismo em 2003: “Minha decisão se baseava numa intuição: se me mantivesse disponível para viajar e divulgar meus livros, talvez conseguisse uma maior repercussão do meu trabalho” (RUFFATO, 2013).

O livro *Eles eram muitos cavalos* angariou prestígio da crítica, foi traduzido para diversas línguas, teve uma adaptação para o teatro e possibilitou ao escritor a participação em eventos culturais no exterior com lançamentos e debates. Em 2005, Ruffato iniciou a publicação da série *Inferno Provisório* em cinco volumes pela editora Record, depois publicou os romances: *De mim já nem se lembra* (Editora Moderna, 2007), *Estive em Lisboa e lembrei de você* (Companhia das Letras, 2009) e *Flores artificiais* (Companhia das Letras, 2014). Também publicou livros de poemas, crônicas e um livro infantil. Para Ruffato “já não causa tanta comoção quando alguém demonstra interesse em dedicar-se à carreira literária – isso porque, além do dado simbólico (a aura de prestígio que envolve o autor na sociedade), há efetiva possibilidade de viver de literatura no Brasil” (2013).

A atitude de Ruffato de deixar a carreira de jornalista para dedicar-se inteiramente à carreira de escritor demonstra que um dos objetivos a serem alcançados é a construção de uma imagem de escritor profissional, que lhe permita uma posição no espaço social de produção cultural. A criação da imagem do escritor profissional trata de desenvolver a ideia de que a profissão não é encarada como mero *hobby*, mas como algo sério e que merece ainda mais atenção institucional e da sociedade como um todo.

Há outros exemplos de escritores que, assim como Galera e Ruffato, decidiram deixar suas prévias carreiras de lado para dedicar-se integralmente à escrita. Podemos citar o ex-professor universitário Cristovão Tezza, escritor catarinense que foi vencedor dos prêmios Jabuti e Portugal Telecom de 2008. Depois de um longo



percurso e com 15 livros de ficção publicados, alguns premiados como *Breve espaço entre cor e sombra* (1998), *O fotógrafo* (2004) e *Trapo* (1988), Tezza viu sua carreira de escritor consolidada. O autor preferiu desligar-se da Universidade Federal do Paraná depois de 20 anos para dedicar-se exclusivamente ao ofício de escritor. Essa decisão foi tomada em virtude do enorme sucesso de público e de crítica que o escritor alcançou com a publicação do romance *O filho eterno* (Record, 2007). O fato de não conseguir conciliar as atividades acadêmicas com a vida literária foi um dos motivos que fez Tezza deixar a universidade. Desse modo, o escritor conseguiu alavancar sua carreira, com a publicação de outros livros como: *Um erro emocional* (Record, 2010), *Beatriz* (Record, 2011), *O professor* (Record, 2014). Na sua autobiografia literária *O espírito da prosa*, Tezza vai revelando sua vivência como escritor:

Ser romancista confere certa ilusão de autoridade. Jornais e revistas importantes me convidaram para escrever críticas, resenhas, crônicas; fui entrevistado incontáveis vezes; muito se disse sobre meus textos; cheguei a ser traduzido em seis ou sete línguas; jornalistas, críticos e professores continuam compartilhando simpaticamente meus livros, e sou grato a eles. (TEZZA, 2013, p. 231-232)

Quando Tezza recebe esse *feedback* da crítica, seja ela acadêmica ou jornalística, ganha, por consequência, legitimidade no campo literário, o que aumenta o capital simbólico do autor. Nesse mesmo texto ele menciona que o público, a imprensa e a crítica garantem sua sobrevivência “no sentido abstrato, como artista, e, no sentido concreto, como arrimo de família” (TEZZA, 2013, p. 231-232).

Cristóvão Tezza possui também um site oficial, com dados e detalhes de sua obra. Notamos que esse fator é particularmente importante para os escritores que já estão inseridos no campo literário, e isso ocorre por alguns motivos: em primeiro lugar o escritor cria um espaço para divulgação de suas obras e de sua imagem enquanto autor. O papel do site ou blogue é ainda mais relevante quando o escritor, ao desenvolver essa plataforma, consegue alcançar um público leitor. Plataformas como os blogues podem ter muita eficácia na divulgação e criação da imagem que o escritor busca criar. Eles são de fácil acesso e, em geral, apresentam conteúdos acessíveis para quem já tem contato com a obra do escritor, e, também, para

aqueles que ainda não conhecem seu trabalho. Entretanto, tais blogues, justamente por serem ferramentas de fácil criação e veiculação, podem permanecer no anonimato se não forem relacionados a outras plataformas ou atividades do escritor, já que surgem páginas similares a todo momento de escritores e mesmo de quem apenas busca um lugar para compartilhar de forma rápida seus próprios textos. Percebemos que nenhum recurso dos que mencionamos funciona sozinho, é sempre decisivo que o escritor trabalhe de forma sistemática e articulada, correlacionando os espaços de criação e os mecanismos de divulgação da escrita literária.

Numa tomada de posição semelhante à de Cristovão Tezza, Milton Hatoum deixou a vida de professor universitário para dedicar-se inteiramente à literatura. Hatoum explica os motivos que o levaram a tomar tal decisão:

Em 1997, depois de vários acontecimentos em Manaus – acontecimentos negativos, perdi pessoas queridas, minha relação com a academia foi se deteriorando, eu não tinha mais tempo para ler e escrever – eu saí de novo da cidade, deixei os confins – e agora para sempre, pois eu não volto mais a morar em Manaus – e fui para São Paulo. Larguei a universidade e tudo o que foi possível largar, só não larguei a memória do tempo em que eu morei lá. (HATOUM, 2017)

Ao produzir o livro *Relato de um certo oriente*, lançado em 2009, Hatoum despertou um grande interesse entre críticos e leitores. O sucesso do romance garantiu a publicação dos romances seguintes *Dois irmãos*, *Cinzas do norte* e *Órfãos do Eldorado*. Todos os livros foram premiados, os três primeiros foram vencedores do Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Ficção e, com eles, o escritor amazonense legitimou sua carreira literária. Chamado de “o escritor que coleciona prêmios” (VENTURA, 2006), Hatoum teve sua obra *Dois irmãos* adaptada em forma de minissérie para TV Globo em 2017, com direção de Luiz Fernando Carvalho, o que intensificou sua identidade social de escritor.

Assim como Hatoum, a escritora Tatiana Salem Levy (nascida em 1978) teve sua obra vendida para o cinema. Seu romance de estreia, *A chave de casa*, foi cedido para a produtora Andara Filmes. O livro foi lançado a princípio em Portugal, pela *Livros Cotovia*, e, em 2007, no Brasil, pela editora Record. A obra foi traduzida para diversas línguas e publicada em vários países, entre eles Albânia, Austrália, Croácia, Egito, França, Itália, Portugal, Espanha, Suíça, Suécia, Turquia e Grã-

Bretanha e recebeu um prêmio importante, o Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria Melhor Livro do Ano de autor com menos de 40 anos.

Descendente de judeus turcos, Tatiana Salem Levy nasceu durante o período da Ditadura Militar brasileira, em Lisboa, em função do exílio de sua família. Aos nove meses, veio ao Brasil, quando a família voltou por conta da Lei da Anistia. O romance *A chave de casa* (classificado pela escritora como “autoficção”) apresenta elementos autobiográficos, ao tematizar a fuga de judeus turcos perseguidos pela Inquisição e a transmissão da memória familiar de geração a geração. Antes mesmo de receber o prêmio, o livro recebeu elogios na imprensa, como no jornal *O Estado de São Paulo* e na revista *Bravo*.

Tatiana Levy começou a se relacionar mais de perto com as letras ao cursar as graduações de Português-Literaturas e Português-Francês da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Formou-se no primeiro curso em 1999 e no segundo em 2012. Tornou-se mestre em Estudos Literários em 2002 e doutora na mesma área pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), tendo apresentado como tese de doutorado, em 2007, o romance *A chave de casa*. Nesse período, obteve uma bolsa sanduíche da agência Capes para realizar estudos na Université de Paris III. Passou também quatro meses como pesquisadora-visitante na Brown University, em Providence, nos Estados Unidos. Seu primeiro livro foi publicado em 2003 pela editora Relume Dumará (*A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*), fruto de seus estudos teóricos na universidade.

Tatiana Levy começou a trabalhar como tradutora em 2004. Entre livros de ficção e não ficção a escritora traduziu livros do inglês, do espanhol e do francês para grandes editoras, como a Bertrand Brasil e a Record. Podem ser citados a biografia de Hannah Arendt, escrita por Laure Adler e os romances *Filho único* e *A teoria das nuvens*, de Stéphane Audeguy, além do romance *Um segredo*, de Philippe Grimbert. Como vemos, assim como outros escritores, Tatiana Levy também exerceu atividades paralelas, e uma delas foi o trabalho com a tradução. Como garantir o conforto financeiro com os direitos autorais pode demorar muito, a tradução pode acabar em grande parte se tornar uma opção para escritores ganharem a vida com a literatura.

A publicação de *A chave de casa* e a premiação que o livro obteve, lançou a escritora na cena literária brasileira. A premiação lhe rendeu convites para festivais de literatura, palestras e oficinas literárias, e abriu as portas para a mídia. Além de

ganhos simbólicos, a premiação lhe proporcionou capital econômico. O prêmio São Paulo de Literatura oferece um valor considerável aos autores<sup>9</sup>. “Vendi mil livros na época do lançamento e os quatro mil após o prêmio” (2010), afirmou a escritora ao Blog Letras Saraiva Conteúdo, em entrevista a Ramon Nunes Mello. Esse fato demonstra o papel importante das premiações, para garantir não apenas visibilidade ao autor, mas também incremento de vendas em suas obras. Apesar de reconhecer a importância da premiação e de sua presença na mídia, ao ser questionada sobre o significado dessa exposição, a escritora minimiza sua importância:

Não escrevo para ganhar prêmios ou para aparecer nos jornais. Minha relação com a literatura é muito mais profunda, secreta e silenciosa. Literatura nada tem a ver com mídia. Claro que quero ser lida, todo escritor quer leitores. Mas não quero ter esse compromisso com a mídia. (LEVY, 2008)

Os prêmios, a visibilidade trazida pela mídia e a venda de livros – índices inequívocos de sucesso e sinais de profissionalização e inserção no campo literário – são minimizados pela escritora, em valorização de uma relação “profunda, secreta e silenciosa” com a literatura. Tendo conquistado espaço relevante entre a crítica e a imprensa, Levy participou, em 2009, da Festa Literária Internacional de Parati (FLIP), na mesa Verdades Inventadas, mediada pela crítica literária Beatriz Resende e em 2010 organizou a coletânea de contos *Primos*, reunindo, juntamente com Adriana Armony, narrativas produzidas por escritores brasileiros descendentes de árabes e de judeus.

Seu segundo livro, *Dois rios*, foi lançado em 2011, também pela editora Record, e narra a história de dois irmãos que se apaixonam por uma mesma mulher, de origem francesa. *Dois Rios* tornou-se finalista do Prêmio São Paulo de Literatura 2012 e do Prêmio Portugal Telecom 2012. Nesse mesmo ano, o romance foi publicado em Portugal, pela editora Tinta da China, e a seguir lançado na França, em 2015, pela Folies d’Encre, em 2013 na Itália, pela Cavallo di Ferro.

Quando questionada sobre as diferenças entre os dois romances, Tatiana respondeu que “Cada livro tem suas exigências. Mas existe um ponto comum no

---

<sup>9</sup> O Prêmio São Paulo de Literatura, ligado à Secretaria de Cultura, é o que oferece o maior valor aos premiados no Brasil. Para termos uma referência, em 2018 o valor oferecido aos vencedores foi de R\$ 200 mil pelo prêmio Melhor Livro do Ano, R\$ 100 mil pelo Melhor Livro do Ano – Autor estreante até 40 anos e R\$ 100 mil pelo Melhor Livro do Ano – Autor Estreante com mais de 40 anos. Cf.<<https://premiosapaulodeliteratura.org.br/o-premio/>>

processo de criação desses romances: os dois foram verdadeiras travessias. Escrever, para mim, é buscar um sentido – mesmo que eu não o encontre. E a busca pelo sentido constitui uma travessia árdua. Prazerosa também, é claro, mas difícil. Requer, sobretudo, tempo” (LEVY, 2011).

Para Levy, a escrita é um percurso íntimo, não compartilhado entre os escritores: “Não existe mais geração como houve nos anos 30, ou nos anos 60, por exemplo. Não existe um ideal em comum, uma troca intensiva de ideias sobre o que fazer na literatura, muito menos manifestos” (2011). Destaca, no entanto, algumas características comuns aos escritores do campo literário contemporâneo:

a narrativa fragmentada, a escrita violenta de um lado, a introspectiva de outro. Mas isso é de fora. Não há um ponto de partida em comum, a não ser a própria realidade, o próprio tempo em que vivemos. Há questões que se repetem, seja na forma, seja no conteúdo, mas isso se deve ao simples fato de vivermos uma mesma época (2011).

Tatiana Levy relativiza a influência que sua formação acadêmica teria sobre as obras que produz. Ao comentar sobre as relações entre teoria e ficção, em entrevista ao blog do Instituto Moreira Salles, a escritora afirma que o maior benefício que a academia lhe proporcionou foi a bagagem de leitura que obteve (capital cultural): “minha vida foi toda dedicada à literatura, e isso me permitiu “perder” todo o meu tempo com ela. Mas não acho que a minha ficção tenha um diálogo explícito com a teoria, como encontramos em outros autores. Talvez por isso eu tenha deixado a universidade, porque me interessei muito mais pela ficção do que pela teoria” (2011).

A carreira da romancista prosseguiu com a publicação, em 2014, do romance *Paraíso*, pela editora Foz, no Brasil. Dois anos depois, o livro foi publicado em Portugal pela editora Tinta da China, e também vendido para outros países. Em 2017, porém, Tatiana migra para o campo da não-ficção, ao publicar uma coletânea de ensaios que escreveu para o jornal *Valor Econômico*, veículo em que mantém uma coluna. Além desses gêneros, a escritora produziu também dois livros infantojuvenis, *Tanto mar*, publicado em 2013 pela Galera Record, e *Curupira Pirapora*, pela Tinta da China Brasil, em 2012, que recebeu o Selo Altamente Recomendado da Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil (FNLJ).

Outra escritora que apresenta uma das trajetórias mais emblemáticas em termos de profissionalização no campo literário atual é Adriana Lisboa. Romancista,

contista, e assim como Tatiana Levy, tradutora e escritora de livros infantis e juvenis, Lisboa nasceu em 1970, no Rio de Janeiro, mas passou parte de sua infância em Brasília, entre o período de 1971 e 1975. Antes de tornar-se escritora exerceu outras atividades, graduou-se em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990-1994), trabalhou como cantora e flautista e foi professora de música entre 1992 e 2000. Anteriormente a isso, residiu durante um ano em Paris e Avignon, em 1988, trabalhando como cantora de música popular.

Seus primeiros romances, *Os fios da memória* (1999), *Sinfonia em branco* (2001) e *Um beijo de colombina* (2003a), concentram conhecimentos sobre música, literatura, viagens ao exterior e pintura. Segundo a escritora, sua formação musical influenciou sua maneira de escrever: “Acho que literatura e música se casam sempre quando escrevo [...] Além disso, num nível mais estrutural, o ritmo e a sonoridade do texto são muito importantes para mim” (LISBOA apud LOPES, 2013).

Desde o início de sua carreira literária Adriana Lisboa recebeu investimento da editora Rocco que publicou seus cinco primeiros romances, além dos livros infantojuvenis *Língua de trapos* (2005), *Contos populares japoneses* (2008), *a sereia e o caçador de borboletas* (2009), *O coração às vezes para de bater* (2014, 2ª edição) e o livro de contos *Caligrafias* (2004). Depois de uma parceria de quase 15 anos com a editora Rocco, Adriana Lisboa assinou um contrato com a editora Alfaguara, selo da Companhia das Letras, que publicou em 2013 o romance *Hanói*.

Adriana Lisboa mantém uma atividade diversificada junto a vários segmentos da mídia. Concede entrevistas a diversos jornais e revistas, utiliza plataformas da internet, como o *YouTube*, e faz parte de redes sociais como *Facebook*. Um curta-metragem sobre sua trajetória também foi realizado, em 2012 por Eduardo Montes Bradley. Todos esses elementos contribuem para a formação de sua imagem como escritora e para a divulgação de sua obra.

Assim como os escritores supracitados, Adriana Lisboa atuou em outras áreas em paralelo à produção de seus livros. No entanto, afastou-se dessas atividades para se dedicar à literatura em tempo integral. Nos primeiros anos de carreira, é comum que um escritor desempenhe uma segunda atividade que lhe garanta a sobrevivência material. No caso de Adriana Lisboa, sua atuação como tradutora foi o que garantiu seu sustento (como no caso de Levy). Após a publicação de seu primeiro romance, frequentou o curso de Tradução de Daniel Brilhante de Brito, conseguindo seu primeiro trabalho na área graças à editora Ediouro.

Ao longo de sua carreira como tradutora, traduziu títulos para editoras de prestígio como Rocco, Ediouro, Nova Fronteira, Casa da Palavra, Alfaguara e Objetiva<sup>10</sup>. Esse contato com os editores, por meio de seu trabalho como tradutora, permitiu ampliar sua circulação no campo literário e compor uma rede de relações que auxiliaram na edificação de sua carreira. Pode-se questionar se a escrita de Adriana Lisboa foi beneficiada pela prática da tradução, mas certamente esta atividade lhe proporcionou a oportunidade de conhecer de perto a obra de outros escritores e lhe permitiu entrar em contato com recursos literários importantes. Adriana Lisboa manifestou-se sobre a relação entre os ofícios de traduzir e de escrever suas obras em entrevista ao blogue *O Tempo Magazine*:

A maior dificuldade é manter o estilo do autor e não impor o meu ao texto. O estímulo é que traduzir é sempre uma leitura extremamente atenta, então, quando o livro é bom, não apenas isso é prazeroso como me dá muitos insights para a minha própria escrita. Escrever é quase dissecar o texto, e com isso você se dá conta de certos mecanismos e recursos que nem sempre chamariam a atenção na leitura. (LISBOA, 2009)

Contudo, com o passar dos anos, Adriana Lisboa concluiu que o trabalho de tradução requeria muito tempo e competia com seu trabalho de criação literária, decidindo, assim, abandonar o ofício de tradutora:

Estou abandonando a atividade de tradutora. Na verdade, há um ano já havia abandonado, mas reabri as portas para dois trabalhos que me interessavam – em seguida pretendo encerrar de vez a atividade. Não é fácil conciliar a escrita à tradução, mas, no meu caso, não por que um texto interfira no outro. Existe a questão do tempo que a tradução exige, e do quanto o trabalho é desgastante intelectualmente e fisicamente. (LISBOA, 2013a)

Acompanhando a trajetória de Adriana Lisboa, algo que se pode depreender a partir de suas primeiras decisões, é que ela soube assumir uma postura ativa no sentido de construir uma carreira de êxito. Primeiro, abandonou as atividades

---

<sup>10</sup>Adriana Lisboa traduziu escritores como Margaret Atwood, Amós Oz, Maurice Blanchot, Cormac McCarthy e Angela Carter. Em 2000, a editora Rocco publicou *The bloody chamber* (1979) sob o título *A câmara sangrenta*. A escritora traduziu, ainda, outros livros como *Jovens esposas* (Ediouro, 2001) de Olivia Goldsmith; *Uma estranha família* (Ediouro, 2002) de Ray Bradbury; *A última vampira* (Ediouro 2002) de Whitley Strieber; *Criancinhas* (Objetiva, 2005) de Tom Perrotta, *O Complexo de Di* (Objetiva, 2004) do cineasta chinês Dai Sijie, *A jogadora do Go* (Rocco, 2004) de Shan Sa, *O menino-leão* (Objetiva, 2004) de Zizour Corder, entre outros.

relacionadas ao seu trabalho com a música. Depois, também decidiu abandonar a atividade de tradutora.

O fato de Adriana Lisboa deixar outras atividades para dedicar-se exclusivamente à literatura, a exemplo de escritores como Cristovão Tezza, Luiz Ruffato e Milton Hatoum, constituiu um marco determinante em sua trajetória, visto que uma das peculiaridades do campo literário contemporâneo é requerer que o escritor, além de escrever, disponha de tempo para comparecer a eventos, dar entrevistas sobre suas produções, viajar e assumir tantos outros compromissos relacionados à divulgação de suas obras, muitos dos quais estão estreitamente vinculados aos interesses e demandas do mercado editorial.

Como vemos, a posição de escritor profissional passa ser assumida também a partir da perspectiva dos proventos resultantes da produção literária, ou seja, quando o capital simbólico começa a se converter em capital econômico (e vice-versa) e não mais compete com ele. Graças à possibilidade concreta de viver de literatura, quando inseridos no mercado editorial, os autores tornam-se escritores em tempo integral. Construindo progressivamente suas carreiras, eles tomam decisões que os colocam em posições relevantes no campo literário, tanto em termos de capital cultural quanto social. A complexidade dos mecanismos desse mercado torna imprescindível refletir sobre o papel dos editores em sua relação com os autores e na inserção mercadológica do livro, o que faremos na próxima seção.

#### 1.4 UMA FIGURA FUNDAMENTAL: O EDITOR

Para pensar a questão da profissionalização do escritor nos dias de hoje, é fundamental discutir o papel dos editores – “personagens intermediárias entre o artístico e o econômico”, segundo Bourdieu (1996a, p. 96). Na atualidade, o editor atua como importante mediador entre escritor e mercado. Publicar em nome de uma editora prestigiosa condiciona o acesso do escritor ao campo e a sua manutenção dentro dele. Esse fato dá ao editor um poder considerável sobre a carreira de um escritor. Trata-se de um reconhecimento, simbólico e profissional, de que são privados aqueles que publicam on-line ou por conta própria, relegados ao status de amadores. O editor tem papel fundamental na inserção do escritor no campo literário, ao sancionar o valor de sua obra – tanto econômico quanto estético, e *trabalhar* o nome do escritor e sua imagem pública. O papel do editor é também



interferir no trabalho do escritor, tornando sua obra *redonda* e acessível ao público, capaz de atingir o máximo possível de leitores na maior extensão territorial possível. No Brasil, a figura do editor é preponderante em detrimento da figura do agente literário, apesar deste último começar a se consolidar, como veremos no segundo capítulo.

O escritor é o artista que cria a obra e detém os direitos sobre ela, mas precisa da mediação de uma empresa para produzir seus livros. As editoras fazem investimentos consideráveis na formatação, impressão, divulgação, distribuição e comercialização dos livros. Esse processo permite que um escritor ingresse ou consolide sua posição no circuito literário e construa sua carreira junto ao público. As relações entre escritor e editor são complexas e matizadas, tendo o último um papel fundamental:

São os editores, enfim, que decidem que textos vão ser transformados em livros. E, pensando em qual público a que devem servir, como serão feitos esses livros. Mesmo quando não é deles a iniciativa dos projetos, é deles que parte a direção a seguir. É neste lugar de decisão e de comando, e de criação, que está o coração do editor. É também esse lugar que exige dele saberes específicos (escolher, fabricar, distribuir), que o diferencia dos demais agentes envolvidos no processo editorial, e lhe impõe responsabilidades únicas, profissionais, sociais, econômicas, financeiras, administrativas e mesmo (juntamente com os autores) judiciais. (BRAGANÇA, 2005, p. 224)

Como explica John Thompson, o editor é um dos participantes do campo literário e a forma como se relaciona com outros participantes é moldada por um conjunto de atividades em que vários agentes ou organizações exercem diversos papéis direcionados para um propósito maior – a produção, comercialização e circulação de uma mercadoria, o livro (2013, p. 12). Para as editoras, o sucesso da empresa advém da habilidade de conquistar e conservar editores comprometidos, editores hábeis em descobrir e conseguir novos projetos com possibilidade de êxito e que sejam competentes no trabalho com os escritores.

Bons editores não trabalham sozinhos, pois eles precisam se relacionar com outros agentes do campo: além de escritores e agentes literários, jornalistas, curadores de festas literárias e demais profissionais do mercado editorial. Enfim, precisam se relacionar com diversos agentes da cadeia produtiva do livro, como profissionais de mídia, distribuidores, livreiros e dirigentes de instituições e associações relacionadas ao livro, em outras palavras, necessita de um amplo

capital social. Parte do tempo desses profissionais é dedicada ao cultivo de relações com esses agentes, como representantes da empresa em que atuam e com o objetivo de consolidar seus projetos editoriais e garantir novos projetos.

A escolha do editor é pautada em sua experiência, ou seja, é necessário que detenha conhecimento sobre o funcionamento do processo editorial e que possua uma boa imagem no circuito literário, pois é a partir da confiança em suas decisões que a editora escolherá as obras a serem publicadas. Ao nos questionarmos sobre a formação de um editor, quase sempre nos deparamos com o mesmo cenário: pessoas ligadas às profissões intelectuais e às ciências humanas, artistas, professores, críticos, jornalistas, entre outros; e pessoas dotadas de boa experiência e influência no campo literário. Além disso, um editor precisará ser um bom leitor, com olhar crítico sobre as obras literárias e gosto pela literatura.

Em entrevista à revista *Estante*, Francisco Vale, editor da *Relógio D'Água* há décadas, comenta que adentrou o ramo editorial por estar insatisfeito com a profissão de jornalista e ao sentir que sua criatividade já não bastava para o ramo. Assim, ele, Rogério Rodrigues e Fernando Dacosta decidiram criar uma editora. Francisco Vale expõe que o gosto pela literatura sempre esteve presente em sua vida e que almejava ser escritor antes mesmo de iniciar sua carreira de jornalista. Tais requisitos mostraram-se fundamentais para sua formação como editor, comprovando que tal ofício pauta-se muito mais na intuição e no conhecimento de mundo do profissional do que apenas num conhecimento técnico ou em suas aptidões sociais. Além disso, Francisco Vale lembra que o processo de leitura é um fator fundamental para o desenvolvimento dessa intuição e é um fator decisivo na escolha de boas obras literárias.

Os editores são parte fundamental no processo de divulgação da literatura e também na construção da imagem pública dos escritores, pois é partindo de seus julgamentos que uma obra será produzida e reproduzida, inserindo-se no campo literário e chegando às mãos de seus leitores. De certa forma, essas credenciais do editor acabam sendo um ponto positivo no que se refere às decisões por obras de qualidade para publicação. Entretanto, quais os critérios utilizados por um editor para definir o que é uma obra de qualidade? Como é feito o processo de escolha dessas obras? Há editoras que recebem originais de escritores e contam com profissionais internos ou contratam profissionais qualificados para fazer a leitura crítica ou pareceres sobre as obras que recebem. Luiz Schwarcz, editor da

Companhia das Letras, em entrevista a Teodoro Koracakiz, descreve o processo de seleção de originais realizado pela editora:

Nós recebemos muitos originais, mas trabalhamos mais com a indicação. A indicação traz um resultado muito maior do que o original enviado espontaneamente. Estamos até estudando uma forma de deixar de receber originais. O resultado é tão pequeno em relação ao trabalho que dá, que muitas editoras internacionais não recebem. Nos Estados Unidos, nenhuma editora recebe originais que não seja por intermédio de um agente literário. Na França, a Gallimard e outras editoras importantes também não recebem originais pelo correio, apenas através de indicação. Nós ainda não interrompemos completamente, mas temos uma sistemática de não incentivar essa remessa, porque na história da Companhia das Letras nós aprovamos três ou quatro originais que vieram pelo correio sem indicação. É um volume muito grande e a regra é a da baixa qualidade. No início da editora, eu mesmo fazia a leitura desses livros. Hoje temos que ter um freelancer para fazer uma primeira triagem. Não temos como ter uma pessoa muito qualificada da equipe editorial só para isso. Um dos livros que chegou pelo correio sem uma intermediação foi *O Chalaça*, do José Roberto Torero, que acabou se tornando um grande sucesso. (SCHWARCZ apud KORACAKIS, 2006, p. 100)

Fica evidente no depoimento de Schwarcz que a escolha das obras literárias que serão publicadas é mediada por diversos outros agentes do campo literário, que contribuem para a indicação da obra ao editor. Podemos lembrar que em contexto histórico já mencionado, no período da ditadura militar, os editores – sem incentivos ou intimidados diante dos fatos políticos e da censura – optavam por esperar um tempo antes de publicar títulos de novos escritores. Nesse período, foram mantidas publicações de escritores consagrados e que possuíam um público leitor garantido como, por exemplo, os escritores Autran Dourado, J. J. Veiga, Osman Lins, Murilo Rubião e Jorge Amado (PELLEGRINI, 1999, p. 160). Apenas em meados da década de 1970, as editoras passaram a investir em outros escritores nacionais. Surgiram nomes como Sérgio Sant’Anna, Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu, Márcio Souza, João Gilberto Noll, entre outros.

Um dado importante a ser destacado em relação ao crescimento editorial no Brasil decorreu do surgimento e ampliação de novas editoras a partir da década de 1980. A Companhia Editora Nacional, por exemplo, passou a pertencer ao Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas (IBEP), já a editora Civilização Brasileira passou a pertencer ao Grupo Record. Ao passo que algumas editoras optaram pela fusão, como ocorreu com as editoras Cultrix e Pensamento, outras se separaram, como

Editora Cortez & Moraes, formando a Editora Cortez e a Editora Moraes, que logo depois se transformou na Centauro Editora. Nesse cenário, algumas editoras antigas conseguiram manter-se, a exemplo da Editora Brasiliense e da Editora Vozes. Ao lado dessas mudanças, novas editoras cresceram e ganharam destaque, como por exemplo, a Editora Perspectiva, fundada em 1965, e a Editora Rocco, fundada 1975.

Em 1986, foi criada a editora Companhia das Letras, que se tornou um referencial de qualidade no mercado editorial e acabou tornando-se parâmetro para outras editoras. No desenvolvimento de sua trajetória até os dias atuais, ela pôs em prática um modelo próprio de relações profissionais com seus escritores. Desde sua fundação, a ficção brasileira é uma das suas linhas editoriais. A Companhia das Letras dispõe de um amplo catálogo de escritores contemporâneos, como Bernardo Carvalho, Daniel Galera, Sergio Santana, Michael Laub e Socorro Acioli, entre outros. Ter a ficção brasileira como uma de suas linhas editoriais denota a relevância conferida a esse segmento por uma das principais editoras brasileiras contemporâneas.

A editora ganha destaque no cenário literário brasileiro devido à sua estratégia mercadológica, pois, ao investir em livros comerciais e conseguir se manter no mercado como uma grande editora, possibilita a difusão de escritores de qualidade. Sabemos que as tiragens de livros literários são baixas e que o grande público consumidor de livros se restringe aos leitores de *best-sellers* e outros gêneros variados. Mas, ao conciliar os lucros dessas grandes tiragens com o produto das vendas de obras que não oferecem tanto retorno, a editora conquista visibilidade e se torna referência no que diz respeito à divulgação de obras ficcionais brasileiras. A editora dá espaço ao *best-seller*, o que torna possível que continue a existir dentro do cenário literário brasileiro e mundial, porém, e justamente por conta de poder tirar sua subsistência disso, não deixa de dar espaço aos escritores e às obras com caráter menos comercial.

O campo de publicações no Brasil é bastante diversificado e comporta não apenas grandes editoras, mas também editoras de pequeno e médio porte. As de pequeno porte costumam operar dentro de nichos especializados. Editoras como a 7letras, Confraria do Vento e Novo Século, por exemplo, publicam obras de ficção. Essas pequenas editoras, embora tenham dificuldade na divulgação e distribuição dos livros, conseguem oferecer aos escritores a possibilidade de ter seus títulos publicados, ainda que em uma escala menor. É, sem dúvida, um serviço essencial o

que é realizado por essas editoras, pois é muito mais difícil para um escritor iniciante ter um livro publicado por uma editora de grande porte. Atualmente, essas pequenas editoras se beneficiam com títulos nas listas dos principais prêmios literários do país. Isso ocorre por conta de suas principais preocupações estarem relacionadas à qualidade das obras que serão publicadas e não ao lucro advindo delas.

Em 2014, o escritor Manoel Herzog teve o romance *Companhia Brasileira de Alquimia*, publicado pela editora Patuá, indicado para o Prêmio Portugal Telecom. A realidade dessas editoras é bem diferente das que produzem em grande escala. No caso da editora Patuá, Eduardo Lacerda, para conseguir cumprir sua rotina de proprietário, editor e único funcionário da empresa, acaba desenvolvendo múltiplas tarefas: “É ele quem seleciona os livros que vai publicar, edita, revisa, embrulha, põe nos Correios quando os fregueses apertam a tecla ‘comprar’ no site da Patuá, que funciona na sala de sua casa” (FILGUEIRAS, 2014). Em 2013, a editora Patuá ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura na categoria autor estreante com o romance *Desnorteio*, de Paula Fábrio, e ainda teve o livro *Vário som*, de Elizza Andrade Buzzo entre os finalistas do Jabuti. Outras editoras pequenas também tiveram títulos indicados nos principais prêmios do país, como as editoras Confraria do Vento, a Potiguar Jovens Escribas, Casarão do Verbo, Mondrongo, entre outras. Essas editoras pequenas ao despontarem na lista de prêmios literários do país acumulam um capital simbólico muito importante que chancela sua atuação no campo.

É mais provável que escritores estreantes encontrem espaço em editoras de pequeno e médio porte, que produzem tiragens menores. Entretanto, como nem sempre essas editoras contam com uma boa rede de distribuição para esses livros, a participação do escritor na promoção e nas vendas de seus livros é fundamental. Ele é corresponsável pela formação da sua rede de leitores e, geralmente, desenvolve uma relação mais próxima com o editor.

As grandes editoras sempre se encontram em melhor posição no campo quando se trata de publicar títulos que alcancem maior número de leitores. Geralmente, a tiragem inicial de uma grande editora que publica literatura costuma variar entre 3.000 e 8.000 exemplares; a depender do título, a tiragem pode ser muito maior. Contudo, o investimento da editora em uma grande tiragem depende de sua expectativa quanto ao retorno financeiro daquele título. Como afirma Thompson, “grandes editoras se encontram também em melhor posição quando se trata de

colocar seus livros nos principais canais do varejo e assegurar uma posição de visibilidade dentro desses canais” (2013, p. 165). Além de contar com uma ampla rede de distribuição, grandes editoras fazem investimentos em marketing editorial, direcionando esforços na divulgação e promoção do livro. O processo de profissionalização de um escritor é, portanto, algo que tem na escrita apenas o início de todo um processo mais complexo e dividido em níveis que precisam ser trabalhados em conjunto. Dessa forma, a escolha das editoras pelas obras que irão publicar passa necessariamente pelo crivo do mercado. Uma obra que não atinja as expectativas de venda estimadas pela editora que a publica pode tornar inviável a publicação de outras obras do mesmo escritor.

Dentro do espaço das grandes editoras, a maioria dos editores de livros de ficção concentra suas forças em encontrar livros de qualidade que potencialmente possam trazer bom retorno financeiro para editora. Sigfried Unseld, dirigente da prestigiosa editora alemã Surhrkamp, apresenta em seu livro *O autor e seu editor* (1986), artigos sobre a produção do livro e reflexões sobre as relações entre editores e escritores. Apesar de seu livro ter sido lançado em 1986, ele traz uma realidade ainda presente no campo literário de hoje. Um dos focos de discussão do livro diz respeito à relação entre escritores de literatura e seus editores. Unseld no ensaio inicial aponta o quanto essas relações podem ser ambíguas:

O mal-estar persistente que caracteriza a relação entre o autor e seu editor é resultado da própria atividade do editor, que como Jano, tem duas faces. Ele precisa – conforme diz Brecht – produzir aquela “mercadoria sagrada que é o livro” e também vendê-la, isto é, precisa associar a atividade intelectual ao comércio, para que aquele que escreve essa literatura possa viver e aquele que o edita tenha condições para fazê-lo. Em 1913, Alfred Doblin expressou-o à sua maneira: “O editor pisca um olho para o escritor e outro para o público. Mas o terceiro, o olho da sabedoria, olha diretamente para a carteira”. (UNSELD, 1986, p. 18)

Associar a atividade intelectual à busca do retorno financeiro não dá conta de expressar as atividades desenvolvidas pelos editores, uma vez que, além de angariar capital intelectual e econômico, elas precisam de capital humano, social e simbólico. Na visão de Unseld, o editor investe boa parte de seu tempo e esforço na produção de livros de qualidade para o público leitor e quanto maior for o capital intelectual da editora, maiores as chances de ela produzir e tornar disponível os livros que lhe garantam retorno financeiro. Portanto, o editor “assume a um tempo

responsabilidade intelectual e a responsabilidade material das atividades de sua casa” (UNSELD, 1986, p. 19). Ao discorrer sobre o papel de uma editora, Unselld nota que ela se estabelece por meio do relacionamento que possui com seus escritores. Nesse sentido, editores e escritores operam nesse sistema exercendo grande impacto na cadeia editorial, pois as relações de troca entre ambos são essenciais para que todos saiam ganhando.

Ao desenvolver um relato sobre o mundo de relações entre autores e editores, Unselld apresenta o exemplo do editor Peter Suhrkamp, que considerava o autor uma personalidade criadora. Essa visão propagada por Suhrkamp e Unselld mostrou uma forma de enxergar o autor de literatura, cabendo ao editor não influenciar no produto de seu imaginário:

A literatura é sempre aquilo que os autores fazem dela. As responsabilidades do editor literário podem ter mudado um pouco de fluxo do processo de comunicação literária, mas no fundo permanecem as mesmas: estar à disposição do autor, aberto àquilo que sua obra traz de novo, e contribuir para a sua difusão. (UNSELD, 1986, p. 58)

Unselld dá ênfase ao papel desempenhado pelo autor na cadeia editorial, ao passo que restringe a importância que o editor possui dentro desse campo. No entanto, sabemos que o editor muitas vezes atua não apenas como *filtro*, identificando obras que possam trazer retorno financeiro para a empresa, mas, em alguns casos, desempenha o papel ativo de discutir com o escritor o que pode ser alterado ou melhorado na obra que será publicada. Esse diálogo<sup>11</sup> pode se estabelecer de algumas formas distintas. Pode acontecer de o editor propor alterações que fazem com que a estrutura da obra seja comprometida, assim como pode ocorrer que o autor não aceite nenhum tipo de interferência, o que pode afetar a recepção da obra pelos leitores.

Outra questão cara ao campo literário atual é a expansão do mercado editorial brasileiro, pois as empresas familiares começaram a dar espaço para outro tipo de empresa. Com a entrada de grupos estrangeiros no Brasil, aquisições e fusões ocorreram. A relação entre escritores e editores tende cada vez mais à profissionalização e o mercado brasileiro vai se aproximando do mercado

---

<sup>11</sup> Essa ação pode ser exercida também pelo agente literário, figura que começa a ganhar mais espaço no campo literário brasileiro e sobre o qual vamos abordar no segundo capítulo.

internacional. A Penguin Random House é resultado da fusão entre as editoras Random House e Penguin em 2013, e é hoje o maior grupo editorial do mundo. Ela entrou no Brasil com a integração das operações da editora Companhia das Letras e da editora Objetiva em 2015, tornando-se a Penguin Random House Brasil. As duas editoras, no entanto, mantêm sua atuação independente e a mesma estrutura operacional e editorial, com os mesmos selos e catálogos. Podemos dizer que a união entre as duas das maiores editoras brasileiras é um passo importante no longo processo de consolidação do mercado nacional (principalmente diante de um cenário de crise das livrarias tradicionais, que acumulam cinco anos seguidos de queda de faturamento). Outro grupo consolidado no Brasil é Sextante-Intrínseca. Outras grandes editoras como Ediouro, Rocco e Record estão incluídas nesse cenário de fusões e aquisições que marcou recentemente o mercado editorial no Brasil. Certamente, a internacionalização do mercado impacta profundamente as relações entre escritores e editores na medida em que as práticas de mercado internacionais passam a servir de parâmetro e a relação entre investidores e editoras se torna mais complexa.

Um exemplo que ajuda a projetar tais mudanças é o surgimento recente da Editora Todavia. Valendo-se de uma proposta diferente e se estabelece no mercado com base em investidores que apostam na mudança do quadro cultural do país. Em matéria da revista *Época Negócios*, esse novo quadro é apresentado:

O posicionamento da empresa, explicado com um misto de entusiasmo e cautela pelo editor – “pode parecer demagogia” –, é o que conferiu o valor diferencial na avaliação do risco tomado pelos financiadores do projeto. “Os jovens empreendedores trabalham com conceitos diferentes, não estão olhando para os negócios apenas pelo lado financeiro, que é uma visão estreita”, avalia o presidente da holding Itaúsa, Alfredo Egydio Setubal, o principal entre os três investidores iniciais da Todavia. “Estamos investindo porque acreditamos que ainda haja espaço para editoras desse tipo, que buscam qualidade. A ideia é construir uma editora influente, que colabore e interfira nos debates importantes para a sociedade brasileira.”. (COUTINHO, 2017)

Se por um lado o mercado editorial brasileiro cresce e se torna cada vez mais atrativo para investidores, por outro as novas ferramentas tecnológicas como a internet proporcionam alternativas viáveis para o escoamento da produção dos escritores literários e a autopublicação torna-se uma prática corriqueira.



O advento da internet tornou possível contornar alguns obstáculos de cunho financeiro e comercial. A rede trouxe uma imensa gama de possibilidades para que escritores tenham a oportunidade de publicar seus textos com mais liberdade e sem tantos riscos do ponto de vista mercadológico. Com os blogues, muitos escritores conseguiram publicar suas histórias, sem passar pelos mecanismos do mercado editorial do livro<sup>12</sup>. Segundo Schollhammer, as modernas plataformas de visibilidade da escrita trouxeram um espaço inédito e democrático para os novos escritores (2009, p. 13-14). Como o já citado Daniel Galera, muitos escritores iniciaram seus experimentos em blogue e só depois foram integrados às editoras tradicionais, como por exemplo, Ana Maria Gonçalves (*Ao lado e à margem do que sente por mim*, editora Borboletas, 2002), Ana Paula Maia (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Record, 2009), e Clara Averbuck (*Máquina de pinball*, Editora Conrad, 2002). Para Averbuck, o blogue “Brazileira! Preta” serviu para divulgar seu primeiro livro, *Máquina de pinball*, escrito anteriormente. Esses exemplos nos fazem reconhecer a importância da publicação de livros on-line, como porta de entrada para o mercado editorial. Essas plataformas despertam o olhar de muitos editores.

Sabemos que essas plataformas on-line não competem com o mercado tradicional, no entanto, são opções por meio das quais os escritores desconhecidos obtêm um primeiro reconhecimento do público leitor. Escritores do passado que esbarraram no problema da edição, circulação e divulgação de suas obras tinham poucas escolhas. Alguns grandes escritores editaram seus livros com recursos próprios, e essa prática não era incomum. Um caso ilustrativo é o do escritor Mário de Andrade, que em 1927 escreveu à pintora Anita Malfatti, expondo o objetivo de guardar dinheiro a fim de financiar a impressão do livro de poemas *Losango cáqui*, pronto desde 1922: “ando miquiadíssimo e todo o dinheiro que posso economizar é pra pagar a edição do *Losango cáqui* [...]. Na quinta próxima já devo receber provas” (ANDRADE, 1989, p. 103).

---

<sup>12</sup>Uma das possibilidades para um aspirante a escritor que não tenha ainda acesso a uma editora comercial é a autopublicação por meio do financiamento coletivo, também conhecido como *crowdfunding*. Essa tem sido uma estratégia para viabilizar projetos dentro do setor literário, de que se valem vários autores. Todo o processo fica sob responsabilidade do escritor, desde a publicação do livro até sua divulgação. Para participar, o interessado precisa se inscrever na plataforma de financiamento coletivo, apresentar seu projeto em vídeo e definir uma meta e um prazo de arrecadação. A partir disso, colaboradores passam a fazer contribuições financeiras para a execução do projeto.

A existência de plataformas on-line como *Wattpad*, uma rede social literária, permite aos escritores publicarem sozinhos seus trabalhos. O *Wattpad* é gratuito e nele os usuários podem facilmente publicar suas histórias em pequenos capítulos e formatadas para serem lidas em pequenas telas. Atualmente, o mercado editorial está atento em absorver talentos advindos dessas plataformas de autopublicação. Em 2015, algumas histórias oriundas do *Wattpad* ganharam publicações impressas, como foi o caso da carioca Nana Pauvolih que teve a trilogia *A redenção do cafajeste* publicada pela editora Rocco. Muitos autores têm conseguido chegar a editoras tradicionais por meio do *Wattpad*.

Carlos Andreazza, editor executivo do Grupo Record, pontua em entrevista ao Podcast Rio Bravo a importância que tem a autopublicação: “Já publiquei alguns autores e ainda vou publicar escritores cujo primeiro livro foi uma autopublicação. Então é uma vitrine importante e o editor tem que estar atento a isso”. Andreazza considera que o papel do editor não se resume apenas a viabilizar a existência física ou digital do livro, mas “é aquela pessoa que o autor pode e deve trocar ideia. É uma voz, um interlocutor, em certo sentido, um fundamento, uma segurança. Na verdade, o editor é tudo aquilo que o autor quiser” (ADREAZZA, 2014). Na entrevista de Carlos Andreazza, temos um importante depoimento de como é estabelecido um contato entre escritor e editora:

Uma conversa que tenho muito clara com o autor: Quero seu livro, ele é muito importante, mas temos que ter uma relação de pé no chão. A estimativa tem que ser 2 ou 3 mil exemplares vendidos, vamos calcular nosso adiantamento com base nessa realidade. Se conseguir estabelecer isso claramente, o livro se paga e dá lucro, qualquer livro. O importante para uma editora como a Record é que seus livros deem lucro, ou na pior das hipóteses, que empatem aquele investimento inicial. Penso como editor nas carreiras dos meus autores e penso no próximo livro também. Quero que o livro de estreia aqui na casa se pague, essa é a condição fundamental, porque ele se pagando, imediatamente abre portas para o próximo. É o conjunto da operação que é lucrativa para nós. (ANDREAZZA, 2014)

Um fato importante a ser notado no depoimento de Andreazza é que ele passará a investir no escritor se este se revelar rentável para a editora: se o seu primeiro livro se pagar, “imediatamente abre portas para o próximo”. Isso mostra como a relação entre escritor e editor pode ser extremamente objetiva e material, pois, segundo o editor “é o conjunto da operação que é lucrativa para nós”. Ou seja,

a depender da receptividade que o escritor tem por parte de seu público, ele consegue gerar lucros para a editora que passa a ter todo interesse em manter esse escritor, que, por sua vez, poderá construir carreira dentro de uma editora, publicando outras obras.

Porém, ao seguir essa lógica, as editoras são forçadas a pensar na manutenção do rendimento do empreendimento e não apenas na qualidade do que será produzido, pois, ao conceber a obra como um produto, as editoras não estão assimilando o complexo processo de produção e criação da arte. Um editor, ao divulgar um escritor que conseguiu um número satisfatório de vendas, projeta nesse escritor uma imagem de sucesso futuro. A editora, no entanto, não leva em conta que a produção de uma narrativa de qualidade depende de recursos que não são por ela disponibilizados, ou seja, ao cobrar uma nova publicação não leva em consideração que ela demandará tempo e criatividade. Raros são os escritores que conseguem adiantamento substancial de direitos autorais para a elaboração de sua obra.

Geralmente, as empresas editoriais valem pelos escritores que têm; um grupo de escritores de renome e qualificado é um recurso humano importante para o êxito de uma editora e, de muitas maneiras, é a chave de seu sucesso. É natural que dentro desse campo de atividade editores de empresas de grande porte estejam sempre atentos a escritores que publicaram livros bem-sucedidos e de qualidade medida por premiações e críticas positivas. Por outro lado, os escritores, ao serem publicados por uma editora de grande prestígio, têm um grande ganho de capital simbólico e espaço de visibilidade dentro do campo literário.

Ao compararmos o panorama do passado com a realidade do presente, em termos de profissionalização do escritor, podemos reconhecer conquistas fundamentais para o escritor contemporâneo: a existência de uma legislação específica que garante a propriedade das obras e os direitos autorais sobre ela, uma indústria do livro bem consolidada e a expansão do mercado editorial.

Como vimos nos tópicos precedentes, ao historiar diferentes momentos importantes da profissionalização do escritor, as formas de produção materiais apresentaram alterações consideráveis ao longo do tempo. Essas alterações, que reconfiguraram as relações entre escritor e mercado, não foram capazes de dissipar completamente as tensões entre capital simbólico/valor estético *versus* capital econômico, mas as remodelaram, tendo em vista principalmente o surgimento da

figura do editor como elemento chave dessa mediação. Cabe destacar, entretanto, que, no desenvolvimento de nossas pesquisas, observamos uma dificuldade ou desinteresse dos escritores pela articulação de ações conjuntas na ampliação de seus direitos. A atuação de lideranças apenas ocasionais é um obstáculo para a formulação de uma consciência de classe, destinada a dar voz aos escritores, aumentar sua representatividade e promover a discussão de temas centrais à atividade literária.

Ao analisar as diferentes formas de inserção no campo literário e acompanhar a trajetória de alguns escritores contemporâneos, pudemos ainda distinguir outros quatro aspectos fundamentais que, ao mesmo tempo, caracterizam o campo literário contemporâneo e contribuem decisivamente para a profissionalização do escritor. Deles trataremos no próximo capítulo.

## **SEGUNDO CAPÍTULO**

## 2 O CAMPO LITERÁRIO HOJE: INCREMENTOS À PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR

### 2.1 EVENTOS E PRÊMIOS LITERÁRIOS

Nas últimas décadas, o mercado literário no Brasil experimentou um incremento significativo no número de eventos associados à divulgação da Literatura e aos seus autores. Isso tem ocorrido por meio de performances, palestras, lançamentos e encontros que possibilitam ver, ouvir e conviver com os escritores.

Nos anos 1990, a implantação da Lei 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet<sup>13</sup> funcionou como um dos motivadores para que pessoas físicas e jurídicas se engajassem em projetos culturais. A lei deu abertura à multiplicação também de eventos literários, que até esse período eram esparsos, não atingiam parcela significativa de público e não contavam com grande divulgação.

As feiras, festas e festivais direcionados à arte literária, venda de livros e divulgação de autores e de suas obras acabaram se tornando parte do calendário cultural dos locais onde são sediadas. O escritor Paulo Lins, que declarou ter participado de mais de 50 encontros em 2014, comenta aspectos relevantes na proliferação desses eventos e na mudança do perfil de seus frequentadores:

Houve outro evento desses, em Bragança Paulista, onde conheci quatro jovens, e cada um me entregou um livro. Eram quatro moradores de favelas da cidade dizendo que aprenderam comigo que favelado também podia ser escritor. Quando eu teria a chance de conhecê-los, de saber que essas transformações de fato acontecem? Fico muito feliz que encontros literários tenham se tornado uma moda no país. Antes só havia eventos assim para o público rico, em escolas particulares, centros culturais. Agora tem feira literária em tudo quanto é cidade, e, como elas são gratuitas, todo mundo pode ir. Acredito que esses encontros são hoje o principal incentivo à leitura no Brasil. (LINS apud FILGUEIRAS, 2015)

---

<sup>13</sup> A Lei Rouanet, como é conhecida a Lei 8.313/91, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). O nome Rouanet remete a seu criador, o então secretário Nacional de Cultura, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet. Para cumprir este objetivo, a lei estabelece as normativas de como o Governo Federal deve disponibilizar recursos para a realização de projetos artístico-culturais. A Lei foi concebida originalmente com três mecanismos: o Fundo Nacional da Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). Este nunca foi implementado, enquanto o Incentivo Fiscal – também chamado de mecenato – prevaleceu e chega ser confundido com a própria Lei. Disponível em: <<http://rouanet.cultura.gov.br/o-que-e/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2019. Cabe lembrar que agora em 2019, com o novo governo que se estabeleceu, ela passa por novas mudanças e seu nome passa a ser Lei de Incentivo à Cultura, não se pode ainda observar o impacto das alterações impostas à lei, mas já se percebe uma grande preocupação de artistas e produtores.

Percebemos na fala do escritor a evidente troca ocorrida no momento do diálogo mencionado: o fato de o que escreveu ter inspirado seus leitores a terem esperança em um futuro diferente daquele usualmente relegado ao ser *favelado*, certamente serve como incentivo ao seu trabalho. Os escritores convidados pelos festivais literários são ainda mais sensíveis ao reconhecimento simbólico que é obtido. Muitos afirmam que a atenção que recebem das equipes organizadoras influencia seus sentimentos de reconhecimento e como eles experimentam sua participação neste ou naquele evento. Esses eventos colocam o livro e o escritor em contato com o público para torná-los mais próximos e criam estratégias de promoção tanto para os escritores, quanto para as editoras que expandem as vendas de livros.

Por isso, podemos afirmar que a ascensão de festivais literários em particular levou a uma revalorização das atividades dos escritores. Isso se constitui, antes de tudo, como o reconhecimento simbólico criado, com o desenvolvimento de um sistema de eventos no qual eles desempenham um papel central, ativo e artístico. Há também uma natureza econômica, uma vez que em alguns eventos há remuneração dos escritores convidados por tais participações. Um dos eventos brasileiros mais reconhecidos nesse sentido, a primeira Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), foi realizada em 2003 e deu novo impulso ao cenário literário brasileiro por conta das intensas e frequentes trocas entre escritores e leitores. Sob a curadoria da inglesa Liz Calder, a Flip reuniu escritores nacionais e internacionais, editores, críticos, jornalistas, turistas e um amplo público interessado em mesas temáticas.

O escritor homenageado nessa primeira edição foi Vinicius de Moraes. Realizada todos os anos desde então, a Flip escolhe a cada edição um escritor como eixo de sua programação. Ao participar de debates com críticos e jornalistas os escritores obtêm grande visibilidade, já que tais eventos não são limitados a um público específico, como ocorre em eventos acadêmicos. Inserida nas novas dinâmicas que configuram o mercado literário brasileiro, durante as suas edições o evento tem apresentado ao público uma amostra de produtos e produtores literários nacionais e estrangeiros. À medida que a Flip se tornou um exemplo de evento bem sucedido, surgiram outras festas literárias espalhadas pelo país, como a Fliporto, em Olinda, Pernambuco; a Flimar, em Marechal Deodoro, Alagoas; a Flica, em Cachoeira, Bahia; a Flivima, em Visconde de Mauá, Rio de Janeiro – todas as

idades históricas, com tradição cultural e belezas naturais. Em termos de *marketing*, grande parte desses eventos concentra suas programações em *sites* e redes sociais como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e o *You Tube*. Também são criados aplicativos que mantêm os leitores atualizados a respeito da programação, escritores, ingressos e oficinas, além de contar muitas vezes com transmissão on-line da programação.

Do ponto de vista dos autores, a incorporação da presença do escritor em eventos públicos é tratada como uma rotina profissional, parte integrante das atividades que permitem – além do cultivo de sua imagem pública – estabelecer relações com agentes do campo literário e angariar proventos diretos (com a venda dos livros) e indiretos (com cachês e convites para palestras e oficinas). O escritor Luiz Ruffato descreveu em 2014 esse processo, com vivacidade e senso de humor:

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.(RUFFATO, 2019)

O olhar de Luiz Ruffato sobre os eventos vê nesses novos elementos um incremento à profissionalização, uma fonte complementar para seu sustento enquanto escritor. Contudo, há pontos de vista que colocam em xeque toda essa percepção positiva construída em torno dos eventos literários, como a fala da escritora Andréa del Fuego: “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” (2014). Embora a fala da escritora seja um tanto quanto desanimadora, é interessante deixarmos claro que para aqueles escritores que desejam tornarem-se profissionais da escrita, os eventos não seriam a única porta de entrada para inserção no campo literário, ele apenas representa mais uma possibilidade, como tantas outras possíveis no campo atual.

Assim como a postura dissonante de Andréa del Fuego, há outros agentes do campo literário que, apesar de a construção recente dessa rede de eventos pelo país ser notável e beneficiar escritores que movimentam o mercado editorial,



apontam os riscos inerentes a esse crescimento. Alguns críticos argumentam que, se as feiras se converteram em megaeventos que estimulam a superexposição dos escritores, as obras literárias perderão prioridade: há, a partir daí, segundo esses críticos, massificação e perda de qualidade literária em prol da mercantilização da arte. Em ensaio publicado no *Jornal Rascunho*, João César de Castro Rocha reflete sobre essa questão, partindo do pressuposto de que o ato que define a vitalidade de um campo literário não é a produção em série de textos, mas a leitura refletida da tradição e dos contemporâneos. Segundo o crítico, a novidade da circunstância contemporânea reside nos seguintes fatos:

De um lado, a presença *inédita* no espaço público de autores jovens, que ainda não escreveram suas grandes obras, mas que já circulam em meios variados, incluindo aí a tradução de seus livros, com uma desenvoltura maior do que a dos autores consagrados nos anos de 1980, cuja visibilidade 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. De outro lado, a presença *indiscriminada* dos mesmos jovens autores em circuitos os mais diversos: claro, em primeiro lugar, os festivais e encontros literários, mas também oficinas de escrita criativa; colunas ou eventuais colaborações para jornais de ampla circulação; participação em programas de televisão e de rádio; assiduidade exemplar em blogs, facebook e twitter; escrita de roteiro para cinema e televisão; circuito de conferências e curadorias para instituições como SESC, Senac, CCBB. (ROCHA, 2019, grifos do autor)

No entanto, o pesquisador introduz uma importante ressalva: “Devagar com o andar: eles não vivem de direitos autorais, porém das inúmeras atividades propiciadas pela projeção do escritor no espaço público.” (2019). Ainda: “Surge a palavra-chave: esse é um espaço propriamente literário que assoma a esfera pública brasileira com uma força antes desconhecida.” (ROCHA, 2019). Para o crítico, o resultado desse estado de coisas não é necessariamente benéfico ao campo literário, pois ele não implica a leitura efetiva dos textos:

Ao fim a e ao cabo, *viver de literatura, mas não de direitos autorais* é tão-só outro modo de repetir o já dito: o espetáculo dos festivais literários torna-se cada vez mais dominante; embora ele seja *independente da leitura efetiva das obras dos autores convidados para a festa*. (ROCHA, 2019, grifo do autor)

A crítica mais comum aos eventos literários é que eles muitas vezes focam na expectativa em torno da imagem do escritor, alguns quase assumem postura de celebridades, correndo-se o risco de a leitura das obras acabarem ficando em

segundo plano, conforme mencionado acima por Rocha. Tal crítica, todavia, é rebatida por aqueles escritores que acreditam que as feiras são investimentos ligados à cultura e à promoção de livros, contribuindo para dinamizar o mercado editorial.

Outra crítica muito comum é de que escritores *estabelecidos* estariam também mais propensos a serem convidados a participarem de tais eventos. Chama a atenção o fato de que os convites privilegiam escritores que já possuem uma carreira literária mais ou menos estabelecida ou que tenham jogo de cintura para circular no campo literário. Não deixa de ser curiosa, então, a formação de um círculo vicioso alimentado pelos eventos, em especial quando se trata das chamadas festas literárias: o escritor tem de ter algum destaque na vida literária para participar, que como evento da vida literária, vai lhe dar algum destaque.

Os contrassensos são próprios do funcionamento do campo literário, que tem na tensão entre seus agentes seu principal elemento de transformação. Atualmente, o crescimento das feiras e festas literárias pode ser entendido como um sinal da mudança do campo literário contemporâneo. Embora haja muita discussão sobre a finalidade desses eventos, nossas pesquisas mostraram que podemos compreendê-los como um canal de promoção de muitos escritores e um incentivo à profissionalização da condição do escritor de literatura uma vez que podem ser uma possibilidade interessante tanto para aumentar a renda de escritores, quanto para o acúmulo de prestígio e visibilidade, e aí talvez se revele a dimensão importante desses eventos.

Adriana Lisboa, escritora que dentre os demais aqui arrolados será a que mais nos deteremos (sobretudo no terceiro capítulo), tem uma trajetória de participação em eventos literários muito significativa e que aponta para a importância desses eventos como espaço de interação e visibilidade que auxiliam o escritor na sua busca pela profissionalização.

Em 2004, a escritora participou da Flip, integrando o programa principal, em uma mesa que tinha como tema *Vozes Femininas*. No mesmo ano, ela participou como convidada no estande da editora Rocco, na XVIII Bienal do Livro de São Paulo. Integrou uma mesa-redonda sobre ficção com escritores portugueses e autografou seu livro *Um beijo de colombina*. No ano seguinte, participou de palestras na XVI Bienal do Livro do Rio de Janeiro. Em 2010, a escritora participou da I Bienal do Livro do Paraná, sediada em Curitiba. São apenas exemplos de uma atividade

empenhada na divulgação de sua obra, contato com o público e visibilidade na mídia, internet e nas redes sociais.

No plano internacional, Adriana Lisboa participou como convidada de inúmeros eventos na América, na Europa e na Ásia, como a Feira de Frankfurt, o Salão do Livro de Paris, o Salão do Livro da América Latina (em Paris), Hay Festival Cartagena de Indias, FlipSide (Inglaterra), Feira do Livro de Miami, Semana do Brasil na China, entre outros. No caso da carreira de Adriana Lisboa, todos esses eventos permitiram que ela se tornasse ainda mais conhecida pelo público leitor. Certamente, esses eventos colaboram para a divulgação de seu nome, já que é instigante para o leitor esse contato direto com o escritor.

Ao vermos a participação de Lisboa em Feiras literárias, percebemos que essa tendência não ocorreu somente no Brasil. Houve, também, um aumento no número de eventos internacionais, o que possibilitou o trânsito de diferentes obras produzidas pelo mundo.

Nesse panorama, é importante lembrar que investimentos maiores, tanto do setor público quanto do setor privado, dinamizaram o campo literário. Nele, cabe destacar também os prêmios, que, como feiras, funcionam para o reconhecimento de obras e escritores, movimentando o mercado editorial e proporcionando vendas maiores aos títulos lançados – o que se caracteriza, mercadologicamente falando, como um retorno para os investimentos como aqueles advindos de leis e fundos tanto públicos quanto privados.

Para muitos autores, os prêmios podem tanto oportunizar uma consagração para escritores mais experientes quanto para abrir portas e criar oportunidades para aqueles em início de carreira. Segundo a pesquisadora Ana Elisa Ribeiro,

[...] os prêmios literários, sejam eles oferecidos a obras inéditas ou a obras publicadas, são parte a se considerar nas redes de edição, incluindo-se questões de legitimação de autores, editores e outros personagens do circuito de criação artística ligados ao livro e à leitura. Muito embora sejam criticados como mecanismo de seleção ou legitimação, considerados excludentes ou distorcidos em relação à cultura do país, todos os prêmios existentes no Brasil expressam como objetivo a movimentação do segmento editorial e, mais especificamente, da literatura brasileira, o que significa não apenas sua valorização, mas sua continuidade diversificada e renovada, ao menos em tese. (RIBEIRO, A., 2016, p. 129)

A concorrência acalorada por prêmios literários se acentua cada vez mais. Nesse processo, escritores já conhecidos do público teriam mais chance de conquistar um prêmio literário de prestígio nacional? Eis uma questão apontada pela crítica aos prêmios literários. É notório que escritores consolidados garantem uma visibilidade na mídia de forma geral, e que possivelmente aspirantes a escritores estariam em uma concorrência desigual em se tratando de concorrências a prêmios. Por isso, muitas vezes, quando divulgados, os resultados geraram muitos alardes na mídia. Em edição de 2017, por exemplo, a lista de finalistas divulgada pelo Prêmio São Paulo de Literatura<sup>14</sup> foi bastante criticada, por trazer alguns nomes já previsíveis e uma única mulher como finalista, a escritora Maria Valéria Rezende. É notável que após polêmicas e debates envolvendo premiações literárias, esses autores consequentemente passam a receber ainda mais o olhar da imprensa.

Não estamos aqui defendendo simplesmente a ideia de que escritores iniciantes consigam ser premiados, estamos colocando em questão que há de certa forma uma dificuldade maior, visto que a concorrência muitas vezes acontece de forma desigual. O panorama atual aponta também aí uma mudança no campo literário, pois cada vez mais escritores desconhecidos estão conseguindo premiações importantes, o que os auxiliam a conquistar o seu espaço nesse cenário, ainda que gradativamente. Um bom exemplo é *À cidade*, livro escrito por Mailson Furtado Viana, que, venceu o Jabuti de livro do ano em 2018, também premiado na categoria poesia. O autor recebeu R\$ 100 mil reais pelo prêmio.

Assim como ocorre com a proliferação dos eventos literários, a questão dos prêmios também levanta polêmicas. Julio Daio Borges, em artigo para o Digestivo Cultural, considera *excessiva* a premiação da literatura contemporânea, apontando a grande quantidade de prêmios oferecidos e o fato de a premiação contemplar sempre os mesmos nomes:

---

<sup>14</sup> Entre os finalistas da categoria “Melhor Livro de Romance do ano 2016” do Prêmio São Paulo de Literatura, estavam entre os finalistas os escritores Bernardo Carvalho (*Simpatia pelo demônio* – Companhia das Letras), Flávio Izhaki (*Tentativas de capturar o ar* – Rocco), Javier Arancibia Contreras (*Soy loco por ti*, América – Companhia das Letras), Maria Valéria Rezende (*Outros cantos* – Alfaguara), José Luiz Passos (*O marechal de costas* – Alfaguara), Michel Laub (*O tribunal da quinta-feira* – Companhia das Letras), Miguel Sanches Neto (*A bíblia do Che* – Companhia das Letras), Ricardo Lísias (*A vista particular* – Alfaguara), Silvano Santiago (*Machado* – Companhia das Letras) e Victor Heringer (*O amor dos homens avulsos* – Companhia das Letras). Disponível em <<https://premiosapaulodeliteratura.org.br/categoria/edicoes-anteriores/edicao-2017/>> Acesso em jan. 2019.

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. (BORGES, 2017)

O problema é que o objeto central de disputa aqui é a arte. Critérios para julgamento de arte são invariavelmente subjetivos – ainda que os eventos possuam listas de exigências e pontos específicos a serem julgados – e podem consolidar valores aceitos e conformados a determinados padrões vigentes em algumas instâncias de legitimação, como universidades ou jornalismo cultural. Ou seja, as obras premiadas representam um conjunto de valores estéticos que as instâncias reguladoras pretendem chancelar como sendo as válidas em detrimento de outros valores também presentes no campo.

Essas restrições e essa percepção do meio literário brasileiro, no entanto, não são consensuais entre os agentes do campo. O fato de autores premiados muitas vezes serem escritores consagrados, publicados por grandes editoras e personalidades que já estão na mídia pode ter outra motivação. A escritora e crítica literária Heidi Strecker, que já participou de três edições da banca de jurados do Prêmio Jabuti, comenta que a escolha de algumas obras em detrimento de outras também envolve aspectos não tão conhecidos do público em geral, mas bastante evidentes aos profissionais do livro:

Autores iniciantes, desconhecidos e publicados por pequenas editoras, ou mesmo independentes (que se autopublicam) precisam ser avaliados exclusivamente pela qualidade de sua obra e muitas vezes são preteridos pela precariedade com que ela é editada (erros de português, desorganização formal, gralhas editoriais). Por outro lado, muitos livros de autores bem sucedidos, com carreira em andamento, costumam ser mais bem editados, com qualidade editorial, capa atraente, diagramação eficiente, além de contarem, com “paratextos” (introduções, prefácios, textos de orelha e quarta-capa) que conferem prestígio ao autor, sinalizando ao leitor que a obra passou pelo crivo da editora, e que foi submetida ao trabalho técnico de uma grande equipe, que se ocupou em transformar a obra num livro atraente e bem sucedido em termos de mercado. Nesses

casos, a qualidade (ou não) da obra torna-se mais evidente ao avaliador.<sup>15</sup>

O depoimento chama atenção para um aspecto mais objetivo do processo de avaliação de obras literárias, que acaba não sendo exatamente relacionado ao conteúdo artístico da obra, mas meramente à sua forma e produção editorial. Segundo entrevista de Strecker, as avaliações realizadas em premiações importantes obedecem a critérios objetivos e bem estabelecidos em editais:

A premiação, ao contrário do que possa parecer, obedece a critérios rígidos e padronizados. No caso do Jabuti, os participantes das bancas são profissionais do mercado editorial indicados pelas editoras e escolhidos pelo Conselho Curador do Prêmio. Os candidatos de cada categoria são avaliados separadamente por três membros da banca e a revelação dos nomes dos avaliadores é feita apenas após a indicação.

O avaliador recebe a totalidade da produção anual daquela área específica, enviada pelos editores e pelos autores, sem nenhuma seleção prévia. Cabe a ele fornecer uma lista com notas dos títulos de melhor qualidade naquela área, baseado em itens previamente estipulados pelo Regulamento. Numa etapa seguinte, essas avaliações são cruzadas com as indicações de dois outros membros do júri e transformam-se na lista dos indicados. O primeiro nome da lista é o vencedor do prêmio. Na realidade, o contato com um grande número de obras, além de fornecer um panorama da produção literária daquele ano, apruma a capacidade crítica do avaliador, ao contrastar obras de qualidade desigual e fazer emergir pontos fora da curva de uma produção literária num mesmo gênero<sup>16</sup>.

Fazer crítica e avaliar as obras de prêmios literários que podem afetar significativamente a carreira de um escritor – tanto positiva quanto negativamente – é um trabalho que caminha lado a lado com a busca por critérios cada vez mais objetivos – ainda que, reiteramos, a subjetividade seja inevitável. Transcrevemos abaixo os critérios estabelecidos para as categorias romance, contos e crônicas, no Prêmio Jabuti 2018:

Os critérios de análise das obras a serem utilizados pelos jurados encontram-se relacionados abaixo de cada categoria.

CONTO Reunião de narrativas ficcionais breves. Critérios a serem apreciados pelo júri:

1. EXPRESSIVIDADE, CONCISÃO E QUALIDADE DA ESCRITA 2. ORIGINALIDADE 3. INTERLOCUÇÃO COM OUTROS ESTILOS E AUTORES

<sup>15</sup> Entrevista concedida por Heidi Strecker à pesquisadora Neila Brasil por e-mail na íntegra no ANEXO A desta tese.

<sup>16</sup> Entrevista concedida por Heidi Strecker à pesquisadora Neila Brasil por e-mail na íntegra no ANEXO A desta tese.

CRÔNICA Reunião de narrativas de temática simples, cujos motes são fatos, eventos do cotidiano ou temas históricos. Critérios a serem apreciados pelo júri:

1. EXPRESSIVIDADE E QUALIDADE DA ESCRITA 2. ORIGINALIDADE DO ASSUNTO E DO TRATAMENTO 3. INTERLOCUÇÃO COM OUTROS ESTILOS E AUTORES

ROMANCE Narrativa ficcional em prosa, geralmente longa, às vezes inspirada em histórias reais que imita por verossimilhança, cujo centro de interesse pode estar no relato de aventuras, no estudo de costumes, fatos históricos ou de tipos psicológicos. Critérios a serem apreciados pelo júri: 1. ORIGINALIDADE; TÉCNICA NARRATIVA E DESENVOLVIMENTO DA AÇÃO 2. CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS; ESTRUTURA E ESTILO 3. INTERLOCUÇÃO COM OUTROS ESTILOS E AUTORES. (2018, p. 4-6)

Percebemos a busca por critérios que sejam tão objetivos quanto possível no supracitado. A separação em gêneros é uma das formas de tornar a disputa mais específica. Uma vez que trata de questões mais estruturais e menos relacionadas diretamente à arte literária, isso acaba tornando mais viável e justificável o julgamento.

As premiações, entretanto, não estão isentas de polêmicas e críticas. Podemos citar como exemplo o episódio ocorrido no ano de 2012 na premiação do Jabuti, com a controversa atuação do crítico Rodrigo Rangel. A polêmica chegou à grande imprensa, alimentando a curiosidade do público sobre o prêmio e os mecanismos internos de avaliação das obras. Conhecido como “Jurado C”, pois seu nome não havia sido divulgado antes da entrega dos prêmios (o júri é composto por três jurados identificados como “jurado A”, “jurado B” e “jurado C”), Rangel atribuiu notas entre 0 e 1.5 a escritores consagrados como Ana Maria Machado, que concorreu com o romance *Infâmia* (tornando impossível sua premiação), e deu nota máxima ao romancista estreante Oscar Nakasato, pelo romance *Nihonjin*. A manipulação do resultado do prêmio gerou controvérsias no meio literário e editorial. A editora Objetiva, que publica os romances de Ana Maria Machado, manifestou sua indignação, por meio de nota do editor Roberto Feith:

A Editora Objetiva vem expressar sua perplexidade diante das informações divulgadas pela Câmara Brasileira do Livro a respeito da apuração do resultado de Prêmio Jabuti de 2012, categoria literatura. Ao se confirmarem estas informações, fica evidente uma manipulação do resultado por parte de um dos jurados. Seu voto, em vez de refletir uma avaliação qualificada de cada uma das obras finalistas, pode evidenciar a determinação de eleger uma obra vencedora a qualquer custo, ainda que para isto fosse necessário apelar a uma série de notas zero para os demais finalistas. Como

editores do romance *Infâmia* de Ana Maria Machado, não podemos deixar de expressar nosso desconforto diante da informação de que no escrutínio final para a escolha do romance vencedor, *Infâmia* recebeu uma nota dez, uma nota nove e meio e, do jurado em questão, um zero. (2012)

O curador da premiação, José Luiz Goldfarb, assim explicou o episódio: “O voto dele foi ou muito positivo ou muito negativo nos autores que tinham notas médias dos outros jurados. Nesse acaso, ele acabou definindo a votação” (2012). No entanto, Goldfarb defendeu a lisura do processo de premiação, que conta com monitoria externa, relativizou as consequências negativas do episódio e defendeu a obediência aos critérios de avaliação: “Não acho que tenha nenhum problema com esse jurado. Ele participou de outras edições. Não fiquei satisfeito mesmo porque ele abusou dessa possibilidade matemática. E sou transparente quanto a isso. Mas são votos de qualquer forma” (GOLDFARB, 2012). A escritora e jornalista Raquel Cozer teve uma reação mais direta e jocosa. Afirmou que:

O que não ficou claro para mim foi se o jurado C desclassificou favoritos para dar vez aos que na teoria tinham menos chance, se achou os livros uma porcaria indignas de ser chamadas de romances ou se foi o espírito de porco mesmo. A primeira opção me parece mais simpática, embora eu tema que na verdade tenha sido a alternativa três. (COZER, 2012)

Note-se que o crítico que incitou a polêmica, de figura desconhecida no meio literário, tornou-se alvo de entrevistas a jornais, blogs e sites da internet, e chegou a produzir textos de crítica literária para o jornal *Folha de São Paulo*. Com o tempo, porém, seu nome deixou de circular na grande imprensa e o próprio episódio tornou-se menos relevante. A escritora preterida pelo Jabuti, Ana Maria Machado, no ano seguinte recebeu o prêmio Zariff Bourbon pelo mesmo romance, que lhe rendeu a importância de R\$ 150 mil. Mesmo esquivando-se de comentar com detalhes o ocorrido, declarou que o prêmio, mesmo inconscientemente, teve um significado de reparação de uma injustiça: “Quando recebi este, podia não estar consciente disso na hora, fiquei feliz com o reconhecimento, mas também me bateu depois a ideia de reparação de uma injustiça, uma ideia de que as coisas tendem ao equilíbrio, afirmou a autora” (MACHADO, 2013).

Em 2010, o Prêmio Jabuti já havia gerado controvérsias, com a atribuição do prêmio Melhor Livro de Ficção ao escritor e compositor Chico Buarque, pelo



romance *Leite Derramado*, publicado pela editora Companhia das Letras. Esse prêmio é tradicionalmente concedido ao vencedor da categoria melhor romance, que tinha sido atribuído ao escritor e repórter da TV Globo Edney Silvestre, por *Se eu fechar os olhos agora*. O episódio rendeu críticas na imprensa, do próprio Silvestre e de sua editora, a Record, que ameaçou deixar de inscrever seus livros nas premiações seguintes. Num gesto contemporizador, o curador do prêmio anunciou mudanças nas regras das edições posteriores do prêmio e, em artigo para o jornal *Folha de São Paulo*, o editor Luiz Schwarcz, que publica as obras de Chico Buarque, revelou que o livro já tinha vendido, à época, mais de 180 mil exemplares (SCHWARCZ, 2010).

A disputa mostra a importância dos prêmios, tanto do ponto de vista do capital simbólico angariado por escritores e editores, quanto do ponto de vista material, pois, além gerar grande circulação na mídia tanto para os nomes dos escritores quanto para suas obras, ainda aumenta o acúmulo de capital econômico. Os prêmios são troféus em disputa no campo, que tem o poder de distinção. Além disso, os resultados das premiações são pauta da mídia em todo o Brasil, repercutindo em empresas de comunicação de massa como a *Rede Globo de Televisão*, as revistas *Veja* e *IstoÉ*, os jornais *O Estado de São Paulo* e *O Globo*, por exemplo, e em grande parte dos blogues e sites dedicados à literatura.

Ao lado de antigos e prestigiosos prêmios como o Jabuti (criado em 1958, pela Câmara Brasileira do Livro), assistimos ao surgimento de novos estímulos aos escritores estreantes ou com carreira já consolidada. Podemos citar como exemplo o Prêmio Passo Fundo Zaffari-Bourbon, criado em 1999, o prêmio SESC de Literatura, criado 2003, e o prêmio Oceanos (antigo Portugal Telecom, criado em 2008).

Para um escritor, receber um importante prêmio literário acarreta vários desdobramentos: incremento de vendas de seus livros; facilidade na publicação de outros títulos e valorização de sua imagem diante do público e da crítica. Os prêmios também são importantes por razões financeiras, colaborando para a estabilidade profissional dos escritores. Um bom exemplo é o do escritor Cristovão Tezza: após lançar o romance autobiográfico *O filho eterno*, o autor recebeu os prêmios mais importantes do país, o Jabuti 2008, o Portugal Telecom 2008, o São Paulo de Literatura 2008 e o Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura, em 2009. Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, a múltipla premiação rendeu-lhe, naquele período, mais de quatrocentos mil reais, além de estimular sua adoção enquanto

leitura obrigatória em exames de ingresso ao ensino superior, como o vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017, p. 424). Outro exemplo é o do escritor cearense Ronaldo Correia de Brito, que foi vencedor do prêmio São Paulo de Literatura, conquistado em 2009 com o romance *Galileia* (Alfaguara). Com isso, as vendas do livro ganharam um novo impulso e uma grande repercussão entre os críticos.

Podemos pensar também no caminho inverso. Os escritores que ganham prêmios, por sua vez, “cooperam também para conferir visibilidade a editoras que publicam os livros [...], e orientam os leitores, dirigindo-os para criações e criadores avaliados positivamente por um grupo credenciado de jurados” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 424). Ganhar um prestigiado prêmio literário pode ser um fator substantivo para a autonomia financeira de um escritor. Para Adriana Lisboa, autora cuja trajetória mais nos interessa neste trabalho, foi fundamental que seus primeiros romances tenham conquistado prestígio e visibilidade. O romance *Os fios da memória* foi finalista do Prêmio Saramago e, em 28 de outubro de 2003, *Sinfonia em branco* deu à autora o prêmio, que lhe rendeu 25 mil euros. Rapidamente, a imprensa encarregou-se de divulgar o nome da escritora premiada, o que foi um marco importante para torná-la reconhecida no cenário literário internacional. No dia seguinte, o jornal português on-line *Confina Media* também repercutiu o fato:

Adriana Lisboa vence prêmio José Saramago 2003:

Foi só por causa da morte inesperada do amigo Montalban que José Saramago não teve tempo para acabar de ler “Sinfonia em Branco”, livro que arrecadou ontem à tarde, em Lisboa, o prêmio literário batizado com o nome do Nobel português, e que a Fundação Círculo de Leitores instituiu em 1999 para incentivar a criação literária entre os jovens.

Ainda assim, o escritor garantiu que a brasileira Adriana Lisboa, de 33 anos ganhasse o prêmio com o segundo romance (tinha publicado anteriormente *Os fios da Memória*), “temos escritora”. “Numa altura em que muitos dos livros que nos chegam às mãos parecem escritos com os pés, é com satisfação que nos deparamos com um livro surpreendentemente bem escrito e onde se sugere, mais do que se descreve, o horror”.

Elogiada ainda por Pilar del Rio e Nélida Piñon (que formaram o júri com José Agualusa, Vasco Graça Moura e Guilhermina Gomes), Adriana Lisboa disse que receber este prêmio era uma “vitória e um incentivo” para a sua carreira, num país onde “ler é um privilégio” Para casa leva 25 mil euros que anteriormente foram para Paulo Miranda e José Luís Peixoto. (2003)

Não apenas vale ressaltar a importância crucial do prêmio em si, mas também a leitura da obra a ser feita pelo próprio José Saramago, um dos escritores de maior renome, cuja menção atua como impulso de divulgação do nome de Adriana Lisboa. Além do prêmio importante que recebeu pelo romance *Sinfonia em branco*, somaram-se outras indicações a prêmios: o *Prix des Lectrices de Elle*, na França e *PEN Translation Prize*, ampliando seu reconhecimento internacional. Sem dúvida, quando um escritor tem êxito em suas primeiras publicações, isso facilita suas tomadas de posições no campo e a aquisição de capitais específicos. Se sua carreira está se desenvolvendo satisfatoriamente, torna-se mais provável que uma editora continue apostando nesse escritor (como já comentado por nós no primeiro capítulo). Conforme expõe Thompson, se a editora consegue visualizar um futuro promissor nos escritos do autor,

pode planejar o seu programa futuro com muito mais exatidão e confiabilidade do que uma editora que confia em um negócio incerto normal de publicações comerciais de *frontlist*. A editora sabe quando cada um desses autores entregará uma nova obra e pode planejar as estratégias de lançamento para cada autor e para cada livro, a fim de maximizar seu potencial de vendas. (THOMPSON, 2013, p. 231)

Para desenvolver sua carreira, Adriana Lisboa contou com a experiência adquirida pela publicação de seu primeiro romance. A reputação crítica que esse romance recebeu facilitou a publicação do seu segundo romance: *Sinfonia em branco*, em 2001, também publicado pela editora Rocco. Em 2003, já vencedor da terceira edição do prêmio Saramago, o livro foi publicado em Portugal pela editora Temas e Debates. Receber a mais importante premiação literária para escritores lusófonos gerou para Lisboa um olhar mais apurado da crítica. Sua obra despertou interesse de editoras estrangeiras e atualmente já foi traduzida para 11 idiomas, como inglês, alemão, árabe, italiano, francês, romeno, turco, espanhol, croata, polonês e ucraniano. Além de adquirir capital simbólico, os direitos autorais para publicações em outros idiomas converteram-se em capital econômico para a escritora, o que também veio a possibilitar que ela se dedicasse exclusivamente à atividade de escrita.

O romance recebeu naquele momento e continua a receber resenhas publicadas em cadernos literários, blogues da internet e diversos artigos acadêmicos. Esses fatores foram importantes para o início de sua carreira:

conseguir publicar seu romance por uma editora de prestígio, ganhar um prêmio importante e receber críticas positivas. Da relação entre autor e editora, podemos apontar que Adriana Lisboa entra no campo literário com certa vantagem, considerando que foi transferido capital simbólico para a escritora. No entanto, ao ter o livro indicado ao Prêmio José Saramago, em longo prazo também transferiu capital simbólico para editora. É especialmente quando o reconhecimento simbólico é adquirido que escritores, como no caso de Lisboa, começam a se preocupar com aspectos materiais em questão, especialmente quando decidem abandonar sua atividade principal, quando é o caso.

Receber o prêmio representou um passo decisivo em seu processo de profissionalização, pois possibilitou à autora comprovar uma imagem de escritora profissional e propiciou ganhos econômicos e a oportunidade de conhecer e conviver com José Saramago. Na entrevista ao blogue *Silêncios que falam*, Adriana Lisboa comenta o impacto que o prêmio teve em sua vida:

O prêmio foi importantíssimo por muitos motivos. Eu jamais, jamais teria sonhado em recebê-lo, foi uma surpresa que me pegou na contramão e me apresentou uma imagem de escritora profissional que eu ainda nem tinha de mim mesma.

[...] O dinheiro do prêmio me permitiu pagar a casa onde morava, eu que vivia de traduções e de uma magra bolsa de doutorado. Mas principalmente o prêmio me permitiu conhecer um dos autores que mais admirava (e admiro), José Saramago, pela obra que criou e pelo homem que era. Nem sempre as duas coisas vêm de mãos dadas, e não raro conhecer um autor que admiramos é frustrante [...]. Saramago era sóbrio, sério e comprometido com uma ética que norteou, me parece, sua escrita e sua vida. (LISBOA, 2013b)

Ganhar um importante prêmio se impõe como uma forma de autenticidade, por isso, Adriana Lisboa passa ser ainda mais reconhecida, entre leitores e por seus pares. A partir desse marco, Lisboa vai se estabelecendo de forma consistente no campo literário. Todas as suas obras de ficção foram finalistas de prêmios importantes como Prêmio Jabuti, Prêmio Zaffari Bourbon, Prêmio Casino da Póvoa e Prêmio São Paulo de Literatura. Em 2005, a escritora recebeu o prêmio de autor revelação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil por *Língua de trapos* e em 2007 o projeto Bogotá 39/Hay Festival (Bogotá Capital Mundial do Livro) a incluiu no grupo dos 39 mais importantes autores latino-americanos até 39 anos.

Como vimos, os prêmios e os eventos literários têm impulsionado as carreiras literárias de vários escritores. Não podemos perder de vista que uma das consequências diretas das premiações é o convite para ministrar cursos de escrita criativa e oficinas literárias, que exercem papel duplo, tanto de formação quanto de consagração de escritores, por isso ambos serão os alvos de nosso estudo no próximo subcapítulo.

## 2.2 CURSOS DE ESCRITA CRIATIVA E OFICINAS LITERÁRIAS

A Escrita Criativa e seus cursos (disseminações, ramificações), chamados de Oficina Literárias, vêm conquistando a atenção de novos escritores interessados em aprender técnicas literárias. Atualmente, vários sites e blogues estão disponíveis na internet com o intuito de disseminar a ideia de que qualquer pessoa pode tornar-se escritor, desde que se empenhe nessa tarefa. Há inclusive cursos on-line que oferecem tal *formação*. Por muitos anos, a arte de escrever parecia, ao senso comum, ser uma habilidade exclusiva daqueles que já possuíam naturalmente algum tipo de dom para a escrita. Pode-se ensinar a escrever? Essa questão tem sido uma preocupação de críticos e estudiosos sobre a função dos cursos de escrita criativa.

No Brasil, podemos dizer que o fenômeno é relativamente recente e foi ganhando corpo paulatinamente. Para compreendermos melhor o surgimento desse fenômeno iremos retornar de forma breve à origem dos programas de escrita criativa nos Estados Unidos. Em seguida, refletimos sobre o papel desses cursos e oficinas literárias na formação e na profissionalização dos escritores brasileiros.

Os programas de escrita criativa surgiram nos Estados Unidos por volta de 1890, dentro das universidades, seja como oficinas de escrita criativa, seja como cursos de pós-graduação destinados a ensinar a composição de textos. Tal fenômeno se consolidou entre as décadas de 1930 e 1940 e se popularizou no período do pós-guerra. Segundo a organização não governamental *Association Writers of Writing Programs (AWP)*, atualmente, há nos Estados Unidos centenas de programas universitários de escrita criativa, conferências, festivais, centros e residências para escritores. Os programas de escrita criativa também estão presentes em universidades como Reino Unido, Canadá, Austrália e Nova Zelândia.

A primeira turma de escrita criativa foi oferecida na universidade de Iowa no ano 1897. Anos mais tarde, o Departamento de Letras passou a oferecer cursos regulares, nos quais os alunos selecionados recebiam aulas de escritores residentes e visitantes<sup>17</sup>. A proliferação de programas de escrita criativa tornou-se um fenômeno de largas proporções. A criação da associação profissional *The Associated Writing Programs*, em 1967, visava apoiar a presença de escritores literários no ensino superior.

Nos Estados Unidos, os alunos podem tornar-se bacharéis em escrita criativa. Ao concluir o curso, o aluno pode apresentar um livro de poemas, um romance ou uma obra traduzida. A Universidade de Iowa mantém um setor para escritores estrangeiros. Estudaram lá os escritores brasileiros João Ubaldo Ribeiro, Sérgio Santt'Anna, João Gilberto Noll, Flávio Moreira de Costa, entre outros. Essa é uma importante face da profissionalização do escritor. Experiências de outros locais, quando os interesses são em prol da ampliação das possibilidades de profissionalização, acabam sendo levadas para onde antes não havia interesse na área, seja por mero desconhecimento ou pela falta de incentivos mais concretos na realização desse tipo de patrocínio literário.

A Universidade do Texas, por exemplo, além de cursos de graduação em Criação Literária, oferece cursos de mestrado na mesma área. Seu programa bilíngue (inglês/espanhol) destina-se a estudantes dos Estados Unidos, América Latina e Espanha. As disciplinas oferecidas abrangem ficção, poesia, roteiro cinematográfico, ensaio, crônica e tradução. Programas como os mencionados acima, quando atingem certa maturidade, agem como influenciadores para outros locais que buscam auxiliar seus cenários locais de escrita literária.

Ao comentar esse fenômeno, a pesquisadora francesa Gisele Sapiro enfatiza que o surgimento e a expansão dos programas de escrita criativa nos Estados Unidos tiveram o mérito de estabelecer uma carreira identificável para o escritor e gerar postos de trabalho para esses profissionais, além de terem influenciado de forma marcante a literatura americana (RABOT; SAPIRO, 2016, p. 154). Em artigo

---

<sup>17</sup> O *Iowa Writers Workshop* foi fundado em 1936, pelo diretor Wilbur Schramm, que visava reconhecer a legitimidade da escrita criativa para o exercício acadêmico. Convidando escritores visitantes de prestígio como Robert Frost, Robert Penn Warren, John Berryman, Dylan Thomas e Robert Lowell. O êxito de vários graduandos repercutia positivamente para a imagem do workshop, que se tornou cada vez mais renomado. A resistência inicial dos acadêmicos das universidades focados no estudo dos grandes escritores do passado, pouco a pouco foi diminuindo.

para a revista *The Atlantic*, Edward J. Delaney analisa a qualidade dos melhores programas de escrita criativa dos Estados Unidos. O pesquisador afirma que

O número de programas de graduação em escrita criativa cresceu de aproximadamente 50, há três décadas, para talvez 300 atualmente. Todos têm o objetivo implícito de formar escritores para serem publicados em curto espaço de tempo. A cada ano, mais ou menos 20.000 pessoas inscrevem-se para participar desses programas. Os que são aceitos, pelo menos em teoria, têm acesso a professores bem preparados, são cercados por outros escritores talentosos em ascensão, serão remunerados de forma a minorar seus problemas financeiros e adquirem um ingresso no mundo dos livros e escritores.<sup>18</sup> (2007, tradução nossa)

No prefácio do manual para os diretores de programas de mestrado em escrita criativa, o diretor executivo da AWP, David Fenza, argumenta que os programas representam “o sistema de patrocínio literário mais importante já conhecido no mundo” (FENZA apud RABOT; SAPIRO, 2016, p. 156). Além de favorecer a publicação dos escritores iniciantes, em revistas e editoras, muitas delas universitárias ou locais, o sistema que envolve alunos e egressos de cursos de escrita criativa conta também com residências, prêmios e bolsas de estudo.

Alguns pesquisadores afirmam que a multiplicação de programas de escrita criativa exerce grande influência na produção literária americana. De forma crítica, Mark McGurl aponta a relação entre o modelo de ensino nos cursos de escrita criativa e o campo literário:

Aqui a oficina torna-se um meio de camaradagem mutuamente instrutiva, a base ou o gerador de uma cena literária produzida institucionalmente – uma variante acadêmica dos grupos urbanos boêmios de escritores que se apoiam uns aos outros e que se reúnem tipicamente em cafés ou em residências particulares. Mas a mesma sociabilidade que cura a solidão do escritor também torna a sala de aula uma “esfera pública patológica” em pequena escala, uma ocasião para violência exercida contra o jovem escritor cuja ficção (tipicamente autobiográfica) abre a ele ou ela as portas do mundo externo.<sup>19</sup> (2009, p. 96, tradução nossa)

---

<sup>18</sup> The number of graduate creative-writing programs has risen from about 50 three decades ago to perhaps 300 now. All have the presumed goal of training soon-to-be-published writers. Each year, some 20,000 people apply for admission to these programs. Those accepted will, at least in theory, have access to skilled teachers, be surrounded by other talented rising writers, be funded in a way that lessens their financial constraint, and earn an entree into the world of books and writers (DELANEY, 2007).

<sup>19</sup> “Here the workshop becomes a medium for mutually instructive camaraderie, the basis or generator of an institutionally produced writers’s ‘scene’ – a campus variant of the mutually supportive urban bohemian collectivities typically centered in cafés or private homes. But the same sociality that cures the writer’s lonelines also makes the classroom a smallscale ‘pathological public sphere’, an occasion

O mundo externo pode ser um peso para o jovem escritor (*recém-chegado*<sup>20</sup> na visão bourdieusiana) que inicia uma incursão pelo mundo da escrita literária. A violência mencionada pelo autor diz respeito à imagem de autor que começa a ser criada nesses cursos.

No cenário brasileiro, os programas de escrita criativa e os cursos livres, as chamadas oficinas literárias, gradualmente vêm conquistando espaço no meio acadêmico e sendo difundidos pela mídia. Escritores da atual geração tendem a buscar a profissionalização e estão de uma ou outra forma tentando se inserir no mercado do livro. Tal tomada de posição faz com que esses aspirantes a escritores levem a sério a possibilidade de fazer um curso de escrita criativa, seja no contexto universitário, seja num curso livre como uma oficina literária.

O ensino de escrita criativa no Brasil surgiu a partir dos anos 1960, inaugurado pela oficina criativa do escritor e professor Cyro dos Anjos na Universidade de Brasília e posteriormente na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A escritora e membro da Academia Brasileira de Letras Nélida Piñon também ministrou oficinas literárias na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, esses cursos já existem tanto em universidades públicas quanto em instituições privadas.

Embora os cursos de escrita criativa inseridos nos programas universitários sejam recorrentes em países de tradição anglo-saxônica, como vimos anteriormente, ainda são pouco comuns no sistema acadêmico brasileiro. O Mestrado e Doutorado em Teoria da Literatura, com ênfase em Escrita Criativa pela PUC-RS desempenha um papel pioneiro em nosso sistema universitário. Ao criar a área de Escrita Criativa, o PPGL deu visibilidade ao que já vinha realizando com a oficina literária desde 1985. É nesse contexto que a criação literária foi se tornando uma disciplina em processo de legitimação e vem encontrando abrigo em disciplinas nos cursos de graduação e também de pós-graduação.

Uma das oficinas literárias mais antigas e duradouras é ministrada pelo professor e escritor Luiz Antônio de Assis Brasil. A Oficina da PUC, como é

---

for violence done to the youthful writer whose presentation of (typically) autobiographical fiction has 'opened' him or her to outside view." (MCGURL, 2009, p. 96).

<sup>20</sup> "escritores mais 'jovens' estruturalmente (que podem ser quase tão velhos biologicamente quanto os 'antigos' que pretendem superar), ou seja, os menos avançados no processo de legitimação [...]." (BOURDIEU, 1996a, p. 271).



chamada, passou a existir em 1985, em Porto Alegre, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio do Sul (PUC-RS) e tornou-se uma referência de oficina literária no país. Estimulados pelo surpreendente desenvolvimento da Oficina da PUC, outras oficinas começaram a aparecer nos circuitos literários. Como exemplo temos as que foram ministradas pelo professor Raimundo Carrero, em Recife, João Silvério Trevisan, em São Paulo, outras por escritores surgidos mais recentemente, mas com carreira já estabelecida, como é o caso de Marcelino Freire ou Joca Reiners Terron, para citar apenas alguns. Gradativamente essas oficinas vão se incorporando ao cenário literário e, a partir dos seus frutos, vão sendo reconhecidas e valorizadas pelo que são.

Como grande parte das tentativas inovadoras de fortalecimento de determinadas áreas profissionais, de início as oficinas literárias foram recebidas sem seriedade, em especial por quem via a arte literária e a habilidade de escrita como algo que devia ser inato ao sujeito que se pretendia escritor profissional.

Um exemplo de como as práticas oriundas de oficinas literárias vêm produzindo bons frutos é o estabelecimento do Curso Superior de Tecnologia em Escrita Criativa oferecido pela PUC-RS. No Rio de Janeiro, a PUC-Rio oferece desde 2004 o curso em Letras com habilitação em produção textual. Ambos os cursos propõem capacitar o aluno ao desenvolvimento de habilidades criativas e críticas em disciplinas que ensinam estética, crítica, relações entre literaturas e outras mídias, criação de roteiros teatrais e audiovisuais. A PUC-RS também criou desde 2012 na Pós-graduação em Letras uma área de concentração específica, a área de Escrita Criativa, com foco interdisciplinar e com uma linha de pesquisa específica: Leitura, Criação e Sistema Literário. Todavia, o lugar adquirido por esses cursos passou a ser uma novidade em nosso país e estes novos diplomas ainda são recebidos com muitas desconfianças pelo mercado de trabalho, mas o professor e estudioso Italo Moriconi, na apresentação do livro de Francine Prose, *Para ler como um escritor*, argumenta que:

Nesses cursos a literatura interessa como arte. Arte da palavra, arte da escrita, arte da potência verbal. Eles representam a institucionalização da boa e velha oficina literária, assim como do bom e velho sarau literário. Neles a literatura é lida para que se aprendam a desenvolver técnicas de narração e composição e se aperfeiçoem os critérios de avaliação da qualidade artística de um texto. [...] Ninguém é solicitado a ter ideias geniais ou “corretas” sobre as obras estudadas, pois a crítica literária é aí exercida como

um gênero a aprender, independente do conteúdo a transmitir. (MORICONI, 2008, p. 9)

Ensinar a criação literária em sala de aula quebra a visão tradicional do escritor que trabalha sozinho. Isto é, abandonamos a visão romântica do escritor como gênio para pensar na possibilidade de um profissional que pode ser lido pelos seus pares a partir da constante troca de experiências. Percebemos também que muitos desses cursos enfatizam a figura do escritor enquanto artista. Quando se pensa em profissionalização do escritor, muitas vezes o foco recai sobre o mercado editorial, contudo não podemos deixar de lembrar que estamos lidando com a arte literária, os cursos de escrita criativa e as oficinas literárias ratificam isso.

Assis Brasil explica que a expressão “oficina literária” pode designar tanto experiências acadêmicas institucionalizadas quanto ações privadas (2015, p. 106). Contudo, em instituições acadêmicas, a preferência recai sobre a expressão *escrita criativa*, uma tradução literal do inglês. As oficinas literárias livres são mais informais, não são regulamentadas, não oferecem certificados oficiais e são realizadas também na modalidade on-line.

Os ministrantes das oficinas literárias, na maior parte das vezes, são escritores ou profissionais da área de Letras ou do mercado editorial (críticos, professores, editores). Aquele que organiza uma oficina literária utiliza sua visão de literatura e seus critérios acerca do conteúdo e do método pedagógico.

Assim, há [as oficinas] que privilegiam a intuição e o instinto, canalizando-os à realização do texto e, talvez por isso, sejam as mais vistosas; outras, entretanto, preferem mesclar a intuição com o conhecimento de alguns fundamentos teóricos e são dotadas de um programa prévio que é apresentado ao candidato. Há, também, aquelas que tratam exclusivamente de um tema: o romance, o conto, a novela, a poesia, a que podem agregar gêneros híbridos, como o memorialismo, a autobiografia, o romance-reportagem e outras formas de complexa classificação. (BRASIL, 2015, p. 106)

Podemos, pois, pensar as oficinas como espaços de discussão e aprendizagem. Ministrantes de oficinas literárias podem, por meio de sua experiência cultural, artística ou acadêmica, proporcionar aos alunos o conhecimento de técnicas baseadas na leitura de textos em prosa, trechos de poemas e contos, mediados por seus comentários críticos. Um dos atrativos desses cursos – para escritores iniciantes ou não – é que eles ensinam técnicas narrativas,

além de discutir elementos básicos da ficção. As oficinas também podem se configurar como sessões conjuntas de análise crítica dos textos dos alunos, contribuindo para o amadurecimento literário dos participantes. Nesse caso, escritores iniciantes procuram autores e críticos mais experientes para que estes deem sugestões sobre seus trabalhos. Esse diálogo com o leitor qualificado é muitas vezes considerado fundamental por muitos escritores em começo de carreira. O que nos diz Amílcar Bettega Barbosa sobre o conceito de oficina literária pode ser observado a partir do que o escritor teve como vivência prática:

As oficinas literárias, também chamadas de Oficinas de Escrita Criativa, são grupos formados com a proposta clara e objetiva de discutir o processo de criação do texto literário, suas técnicas, suas dificuldades, suas particularidades, e isso a partir da troca de experiências, da leitura e da discussão tanto de textos de autores consagrados como dos próprios participantes da oficina, sempre na tentativa de olhar friamente para um texto e tentar ver, por trás de sua fachada, os andaimes da criação literária. (2012, p. 10)

Segundo a ensaísta e professora Márcia Lígia Guidin, que coordena oficinas literárias desde o ano 2000 em São Paulo, a finalidade dessas empreitadas é “compartilhar os trabalhos (em prosa, ou poesia, ou textos críticos) e desenvolver um senso autocrítico a partir da experiência”<sup>21</sup>. Nas palavras de Adriana Lisboa, “a maior carência de um escritor acho que é a de um par de olhos ou ouvidos com que se possa compartilhar um trabalho” (2015, p. 10). Com tal afirmação a escritora deixa subtendido que as oficinas podem servir como um lugar de prática de escrita que podem ser aperfeiçoadas a partir de um orientador, cuja experiência pode servir para o amadurecimento do aluno-escritor. A partir de uma oficina literária o texto “[...] sai daí revigorado, livre do abismo do próprio umbigo” (LISBOA, 2015, p. 10).

Tais cursos funcionam como oportunidades que passam a se constituir em estratégias para a inserção no campo literário. Como afirma João de Mancelos: “A ideia de que o escritor nasce ensinado e que basta apenas ler o que outros autores fizeram é uma falácia acalentada por alguns aspirantes às letras. Em qualquer arte, o talento não basta: é fundamental aprender” (2007, p. 2). O papel das oficinas é visto com receptividade por notáveis escritores contemporâneos que também participaram de oficinas literárias. Há um relato interessante publicado pela Folha de São Paulo e assinado por Nina Rahe que comprova o que estamos falando. No

---

<sup>21</sup> Depoimento exclusivo de Márcia Lígia Guidin para tese. Mensagem recebida por neilabrazil@hotmail.com em 31 mar. 2016 na íntegra no ANEXO B desta tese.

artigo “Escritores consagrados ajudam novos talentos com oficinas”, a colunista apresenta a história da escritora Ivana Arruda Leite que, estando diante de um bloqueio criativo, optou por entrar para uma oficina literária (RAHE, 2016). Para a escritora, a oficina serviu como um recomeço para sua prática de escrita. Através dessa exposição poderíamos nos questionar: se uma oficina literária é capaz de contribuir com uma escritora que até mesmo já tem livros publicados, quais seriam as vantagens para escritores iniciantes em participar de oficinas literárias?

Muitos também procuram esses espaços interessados em discutir literatura. Daniel Galera, em um artigo intitulado *Relato de um escritor aprendiz*, atribui à oficina literária a capacidade de “aprofundar e instrumentalizar a relação de um possível autor com as narrativas que lê e escreve” (2009). Segundo ele, participar da oficina literária de Assis Brasil serviu como “ponto de partida para pensar a literatura com um pouco mais de ambição” (2009). Sobre o papel desempenhado pela mesma oficina ministrada por Assis Brasil, outro escritor contemporâneo, Michel Laub, fala de sua importância: “A oficina me tornou um leitor melhor, no mínimo, e portanto um escritor melhor – considerando que escrever é ler o próprio trabalho o tempo todo, julgando o que presta e o que deve ser jogado fora” (LAUB, 2015). Cabe lembrar também que, na maioria das vezes, os ministrantes acumulam capital simbólico próprio e utilizam a legitimação advinda dessa conquista para atuarem como proponentes de uma oficina literária.

Da mesma forma que acontece com as Feiras literárias, embora haja muitos depoimentos ressaltando o valor positivo das oficinas literárias, essa visão não é unânime. A desconfiança em relação às oficinas literárias surge do fato de essas oficinas serem também empreendimentos comerciais, cursos livres voltados para o mercado, cuja qualidade não passa por qualquer chancela institucional, que não a do potencial mercadológico do texto que é ali produzido. Ademais, ministrar oficinas literárias também tem se tornado uma opção de proventos para o escritor, que encontra nessa atividade uma forma de complementar sua renda. Com o aumento de diversas estratégias de profissionalização de escritores, mais e mais autores encontram uma atividade para complementar a escrita. O escritor gaúcho José Hildebrando Dacanal define oficina literária como “uma atividade privada e paga, e, no mais das vezes informal, autoapresentada como tendo o objetivo e a capacidade de ensinar adultos a escrever” (2011, p. 16). O autor contesta a possibilidade de ensinar alguém a escrever e considera uma fraude oferecer tal serviço. O

pressuposto que sustenta essa posição é, mais uma vez, o de que o artista nasce artista. Em sua visão, a arte não pode ser ensinada. Esse é um ponto de vista consagrado de que a literatura é um dom inato. Podemos depreendê-la na obra *A criação literária*, do escritor Cyro dos Anjos (paradoxalmente, um pioneiro dos cursos de escrita literária no país): “O espírito criador é um dom típico do artista. Manifesta-se na faculdade de passar do *possível* ao *real*, isto é, de dar vida a imagens e ideias. O homem nasce poeta, músico ou pintor, eis tudo” (ANJOS, 1956, p. 31).

Essa dicotomia entre a imagem do artista como criador e do profissional que vive de sua arte não é recente e possui uma longa tradição histórica, quando o estatuto do escritor sofreu uma profunda inflexão. Ao se tornar um profissional liberal, e passar a poder viver do fruto do seu trabalho, o escritor deixa o papel institucional e prestigioso que tinha no Antigo Regime, até fins do século XVIII, quando dependia do mecenato da aristocracia. Em meados do século XIX, com a difusão da imprensa e a criação de um público leitor, a obra literária torna-se mercadoria. São exemplos de primeiros escritores que passaram a viver do que produziam, na França, Honoré de Balzac, e em Portugal, Camillo Castelo Branco. No Brasil, esse processo também ocorreu, como atesta a boa receptividade do público às obras de escritores oitocentistas como Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar.

Para nós, no momento atual, em que as novas estratégias de profissionalização do escritor estão se consolidando, a expansão das oficinas e cursos de escrita criativa representa uma importante reconfiguração dos espaços de formação e inserção do escritor iniciante no campo literário.

Podemos dizer que participar ou ministrar oficinas literárias ou cursos de escrita criativa já faz parte da dinâmica do campo literário contemporâneo. Como defende Affonso Romano de Sant’Anna: “Duas coisas, portanto, são necessárias quando se quer fazer literatura. Primeiramente assenhorar-se das *técnicas literárias* e, em segundo lugar perceber que a literatura não é uma coisa vaga, solta no tempo e no espaço, mas é um sistema” (1985, p. 11, grifos do autor).

Além de novas oportunidades de trabalho para o escritor, tais cursos possibilitam a difusão das técnicas ficcionais, o contato entre autores iniciantes e autores renomados e favorece o surgimento de novos escritores. A proximidade com seus leitores, a divulgação de seu nome e de seus livros, a interação com outros escritores e a possibilidade de refletir sobre técnicas literárias e sobre sua própria

obra, além de incentivar autores iniciantes, são alguns dos fatores que levam os escritores contemporâneos a participarem de oficinas literárias.

É interessante o depoimento da escritora Andrea del Fuego para a *Folha de São Paulo* quando afirma que “Nunca houve tanto interesse em autores, mais do que em livros” (FUEGO apud NAZARIAN, 2014), a autora de *Os Malaquias* ainda deixou escapar que em 2014 sua principal fonte de renda foram as oficinas literárias. Daí podemos compreender que, mais do que a venda de livros, as oficinas oferecem para os escritores as condições materiais necessárias para impulsionar o seu processo de profissionalização. Além de Andréa del Fuego, há exemplos de outros escritores que ministram oficinas literárias e possivelmente veem nelas algum retorno de capital financeiro, poderíamos citar ainda Marcelino Freire, Noemi Jaff, Fabrício Corsalatti, Lourenço Mutarelli.

Também é o caso de Adriana Lisboa que além de frequentar oficinas literárias, ministrou diversas oficinas de escrita criativa ao longo de sua carreira. Durante o curso de Mestrado em Letras, entre 2000 e 2002, uma de suas experiências mais significativas foi a participação no Projeto Escritor Visitante, do Instituto de Letras da UERJ. Ela participou de oficinas literárias com os escritores Antônio Torres, Ferreira Gullar, João Gilberto Noll, entre outros. Escritora iniciante ainda e com apenas um livro publicado, Lisboa beneficiou-se do convívio com escritores mais experientes e pôde refletir sobre suas técnicas ficcionais.

Em 2009, já com uma carreira estabelecida, a autora foi convidada a integrar o programa de oficinas *Viagem Literária*, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, que levou a bibliotecas de 55 cidades autores como Moacyr Scliar, Nelson de Oliveira, João Silvério Trevisan, Andréa Del Fuego e João Carrascoza. Para Adriana Lisboa, ministrar essa oficina significou uma proximidade maior com seus leitores, a divulgação de seu nome e de seus livros, a interação com outros escritores e a possibilidade de refletir sobre técnicas literárias e sobre sua própria obra.

Em 2015, a escritora ofereceu uma oficina que consistia em encontros semanais virtuais cujos requisitos eram: ter domínio da língua portuguesa e possuir um computador com acesso à internet, webcam e microfone. Foram discutidos, durante o andamento da oficina, elementos básicos da escrita de ficção. Essa oficina envolvia encontros via internet com alunos lusófonos vivendo em outros países e análises críticas de textos literários sugeridos e produzidos pelos próprios autores

numa experiência real de compartilhamento. Sobre os movimentos iniciais para execução dessa oficina, Lisboa escreve:

Arrisquei e botei o bloco na rua. Levamos pouquíssimo tempo para nos habituar à tecnologia, depois de breve estranhamento inicial. Alguns sofreram um tanto com a sabotagem da internet. Mas caminhamos – e caminhamos bem. Acabamos nos vendo, a maioria de nós, durante quatro meses. Estávamos às vezes a um Atlântico de distância, em cidade, países, hemisférios e continentes diferentes, fazendo malabarismo com os fusos horários: dos Estados Unidos a Portugal, Cabo Verde (às vezes Cuba), Belo Horizonte, a diversas cidades do estado de São Paulo e do Rio de Janeiro. [...] a unir o pessoal da oficina, a vontade de compartilhar a escrita [...] de tentar encontrar ou confeccionar pistas para a mais inexata e temperamental das atividades humanas: a criação artística. (LISBOA, 2015, p. 4-5)

Foram discutidos, durante o andamento da oficina, elementos básicos da escrita de ficção e o resultado desses encontros deu origem ao e-book *14 novos autores brasileiros*, reunindo a produção dos autores-alunos. Esse e-book foi lançado pela Mombak Editora. Na apresentação, Adriana Lisboa observa que:

A maior carência de um escritor acho que é a de um par de olhos ou ouvidos com que se possa compartilhar um trabalho e perguntar aquele sincero “e então?” – para em seguida ouvir, com sorte, uma crítica sincera, pormenorizada, construtiva, arguta (embora não necessariamente agradável). O texto sai daí revigorado, livre do abismo do próprio umbigo. O mundo é vasto, ainda que seja uma bolinha de gude. (LISBOA, 2015, p. 3)

Lisboa, por meio de sua experiência cultural, artística e acadêmica, além de suas disposições manifestas no campo literário, proporcionou aos alunos o conhecimento de técnicas baseadas no estudo de textos em prosa, trechos de poemas e contos, mediados por seus comentários críticos. Sua estratégia de ensino baseou-se no pressuposto de que a habilidade de escrita pode ser aperfeiçoada por um treinamento em ofício literário.

Ao planejar e realizar uma oficina literária com essas características, usando essas ferramentas tecnológicas e unindo escritores iniciantes de diversas regiões de país e do mundo, Adriana Lisboa ampliou sua plataforma. Segundo Pierre Bourdieu, cabe ao escritor, além de produzir suas obras, interagir com agentes, que favoreçam a sua legitimação, ou seja, deve se concentrar no “universo infinito de combinações possíveis encerradas em estado potencial em um sistema finito de sujeições”

(BOURDIEU, 1996a, p. 120). Nesse sentido, ministrar uma oficina literária, coloca Adriana Lisboa em evidência na cena contemporânea e em diálogo com *possíveis* escritores que são também seus *possíveis* leitores.

Ao lançar um e-book com a produção desses alunos, Adriana Lisboa transferiu capital simbólico a eles. Tudo isso rendeu muita visibilidade para a autora, prestígio crescente e presença na mídia especializada. Esses vários elementos elencados na construção e ampliação de uma plataforma própria resultaram na inserção da imagem pública da escritora Adriana Lisboa, entre todos os outros agentes do campo literário. A oficina ministrada pela autora e o trabalho que fez com os participantes gerou visibilidade na mídia. O site de notícias *Publishnews* destacou o lançamento do e-book organizado pela autora:

A escritora Adriana Lisboa realizou, via internet, uma série de oficinas de criação literária. Nesse período, observou e coletou uma série de textos que considerou bons. Agora, o resultado dessa “pesquisa de campo” na busca de novos talentos da literatura nacional está reunido no e-book *14 – novos autores brasileiros* (R\$12) que a Mombak Editora acaba de lançar. O e-book traz produções diversas desses novos talentos, como contos, minicontos, poemas ou gravuras. Os 14 autores são: Alê Motta, Anna Monteiro, Fabiana Camargo, Ione Mattos, João Paulo Hergesel, José Roldão, José Ricardo Filho, Juliana Leite, Juliana Lessa, Luis Mangi, Márcia Hurtado, Mônica Mendes, Samuel Pinheiro e Thais Lips Guerreiro. O livro pode ser comprado pelos principais e-book stores: Amazon, Apple e Kobo. (2015)

O resultado dessa oficina foi destaque em várias outras mídias. Assim, esses escritores iniciantes conseguiram ter uma amostra de seu trabalho apresentado ao público. Esse tipo de *campanha on-line* colabora na promoção do livro. Um dos participantes das oficinas de Adriana Lisboa, João Paulo Hergesel deu o seguinte depoimento:

Conheci a Adriana em 2009, quando estava no ensino médio e ela veio ministrar uma oficina de criação literária na minha cidade. Mostrei para ela, na época, alguns dos meus escritos e ela me incentivou a continuar. Em 2015, já no doutorado, surgiu a oportunidade de participar de uma nova oficina com ela. [...] Estar submetido ao olhar crítico e sensível da Adriana, bem como ter acesso aos textos de apoio que ela selecionava certamente e encaminhava por e-mail, foram instrumentos que me ajudaram muito, não só nos momentos de lazer que os encontros me



proporcionavam, mas também na minha carreira profissional como escritor, que se concretiza com mais força a cada dia.<sup>22</sup>

Samuel Pinheiro, um dos outros autores publicados em *14 novos autores brasileiros* afirma que:

A oficina literária ajudou a todos a terem uma leitura mais crítica de seus textos, ou melhor, ter mais consciência do que se escreve. Cada palavra possui um peso que faz diferença tanto na criação como no ato crítico da leitura: ser crítico com o próprio texto é ser crítico de meu próprio posicionamento ético e estético como escritor.<sup>23</sup>

Percebemos nessa última fala uma síntese do que as oficinas literárias fazem de mais efetivo: elas possibilitam um intercâmbio direto entre o leitor e o escritor, uma vez que todo escritor presente na oficina também é leitor e pode, através dela, contemplar textos de outros escritores em situações semelhantes à sua. Por meio disso, todos melhoram, tanto como escritores quanto como leitores. Esses cursos têm sido uma resposta à demanda por formação dos escritores iniciantes que desejam conhecer as principais técnicas ficcionais e especular sobre a escrita. Para os professores ministrantes esses espaços de análise crítica e produção de textos podem contribuir para a descoberta de novos talentos. Participar de uma oficina literária com Adriana Lisboa significou para os alunos a possibilidade de trocar experiências com uma autora reconhecida e que domina os mecanismos internos para construção de uma boa narrativa. A oficina literária pode ser entendida, então, como um elemento propulsor de capital simbólico e capital econômico os quais não apenas incrementam, mas também criam as bases para a profissionalização do escritor, atuando muitas vezes de forma paralela a outra forte instância de consagração: as universidades.

### 2.3 A RELAÇÃO ENTRE ESCRITORES E A UNIVERSIDADE

Escritores em início de carreira precisam encontrar formas de despertar a atenção de especialistas, críticos, editores e agentes literários, a fim de que esses

---

<sup>22</sup> Depoimento exclusivo de João Paulo Hergesel por e-mail para tese. Mensagem recebida por neilabrazil@hotmail.com em 23 out. 2016 na íntegra no ANEXO C desta tese.

<sup>23</sup> Depoimento exclusivo de Samuel Pinheiro para tese. Mensagem recebida por neilabrazilbruno2010@hotmail.com em 15 maio 2019 na íntegra no ANEXO D.

intermediários possam validar a qualidade de suas obras. Segundo Bourdieu, o reconhecimento da legitimidade da obra é mais completo se ela for submetida a um ciclo de consagração mais longo e se esse aval for conferido por terceiros. O sociólogo entende que “a legitimidade só pode ser operada por procuração e, dessa maneira, nunca se é tão mal servido quanto por si próprio” (BOURDIEU; DELSAUT, 2001, p. 52). Dessa forma, o escritor deve criar meios para ser visto e consagrado por outros agentes do campo, conseguindo a adesão deles através de valores introduzidos e estabelecidos em torno da obra.

Compreender as relações e vínculos entre escritores e as instâncias de legitimação – pessoas ou instituições que definem a qualidade, o valor, enfim, a importância artística dos artefatos avaliados – é importante para pensarmos como essas associações e parcerias contribuem para a profissionalização do escritor. Nesse contexto, a universidade tem desempenhado um importante papel. A formação em cursos universitários na área de Letras, de graduação e pós-graduação, tem se tornado uma opção relevante para autores que almejam a profissionalização.

Jefferson Agostini Mello em seus estudos sobre ficcionistas universitários: “Em contraste com o que acontecia pelo menos até os anos 1980, tornou-se viável não apenas o maior investimento do escritor na sua arte, como também, no caso de alguns, viver apenas – ou através – da literatura” (2017, p. 16). Assim, a afirmação, muitas vezes repetida, de ser o escritor alguém que escreve por diletantismo, ou por inspiração, já não condiz com a realidade atual, em que os escritores buscam consolidar sua atividade literária e tornar o exercício regular da escrita um meio de vida.

Se muitos autores veem nos cursos de escrita criativa um meio de qualificar sua escrita e de se inserir no campo literário, outros apostam também na formação acadêmica propriamente dita. Para vários escritores iniciantes, ter uma formação universitária tornou-se um elemento essencial para o reconhecimento profissional. Além disso, ainda que seja uma prática pouco comum, certo número de estudantes vem transformando suas monografias, dissertações e teses em textos ficcionais, com as novas possibilidades oferecidas por algumas universidades. Essa nova tendência desafia a tradição de formatos e metodologias adotados pela maioria dos programas de pós-graduação. Esse movimento também explica o fato de aspirantes a escritores, e até mesmo escritores com tempo considerável de carreira,

procurarem pelos cursos de pós-graduação em Literatura. Isso vem substancialmente alterando a forma de atuação do escritor no campo literário.

Na universidade, esses escritores em desenvolvimento têm acesso a uma ampla gama de conhecimentos linguísticos, literários, históricos e técnicos ministrados por especialistas de forma organizada e sistemática. Em alguns casos, podem ter a apresentação de seus textos e criações confrontados pelos olhares críticos de orientadores e professores, o que se apresenta ora como um benefício, ora como um entrave para seu desenvolvimento profissional. Como benefício, há o fato de que se espera que professores em nível universitário apresentem considerável experiência tanto na leitura e recepção de textos ficcionais, como maior conhecimento em relação ao que a fortuna crítica de cada tempo apresenta. Isso faz com que tanto as temáticas exploradas pelos novos escritores como o modo como elas são abordadas sejam *filtrados* e, como acontece com qualquer profissão, ideias sem potencial, repetidas ou saturadas sejam melhoradas para que o futuro escritor tenha mais chance de obter sucesso com suas criações. Como entrave pode-se afirmar que, ainda que tais críticas sejam *credenciadas* – já que os críticos em geral têm anos, senão décadas de estudo, além de que seus títulos servem como legitimação desse processo –, é possível que o rigor acadêmico e metodológico afete o profissional enquanto produtor de arte, que estaria mais livre para criar sem as injunções e convenções da atividade acadêmica. Como estamos tratando de ficção e criação artística em geral, precisamos levar em conta que os processos de criação envolvendo esse meio são, em sua maior parte, bastante pessoais.

Outro benefício do ambiente acadêmico para o aspirante a escritor é ter contato com outros sujeitos que se dedicam à atividade literária e ao campo intelectual das letras. Existe um ambiente de troca de experiências que pode ser gratificante e bastante frutífero. Encontros com outros acadêmicos com interesses em comum fazem com que o autor reflita de maneira mais intensa sobre o próprio trabalho. Isso também é uma forma de perceber como sua escrita é recebida e de se construir no outro. É interessante notar como esse processo ocorre em várias esferas da vida humana. Da mesma forma, ter suas criações literárias contempladas e criticadas pelo maior número de olhares possível, o que pode ocorrer no ambiente acadêmico, tem grandes chances de tornar a escrita de alguém que busca se profissionalizar algo mais diverso e com possibilidade de se destacar no cada vez mais competitivo mercado de produções literárias. Além disso, quanto mais variadas

forem as fontes de onde o escritor tira suas ideias, maiores são as chances de sua obra ser significativa para o campo literário em geral.

Embora varie de acordo com o prestígio da instituição, o reconhecimento social obtido com um diploma universitário ou, mais ainda, um título de mestre ou doutor é certamente uma importante chancela para o escritor em variados estágios de sua carreira. Participar do universo acadêmico auxilia o desenvolvimento do capital cultural, ajuda a desenvolver seu papel social, e pode consolidar o capital simbólico do futuro escritor. Além disso, permite que ele se conecte com muitos outros agentes do campo literário, interessados nas mesmas temáticas e na arte literária em geral.

É possível, como citamos anteriormente, que em algumas universidades o título de mestre e doutor seja obtido por meio da apresentação e defesa de textos ficcionais em vez das tradicionais dissertações e teses. Tal prática tem tido várias repercussões no cenário cultural brasileiro: há os que defendem essa nova forma de conclusão do mestrado e do doutorado por um lado, e por outro há os que defendem a manutenção dos moldes acadêmicos tradicionais. Em artigo de Edgar Murano, “A ficção que vale doutorado”, essa divergência é tematizada. Nele, Murano afirma que: “José Luiz Fiorin, professor de linguística da USP, vê com reservas essa transgressão” (MURANO, 2008) e transcreve a fala de Fiorin:

Está havendo uma mudança nos parâmetros da tese dentro da esfera acadêmica. A concepção científica vigente levava a uma ausência de marcas de subjetividade no texto, como o uso da 1ª pessoa do singular. Hoje, com o questionamento de um dado modelo de ciência, é usual a presença dessas marcas. No entanto, o abandono total do discurso científico traz não uma crítica racional à ciência, mas uma descrença irracional na sua possibilidade. Isso significa a negação da ciência. Além do mais, nunca vi as tentativas de substituir uma tese por um romance, por exemplo, resultarem num bom romance. (FIORIN apud MURANO, 2008)

Temos aqui uma importante crítica à produção literária que nasce como de trabalhos de conclusão de um curso de pós-graduação. É um exagero afirmar ser impossível surgir narrativas boas de lá, e temos o exemplo de Adriana Lisboa para corroborar essa afirmação. Entretanto, percebemos que a academia ainda passa muito tempo confrontando noções mais científicas de sua produção com ideias que vão além disso. Na trajetória literária de Adriana Lisboa, a universidade teve um papel estratégico, funcionando como uma importante instância legitimadora. Isso

ocorreu não apenas porque na academia ela estabeleceu relações com outros agentes importantes dentro do campo literário, como críticos e especialistas na produção literária contemporânea brasileira, mas também porque a autora pôde entrar em contato com o *modus operandi* da instituição universitária, seu modo de produção de conhecimentos teóricos e práticos a respeito do objeto literário, bem como participar de debates e discussões sobre literatura.

As obras da escritora ganham notoriedade no espaço literário e acadêmico, adquirindo, dessa forma, capital simbólico e visibilidade. Isso contribui para a construção de uma *plataforma* para Lisboa. O conceito de plataforma, originário da área de marketing, pode ser útil para refletir sobre aspectos simbólicos da profissionalização, pois, segundo a definição de Thompson, a *plataforma* se refere “à posição da qual um autor fala – uma combinação de suas credenciais, sua visibilidade e sua capacidade promocional, principalmente por meio da mídia” (2013, p. 98). E a posição de Lisboa é mantida também pela presença de sua obra em estudos acadêmicos. Objeto de estudo em dissertações de mestrado e teses de doutorado, a análise de aspectos da obra da autora por especialistas em literatura a coloca em posição de relevo entre escritores contemporâneos. Além disso, estudos abrangentes sobre a cena literária brasileira conferem um lugar de destaque à escritora, ressaltando suas conquistas como prêmios, publicações em antologias e bolsas de criação literária, como é o caso da tese *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero* (2008), de Virgínia Maria Vasconcelos Leal.

No período em que Adriana Lisboa cursou o mestrado e o doutorado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), ela estabeleceu relações e parcerias que motivaram a criação de dois de seus romances, *Um beijo de colombina* e *Rakushisha*, ambos apresentados como trabalhos acadêmicos. Lisboa tomou a decisão de investir em um curso de mestrado, mesmo sem ter ambição de seguir carreira acadêmica. Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, a escritora comentou essa decisão:

Minha passagem pela academia foi só essa: ter feito um curso de mestrado e doutorado. Nunca dei aula, nunca tive nenhuma ambição acadêmica. Venho de uma família de músicos amadores, meus pais faziam seresta, e sempre escutei música popular dentro de casa. E aí quis estudar música na faculdade. Mas não era uma coisa cem por cento sincera, era algo meio falso da minha parte. Como eu sempre escrevi, desde criança, houve um momento em que falei: “Não estou

mais a fim de fazer esse negócio de música”. Queria escrever, mas, para isso, tinha que ser escritora, e escritores publicam livros. Então escrevi meu primeiro romance e o publiquei. Só que me senti um pouco estranha naquele ambiente literário, não conhecia absolutamente ninguém, não tinha nenhum amigo escritor ou em alguma área correlata. Por isso, meu mestrado em literatura brasileira teve só este objetivo: poder conversar com outras pessoas que estudassem aquilo. Na UERJ, havia gente que escrevia e publicava, tanto alunos quanto professores, havia poetas e ficcionistas. E tanto a minha dissertação de mestrado quanto a minha tese de doutorado não foram trabalhos acadêmicos, foram trabalhos de ficção. A primeira foi *Um beijo de colombina*, sobre a poesia de Manuel Bandeira; a segunda, *Rakushisha*, sobre a poesia de Bashô. Foram teses acadêmicas que apresentei como romances. (2011, grifos da autora)

Quando ingressou no programa de pós-graduação *stricto sensu*, Adriana Lisboa havia publicado um romance, *Os fios da memória*, e atuava também como tradutora. Em sua passagem pela academia, adquiriu conhecimentos teóricos e práticos, participou de debates e discussões sobre literatura e começou a circular em diversos eventos com outros escritores. Esse período deu grande impulso a sua carreira e permitiu a ela acumular tanto capital simbólico quanto capital cultural.

Ainda no mestrado, a autora escolheu como objeto de estudo a poesia de Manuel Bandeira e optou pelo clássico *Estrela da vida inteira*, que reúne a obra completa do poeta pernambucano. Sua pesquisa resultou na elaboração de um romance e não de um trabalho teórico como ocorre de praxe na universidade. Sobre esse processo, Adriana Lisboa afirmou:

Sabe-se, além disso, que mesmo um trabalho teórico não pode pretender mais do que oferecer um olhar, uma possibilidade de leitura optando por recortes cada vez mais específicos. Assim sendo, decidi promover uma abordagem ficcional de meu objeto de estudo, a obra poética de Manuel Bandeira – refletindo, com a elaboração do romance, sobre os possíveis diálogos entre poesia e prosa, modernismo e pós-modernidade, leitura e escrita, e também sobre os conceitos de pastiches, paródia e reescritura. (LISBOA, 2002, p. 153)

Na mesma universidade, outros escritores também optaram por elaborar trabalhos ficcionais como resultado de suas pesquisas. O escritor Marcelo Fernandes Carnevale escreveu *O chimpanzé cobaia*: um diálogo ficcional com Raduan Nassar, apresentado como uma dissertação de mestrado; e Marici Oliveira do Nascimento Passini escreveu *Hamlet*: uma teoria da reescritura, apresentado como tese de doutorado. É a própria Adriana Lisboa que na introdução de sua

*dissertação ficcional*, considerada um *romance-dissertação*, cita esses dois casos, além de elogiar o Instituto de Letras da UERJ, apontando que ele “vem se destacando por privilegiar a criação literária” (2002, p. 33). Essa apresentação de trabalhos ficcionais no lugar de monografias tradicionais, dissertações e até mesmo teses de doutorado é um fenômeno relativamente recente, mas que vem ganhando espaço apesar das críticas contrárias como a de Fiorin, passando a ser parte das tomadas de posição de muitos autores em busca de sua profissionalização.

Para concluir a dissertação *Um beijo de colombina: diálogo com a poesia de Manuel Bandeira*, Adriana Lisboa recebeu uma Bolsa de Estudos do Programa de Bolsas para Escritores Brasileiros da Fundação da Biblioteca Nacional. Sua dissertação foi defendida em agosto de 2002, com uma banca formada por Gustavo Bernardo Krause, Flávio Carneiro e Beatriz Resende. O resultado desse trabalho se converteu no livro *Um beijo de colombina*, publicado pela editora Rocco em 2003.

Ao ingressar no Doutorado em Letras na mesma universidade, mais uma vez a autora optou pela construção de um romance, dessa vez como sugestão de seu orientador, Gustavo Bernardo Galvão Krause. O texto ficcional *Rakushisha, a cabana dos caquis caídos: releitura de um diário de Matsuo Bashô* foi apresentado como tese, defendida no primeiro semestre de 2007. Adriana Lisboa utilizou o diário de viagem de *Saga Nikki*, escrito pelo poeta japonês Matsuo Bashô. Para a produção do romance, Lisboa foi pesquisadora visitante no *International Research Center for Japanese Studies*, em Kyoto, com uma Bolsa da Fundação Japão.

Participaram de sua banca do doutorado Gustavo Bernardo Krause, Italo Moriconi, Raquel Abi-Sâmara, Denilson Lopes e Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. No mesmo ano, o romance *Rakushisha* foi publicado pela editora Rocco. Em seguida, figurou como finalista em três prêmios literários: Prêmio Jabuti, Prêmio Zaffari-Bourbon e Prêmio Casino da Póvoa em Portugal.

Podemos afirmar que a chancela da academia, com os demais recursos utilizados pela autora ao longo de sua trajetória, foi uma importante contribuição para alavancar a carreira da escritora. No mesmo ano, em 2008, quando Adriana Lisboa foi indicada ao prêmio Jabuti, dois outros escritores de ficção, Tatiana Levy, autora de *A chave de casa*, publicado pela editora Record, e Julián Fuks, com *Histórias de literatura e cegueira*, também publicado pela editora Record, foram indicados ao prêmio. As três obras resultaram de trabalhos acadêmicos, fato que

contesta o julgamento negativo de Fiorin. O jornalista Edgar Murano refletiu sobre essa prática na universidade:

Os três livros mostram uma ruptura flagrante de gênero, que está longe de ser desprezível. O modelo tradicional de escrita, produzido em áreas de conhecimento predominantemente acadêmicas, em particular nas chamadas ciências humanas, é de outra estirpe. É marcado pelo estilo ensaístico, tantas vezes formal, com discurso em geral em terceira pessoa, de todo modo fundado no rigor da pesquisa, na busca por evidenciar erudição e invariavelmente com respaldo em citações que, aos olhos de um leitor não acadêmico, parecem mais interromper o fluxo de leitura do que outra coisa. Nada disso caracteriza as três peças de ficção que se tornaram finalistas do Jabuti 2008. No entanto, todas foram canceladas pelo meio acadêmico. (2008)

O fato de terem sido avaliados previamente de terem passado por bancas formadas por professores especialistas confere prestígio à obra desses escritores. Os jurados de prêmios literários, críticos e profissionais qualificados do meio editorial constituem um primeiro público leitor que agrega capital simbólico à obra e autor. Embora a criação de peças ficcionais como teses e monografias não seja, ainda, uma prática disseminada na universidade brasileira, o espaço para que isso aconteça está se amplificando. Ainda segundo Edgar Murano:

O fenômeno atual, no entanto, pode ser indicador de uma flexibilidade inédita. Ela pode não ser propriamente a tônica majoritária em cursos de Letras ou Comunicação de todo o país. Mas mostra a disposição da Universidade brasileira – parte dela, ao menos – à experimentação que se propõe a retirar algo da poeira previsível que parece contaminar sua linguagem e aumentar o fosso entre público e academia.(2008)

O período que Adriana Lisboa passou na academia representou ganhos significativos em sua trajetória profissional, que podem ser mensurados. Entre 2000 (ingresso no mestrado da UERJ) e 2007 (conclusão do doutorado), a escritora passou de tradutora com um livro publicado a escritora com cinco livros publicados, indicada a dez prêmios e ganhadora de três. Seus dois trabalhos acadêmicos, especificamente, renderam-lhe duas bolsas de estudo, uma viagem de estudos internacional, duas obras publicadas e cinco indicações a prêmios prestigiados e elogios da crítica. De escritora praticamente desconhecida no campo literário, tornou-se um nome com circulação razoável entre seus pares. A atuação de Lisboa



em várias frentes (eventos literários, premiações, oficinas literárias) foi perpassada por sua atuação acadêmica. A academia foi um espaço que, além de lhe conceder uma formação intelectual, aumentando seu capital cultural e social, representou meio de obter bolsas para que tivesse condições materiais e tempo para se dedicar a escrita, garantindo-lhe também capital econômico. Assim, a universidade não foi um meio de inserção no campo literário, mas um meio de consolidar-se nele. Ou como afirma Bourdieu e Delsaut:

Constituir um capital simbólico de legitimidade suscetível de ser, por sua vez, transferido para objetos ou pessoas é estar em condições de (pela posição) não só de funcionar, em seu proveito, os ciclos da consagração cada vez mais longos, portanto, cada vez mais independentes das relações diretas de interesse compartilhado, mas também apropriar-se assim de uma parcela cada vez maior do produto do trabalho da consagração que se consuma em determinado campo. (2001, p. 53)

A presença de Adriana Lisboa na universidade não se encerrou com a defesa de sua tese de doutorado. Suas obras tornaram-se objeto de estudo em diferentes programas de pós-graduação, sob a orientação de professores que, em suas pesquisas, também investigam seus temas e seus procedimentos de criação literária. Desses trabalhos, temos alguns exemplos. Um deles é a monografia *Rakushisha: uma narrativa em movimento*, defendida em 2015 por Fernanda Ludmylla Pereira e apresentada ao *Departamento de Teoria Literária e Literaturas* da Universidade de Brasília, sob a orientação da professora Virgínia Maria Vasconcelos Leal. Outra pesquisa com esse teor é a dissertação de mestrado *A metonímia do pertencimento em Adriana Lisboa: identidade nacional e familiar em Azul-corvo, Rakushisha e Hanói*, defendida em 2016 por Marcus Rodolfo Bringel de Oliveira e orientada pela professora Maria Isabel Edom Pires, também na Universidade de Brasília. A atenção dispensada à obra de Adriana Lisboa em artigos acadêmicos, monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado consolida sua posição de prestígio no meio acadêmico, ao mesmo tempo em que traz novas possibilidades de análise e interpretação de sua obra. Ainda há, no entanto, mais um elemento do campo com o qual Adriana Lisboa contou no processo de construção de sua carreira literária: o agente literário. Vejamos.

## 2.4 O PAPEL DO AGENTE LITERÁRIO E A INTERNACIONALIZAÇÃO

No Brasil, o trabalho dos agentes literários ainda não está totalmente disseminado no mercado, porém vários escritores contemporâneos já contam com a assessoria desses profissionais, que atuam como intermediários entre o escritor e os demais agentes do campo: preparam originais e propostas para avaliação, prospectam o mercado, avaliam as ofertas das editoras, assessoram o autor juridicamente, vendem e administram direitos autorais e ajudam a difundir o nome do autor. No cenário brasileiro atual, escritores que tem se destacado no campo literário contam com a intermediação de um agente, como Cristovão Tezza, Ricardo Lísias e Cintia Moscovich. No campo literário brasileiro, a função do agente literário ainda é relativamente pouco desenvolvida, ao contrário do que ocorre em outros países, notadamente nos Estados Unidos e no Reino Unido, mas também na Espanha, onde o agente literário assume o papel de revelar novos escritores, função que era tradicionalmente do editor.

Desse modo, acreditamos que a função do agente literário – cujas relações com os autores contribuem para o processo de profissionalização do escritor – poderia ser inserida naquilo que Bourdieu define como “conjunto daqueles que contribuem para o ‘descobrir’ e consagrar enquanto artista ‘conhecido’ e reconhecido – críticos, prefaciadores, *marchands* etc.” (1996a, p. 193). Segundo Bourdieu:

[...] o comerciante de arte (negociante de quadros, editor etc.) é inseparavelmente aquele que explora o trabalho do artista ao fazer comércio de seus produtos e aquele que, colocando-o no mercado dos bens simbólicos, pela exposição, a publicação ou a encenação, assegura ao produto da fabricação artística uma consagração tanto mais importante quanto é ele próprio mais consagrado. Ele contribui para fazer o valor do autor que defende apenas pelo fato de o levar a existência conhecida e reconhecida, de assegurar-lhe a publicação (sob sua capa, em sua galeria ou em seu teatro etc.), oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que acumulou, e de o fazer entrar, assim, no ciclo da consagração que o introduz em companhias cada vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e requisitados (por exemplo, no caso do pintor, com as exposições de grupo, as exposições pessoais, as coleções prestigiosas, os museus). (1996a, p. 193)

No caso de um escritor iniciante, o agente literário precisa trabalhar em parceria com o autor para discutir sobre a proposta – ou o original – que seguirá

para avaliação das editoras. A preparação do escritor consiste não apenas em apresentar seu texto e suas credenciais de forma atraente, mas também sua própria imagem: “a própria pessoa do autor constitui, também, um determinado texto” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 16). Ao representar autores com uma carreira já consolidada, o agente pode ser considerado um profissional que, a médio ou longo prazo, administra a carreira de seus clientes. Também é um dos objetivos do agente que seus agenciados ganhem dinheiro suficiente para que consigam se dedicar à atividade de escrita em tempo integral.

Para um agente, reconhecer o gosto de diversos editores e a natureza das áreas com as quais trabalham é fundamental, e isso faz parte do aprendizado prático que um agente literário adquire em suas relações com editores e no diálogo constante sobre livros que agradam não apenas aos editores, mas ao público. Dessa forma, os agentes realizam sua função conectando os interesses diversos dos editores e as possibilidades dos produtos em potencial que os escritores oferecem, o que para Thompson, “trata-se de um exercício de equilíbrio de gostos; mas trata-se também de saber quem está procurando o quê, em que momento e quanto respaldo eles têm dentro da organização.” (2013, p. 100). A agente literária Marisa Moura colocou a questão da seguinte maneira:

Um agente literário é o profissional estruturado para obter, facilmente, informações no mercado editorial e cultural, seja em seu país de origem, seja no exterior. Ele circula amigavelmente entre autores e editores, estando sempre atento às leis de direitos autorais; aos esquemas de distribuição; ao marketing usado na divulgação em diversas mídias; aos interesses dos livreiros (e seus diferentes pontos-de-venda), dos professores, dos produtores de eventos e dos leitores em geral; e às oportunidades de palestras e cursos. Sem esquecer que um bom agente sabe sondar as expectativas dos cineastas, dos diretores de teatro e dos roteiristas, procurando manter-se ligado a todos os profissionais que estão, direta ou indiretamente, relacionados ao texto, não importando se o consideram uma criação artística ou um produto a ser consumido. (2016)

A credibilidade do agente que representa o autor tem um peso importante na recepção do livro junto aos editores. Agentes de destaques no Brasil como Luciana Villas Boas, Lucia Riff, Nicole Witt, Marianna Teixeira Soares e Valéria Martins transferem capital simbólico para os autores que representam e são reconhecidos por sua competência em identificar novos talentos e fechar contratos com escritores

cujas obras podem se reverter em bons números de vendas, críticas elogiosas e, eventualmente, prêmios literários. Segundo Thompson (2013, p. 103), “um histórico de sucesso dá a um agente um grau de credibilidade e um volume de capital simbólico que ajudam a garantir que os livros que ele está oferecendo serão considerados por editores” (2013, p. 103). O estudioso ainda acrescenta que “isso não significa que editores [...] irão necessariamente querer comprar o próximo livro proposto por um agente bem-conceituado, mas significa que há mais probabilidade de eles o considerarem, o avaliarem mais rapidamente” (2013, p. 103).

Geralmente, é com um tempo de carreira e com certo número de publicações que um escritor conseguirá uma agência literária para representá-lo, a fim de delegar a ele as negociações com as editoras, recebimento dos direitos autorais, entre outras funções. Além do mais, o agente é importante também porque é o responsável por negociar o trabalho dos escritores em eventos relacionados à literatura, como feiras do livro, palestras, cursos. Para Laura Bacellar “escritores profissionais sabem *sempre* com quais obras e autores competem, têm uma noção precisa do que se publica na sua área” (2015). Como os agentes recebem um percentual dos royalties dos autores e das vendas de suas obras para editoras estrangeiras, raramente esses profissionais recebem autores iniciantes, que não podem ainda proporcionar a eles amplas chances de sucesso nessas negociações.

Sabemos que no Brasil a prática de se contratar agentes literários ainda se restringe a uma pequena parcela de escritores, e sua função não é amplamente compreendida, contudo, no campo de publicações americano e europeu, raramente escritores profissionais abrem mão de um agente literário que os represente. Quando uma agência literária acolhe um novo autor, avalia previamente não apenas suas qualidades como escritor ou suas potencialidades reais de inserção no campo literário, mas sim suas possibilidades de inserção no mercado. Para Laura Bacellar:

Agentes não querem ensinar o caminho das pedras da publicação de livros, que é árduo, difícil e sem garantias, to-tal-men-te sem garantias. Agentes querem autores que tenham chance de ser publicados e fazer algum sucesso. Não precisam necessariamente ser material de bestsellers, mas querem escritores já prontos, com uma noção de como o mercado funciona e com obras de qualidade ao menos razoável, direcionadas a públicos possíveis. Editores, aliás, querem a mesma coisa, exatamente. Ninguém quer explicar como o mercado funciona, e certamente ninguém quer avaliar obras e mais obras sem receber por isso. (2015)

Os agentes literários surgem, portanto, como facilitadores para escritores que já deram início à sua vida profissional com mais comprometimento e amadurecimento em relação às suas criações. O escritor agenciado já é uma figura mais consolidada e com algum foco no mercado e em como ele funciona.

Para compreender melhor o papel de um agente literário no processo de profissionalização do escritor, vamos examinar as relações de Adriana Lisboa com suas agentes. A autora tomou a decisão de contratar a Agência Riff em 2011, como noticiou o site da agência, através das palavras da própria escritora:

A decisão de procurar a Lucia pedindo que ela me agenciasse foi tomada porque conheço o trabalho dela de perto há pelo menos dez anos, e sempre a admirei muito. Além disso, ela trabalha em parceria com a Nicole Witt, que é minha agente no exterior desde 2004. Eu nunca tive agente no Brasil, mas achei que estava no momento. E a Lucia Riff, claro, foi a primeira pessoa que procurei (2011b)

Nesse mesmo ano, a agência começou a publicar notícias sobre a sua participação na Bienal do Rio de Janeiro, no Filba em Buenos Aires, na Belles Latinas, na França, no círculo do livro na Alemanha e na Feira de Guadalajara, no México. Essas participações em eventos internacionais ajudaram a autora a divulgar as traduções francesa (editora Métailié), portuguesa (editora Quetzal) e espanhola (editora Edhasa) de seu livro *Azul-corvo* (2010a). A parceria entre Lisboa e a agência Riff rendeu entrevistas, matérias com a autora, além de notícias, entre elas *Adriana Lisboa – com leveza e profundidade*, com Márcio Vassallo<sup>24</sup>, *Adriana Lisboa em Portugal*<sup>25</sup>, *Adriana Lisboa: novas edições em oito países*<sup>26</sup>, *Adriana Lisboa na Flupp*<sup>27</sup>, entre outras.

Lucia Riff é considerada uma das principais agentes literárias do país. Em 2009, representava 55 autores brasileiros ou seus herdeiros, segundo o jornal *O Globo*. O jornal informa ainda que: “Lucia adquiriu credencial para negociar traduções em nome de mais de cem editoras e agentes literários de 12 países, uma

<sup>24</sup> VASSALLO, Márcio. *Adriana Lisboa – Com leveza e profundidade*. *Agência Riff*. 27 out. 2011. Disponível em: <<http://www.agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/33?page=1>>. Acesso em: 18 de julho de 2017.

<sup>25</sup> ADRIANA Lisboa em Portugal. *Agência Riff*. 30 maio 2012. Disponível em: <<http://agenciarriff.com.br/site/noticiaentrevista/ShowNoticia/229>>. Acesso em: 17 de julho de 2017.

<sup>26</sup> ADRIANA Lisboa: novas edições em oito países. *Agência Riff*. 7 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowNoticia/249>>. Acesso em: 17 de julho de 2017.

<sup>27</sup> ADRIANA Lisboa na FLUPP. *Agência Riff*. 7 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowNoticia/322>>. Acesso em: 17 de julho de 2017.

rede que atualmente soma mais de 19 mil autores espalhados pelo mundo” (BRISOLLA, 2009).

Com a contratação da agência literária de Lucia Riff, Adriana Lisboa passou a contar com o capital simbólico que a sua agência literária lhe trouxe. Além de negociar a sua obra e representar a autora frente a editores, a agência passou a dar destaque para seu trabalho criando uma página de divulgação em seu próprio site. Com destaques para a sua biografia, romances, poesia, contos, novela, infantil e juvenil, edições estrangeiras e prêmios. A agência passa a promover a autora de uma forma sistemática. Uma matéria intitulada “Adriana Lisboa brilha na Inglaterra” publicada na página de notícias da agência Riff pode servir de exemplo:

*Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, acaba de ser citado como uma das grandes apostas da literatura latino-americana contemporânea, em uma lista feita pelo jornal inglês The Guardian. Publicado pela Rocco, o romance de Adriana Lisboa, única mulher a figurar entre os autores, ganhou o Prêmio José Saramago em 2003. A seleção de escritores foi feita por Ingrid Berjeman, jornalista cultural brasileira e doutoranda da Universidade McGill, no Canadá. A obra de Adriana Lisboa será relançada pela Editora Alfaguara, a partir de 2013 – Editora que também publicará seu romance inédito *Hanói*. (2012)

Há algumas razões pelas quais a existência um agente literário é importante para a profissionalização do escritor. Primeiro, como responsável pelo gerenciamento da carreira de um autor, o agente identifica editores potencialmente interessados no livro que lhe será oferecido. Em segundo lugar, o agente aconselha o autor em relação às ofertas oferecidas e aos aspectos jurídicos envolvidos nas negociações de seus contratos. Em depoimento ao jornal Valor, Lucia Riff afirmou: “[o autor] pode pensar [...] que serei útil quando o ajudar a ganhar mais dinheiro. Mas estou aqui para que [...] não assine um contrato errado” (apud AGUIAR, J., 2014). Em terceiro lugar, a agência literária, por possuir e mobilizar uma rede de contatos específicos e de grande capilaridade, amplifica a plataforma do autor.

Em um mercado cada vez mais competitivo, em que ocorrem muitos lançamentos, o desejo do escritor nacional de ter o seu livro publicado em editoras de prestígio no exterior é um processo cada vez mais árduo. Para Lucia Riff, “exportar autores brasileiros sempre foi difícil e vai continuar sendo” (apud AGUIAR, J., 2014). O autor se sentirá mais fortalecido para ter um livro publicado em outra

língua caso ele tenha um agente literário que o represente frente a outras editoras espalhadas pelo mundo.

Foi em parte graças às ações dos agentes Jonah Straus, dono da agência Straus Literary<sup>28</sup>, e Nicole Witt<sup>29</sup>, que Adriana Lisboa conseguiu estabelecer relações no campo editorial norte-americano, por exemplo. Agentes literários no exterior são importantes porque eles conhecem os campos literários dos países com os quais trabalham, tendo mais acesso à rede de profissionais ligados ao negócio do livro. Uma vez negociado um contrato, os direitos autorais podem gerar fluxos de receitas adicionais significativas, tanto para o autor quanto para os agentes. Segundo Thompson:

Como gerente de direitos autorais de seus clientes o agente está de maneira geral, em condições de determinar que direitos atribuir a que editoras. Uma editora pode querer adquirir direitos globais em todas as línguas e pode sinalizar seu desejo de fazer o máximo para obtê-los, mas é o agente que tem o poder de decidir, em consultas com o autor, se cede os direitos globais ou os fragmenta em diferentes mercados, conforme a língua e região do mundo. (2013, p. 80-81)

Podemos ter uma ideia da importância de se ter um agente no exterior pelas atividades que esse agente desenvolve: ele é intermediário em negociações em outras línguas, na avaliação de contratos e cessões e de direitos autorais em cada país. Geralmente, trata-se de alguém que participa de eventos internacionais como a Feira de Londres e a de Frankfurt, entre tantos outros. Ele está atento às oportunidades que surgem para os escritores brasileiros no exterior e sabe direcionar muito bem o escritor para uma editora adequada para seu público-alvo.

Depois que Adriana Lisboa passou a ser representada pelos agentes Jonah Straus e Nicole Witt, também começou a ganhar destaque nos sites de suas agências e sites internacionais. No site da agência *Straus Literary*<sup>30</sup>, Adriana Lisboa

---

<sup>28</sup> Straus Literary é uma agência com escritórios em Nova York e São Francisco e dedica-se a cultivar livros de qualidade e uma variedade de gêneros. O agente Jonah Straus trabalha em estreita parceria com os autores ao longo do processo de redação e publicação, desde o conceito e edição até marketing e publicidade, ele utiliza uma extensa rede de subagentes e contatos internacionais no cinema e na televisão.

<sup>29</sup> Nicole Witt é alemã e agente literária. Desde 1982, sua agência, a *Literary Agency Mertin*, na Alemanha, trabalha com literatura internacional, especialmente em português e espanhol. Augusto Boal, Fernando Bonassi, Carlos Heitor Cony, J. P. Cuenca, Andréa del Fuego, Guiomar de Grammont, Tatiana Salem Levy, Paulo Lins, Adriana Lisboa, Patrícia Melo, José Luiz Passos, Graciliano Ramos, Carola Saavedra, Moacyr Scliar, Paulo Scott e Joca Reiners Terron são alguns dos autores que ela representa.

<sup>30</sup> <http://www.strausliterary.com>

aparece na lista dos principais clientes de ficção, com o seguinte destaque: “Adriana Lisboa – Celebrada romancista brasileira e vencedora do Prêmio Saramago”<sup>31</sup> (2017, tradução nossa). Também no site da agência Mertin<sup>32</sup>, Adriana Lisboa aparece na lista de escritores. A agência dá destaque para sua biografia, apresenta o resumo de seus romances, além de mostrar a lista de todos os livros publicados pela autora. Ao entrar na página da agência Mertin, o leitor que deseja conhecer mais sobre Adriana Lisboa tem disponível o link com o site da autora. É curioso notar o quanto o fato de Adriana Lisboa ter ganhado o prêmio José Saramago com *Sinfonia em braço* foi importante para a sua carreira no exterior<sup>33</sup>. O site da agência Mertin dá destaque para essa obra: “Ela foi saudada como uma nova estrela da literatura brasileira após a publicação de seu romance de 2001 *Sinfonia em Branco*, que recebeu o prestigioso prêmio José Saramago”.<sup>34</sup> (2017)

A agência de Jonah Straus também agenciou outros brasileiros como Paulo Lins, José Luiz Passos, da mesma forma que a agência de Nicole Witt também já trabalhou com brasileiros como Fernando Bonassi, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, J. P. Cuenca, Paulo Lins, Flávia Lins e Silva, Nelson Motta, Paulo Rodrigues, Moacyr Scliar, entre outros. Esses agentes não trabalham sozinhos; por exemplo, a agência de Straus trabalha com subagentes, inclusive tendo como subagentes as outras agentes literárias de Adriana Lisboa, Lucia Riff e Nicole Witt. Witt, por sua vez, teve uma parceria de anos com a Agência Riff. Nessa rede de relações, muitas vezes um agente pode depender de outra agência para garantir um novo projeto de livro. As agências literárias também investem boa parte de seu tempo e esforço no

---

<sup>31</sup> “Celebrated Brazilian novelist and winner of Saramago Prize” (2017)

<sup>32</sup> <http://www.mertin-litag.de/>

<sup>33</sup> Todos os romances de Adriana Lisboa foram traduzidos para diferentes idiomas. *Azul-corvo* foi publicado em inglês como *Crow Blue* pela editora Bloomsbury Publishing PLC, em 2014, em francês como *Bleucorbeau* (Editora Métailie), em italiano como *Blu corvino* (2013, La Nuova Frontiera), em espanhol como *Azul cuervo*, na Argentina (Editora Edhasa), em norueguês como *Snøfra Brasil* (2016, Tigerforl), em sérvio como *Kaogavrancrno* (2013, Editora Clio). A obra foi apontada como um dos livros do ano do jornal inglês *The Independent* e a autora ganhou ainda mais visibilidade fora do Brasil. Além dos romances, outros textos de Adriana Lisboa despertaram o interesse do público estrangeiro e foram comprados por editoras de outros países. O livro infantojuvenil *O coração às vezes para de bater* foi traduzido para o francês como *Quand Le Coeur S'arrête* em 2009 e publicado pela editora Lajoir De Lire. Foi também traduzido para o espanhol com o título *El corazón as veces para de latir* no mesmo ano pela editora Santillana. Um outro livro infantojuvenil, *Contos populares japoneses*, foi traduzido para o italiano como *Racconti popolari* em 2013, pela Editora Graphe.it. A obra poética de Adriana Lisboa também foi publicada no exterior. Alguns de seus poemas do livro *Parte da paisagem* (2014) foram traduzidos para o inglês por Alison Entrekin e publicados em *Moderny Poetry in Translation*, *The Missing Slate*, *Son of a book*, e outras revistas e websites.

<sup>34</sup> She was hailed as a new star of Brazilian literature after the publication of her 2001 novel *Sinfonia em Branco* (*Symphony in White*), which received the prestigious José Saramago Prize (2017).



desenvolvimento de relações com outros agentes do campo, como editores, outros agentes literários, jornalistas, curadores, uma vez que todos eles são vitais e necessários para o sucesso de seus autores. Quanto mais estabelecidos forem os agentes literários, mais condições terão de promover seus clientes. Segundo Thompson:

O status de qualquer agência [...] nesse mundo hierárquico depende dos tipos e da quantidade de capital que possuem – o capital econômico (na maioria das vezes, bastante pequeno), o capital humano (funcionários, sobretudo os agentes), o capital social (suas redes e contatos), o capital intelectual (direitos autorais que controlam) e o capital simbólico (prestígio e respeito conferidos a eles por outros players do campo). (2013, p. 87)

Para Adriana Lisboa, a contratação de agentes literários no exterior foi extremamente importante para alavancar sua carreira internacionalmente. Paulatinamente, a escritora foi somando a seu currículo um bom número de traduções que foram intermediadas pelos seus agentes literários, o que lhe permitiu comparecer a muitos eventos internacionais, a fim de divulgar suas obras e ir consolidando seu nome no cenário internacional.

Internacionalizar seu trabalho representa vantagens inegáveis para o escritor. O autor, ao ter sua obra publicada no exterior, adquire a oportunidade de receber críticas totalmente distintas daquelas que recebe em seu país. Os leitores de cada espaço terão peculiaridades bastante específicas e, muitas vezes, o que pode fazer uma obra ser bem recebida em um país pode fazer com que não o seja em outro local. O escritor pode tirar muita vantagem disso e enriquecer seu repertório crítico indefinidamente, melhorando obras futuras e, até mesmo, trazendo novos olhares ao seu próprio país com novas obras.

Em relação ao cenário literário, a internacionalização fortalece em diversos aspectos o que é produzido em um país, seja econômica, social ou artisticamente. Há, primeiramente, a óbvia vantagem da expansão de mercado: apesar de ser mais complexo colocar a mesma obra em locais por vezes muito distintos, quando isso funciona, pode trazer um retorno financeiro muito maior para escritor, editor e agentes. Além disso, ao sair dos limites de seu próprio país, um escritor torna possível ao *outro* estrangeiro conhecer sua cultura, suas peculiaridades e apresenta a esse leitor todo um cenário literário diverso do que ele tem ao receber apenas obras de escritores do seu próprio país.

A jornalista portuguesa Ana Sousa Dias realizou uma entrevista com Adriana Lisboa que foi exibida em 27 de dezembro de 2003, no canal televisivo RTP. Lisboa contou sobre seus planos futuros como escritora e falou sobre os desafios que tinha pela frente naquele momento de sua carreira. A jornalista questionou a escritora sobre a possibilidade de continuar a escrever depois de ter publicado sua mais recente obra:

Eu não tenho a menor dúvida do que vou continuar fazendo. É isso mesmo. O que eu tenho é só é uma necessidade muito grande de não me deixar envolver demais pela roda viva em torno da escrita [...]. Mas eu gostaria muito de poder preservar uma vida pessoal de bastante simplicidade, de bastante despojamento. Eu às vezes fico um pouco assustada com a ideia, não sei se isso é uma perspectiva real ou não, mas desses grandes círculos de escritores internacionais e aquela coisa toda badalada e importante. Isso é uma coisa que eu olho assim um pouco desconfiada. Então, eu gostaria muito de poder ser sempre alguém que escreve, enfim e que tem lá a sua carreira, mas que ao mesmo tempo consegue manter um pouco os pés no chão. (2003b)

Embora Adriana Lisboa tenha manifestado sua preocupação em preservar sua vida pessoal, jornalistas, blogueiros e leitores foram criando interesse crescente pela carreira da autora, que passou a ser mais solicitada a opinar sobre sua obra e seu processo de escrita. A partir do momento em que a voz da autora passou a ser importante para a mídia e para seus leitores, ela foi se tornando uma pessoa pública, e passou a ser convidada para entrevistas e palestras sobre diversos temas: sobre o seu processo criativo, sobre as suas narrativas, sobre arte e sobre música.

A obra de Adriana Lisboa atinge em grande parte um público composto por leitores que possuem vínculo com as universidades ou artistas. As críticas positivas que Lisboa recebe, de certa forma, atraem leitores. Em resenha do livro para a revista *Time Out*, a jornalista portuguesa Sara Figueiredo Costa elogia o virtuosismo literário de Adriana Lisboa:

[...] Evangelina é uma narradora exímia em fazer desfilarem dúvidas e vontades numa catadupa sintática e estilística impressionante, reveladora do estilo muito reconhecível de Adriana Lisboa, uma falsa (mas bela) fragilidade verbal a envolver frases de assombrosa violência telúrica. (2017)

*Hanói* foi traduzido em francês como *Honoï* (Editora Métailié), para o italiano como *Hanoi* (la Nuovafrontiera), e para espanhol como *Hanói* pela editora Argentina Edhasa). O diálogo com outras culturas é constante na obra de Adriana Lisboa. A

tradutora e crítica literária argentina Julia Tomasini, em *Literatura brasileira em Espanhol: novos caminhos da tradução*, observou que, na obra da escritora, “as fronteiras não são fixas” (2013, p. 35).

Curiosamente, *Azul-corvo* e *Hanói* não têm como cenário só o Brasil, mas também outras cidades e outras culturas. Ao mesmo tempo em que o Brasil ocupa lugar importante em sua obra, podemos pensar por exemplo em uma questão que parece cara à autora: Como construir o Brasil através de um olhar um pouco distante, mas sem ser estrangeiro totalmente? Lisboa trabalha a partir de um olhar transnacional, isto é, o que poderia se chamar um olhar conectivo: a preocupação pelo nacional através do transnacional. Na mesma estrutura do romance, em um deslocamento geográfico e linguístico, mas também literário, está a aposta literária de Lisboa a respeito da literatura e nacionalidade: as fronteiras não são fixas, os espaços estão sempre vinculados, indo e vindo, transformando-se uns aos outros, em perpétuo devir.

Chama também atenção a presença de línguas estrangeiras na obra de Adriana Lisboa. A escrita dos romances de Lisboa atravessa línguas: “o japonês, o espanhol e o inglês aparecem nos seus romances mais como uma possibilidade de diálogo, como elementos curiosos, do que como elementos estranhos e adversos” (TOMASINI, 2013, p. 17).

No artigo sobre a repercussão da literatura brasileira nos Estados Unidos, Roberto Reis discorre a respeito das dificuldades enfrentadas pela literatura brasileira em busca de reconhecimento no exterior. Durante muito tempo os investimentos foram escassos e a literatura que era exportada reforçava uma visão exótica do Brasil (1977). Assim, os livros que eram divulgados apresentavam temáticas relacionadas aos problemas sociais ou reforçavam os estereótipos de país do futebol e do carnaval. Entretanto, aos poucos o quadro foi mudando.

A escrita de Lisboa, ao se inserir no fluxo cultural contemporâneo e explorar a movimentação dos indivíduos por diferentes localidades, contribuiu para a boa recepção de suas obras em outros países. A legitimação do que escreve também depende da recepção internacional de sua produção. As críticas positivas da imprensa internacional, as traduções de seus livros para diversas línguas, as indicações para novos prêmios e os convites para participação em eventos internacionais, palestras e debates formaram o alicerce para a construção de sua imagem pública como escritora. Esse processo de internacionalização repercutiu no

reconhecimento da escritora dentro do Brasil, sendo em grande parte acompanhado pela imprensa brasileira e capitalizado pelas editoras de seus livros no Brasil. Partindo dessa constatação, podemos afirmar que o caminho trilhado por Adriana Lisboa, quer seja na construção de suas obras, quer seja na recepção crítica que conquistou a partir de seus textos, tem contribuído para a consolidação de sua carreira tanto no Brasil quanto no exterior e ampliado as oportunidades para outros escritores e para a difusão da própria literatura produzida no Brasil.

Tornar-se escritora profissional inevitavelmente colocou no caminho de Adriana Lisboa alguns novos desafios que não estavam presentes antes dessa metamorfose. A partir daí surge a necessidade de expor e divulgar seu trabalho e também de motivar outros escritores em potencial, que tomam sua figura como um tipo de modelo (ALMEIDA, 2009).

Com o conjunto de tomadas de posição posto em prática, do qual a opção em ter agentes literários e internacionalizar a sua carreira fez parte significativa, Adriana Lisboa adquiriu prestígio como escritora tanto no campo literário nacional como no internacional. Sua figura pública foi conquistando paulatinamente mais capital cultural e simbólico. O mercado editorial, ao estar ciente do prestígio da escritora, passou a utilizá-lo como forma de angariar público e conquistar vendas, fazendo reverter para a escritora capital econômico.

Ao acumular prêmios literários, Adriana Lisboa ganhou legitimidade no campo literário e tornou-se bem vista pela crítica. Tanto a crítica especializada como a não especializada passam a se debruçar sobre as produções da escritora, destacando não só as características externas das obras, mas também os aspectos formais que embasam sua produção literária. A análise da crítica faz com que as obras ganhem legitimidade no meio cultural.

Observamos, portanto, que o processo de legitimação está ancorado em diversas aquisições de visibilidade pública e de prestígio: a participação em eventos, congressos e conferências, bem como as entrevistas e as aparições na mídia. Os prêmios e indicações conferem valor à obra de Lisboa e funcionam como um processo de legitimação e seleção literária, uma vez que, em meio às diversas publicações da contemporaneidade, é necessário avaliar o que será relevante ou não para o campo literário (ARAÚJO, 1986). Assim, esse processo de seleção – pois os eventos e as premiações acabam funcionando como um processo de seleção (HALLEWELL, 2005) – contribui para a construção da imagem da autora.

Chancelada pelo ponto de vista dos críticos e dos teóricos, a obra passa a circular no campo literário com maior intensidade. O mercado editorial baseia-se nas diversas referências que constituem a carreira do escritor para publicar suas obras. Todos esses processos ocorrem simultaneamente e, juntos, contribuem para a profissionalização do escritor.

## TERCEIRO CAPÍTULO

### 3 A CRÍTICA CONSTRÓI O ESCRITOR?

Diversos estudiosos dedicaram-se a apontar temas recorrentes nas obras de Adriana Lisboa: memória, morte, melancolia, questões migratórias, entre tantas outras. Contudo, optamos por comentar algumas escolhas do repertório da escritora, como o cosmopolitismo, intertextualidade e delicadeza, que possam fornecer subsídios para problematizarmos como características da obra de um autor podem estar associados à sua profissionalização como escritor ou ao menos contribuir para isso – considerando a mediação da recepção crítica especializada. A partir deles, alguns questionamentos podem ser levantados: como a crítica literária pode atuar como instância legitimadora? No caso de escritores de literatura, como a crítica contribui para o processo de profissionalização? A crítica foi importante fator para a consolidação da carreira de Adriana Lisboa no campo literário?

Nosso interesse específico é caracterizar a crítica como uma instância legitimadora que participa da construção da imagem dos escritores, contribuindo para a aquisição de capital simbólico que pode agregar também capital econômico. Neste capítulo, então, faremos uma seleção de textos sobre a obra de Adriana Lisboa que possam conduzir a reflexões sobre seu processo de profissionalização. A partir deles, pretendemos analisar a relação entre as estratégias de escrita, ou seja, os modos de abordagem e os temas que perpassam a obra de Adriana Lisboa, e a imagem da escritora moldada pela crítica.

Enfim, neste capítulo, serão contempladas as marcas autorais mais relevantes apontadas pela recepção crítica da obra de Adriana Lisboa. Analisaremos algumas características definidas como escolhas repertoriais da escrita da autora e também as temáticas atribuídas às suas narrativas, com a finalidade de demonstrar as relações existentes entre a produção escrita da autora, o modo de recepção crítica a sua obra e a consolidação de sua carreira como escritora profissional.

#### 3.1 ADRIANA LISBOA: IMAGENS AUTORAIS FORJADAS PELA CRÍTICA

Os textos que tratam da obra da escritora brasileira Adriana Lisboa formam uma fortuna crítica considerável. Boa parte desses textos provém da crítica especializada ou acadêmica, que tem produzido capítulos de livros, teses, dissertações e artigos acerca da autora e de sua obra. Por outro lado, uma ampla

gama de publicações, que podemos chamar de crítica jornalística ou não especializada, dá visibilidade à sua atividade de escritora. Essas publicações incluem artigos jornalísticos, entrevistas, textos em blogues, sites de literatura, postagens nas redes sociais, entre outros. Há ainda textos em que a própria escritora se torna crítica de sua produção literária.

Entendemos que o debate em torno das definições que situam a crítica em um campo *especializado* e outro *não especializado* encontra-se mais fluido, e que há discordância por parte de alguns teóricos na separação desses dois campos como distintos. Desse modo, levamos em consideração que tanto um quanto o outro contribuem para a imagem de Adriana Lisboa como escritora profissional, sem deixar de levar em conta a especificidade de cada tipo de produção crítica em nossa análise.

O funcionamento da crítica como instância legitimadora pode ser explicado por meio das considerações levantadas por Pierre Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas* (2007), livro no qual o autor apresenta a formação do mercado de bens culturais e simbólicos desde a Idade Média até a Idade Moderna, quando a produção cultural passa a ter autonomia. A constituição da obra de arte como mercadoria e o fortalecimento de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos destinados ao mercado permitiram uma dissociação entre arte como mercadoria e arte como pura significação, destinada à fruição desinteressada (BOURDIEU, 2007, p. 103). Havendo, dessa forma, distinção entre os dois campos, pode-se dizer que o mesmo ocorre com a crítica literária que se debruça sobre essas produções

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, *o campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais e, de outro *o campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 2007, p. 105, grifos do autor)



Tal dicotomia entre as duas formas de produção de “bens simbólicos” pode ser compreendida levando em consideração as intersecções entre elas, pois ambas atuam no mesmo espaço de circulação desses bens. Assim, procuramos entender as relações de Adriana Lisboa com outros agentes do campo literário e suas tomadas de posição em busca de legitimidade para sua obra. Tomando como ponto de partida essa discussão, poderíamos levantar as seguintes questões: para que leitores Adriana Lisboa produz? A literatura de Adriana Lisboa tem repercussão num segmento específico de público? Seus leitores acompanham sua trajetória literária?

Não há como responder com precisão a tais perguntas, mas podemos levantar algumas hipóteses. Pelas observações que realizamos até o momento, poderíamos arriscar dizer que Adriana Lisboa se coloca em *pé de igualdade* com outros escritores que caminham em busca da profissionalização e vivem carreiras exitosas no campo literário. Suas produções chamam a atenção de seus pares, especialistas e críticos literários. À primeira vista, trata-se de uma obra com boa circulação entre especialistas e que ao mesmo tempo cativa certo público leitor, que não é exatamente o mesmo das produções de massa. O fato de a escritora se expressar em diversos gêneros, como veremos mais adiante, também pode denotar a intenção de alcançar públicos diversos. Essa atitude de tentar escrever para vários nichos de certa forma se aproxima da lógica do mercado ou ainda de um campo que estabelece suas próprias regras. Não cabe aqui julgarmos se é uma estratégia consciente ou não, mas poderemos considerar as escolhas de Adriana Lisboa, como produtos do *habitus*, conforme a reflexão de Bourdieu:

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente “regulamentadas” e “reguladas” sem que por isso sejam o produto da obediência às regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente desse fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro. (2007, p. 86)

Levando em consideração certos aspectos da trajetória de Adriana Lisboa no campo literário, como, por exemplo, a busca da academia para realizar os cursos de mestrado e doutorado, a apresentação de romances como trabalhos finais, mais

tarde publicados por grandes editoras, podemos considerar que as instâncias legitimadoras que acompanham essa trajetória são formadas por um público específico, em boa parte integrantes das universidades e intelectuais da esfera cultural, indivíduos que constituem o sistema de produção e circulação acadêmica. Ao buscar o ambiente acadêmico, Lisboa encontra um nicho de inserção no campo literário.

As experiências e as relações adquiridas durante sua vida acadêmica, bem como no meio editorial, em sua prática como tradutora, como vimos dos capítulos anteriores, foram de grande valia para a construção de sua imagem como escritora. Segundo Bourdieu, os agentes pertencentes ao campo erudito possuem uma pretensão específica de produção que os mantêm nesse campo, ou seja, produzem para um público de pares que são seus concorrentes, o que faz com que haja um reconhecimento recíproco entre os escritores:

Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem. (BOURDIEU, 2007, p. 108)

Apesar de aproximarmos a produção de Adriana Lisboa ao campo acadêmico, devemos atentar para o fato de que as relações de produção, recepção e difusão da arte na contemporaneidade transgridem, até certo ponto, os limites que separam a arte erudita dos produtos da indústria cultural. O avanço tecnológico afeta diretamente a produção e comercialização da obra literária, uma vez que os canais de comunicação, como a internet, a televisão e os jornais, são os principais meios de divulgação dos produtos culturais. Novas ferramentas modificam a forma como o público interage e consome arte, diminuindo a distância entre os produtos culturais e comerciais. Os escritores utilizam também esses recursos para construir sua imagem e garantir seu espaço no mercado. Como afirma Umberto Eco, “[...] o universo das comunicações de massa é – reconheçamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência [destes meios]” (2011, p. 11). Seguindo a reflexão do autor, podemos ponderar que a utilização desses canais é inescapável aos intelectuais e escritores que, mesmo protestando, necessariamente acabam se utilizando dos meios de comunicação massiva. O fato de Adriana Lisboa utilizar redes sociais como Facebook, sites de literatura na internet e blogues evidencia

essa realidade. Através da utilização desses canais é possível ao escritor difundir sua produção, alcançando não apenas um campo fechado de apreciadores, mas tornando o acesso à sua arte mais amplo. Com isso, não se pretende afirmar que os dois campos não se distinguem, mas que ambos possuem legitimidade no campo artístico e podem coexistir no interior do mesmo sistema, sem que isso represente perda de valor em cada um dos campos.

Para Bourdieu, o fato de os dois campos coexistirem em um mesmo sistema não elimina os diferentes processos avaliativos de consagração cultural. Os dois campos de produção se opõem em termos de função e lógica de funcionamento. A partir dessa oposição é que deriva, segundo Bourdieu,

sua consagração desigual (ou seja, seu poder de distinção muito desigual) dos valores materiais e simbólicos com que são aquilatados no mercado de bens simbólicos, mercado mais ou menos unificado segundo as formações sociais e dominados pelas normas do mercado dominante do ângulo da legitimidade. (2007, p. 142)

No caso de Adriana Lisboa, considerando a forma como o sistema universitário garante legitimidade à produção de certas obras, impondo suas normas de consagração, podemos considerar que suas produções têm um forte vínculo com o universo acadêmico. Ao mesmo tempo, ao compreendermos sua inserção no sistema editorial e literário contemporâneo, podemos observar como sua imagem pública foi construída igualmente pelos agentes da crítica não especializada, sejam jornalistas culturais, sejam profissionais do mercado editorial ou integrantes das novas modalidades de crítica, como *booktubers* e blogueiros.

O desenvolvimento da indústria cultural e a expansão da cultura de massas nos fins do século XX modificaram a relação da crítica com as produções literárias. Tânia Pellegrini apresenta um panorama dessa mudança no Brasil, mostrando as diferenças entre a crítica especializada e a crítica não especializada. Para a autora, a crítica acadêmica, especializada, “funciona como um mecanismo de seleção e hierarquização da literatura, mais ou menos de acordo com os critérios do já institucionalizado” (PELLEGRINI, 1999, p. 163). Podemos acrescentar que a crítica não especializada, feita pelas revistas semanais à época, e atualmente em grande parte pela internet, não possuía um lugar definido, assumindo, dessa forma, um

papel cada vez maior de propaganda, cujo objetivo se torna pura e simplesmente a divulgação dos últimos lançamentos.

No entanto, essa crítica, cujo objetivo era informar e fazer publicidade “não impedia que se produzisse ‘uma visão competente’, ao mesmo tempo formativa e informativa” (PELLEGRINI, 1999, p. 164). Ou seja, é possível unir um texto agradável com a análise mais aprofundada que é feita pela crítica especializada, “com base em critérios de competência específicos de sua área, tais como outra linguagem e outro método de análise, muito diferentes do tratamento geralmente anedótico-biográfico conferido pelo rodapé” (PELLEGRINI, 1999, p.164). A junção das duas habilidades possibilitaria atingir o público médio, propagando as produções literárias que geralmente acabam circulando apenas no âmbito acadêmico.

O texto acadêmico pode tornar-se incompreensível para o leitor médio, que vai buscar nos blogues e sites especializados informação e material crítico sobre a produção literária difundida pelo mercado. Ao mesmo tempo, a internet tornou-se responsável pela divulgação das obras e pela criação de um canal direto de comunicação entre autor e público. Pellegrini sugere em seu texto que falta ao campo da crítica brasileira constituir um diálogo com o novo tipo de público que se forma na contemporaneidade, aproximando a produção intelectual desse público. Ainda assim, a produção analítica das universidades é tida como referência de qualidade, possuindo papel fundamental na legitimação do produto cultural. Ao receber o olhar da crítica acadêmica, Adriana Lisboa estabelece um lugar privilegiado no campo literário.

Determinadas apreciações a respeito da escritora Adriana Lisboa podem ser consideradas paradigmáticas do tipo de avaliação feito pela crítica especializada. Mesmo informações sobre vida e obra, que parecem neutras à primeira vista, envolvem uma apreciação avaliativa de sua trajetória. O texto que abre a entrevista “Eterna curiosidade”, concedida pela escritora em 2014, ao *Jornal Rascunho*, veicula textos críticos sobre literatura e é um exemplo desse viés:

Adriana Lisboa morou na França, onde foi cantora de música popular brasileira, passou algum tempo no Japão, como pesquisadora visitante no Nichibunken, em Kyoto, e vive hoje nos Estados Unidos. Sua primeira graduação foi em música, pela Uni-Rio; posteriormente, tornou-se mestre em literatura brasileira e doutora em literatura comparada pela UERJ. Estreou na literatura em 1999, com o romance *Os fios da memória*. Pelo segundo romance, *Sinfonia em branco* (2001), recebeu o Prêmio José Saramago e foi apontada pela

crítica como uma das mais importantes revelações da nova literatura brasileira. [...] Como romancista, publicou *O coração às vezes para de bater*. Seus livros já foram traduzidos para o inglês, francês, espanhol, alemão, italiano, romeno, sueco e sérvio. (2014)

O entusiasmo laudatório em relação à biografia e à obra de Adriana Lisboa é evidente. O primeiro traço destacado é seu cosmopolitismo: a escritora é apresentada como cidadã do mundo e adaptada a diversas culturas – o texto destaca que, na França, Lisboa atuou como cantora, e que sua estada no Japão se deveu à condição de pesquisadora-visitante –, dados que remetem às motivações de suas viagens. Em seguida, o texto ressalta sua formação acadêmica, com graduação em música e um percurso de pós-graduação em Literatura. O acréscimo desses dados, por um lado, reforça a motivação de seu cosmopolitismo e, por outro, acrescenta uma nova apreciação relacionada à sua capacidade intelectual. A forma como os dados estão encadeados sugere certa linearidade e coerência em sua trajetória. Seu ingresso no campo literário é informado com a data e o título do primeiro romance. A publicação do segundo, com data bastante próxima, liga-se ao recebimento de um prêmio importante, o que configura um reconhecimento do valor de sua obra. O lugar no campo literário conquistado por Lisboa, além de imediato, é naturalizado pelo trecho: “apontada pela crítica como uma das mais importantes revelações da nova literatura brasileira”. Temos aí um juízo de valor que pode servir como referência tanto para a crítica especializada, quanto para a não especializada. Traduzida para diversas línguas, a imagem de escritora de sucesso internacional retoma o cosmopolitismo das informações biográficas iniciais. Vejamos.

### **3.1.1 Adriana Lisboa: escritora cosmopolita, escrita da delicadeza**

Uma marca facilmente atribuída à obra de Lisboa pela crítica é o cosmopolitismo, presente nos cenários, nos personagens, nas tramas. A crítica enquanto instância de legitimação da obra de Lisboa toma justamente esse aspecto como característica associada à sua imagem de escritora.

Vários de seus personagens, em diferentes obras, carregam um traço cosmopolita. Em *Azul corvo*, Adriana Lisboa seleciona como cenário – os Estados Unidos – e apresenta o cosmopolitismo das personagens no trânsito de locais que esses personagens percorrem. Elis Crokidakis Castro observa:

Nenhum deles estaciona. Fernando passa pela China, Brasil, Londres, Estados Unidos, a família de Carlos, o amigo salvadorenho, também sai de seu espaço originário, vai para o Colorado, depois para Miami; June, cuja mãe era inglesa e o pai de uma etnia local, 'Zuni também tinha morado na Inglaterra e depois voltado a Santa Fé; Isabel, que era porto-riquenha, morava nos Estados Unidos, tinha sido aluna e se tornado amiga de Suzana, mãe de Vanja, e ainda os outros que perpassam a obra, como a amiga indiana Aditi Ramagiri, nascida em Columbus. (2011, p. 161)

Adriana Lisboa investe em representar o cosmopolitismo em suas narrativas, ação que é vista não apenas como uma escolha particular, mas uma tendência por parte de outros escritores contemporâneos. A revista *Granta* parece ter registrado um momento cosmopolitizante e autorreferente entre a geração mais nova, que produz para um mercado muito mais maduro do que jamais foi, em todos os níveis, na renda, nos circuitos de difusão, no consenso da importância da leitura. Luís Augusto Fischer, ao analisar criticamente os escritores e os contos publicados na terceira edição da revista, afirma, na matéria “Letras e números”, publicada na seção Ilustríssima do jornal Folha de São Paulo, que muitos desses escritores “têm vivência no exterior, na condição de estudantes ou por laços familiares” (2012).

Na obra de estreia de Adriana Lisboa, *Os Fios da Memória*, a autora explicita um quadro de referências ao final do livro. É fácil notar como Lisboa lança mão em inúmeras obras do diálogo intertextual com obras de escritores consagrados. A personagem narradora, muitas vezes utiliza o artifício machadiano de convidar o leitor a mergulhar no texto: “E por isso, leitor, estamos aqui, magicamente irmanados, tentando encontrar diversão ou alento [...]. Passar o tempo... e levar conosco sequer ‘o remorso de ter vivido...’” (1999, p. 186). Nota-se, ainda, nesse fragmento, a citação ao verso de autoria de Fernando Pessoa/Ricardo Reis: “Da vida iremos/Tranquilos, tendo/ Nem o remorso de ter vivido”, extraído de *O guardador de rebanhos e outros poemas*<sup>35</sup>. Nessa narrativa, as lembranças da protagonista Beatriz Brasil se entrelaçam com a história brasileira. É interessante notarmos que a própria protagonista dialoga com a tradição literária. O mesmo acontece com as

<sup>35</sup> Ainda em *Os fios da memória* é possível verificar outras citações como os versos da epígrafe que pertencem ao livro *A educação pela pedra e depois*, de João Cabral de Melo Neto, e *Magma*, de João Guimarães Rosa. Além disso, constam no livro versos de um poema do livro *Remate de males*, de Mário de Andrade, que começa pelo verso “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”. Outro ponto da narrativa que revela o caráter intertextual da obra pode ser comprovado no fragmento em que aparece uma citação extraída do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Antônio Manuel de Almeida: “Era no tempo do rei; não mais dos sargentos de milícias” (LISBOA, 1999, p. 64).

personagens do livro *Um beijo de colombina*, publicado em 2003. Segundo Virginia Maria Leal, “o livro traz um olhar prosaico, enredado com referências eruditas” (LEAL, 2008, p. 192). Há nas obras de Adriana Lisboa uma rede de citações em ação.

Em *Um beijo colombina*<sup>36</sup>, obra inspirada na trajetória poética de Manuel Bandeira, a escritora apropria-se de vários versos da obra do poeta modernista. Nesse mesmo romance, aparecem trechos do relato autobiográfico *Itinerário de Pasárgada*, bem como citações retiradas da *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Trata-se, em parte, de uma escrita que comenta outra, traço muito presente nas narrativas contemporâneas. Nessa prosa, “delicada e poética”, de acordo com a crítica, há uma forte dimensão biográfica, uma vez que a autora reapresenta dados da vida e obra de Bandeira. Ao incorporar leituras da obra de escritores da nossa tradição literária, Lisboa produz certo direcionamento para sua avaliação crítica, na medida em que o leitor precisa estar de posse de suas mesmas referências e habilitado a comentar com propriedade suas estratégias narrativas.

Adriana Lisboa insere articuladamente, em sua narrativa, as personagens que aparecem na poesia bandeiriana. O gesto de reescritura é visível desde o primeiro capítulo, quando o narrador, namorado de Teresa, toma posse de alguns versos do escritor modernista, ora recitando-os como poemas, ora os inserindo em seu discurso:

Talvez por causa do poema em que meus olhos foram dar depois que abri o livro casualmente na página 142, resolvi comer uma maçã. E repeti, lembro-me bem: *Dentro de ti, em pequenas pevides, palpita a vida prodigiosa, infinitamente.* (LISBOA, 2015, p. 12, grifo da autora)

Aparecem assinalados em itálico versos citados de modo direto, encontrados no poema “Maçã” em *Estrela da vida inteira*. Esse cruzamento da poesia e da prosa é uma tônica marcante do texto, cujo título é o mesmo de um dos personagens do livro. Trechos do poema “Teresa” também estão presentes desde o primeiro capítulo: “A primeira vez que vi Teresa, reparei nas pernas. Achei estúpidas. Mais curioso ainda, achei que a cara parecia uma Perna” (LISBOA, 2015, p. 15). Assim, é

---

<sup>36</sup> *Um beijo de colombina* começa com o narrador contando a história de Teresa, uma jovem escritora que, ao desaparecer nas praias de Mangaratiba (litoral do Rio de Janeiro), deixa dois prêmios literários conquistados e um romance inacabado sobre o poeta Manuel Bandeira. O narrador é um professor de latim que tenta compreender a morte tão inesperada, quanto misteriosa, de sua namorada. Atormentado pela perda, ele mergulha na vida da escritora e na obra de Bandeira (2003a).

bem nítida, no texto, a alusão à poesia bandeiriana – que funciona como um diálogo entre textos de épocas tão diversas.

Em *Sinfonia em branco* – título que “leva o nome do quadro do pintor americano James Whistler (1834-1903)” (FÉLIX, 2011, p. 94) –, a intertextualidade é clara e se apresenta como uma referência ao leitor antes mesmo que ele abra o livro. O título, muito além de apenas referenciar o quadro do pintor, sugere que a leitura, assim como o quadro de Whistler, é uma experiência sinestésica: explora outros sentidos através de outras linguagens artísticas, como a música, a pintura e o cinema, para explicar a incoerência da vida. Essa multiplicidade de elementos que aparecem na narrativa de Lisboa é explorada pela crítica, que enriquece a identidade da autora com esse elemento trabalhado de forma tão extensa e ampla.

A partir da leitura da dissertação de Leonardo Santos, podemos pontuar que a intertextualidade desempenha uma função literária fundamental. O autor explica esse processo em *Sinfonia em Branco*:

[...] para dar conta da morte, Adriana Lisboa vale-se de uma abordagem intersemiótica, uma vez que se fundem ali a poesia modernista de Marianne Moore, a pintura de Georgia O’Keeffe, a fotografia de Alfred Stieglitz, a música de Janes Joplin e Noel Rosa numa tentativa de trazer algum fulgor ao gênero romanesco e dar suporte à própria abordagem da finitude. As diferentes figurações que a morte recebe nesta obra proporcionam ao leitor a possibilidade de ver o mundo com outros olhos, graças à mediação realizada pela literatura. (SANTOS, 2015, p.12)

Além da intertextualidade presente nas narrativas de Adriana Lisboa, podemos notar que algumas de suas personagens parecem estar movidas por questões correlatas, como a protagonista Beatriz Brasil (do romance *Os fios da memória*) e Teresa (de *Um beijo de Colombina*). Ambas têm uma forte ligação com o exercício da escrita. A primeira compôs algumas páginas para reescrever a história da família, contudo, não se julgava uma escritora: “Não obstante, não sou uma escritora. Renuncio a classificações” (LISBOA, 1999, p. 108), enquanto Teresa era uma escritora que já havia escrito alguns livros e sobrevivia da atividade da escrita. Como podemos perceber, a intertextualidade que caracteriza alguns de seus romances também encontra eco nas formas de similaridade entre a composição e as ações de personagens de obras diferentes. O que estamos tentando sugerir é que um investimento de Lisboa na construção de enredos que reiteram um *estilo*, uma



imagem como escritora, cujas características são o deslocamento transnacional dos personagens (o que chamamos de cosmopolitismo) e a utilização da intertextualidade (que movimenta o diálogo com as obras importantes da tradição literária) são destacadas pela crítica e contribuem para consolidar e expandir o nome e a obra da escritora no campo literário, contribuindo para a sua profissionalização.

Percebemos também, por meio da leitura dos livros da autora e de como a crítica os aborda, que a escrita de Adriana Lisboa preza pelo poético, com uma sensibilidade singular. Tal característica está presente em várias narrativas da escritora:

[...] abrindo seu próprio caminho através da construção de uma voz (“E é isso o que busco: a minha voz, sem qualquer outro tipo de compromisso. A minha voz é tudo o que eu tenho a oferecer”), que não pretende inovar ou impor um estilo, a autora investe na elegância, traduzida pela convivência do simples com o refinado, na memória como uma interface capaz de lembrar outras temporalidades, outras cadências de leitura e escrita, e na descrição do detalhe. (AZEVEDO, 2004, p. 123)

Na linguagem técnica da crítica acadêmica, sua escrita pode ser considerada intimista, no sentido de explorar o tempo psicológico das personagens, mas tem a singularidade de aprofundar suas emoções e sentimentos em direção aos aspectos sociais e políticos que as envolvem.

Das características citadas nos trabalhos perscrutados para a análise, destacam-se também as reflexões existenciais tematizadas pelos romances e o modo como algumas obras exploram a identidade do sujeito contemporâneo. Tanto *Os fios da Memória* quanto *Azul Corvo* apresentam impasses da subjetividade, com personagens que “buscam fugir da fragmentação, da desconstrução de seu sujeito, mergulhando num universo de memória que é, e não é, o delas, mas pelos quais elas poderão se reconstruir, construir, ou se inventar” (CASTRO, 2011, p. 159). Ainda segundo Elis Crokidakis Castro, que realiza um estudo sobre as duas obras,

O narrador, em ambos os livros, é aquele marcado pelos elementos pós-modernos, e narra em primeira pessoa seu drama, sua busca. A busca é o referencial dos livros, porém o que se busca é que nem sempre é claro. (2011, p. 159)

A trama de *Sinfonia em Branco* se dá por meio de recuos no tempo e de lembranças que resgatam um episódio trágico vivenciado por Clarice e Maria Inês.

Tal acontecimento é representado através das consequências psicológicas do abuso sexual sofrido por Clarice e das omissões de sua própria mãe. Nesse romance, chama atenção o contraste entre a fluidez na enunciação e a violência dos acontecimentos. Esse jogo, concebido na obra como elemento estético, pode ser considerado revelador de certa melancolia. As personagens acabam imersas em uma zona em que memória e tempo presente aparecem entrelaçados. Sobre esse efeito, Luciene Azevedo, em sua tese de doutorado, observa que:

[...] a narrativa acrescenta ao jogo com as diversas temporalidades da memória uma importância ao detalhe que pulveriza a tensão preparatória de um clímax. A história contada sem nenhuma urgência, tal como em *Os Fios da Memória*, investe em um realismo das coisas mínimas, quase imperceptíveis. E se pode soar incongruente que uma nuance realista seja introduzida em uma narrativa em que a dominante é a memória, essa é a grande diferença da prosa de Adriana Lisboa. (2004, p. 124)

Percebemos que Adriana Lisboa mitiga o impacto da violência proposta no tema do romance em função da delicadeza com que a história é narrada, outra característica marcante dos escritos da autora. Trata-se de uma narrativa que convoca o leitor a exercer suas capacidades interpretativas, decifrando os segredos que são revelados ao longo das páginas.

No artigo *Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco*, de Regina Felix, a autora cita Albert Camus e Jean-Paul Sartre para explicar alguns aspectos da obra. Por meio da reflexão de Camus sobre o *Mito de Sísifo* e por meio da obra *A náusea* de Sartre, Félix lida com a temática do trauma e seus desdobramentos no romance de Lisboa. Ao analisar as personagens Cecília, Tomás e Maria Inês, a pesquisadora expõe a complexidade da construção dos personagens por Lisboa. Em seu trabalho, Félix explicita:

[...] o processo através do qual é entrelaçado o amadurecimento-come-reconfiguração-da-dor dos personagens Tomás, Maria Inês e Clarice, processo este que denota a convergência de elementos da música, da pintura, do cinema e, claro, da textualidade e de *motifs* literários. Por exemplo, volume se refere tanto ao espaço que aparições e ausências ocupam no texto, como à amplitude sonora das palavras em repetições, do mesmo modo como tons se relacionam às cores e às modulações que as disposições e vozes das personagens delineiam. O arranjo, orquestração, ou edição de textos e *motifs* coordenam os caminhos mentais labirínticos impostos pelo trauma. O claro-escuro/obscuro emerge no trabalho da memória

que almeja elucidar aquilo que se apresenta como impenetrável aos personagens e se deixa abordar apenas através de configurações estéticas. (2011, p. 94)

Podemos observar nos romances de Lisboa as articulações que exploram a construção da identidade do sujeito contemporâneo, tanto no nível do conteúdo quanto no nível estrutural. Sua obra tem sido definida por alguns estudiosos como pós-moderna, resgatando a carga literária do modernismo, mas não como uma forma de reviver o estilo, senão de reescrevê-lo: “A ficção pós-moderna não seria, portanto, uma ficção do contra, pautada pela negatividade modernista, mas ao contrário, uma ficção guiada sobretudo pela reescritura – inclusive de textos modernistas” (CARNEIRO apud DIAS, 2011, p. 40). O romance *Um beijo de colombina* (2003a), por exemplo, pode ser compreendido como o resgate de uma obra moderna, mais especificamente de *Estrela da vida inteira* (1966), de Manuel Bandeira.

No livro *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schollhammer realiza uma reflexão sobre a obra de Adriana Lisboa, apontando razões para o êxito da escritora e sua obra: “Uma outra voz, muito diferente, mas que também coloca no centro de sua criatividade o diálogo com a literatura, pertence a Adriana Lisboa” (2009, p. 96). Afirma o crítico referindo-se ao caráter intertextual de seus escritos.

O que a crítica identifica como uma literatura cuidadosa está relacionado também com o zelo que a autora demonstra com a norma culta da língua. Em sua tese de doutorado *Estratégias para enfrentar o presente*, a pesquisadora Luciene Azevedo apresenta a hipótese de que a “ideia-força” desse cuidado estar presente na literatura contemporânea, de forma que essa vertente encontra terreno nos textos de muitos autores. Analisando a obra de Adriana Lisboa, a pesquisadora destaca que:

[...] sua escolha pelo anti-pop, pela negação de uma forte vertente neonaturalista na literatura contemporânea pretende reverter os paradigmas de uma estética que a autora considera bem aceita pela mídia. Se o exercício de elegância que são seus romances não se impõe ostensivamente contra qualquer tendência, a sua presença no panorama atual da prosa brasileira tem como linha de fuga o seu avesso sempre presente. (AZEVEDO, 2004, p. 124)

Podemos notar como há muitos comentários sobre a obra de Lisboa formulados por críticos oriundos da academia. Santos e Castro estudaram aspectos

da obra da autora em suas pesquisas de pós-graduação; Félix é PhD pela Universidade de Illinois; Schollhammer é professor e pesquisador da PUC-Rio; e Azevedo, também pesquisadora e professora universitária da UFBA.

A tese de doutorado de Luciene Azevedo dedica um tópico para análise da obra de Adriana Lisboa, “A delicada mordida da anacronia: Adriana Lisboa”. Nesse estudo, a pesquisadora elabora algumas discussões sobre as escolhas repertoriais de Adriana Lisboa e aponta a delicadeza como uma de suas características. Para a pesquisadora, as narrativas de Lisboa teriam como aspectos importantes os flashes da memória, o estilo refinado e os pequenos detalhes do cotidiano, que nos permitem encontrar no livro uma espécie de compromisso: narrar uma boa história. Para Azevedo, “nas histórias de Adriana Lisboa é possível ler o elogio do silêncio, a observação do prosaico, o cultivo de um olhar contemplativo que semeia nas narrativas a expectativa de algo a ser revelado” (2004, p. 64). Outros críticos, como o jornalista e escritor José Castello, também relacionam esse desvelo com a linguagem ao estilo da escritora. Ao analisar o romance *Azul-corvo*, Castello demonstra como “a delicadeza leva Adriana Lisboa a manipular o tempo como se ele fosse um velho cuco que, por defeito, por vício, por magia, registrasse horas diferentes e simultâneas” (apud VASSALLO, 2011). A questão da delicadeza nos textos de Adriana Lisboa também está presente nos estudos de Denilson Lopes:

A delicadeza não é, portanto, só um tema, uma forma, mas uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discricção em meio à saturação de informações [...] O sublime no banal. A leveza no cotidiano. Eclipse do sujeito, do autor diante do mundo. (2007, p. 18)

Apresentando ao leitor as características que ligam a obra ao poético, o autor enfatiza que a obra não apresenta “nada de trágico, épico, mas certo tom elevado, sério, que tira beleza do pequeno” (LOPES, 2007, p. 22). Embora essas características apontadas pela crítica referendam uma apreciação positiva de sua obra, é curioso notar como Adriana Lisboa manifesta certo desconforto ou reserva em relação a certos termos que são atribuídos a sua literatura:

[...] eu olho com certo pudor para essa palavra “delicadeza”. Acho importante não tingir esse conceito com algo no sentido da fragilidade e da ligeireza (e portanto da superficialidade e da inconsistência). De todo modo, a delicadeza nunca foi um projeto estético ou de vida para mim, e muitas vezes não me identifico com o

que dizem sobre o meu trabalho ou sobre mim, nesse sentido. Eu escolheria como norte antes a gentileza, o respeito, a dedicação, a humildade. E a leveza, no sentido em que a tomou Italo Calvino. Talvez esses valores, quando reunidos num saco, possam apontar para uma impressão de delicadeza genérica. Meu convívio com os haikais japoneses me ensinou a buscar uma postura estética que tem mais a ver com o não preenchimento de espaços vazios. Também penso numa espécie de “desdramatização do drama”, que seria retirar do texto o peso narrativo das situações que já são por si pesadas. Mas isso não é para torná-las mais palatáveis ou bonitas: é apenas porque a contenção e a sugestão podem ser mais eloquentes do que os berros. É como manter uma corda tensa. Na minha vida cotidiana, talvez uma tentativa de tornar consciente e respeitosa minha relação com o outro (pessoas, bichos, objetos) dê a impressão de que sou uma pessoa delicada. Eu diria apenas que sou – ou procuro ser – atenta. (apud VASSALLO, 2011)

Ao observar que sua postura estética tem a ver com o não preenchimento de espaços vazios e com a forma “desdramatizada” com que conduz suas narrativas, os argumentos de Lisboa sinalizam uma apreciação crítica de seus processos construtivos. Percebemos, até o momento, a menção a vários recursos e características utilizados pela autora em suas obras: erudição, intertextualidade, cosmopolitismo, cuidado com a linguagem. Todos esses fatores são trazidos à luz pelas obras e fortalecidos pelo olhar da crítica que, ao falar da narrativa de Lisboa, além de desenvolver a sua identidade enquanto escritora, também amplia as possibilidades de leituras para quem não conhece a obra mesmo que levante comentários com os quais a própria autora não concorde.

Ainda em relação aos aspectos cosmopolitas da obra, percebemos que por ter residido por determinado período na França e morar no estado do Colorado, nos Estados Unidos, desde 2007, Adriana Lisboa, com base na própria vivência como imigrante, apresenta com certa regularidade em suas narrativas a sensação de desconexão ou deslocamento de personagens expatriados ou que se consideram estrangeiros, independentemente do lugar em que vivem. Segundo a própria autora, essa possibilidade de estar em lugares diversos é essencial para uma compreensão mais universalista, como bem notou em entrevista à Suzana Uchôa Itiberê: “Minha mudança para os Estados Unidos foi inesperada, mas muito bem-vinda porque, mais uma vez, me expôs a uma novidade, a uma cultura e um local desconhecidos” (LISBOA, 2010b).

Wilma Coqueiro, em artigo publicado sobre *Azul-corvo*, declara que a romancista “busca abordar questões como pertencimento, história política recente

do país, inserindo o indivíduo, independente de ser homem ou mulher, nesse contexto desolador e caótico” (2013, p.146). Coqueiro destaca também o modo como o tempo é importante nas narrativas de Adriana e como ela mescla passado e presente:

Ao misturar passado e presente, de forma imbricada e simultânea, abarcando cerca de quarenta anos da história do país, a autora mostra que em início dos anos noventa, que coincide com a volta de Vanja e sua mãe ao Brasil, com a Primeira Eleição Direta no país, após mais de vinte anos, foi extremamente frustrante para a maioria dos brasileiros que achavam que estavam contribuindo para a construção de um novo país, assim como os guerrilheiros do Araguaia tinham idealizado, vinte anos antes. (COQUEIRO, 2013, p. 148)

Quem também se dedicou a estudar *Azul-corvo* em um curso de Mestrado foi Noraci Braucks. Essa investigadora, porém, deteve seu olhar sobre a questão da diáspora e os conflitos identitários que os imigrantes sofrem. Braucks fala também sobre as trocas culturais e sobre a revisitação à história do Brasil no período da ditadura militar (2015). Ainda que Braucks não comente, a memória individual e a coletiva permeiam as páginas da obra em discussão. Larissa Rigo, ao construir uma resenha crítica do romance, salienta que Lisboa opta por não apresentar a princípio o fio condutor da narrativa – característica que atrai o leitor e desperta curiosidade –, ainda assim faz o leitor compreender o que se conta porque o romance apresenta uma linguagem clara, simples (2012).

Embora não possamos falar da existência de algo como a estabilidade em si, principalmente nos tempos voláteis em que vivemos, é necessário que o autor tenha um repertório de características próprias que seja constante, ainda que não óbvias. É necessário que sua escrita fale pelo autor sem falar do autor. Nesse contexto, falar sobre profissionalização literária se apresenta como algo complexo, que relaciona questões mercadológicas, mas também as relações intrincadas que permeiam a elaboração do texto.

A análise da crítica especializada, como as citadas neste capítulo, colabora para dar especificidade à linguagem criativa de Lisboa. O trânsito de Lisboa entre acadêmicos e demais teóricos também contribuiu para a legitimação de sua obra. Por isso, entendemos as relações da escritora no meio acadêmico como parte do processo de profissionalização, abertura capaz de alavancar a difusão e a circulação de suas obras.

Tal como já abordado no segundo capítulo, no período entre 2003 e 2007, sob a orientação do professor Gustavo Bernardo Galvão Krause, Lisboa redigiu sua tese de doutorado em forma de ensaio ficcional, trabalho que deu origem ao livro *Rakushisha*<sup>37</sup>, publicado editora Rocco. Cabe trazê-la aqui novamente porque, nessa obra, a escritora mergulhou nos costumes japoneses ao escrever a história de Haruki e Celina, dois brasileiros que se encontram por acaso e decidem viajar juntos para o Japão. Lisboa revisita as imagens e a obra do poeta do século XVII, Matsuo Bashō, repetindo a intertextualidade de obras anteriores. Sobre a construção dessa narrativa ela deixa claro que

Meu interesse por Bashō veio da leitura de seus haikais traduzidos pelo Manuel Bandeira, autor que norteou a escrita do meu último romance, *Um beijo de Colombina*. Também fiquei bastante interessada numa menção a Bashō e a um de seus diários de viagem feita pelo professor Denilson Lopes numa palestra. (2007b)

Como produto de um autor, cada narrativa é uma forma determinada de tematização do mundo. Nesse sentido, seria legítimo questionar a escolha da dimensão intertextual nos romances de Adriana Lisboa como produto de suas vivências e questões pessoais, ou como estratégia deliberada de comunicação com seu leitor? Podemos levantar a hipótese de que a escolha de um autor canônico para o diálogo intertextual funcionou como uma espécie de ponte para o estabelecimento da autora no campo literário, ao transferir o prestígio do autor de origem sobre sua própria obra. No caso do diário de Bashō, o texto completo é inserido em *Rakushisha* e com tradução feita pela própria escritora. Na história apresentada no romance – o texto é traduzido pela personagem Yukiko Sakade – ex-namorada de Haruki –, os trechos apresentados do diário preservam a ordenação do original, que por sua vez dialogam com o diário que a protagonista Celina começa a escrever.

Podemos observar o destaque que o crítico Luciano Trigo atribui à formação de Adriana Lisboa e como sua movimentação no campo literário funciona também como estratégia de promoção do livro:

---

<sup>37</sup> Para escrever o romance, a autora recebeu uma bolsa da Fundação Japão e passou um mês em Kyoto, cidade onde viveu Mukai Kyorai, discípulo de Bashō. A temática do estrangeiro inaugurada em *Rakushisha* foi retomada em seus romances seguintes: *Azul-corvo*, lançado pela editora Rocco em 2010 e *Hanói*, em 2013, pela editora Alfaguara.

Graduada em música pela Uni-Rio e com doutorado em literatura comparada pela UERJ, Adriana foi pesquisadora-visitante na Universidade do Texas e na Universidade do Novo México. Ganhadora do Prêmio José Saramago por seu romance de estreia, “Sinfonia em Branco” (2001), ela já tem livros publicados em oito países. Vivendo nos Estados Unidos há quatro anos, Adriana se dedica regularmente à tradução e também está envolvida no projeto “A volta ao mundo em 190 histórias”, coletânea que adapta para o público infanto-juvenil lendas populares de diversos continentes, com organização de Celina Porto Carrero. (2010)

O artigo de Trigo afirma ainda que seus “cinco romances parecem compor um corpus bastante coerente” (2010). Considerando que o jornal *O Globo* pertence à grande imprensa e é um veículo de massa, podemos entender que uma divulgação nesses moldes funciona como uma espécie de chancela junto ao grande público. Essa visibilidade é um passo muito importante na construção da sua imagem pública. A escritora é considerada a partir de então como produtora de uma obra consistente, composta por cinco romances bastante “coerentes”. Em entrevista ao mesmo jornal, Adriana Lisboa matiza essa visão:

Embora você fale em coerência, e eu aprecie essa ideia, vejo também os cinco romances como obras bastante específicas, ligadas a momentos particulares da minha vida, das minhas leituras, das minhas ideias e de um desejo de lidar com “materiais” diferentes. Mas os motores da escrita não mudaram muito. Simplificaram-se, talvez. Hoje sou menos ambiciosa, em termos daquilo que escrevo, do que era quando publiquei meu primeiro livro, há 11 anos. De todo modo, escrever é olhar para o mundo e reciclar aquilo que vejo, é tentar não esquecer. Não é uma busca por respostas a nada, porque acho que elas não existem. A verdade é que falar sobre o que move a escrita é mais difícil do que a própria escrita. (LISBOA, 2010b)

É interessante notar a contestação cortês feita à colocação do jornalista: ao mesmo tempo em que refuta a noção de “coerência” atribuída à sua obra (substituindo-a pela afirmação da especificidade de cada uma), a autora corrobora em parte a observação do crítico, afirmando que “os motores da escrita não mudaram muito”.

Em suas falas públicas, Adriana Lisboa privilegiou a produção de sua obra, caracterizando as técnicas ficcionais, as construções literárias e os procedimentos linguísticos e estéticos implicados na criação artística. Paralelamente, construiu sua carreira profissional com objetividade, atuando dentro das regras do campo literário e tomando posições coerentes dentro dele.

Como pudemos observar, a crítica tem se mostrado importante fator para a



permanência de Adriana Lisboa no campo literário, na medida em que funciona como instância legitimadora que permite o trânsito de Lisboa entre o meio acadêmico e um público mais amplo. O exemplo de Adriana Lisboa permite-nos afirmar que a crítica exerce papel estratégico para a profissionalização do escritor contemporâneo por auxiliar a consolidação de seu nome junto ao público leitor. Nas leituras críticas da obra de Adriana Lisboa, podemos observar o cuidado dos pesquisadores com o texto da autora.

Como tentamos expor aqui, embora de forma restrita, há uma infinidade de abordagens pelas quais as obras de Lisboa podem ser lidas e estudadas. O fato de haver inúmeros pesquisadores que se ocupam de estudar a obra da autora evidencia que seus textos estão circulando e ganhando espaço. Ainda que não gere a princípio capital econômico, há um ganho simbólico que pode se converter em muitos outros ganhos. Evidentemente a atenção da crítica depende também da construção da carreira do escritor, da posição que ele assume no campo e da sua contribuição para a literatura, é uma via de mão dupla. No caso de Lisboa, temos visto nesta pesquisa que ela é apresentada em igualdade com outros nomes que circulam com êxito no campo literário. Esse é um mérito de sua narrativa, mas também mérito dos agentes que fazem parte da vida literária e que estão entrelaçados à vida profissional da escritora, legitimando-a.

### 3.2 ADRIANA LISBOA E AS TOMADAS DE POSIÇÃO

Há uma quantidade considerável de resenhas e textos nas diversas mídias sobre as obras da escritora Adriana Lisboa e sobre sua participação no campo literário. Todavia, grande parte dos textos destina-se à divulgação e não à análise, ao contrário do que é feito pela crítica especializada, conforme observado. Muitas dessas apreciações dedicam-se a comentar suas obras sem aprofundar os elementos basilares que a constituem. O objetivo dessas resenhas é provocar interesse no leitor para que consuma o produto cultural, o que não deve ser visto como algo ruim, pois esse estímulo, resultado da linguagem contagiante e dos textos curtos dos jornalistas, agrega reconhecimento para a escritora fora do nicho da crítica especializada, abrindo a possibilidade de atingir públicos diversos, que estão, via de regra, menos preocupados com questões técnicas relacionadas à obra que leem.

Por meio da leitura de resenhas de jornais, de revistas e de blogues, verificou-se que o foco dos textos recai principalmente sobre a trama, em geral com simples e direta exposição do enredo, sem aprofundamento dos aspectos estruturais ou técnicos das obras. O gênero resenha de obras literárias contempla a apresentação do autor, o resumo da obra e um comentário avaliativo do texto. Alguns aspectos da obra literária de Adriana Lisboa são recorrentemente lembrados, como, por exemplo, a simplicidade, a poeticidade e a narração do cotidiano.

Muitos veículos da chamada grande imprensa, como os jornais *Folha de São Paulo*<sup>38</sup>, *O Globo*<sup>39</sup> e *O Estado de São Paulo*<sup>40</sup>, e revistas como *Isto É*<sup>41</sup> publicaram matérias, entrevistas e resenhas sobre a trajetória da escritora e suas obras. Além desses veículos de imprensa, contas em plataformas digitais como *You Tube*, *Instagram* e sites relacionados a instituições culturais e editoras como *Sesc*<sup>42</sup>, *TV Cultura*<sup>43</sup>, *Saraiva*<sup>44</sup>, entre outros, publicam textos e vídeos que promovem as produções da autora.

Como a carreira da escritora vem se consolidando cada vez mais, a quantidade de peças críticas sobre sua obra tem aumentado, o que garante que seu trabalho seja divulgado junto ao público leitor mais amplo. Nesse contexto crítico, jornalistas e blogueiros tornaram-se agentes fundamentais na construção de sua imagem pública.

A pouca autoridade em termos de prestígio e embasamento técnico dessas novas formas de crítica, se comparada com a crítica especializada, pode ser contrastada com o poder de influência que esses grupos de leitores adquiriram com a difusão da mídia digital. A imagem pública de Adriana Lisboa e a recepção de sua obra passam a ser também moldados pela capacidade de audiência e compartilhamento que os blogueiros ou *influenciadores* possuem. Essa influência

---

<sup>38</sup> Resenha publicada pelo site da *Folha de S. Paulo*: Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2602201126.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

<sup>39</sup> Resenha publicada pelo site d' *O Globo*: Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/busca-pela-simplicidade-de-adriana-lisboa-20005425>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

<sup>40</sup> Artigo publicado pelo site do *Estado de S. Paulo*: Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,adriana-lisboa-escreve-poemas-de-paixao-e-lucidez,1582127>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

<sup>41</sup> Artigo publicado pelo site da *Isto É*. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/580/artigo189292-1.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

<sup>42</sup> Vídeo postado pela *Tv Sesc*.. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tA3yoMF3kb4>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

<sup>43</sup> Vídeo postado pela *Tv Cultura Digital*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sIMCn7FeZ14>> Acesso em: 13 jul. 2018.

<sup>44</sup> Vídeo publicado pela editora *Saraiva*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7dlt-qartxw>> Acesso em: 13 jul. 2018.

também é capitalizada pelo mercado editorial e funciona como uma eficiente estratégia de marketing digital das editoras, que se torna, em última instância, parte crucial da estratégia da venda de livros e da consolidação da profissionalização do escritor contemporâneo.

A seguir, trabalharemos com alguns segmentos da crítica não especializada para investigar a recepção crítica da obra de Adriana Lisboa. Além dos textos em seus diversos gêneros, como resenhas críticas, opinativas, reportagens, colunas, crônicas etc., que aparecem em diferentes veículos, como jornais, revistas e seus formatos digitais, analisaremos também alguns blogues e sites focados em literatura. Neste subcapítulo, investigaremos o uso desses meios de comunicação e o alcance que eles têm entre leitores como formadores de opinião e de público para as obras.

É necessário lembrar que a mídia digital, com suas ferramentas e plataformas, abarca uma enorme rede de difusão e apreciação de escritores e obras literárias. Ademais, as redes digitais funcionam como um expressivo canal de vendas dos livros, de publicidade de livrarias e demais serviços e produtos relacionados ao livro e à leitura. Um exemplo de aproximação com a obra de Adriana Lisboa fora do circuito acadêmico é a entrevista realizada com a escritora pela psicanalista Vanessa Souza, na *Revista Digital Amálgama*. Não se trata de uma entrevista tradicional, conforme o gênero textual costuma ser definido (com a presença de manchete ou título; apresentação dos pontos relevantes da entrevista, do perfil do entrevistado, perguntas e respostas). Na introdução, podemos notar a forma híbrida do texto: Souza narra em primeira pessoa como se aproximou da autora: “Uma amiga indicou-me *Sinfonia em Branco*” (SOUZA, 2010).

Sua reação diante da leitura da obra é descrita em termos afetivos e pessoais, o que a coloca em contato direto com seus leitores. O caráter informativo também está presente e é evidente no segundo parágrafo, em que a autora oferece ao leitor informações gerais sobre a escritora, que a colocam em uma esfera prestigiosa (ligada aos prêmios e às edições da obra em língua estrangeira). Nesse mesmo parágrafo, faz uma afirmação extremamente técnica: “A escrita da Adriana é da ordem do Real, conceito lacaniano que abordei numa das últimas resenhas aqui. Defini-la escapa da ordem da linguagem” (SOUZA, 2010). Logo adiante, a escrita de Adriana Lisboa é definida por meio de um adjetivo que carrega grande carga afetiva e subjetiva: “É arrebatadora”. Mais adiante, afirma: “fiquei irremediavelmente tomada de paixão por sua prosa poética” (2010).

O caráter breve e informativo, com grande carga afetiva, repete-se em outros textos como no *Blog da Boutique*, que faz apreciações de obras e leituras. “O livro [*Sinfonia em branco*] da autora carioca Adriana Lisboa é um transbordamento de delicadeza e sutilezas que só a grande Literatura possui” (RIBEIRO, F., 2013). É assim que se inicia a curta resenha do livro, que se prende mais a uma análise descritiva da obra, com alguns comentários realçados pelo uso de adjetivos e advérbios. Nota-se, também, um foco na recepção do leitor, que é usado como um critério de análise central da obra, como se pode ver no trecho seguinte: “Com uma história aparentemente comum, o livro traz em suas linhas a vida de duas irmãs, Clarice e Maria Inês, que de personalidades e posições diferentes diante da vida vão sendo descobertas por nós leitores de uma forma apaixonante” (RIBEIRO, F., 2013). Além da resenha crítica de *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, a página traz a imagem da capa do livro e uma foto da autora.

As resenhas críticas em blogues de grandes editoras apresentam características presentes tanto na crítica especializada quanto no jornalismo cultural. A resenha efetuada para o livro *O Sucesso*, de Adriana Lisboa, é um exemplo desse gênero textual:

Nesta coletânea de contos sobre paixões veladas, desencantos e memórias, Adriana Lisboa apresenta uma nova dimensão de sua obra.

*O sucesso* reúne nove contos que desenvolvem personagens marcantes: uma jovem cartomante com um passado traumático; um casal elegante com uma filha de temperamento instável; um fotógrafo que descobre uma tragédia iminente; uma empregada doméstica que se envolve num arriscado jogo de sedução, entre outros.

Adriana Lisboa constrói cenas precisas, em que um olhar, ou uma frase dita pela metade, é suficiente para que o leitor entenda que, por trás de algo aparentemente comum, esconde-se uma rede de desejo, confiança, amizade e amores velados, mas também de frustrações e traições inesperadas. Romancista e poeta segura, a autora nos mostra que domina também o complexo equilíbrio das histórias curtas (COMPANHIA DAS LETRAS, 2019)

Podemos observar na resenha de apresentação da obra elementos como concisão, caráter informativo sobre o enredo e valorização da escrita. A resenha vem acompanhada da ficha técnica da obra, que acrescenta informações adicionais ao leitor. É comum encontrarmos sites e blogues que se debruçam sobre algum aspecto de alguma obra de Adriana Lisboa com essas características em comum. A questão da concisão e da rápida apresentação do assunto acaba por facilitar a

aproximação dos leitores à obra.

Uma entrevista ao programa *Metrópolis*, realizada pelo jornalista Manuel da Costa Pinto, da TV Cultura de São Paulo, de 2014, denota alguns desses componentes da imagem pública de Adriana Lisboa. Ao ser questionada sobre o surgimento da temática do exílio, do desencontro e da distância em sua obra *Hanói*, ela responde fazendo referência às viagens que fez, ao voluntariado com refugiados, às pesquisas que realizou para o livro e ao interesse por “pessoas que não tinham lugar em lugar nenhum do mundo” (2014). Ao fundo da entrevista, vemos imagens extraídas do filme *Lisboa*, em que ela caminha, olha a neve por uma janela, lê numa biblioteca, tudo marcado por leituras sérias e vagarosas de trechos de seu livro. Questionada sobre a melancolia identificada em sua obra, ela refuta, respondendo que o que há propriamente é “um compromisso com a alegria de pequenas coisas do cotidiano” (2014).

Outra participação sua na mídia é o vídeo que reproduz o Seminário *Português: Obstáculo ou Oportunidade?* realizado pelo Conexões Itaú Cultural. Adriana Lisboa fala para o público, em participação via *Skype*, sobre a difusão da literatura brasileira no exterior. Ela oferece um depoimento a respeito do cenário do mercado editorial fora do país, discorre sobre o estatuto da língua portuguesa e da literatura brasileira e comenta as traduções de livros brasileiros no exterior (2012). Os outros dois debatedores são duas pesquisadoras e professoras universitárias: Célia Regina Bianconi, da Universidade de Boston, e Peggy L. Sharpe, da Universidade Estadual da Flórida.

O site oficial da Universidade Massey, na Nova Zelândia, realizou uma entrevista com a autora em função de uma residência acadêmica realizada por Lisboa. Entre informações sobre a autora e declarações dela sobre sua adaptação ao novo país, o texto fala também da imagem de Lisboa no exterior, dando destaque à sua atividade de tradutora:

Enquanto uns poucos neozelandeses estão a par de autores brasileiros – com exceção de Paulo Coelho (e seu best-seller de 1984 *O Alquimista*) – Adriana Lisboa é bem conhecida entre os escritores do país. Ela traduziu o primeiro romance de Eleanor Catton *O Ensaio* para o português, e também traduziu uma nova versão de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, além de romances do americano Cormac e da poetisa da canadense

Margaret Atwood.<sup>45</sup> (2017, tradução nossa)

Esses trechos destacados confirmam que tanto a obra de Adriana Lisboa quanto a crítica (especializada ou não) que se faz dela, seja nacional ou internacionalmente, estão presentes em diversos meios: sites, blogs, plataformas de compartilhamento de vídeos. Essa ação em diversas frentes doou mais amplitude e alcance ao trabalho de Lisboa. Mas não é apenas por uma diversidade de meios de difusão que sua carreira com escritora profissional vai se consolidando, mas também pela multiplicidade de gêneros com os quais trabalha. É sobre a faceta de escritora polígrafa que falaremos no próximo subcapítulo.

### 3.3 ADRIANA LISBOA: POLÍGRAFA

Adriana Lisboa, autora que estamos tomando como estudo de caso específico para analisar a profissionalização da carreira literária no presente, também pode ser considerada uma escritora polígrafa. Mas se o termo no século XIX fazia mais sentido porque os escritores precisavam garantir sua manutenção financeira produzindo principalmente para jornais. O termo hoje pode ganhar uma conotação um pouco diferente já que muitos escritores (como Joca Reiners Terron, Laura Erber Paulo Scott)<sup>46</sup> se dedicam a escrever outros gêneros literários, ampliando o espectro de publicações para diferentes gêneros literários (poesia, literatura infantojuvenil

---

<sup>45</sup> “While few New Zealanders are aware of Brazilian authors – apart from Paulo Coelho (and his best-selling 1984 novel *The Alchemist*) – Ms. Lisboa is well-acquainted with New Zealand writers. She has translated Eleanor Catton’s first novel *The Rehearsal* into Portuguese, as well as a new translation of Emily Brontë’s *Wuthering Heights*, novels by American writer Cormac McCarthy and the poetry of Canadian writer Margaret Atwood” (2017).

<sup>46</sup> Joca Reiners Terron (1968). Poeta, prosador e designer gráfico, também atuou como editor da *Ciência do Acidente*. É autor dos romances *Não há nada lá* (*Ciência do Acidente*, 2001; Companhia das Letras, 2011), *Curva de Rio Sujo* (Planeta, 2004), *Do fundo do poço se vê a lua* (Companhia das Letras, 2010), *Guia de ruas sem saída* (Bolsa Petrobrás de fomento à Criação Literária – selo editorial Edith, 2012), *A tristeza extraordinária do Leopardo-das-Neves* (Companhia das Letras, 2013) e *Noite dentro da noite* (Companhia das Letras, 2017). Escreveu também dois volumes de contos *Hotel Hell* (Livros do Mal, 2003) e *Sonho interrompido por guilhotina* (Casa da Palavra, 2006). Também possui livros de poesias publicados, *Eletroencefalodroma* (*Ciência do Acidente*, 1998) e *Animal anônimo* (*Ciência do Acidente*, 2002). Laura Erber (1979). É escritora, artista visual e professora do departamento de teoria do teatro da Unirio. Possui doutorado em literatura pela PUC-Rio. Possui contos e ensaios publicados e também publicou quatro livros de poesias, entre eles *Insones* (7 Letras, 2002), e *Os corpos e os dias* (Editora de Cultura, 2008). Em 2012, Erber fez parte da lista dos vinte melhores jovens autores brasileiros selecionados pela revista *Granta*. Paulo Scott (1966). Além de professor universitário é escritor. Publicou os romances *O ano que vivi de literatura* (2015, Editora Foz – livro vencedor do Prêmio Açorianos de Literatura 2016), *Ithaca Road*, (Editora Companhia das Letras, 2013), *Habitante irreal* (esse livro foi premiado com a Bolsa Petrobrás de Criação Literária 2009, 2010 e vencedor do Prêmio Machado de Assis da Fundação da Biblioteca Nacional em 2012) e *Voláteis* (Editora Objetiva, 2005). Scott também publicou contos e poesias.

etc.). Nesse sentido, a trajetória de Adriana Lisboa também pode servir como campo de estudo.

Diversos autores brasileiros do século XIX compunham simultaneamente romance, novela, poesia, crônicas, crítica literária, e muitos deles ainda se dedicavam a escrever para jornais, como, por exemplo, José Veríssimo, Olavo Bilac, Coelho Neto, Artur Azevedo, entre outros. Vários autores que iniciaram suas carreiras com a ficção, também se destacaram na crítica, como foi o caso dos escritores Araripe Júnior e José Veríssimo. Um exemplo é o caso de Machado de Assis, que também foi cronista, redator parlamentar e exerceu outras atividades. Textos de diversos escritores também circularam nos veículos e suportes de informação existentes naquele período.

O século XIX foi o período em que os jornais proporcionaram trabalho e recursos aos intelectuais por meio de trabalhos de redação de texto sem cunho literário. Isso facilitou a vida de muitos profissionais, fornecendo-lhes trabalho remunerado, por meio do qual podiam, seguramente, estabelecer um ambiente para as atividades de escritor. Para muitos, o jornalismo parecia favorável à arte literária. Conforme sugere Silva Ramos, para o literato isso era “[...] ótimo, porque, facultando-lhe um emprego de repórter ou de noticiário, quando mais não seja, coloca-o ao abrigo das primeiras necessidades” (apud BROCA, 1975, p. 217). Ser redator de jornais, então, possibilitava ao profissional permanecer dentro de sua área, a escrita, ainda que não estivesse lidando diretamente com a arte literária. Assim, a atuação dos escritores polígrafos garantia-lhes reconhecimento social e, ao mesmo tempo, renda.

É necessário avaliar que circular em diversos meios ao mesmo tempo poderia assegurar aos escritores rendimentos com os quais conseguiriam manter a si mesmos e, ao mesmo tempo, à atividade literária, uma vez que esses profissionais não conseguiam ainda sobreviver da própria literatura. As variadas atividades desempenhadas por um mesmo escritor nos permitem compreender a noção de escritor polígrafo, um escritor que escreve sobre diferentes assuntos em diferentes gêneros. A experiência da escrita feita sob diversos focos e com propósitos variados se complementa e cada texto serve como uma prática valiosa.

Procuramos, portanto, a partir de agora analisar o fato de Adriana Lisboa ter produzido e continuar produzir textos em diversos gêneros literários. Para tentarmos relacionar essa atuação com sua trajetória de profissionalização. Assim,

defendemos neste subcapítulo que o fato de Adriana Lisboa poder ser considerada uma polígrafa se apresenta como mais um incremento em relação aos aspectos que levaram à sua profissionalização enquanto escritora.

A escrita em diversos gêneros proporciona ao escritor o contato com leitores diversos e de diferentes faixas etárias e, ainda, possibilita publicar diversos tipos de textos em diferentes suportes (fato que faz parte da carreira de Lisboa como vimos no subcapítulo anterior). Isso aumenta suas chances de obter maior capital econômico, o que, conseqüentemente, geraria maiores chances de sobreviver da atividade de escrita. Essa postura também pode representar o desejo de conquistar seu espaço como uma escritora profissional, considerando que Lisboa abandonou outras atividades para se dedicar exclusivamente à escrita. Adriana Lisboa escreveu minicontos, crônicas, artigos, contos e romances adultos e infantis. Uma rápida análise sobre sua atuação como autora de livros infantis nos confirma a ideia de que a diversidade de temas e gêneros em que escreve, pode colaborar com caracterização de Adriana Lisboa enquanto escritora profissional.

A ação de Lisboa no campo literário comprova o dinamismo da escritora em diferentes áreas e atividades. Em 2005, com a publicação de *Língua de trapos*, Lisboa iniciou sua produção para o público infantil, e foi a primeira vez que a autora publicou poesia. O livro conta a história de uma boneca que nasceu da diversidade, uma vez que foi feita de trapos. Com *Língua de trapos*, Adriana Lisboa ganhou dois prêmios, prêmio FNLIJ<sup>47</sup> – autor revelação e selo FNLIJ – altamente recomendável. Gostaríamos de ressaltar aqui que o livro tem ilustrações de Rui de Oliveira, profissional consagrado como ilustrador e que já havia na época ilustrado mais de cem livros do gênero. Há um investimento por parte da editora Rocco no livro infantil de Lisboa, já que na época a autora só contava com dois livros publicados. Ou seja, há uma aposta da editora e um cuidado na qualidade do livro já na escolha até mesmo do ilustrador. Publicar para o público infantil também é uma conquista de mais leitores. O livro apresentou retorno em termos de capital simbólico para a escritora e para editora. O que significa receber um prêmio e um selo FNLIJ de

---

<sup>47</sup> Prêmio FNLIJ – Foi em 1974 que a FNLIJ começou sua premiação anual, quando foi criado o Prêmio FNLIJ- O Melhor Para Criança, distinção máxima concedida aos melhores livros infantis e juvenis, que hoje conta com diversas categorias: criança, jovem, imagem, poesia, informativo, tradução (criança, jovem e informativo), projeto editorial, revelação (autor e ilustrador) melhor ilustração, teatro, livro brinquedo, teórico e reconto. Disponível em: <<http://www.fnlij.org.br/site/o-que-e-a-fnlij/acoes/item/6-leitura-e-seleção-de-livros-para-crianças-e-jovens.html>>. Acesso em 14 jun. 2018



altamente recomendável? O que isso implicou na carreira de Adriana Lisboa? Os livros selecionados pela FNLIJ têm o objetivo de orientar a compra de acervos de livros por Secretarias de Educação, escolas e bibliotecas. Nesse sentido, receber um selo de qualidade desse órgão é receber a chancela de legitimação pelo trabalho. O que significa incremento de capital econômico para o escritor e também reconhecimento social.

O cuidado nas escolhas dos ilustradores se repete em outros livros de Adriana Lisboa, apontando para um cuidado realmente profissional com a obra. Todos os ilustradores são agentes do campo, que, de certa forma, têm o trabalho reconhecido no cenário literário. Por exemplo, Lúcia Brandão, que ilustrou *Um rei sem majestade*, é uma ilustradora conhecida, pois atuou por muito tempo na *Folha de São Paulo* e também já ilustrou livros de outros autores consagrados como o livro infantil *Passarinho me contou* da autora Ana Maria Machado. Adriana Lisboa publicou ainda mais dois livros infantis *A sereia e o caçador de borboletas*, em 2009, pela editora Rocco e recentemente *Um rei sem majestade*, em 2018, também pela editora Rocco e com ilustrações de Lúcia Brandão. Cabe citar também a novela juvenil *O coração às vezes para de bater*<sup>48</sup> e *Contos populares japoneses*, este último publicado pela editora Rocco, em 2008, com ilustrações de Janaina Tokitaka, também recebeu o selo FNLIJ de altamente recomendável e foi traduzido para o italiano. À publicação por uma editora de prestígio no mercado editorial e a indicação do selo funcionam como instrumentos de consagração do escritor.

Como vimos, dentre os livros publicados pela escritora, um dos mais conhecidos é *Sinfonia em branco*, um romance que recebeu destaque em diversas mídias pelo Prêmio José Saramago. O destaque dado ao *Sinfonia em branco* ainda é constante, como já mencionado nesta pesquisa, especialmente em trabalhos acadêmicos. Só para citar alguns, temos como exemplo a monografia de final de curso “*Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa: Do labirinto à casa afetiva, da pesquisadora Laís Lara Oliveira Santos Vanin, que foi orientador pela professora Dr.<sup>a</sup> Virgínia Maria Vasconcelos, que também estudou a obra de Adriana Lisboa. É interessante destacar aqui o quanto a obra de Adriana Lisboa é bem recebida entre professores universitários, que por sua vez se tornam multiplicam e acabam

---

<sup>48</sup> *O coração às vezes para de bater* teve a sua primeira edição pela PubliFolha, em 2007, e posteriormente pela editora Rocco em 2014. Recebeu traduções em francês e espanhol. Também foi feita um curta-metragem baseado no livro *O coração às vezes para de bater*, de Maria Camargo, baseado no livro.

indicando a obra a estudantes, que acabam se interessando e tornando a obra de Adriana Lisboa em objeto de pesquisa. Denilson Lopes que foi parecerista da banca de doutorado de Adriana Lisboa também realizou pesquisa sobre a obra da autora, dando destaque ao romance *Sinfonia em branco*, em seu livro *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, publicado pela Editora UnB, em 2007.

Vimos no subcapítulo “A relação entre escritores e a universidade”, o quanto a obra está relacionada com o meio acadêmico. Ao produzir obras narrativas e também publicar poemas, ao ampliar e diversificar seu público, ao investir na publicação de obras de literatura infantojuvenil, Adriana Lisboa amplia o espaço de circulação de sua obra e de seu nome como autora.

Desde o início de sua carreira Adriana Lisboa tinha a consciência de que “Viver de direitos autorais, quando acontece, demora décadas” (2011a), afirmou em depoimento ao *Jornal Rascunho*. Por esse motivo, recorreu à atividade de tradutora. No papel de tradutora, Adriana Lisboa precisou lidar e respeitar estilos diferentes de seu estilo de escrita. Para Lisboa, “a tradução não deixa de ser um exercício de humildade também” (2011a). Daí não perdermos de vista um dado significativo, que Lisboa afirmou em entrevista sobre a sua atividade de tradução: “Comecei a trabalhar como tradutora há dezoito anos. Estava tentando me viabilizar financeiramente na área literária” (2018). Considerando a afirmação de Adriana Lisboa de que traduzir é um meio de garantir a manutenção financeira do escritor produzindo em um universo próximo às crianças. É possível pensar também que a atividade de tradução exercida por muitos escritores, é um meio de se alavancar também a profissionalização.

Até o momento a obra de Adriana Lisboa é composta por seis romances, dois livros de contos, dois livros de poesias e cinco livros entre os infantis e infantojuvenis, além da participação em coletâneas e de publicações avulsas em jornais de contos e poesias. Suas várias atuações como escritora no campo literário se deram de forma quase simultânea. Dois de seus livros se dedicam ao gênero textual de contos e microcontos: *Caligrafias* (2004) e um publicado mais recentemente, *O sucesso* (2016). No final do século XX, esse tipo de texto narrativo curto ganhou destaque no campo literário brasileiro. Atualmente, com o advento das novas tecnologias, criou-se um espaço para esse novo tipo de criação literária. Entre vários escritores dos anos 90, há uma preferência pela prosa curta, como o miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os flashes e stills fotográficos e

outras experiências de miniaturização do conto. Karl Erik Schollhammer aponta como referências atuais do microconto nomes como Fernando Bonassi, Marcelino Freire e Cadão Volpato (2009, p. 36). É possível até mesmo remeter o fenômeno a escritores mais consolidados como Dalton Trevisan, *234* (1997) e *Ah, é?* (1994), Vilma Arêas, *Trouxa frouxa* (2000), entre outros. Adriana Lisboa também se insere nessa gama de escritores que exploram os contos e os microcontos, outra estratégia de publicação que torna seu alcance bastante abrangente. Estar em vários lugares narrativos torna-se importante para figurar as diversas listas de autores, o que acaba sendo uma estratégia (no sentido de colocá-la numa posição privilegiada) para desenvolver o alcance de suas obras e ao mesmo tempo aumentar seu capital simbólico e econômico.

Adriana Lisboa compreende as tomadas de posição (que são, como vimos no primeiro capítulo, as diferentes ações que os agente tomam no campo a fim de marcar sua distinção e alcançar espaço e consagração no campo literário) de um escritor profissional e como se colocar no campo literário atual, já que, antes de assumir a carreira de escritora como sua principal atividade, ela já convivía no meio literário por meio de sua atividade de tradutora e compreendia o seu funcionamento. Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, a escritora expõe:

Muitos escritores têm atividades paralelas, pois precisam pagar as contas. Viver de direitos autorais, quando acontece, demora décadas. Assim, a tradução, para mim, foi uma forma de ganhar a vida com a literatura — mas, não necessariamente com a minha. (LISBOA, 2011a)

Cabe lembrar que ela também inovou quando escreveu sua dissertação de mestrado e tese de doutorado em forma de ensaio ficcional conforme visto no capítulo anterior. É possível que tenha sido nessas produções que seu desejo de se tornar escritora profissional se tornou possível, uma vez que isso fez com que ela tomasse mais conhecimento dos processos de produção narrativa e dos intrincados caminhos da profissionalização do escritor além de lhe garantir tempo e financiamento necessário para se dedicar à escrita integralmente. Escrever em vários gêneros exige do escritor habilidade e interação com vários atores do campo literário. Essa versatilidade pode funcionar como portas para interação com vários tipos de públicos e contato com diversos agentes do campo. Compreendemos que tornar-se polígrafo foi algo comum não apenas entre escritores do século XIX, mas

que ainda está presente nas diversas relações e tomadas de posições que os escritores precisam para se profissionalizar e manter-se no campo literário hoje.

Ao fazermos uma análise do que a crítica comenta sobre as suas narrativas e a respeito de sua vida literária e obra, podemos observar que Adriana Lisboa estabeleceu uma rede de relações, relações essas que *abriram* caminhos que contribuíram para a sua profissionalização. Essas relações demonstram que o escritor não se faz sozinho, mas depende dessa rede de relações. Adriana Lisboa deixou de se dedicar à sua atividade de tradutora para se dedicar exclusivamente à escrita literária, movimentando-se dentro do campo em busca dessa profissionalização.

Podemos notar em diversas falas que Adriana Lisboa entende a literatura como um trabalho, sistematizado e estruturado, e investiu seu tempo e estudos para esse fim. Ela se dispôs às relações necessárias no campo e se fez presente em vários espaços de legitimação: academia, jornais, revistas, blogs, sites, eventos literários em geral. Tanto essa presença em ambientes diversos quando sua produção de escrita em gêneros variados colaboram para o seu reconhecimento enquanto escritora e, conseqüentemente, para a sua profissionalização, uma intrincada conquista que combina capital simbólico e capital econômico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o século XIX, os escritores desenvolveram algumas estratégias em busca da profissionalização. Algumas tendências como a formação de agremiações a exemplo da Associação dos Homens de Letras do Brasil, a Sociedade dos Homens de Letras, e posteriormente a Academia Brasileira funcionaram como iniciativas importantes no que diz respeito à profissionalização do escritor já naquele período. De um lado, a literatura era vista como uma atividade diletante. Por outro, uma vasta gama de discursos pregava a necessidade de se criar condições para que o escritor pudesse viver de seus escritos, o que se traduzia em práticas sociais que buscavam a união de autores por esses direitos, ainda que muitas vezes essas tentativas viessem a fracassar. Apesar de todas as dificuldades, a luta desses escritores serviu como um alicerce para que a atividade literária fosse considerada uma profissão.

Assim, se colocarmos em paralelo a situação dos escritores do século XIX com os escritores de hoje, podemos afirmar, levando em conta as características do campo literário atual, que há condições mais favoráveis à profissionalização do escritor, pois há escritores que podem apontar a literatura como uma primeira opção de atividade profissional como os escritores como Cristovão Tezza, Milton Hatoum e Adriana Lisboa, que escolhemos como estudo de caso desta pesquisa.

Vários elementos contribuíram para esse dado. Novos agentes passaram a atuar no campo, como os agentes literários, que podem ser apontados como uma evidência da intensificação do processo de internacionalização da carreira de escritores brasileiros. Há também novas plataformas de publicação e divulgação das obras literárias. Como observamos no segundo capítulo, os eventos literários, os prêmios, a oferta e a crescente demanda por cursos de escrita criativa e oficinas literárias passaram a assumir grande importância na dinâmica do campo literário hoje.

A análise da trajetória de Adriana Lisboa demonstra a interdependência entre as oportunidades que o campo abre para os escritores e as tomadas de posição diante das possibilidades apresentadas. Entendemos, assim como Bourdieu, que as tomadas de posição não devem ser consideradas como se fossem meramente “adaptadas a um fim” (2007, p. 86), pois a construção da carreira de um escritor

atende à dinâmica própria do campo literário que está em constante movimentação provocada pelas relações e tensões entre seus agentes.

Ao analisarmos a construção da carreira literária de Lisboa procuramos destacar o papel dos agentes literários e da crítica como uma importante instância de legitimação. Sua trajetória esteve amparada por tomada de posições importantes, mas não queremos dizer com isso que se tornar um escritor profissional faz parte de um plano bem arquitetado pelo autor. Apesar de Lisboa sempre externar esse desejo pela sua profissionalização enquanto escritora, sua carreira também contou com a própria dinâmica do campo que, por meio de mudanças no *habitus*, ocorridas historicamente através de tensões e lutas que envolveram outros agentes, abriu espaço para que suas tomadas de posição tivessem resultado efetivo.

Por esse motivo, é inegável o papel da crítica e dos sistemas de valor para o processo de consagração no campo literário. Observamos assim como o capital simbólico é angariado tanto pelos elementos externos quanto internos à produção da obra do escritor, como as escolhas temáticas, as formas literárias nas quais escreve.

A trajetória de Adriana Lisboa é apenas uma entre outras que podem ser tomadas para analisar o incremento à profissionalização do escritor no contemporâneo. No entanto, sua trajetória permite uma visão mais clara dessa complexa rede de relações que marca o campo literário atual. Por suas tomadas de posição, Lisboa pode ser considerada uma escritora emblemática que nos ajuda a observar o modo como as condições de profissionalização estão dispostas hoje.

Por outro lado, podemos apontar também que permanece certa precariedade no ofício do escritor, que não conta com uma rede de apoio à sua atividade, que depende de políticas públicas e injunções do mercado editorial. Em termos de proventos e rendas, sabemos que muitos escritores ainda desenvolvem atividades paralelas ou mantêm carreiras que concorrem com a dedicação à literatura.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Estatutos & regimento interno*. Rio de Janeiro: ABL, 1951.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Estatutos & regimento interno*. Rio de Janeiro: ABL, 1998.

ADRIANA Lisboa vence prêmio José Saramago em 2003. *Cultura*, 29 out. 2003. Confinia Media. Disponível em: <<http://www.cmjournal.pt/cultura/detalhe/adriana-lisboa-vence-premio-jose-saramago-2003>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

ADRIANA Lisboa brilha na Inglaterra. *Notícias e entrevistas*. Agência Riff, 25 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowNoticia/233>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Literatura e a experiência do escrever: algumas reflexões sobre a resistência no seio da linguagem. *Revista Filosofia*, Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, jan./jun., p. 87-106, 2009.

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê, 1997.

AGUIAR, Joselia. A guardiã dos grandes escritores. Valor. *Coluna Eu & Cultura*. Agência Riff, 11 fev. 2014. Disponível em: <[http://agenciarriff.com.br/Uploads/clippings/b519ea7a-c8c9-4ff1-a4cc-3739558e455e\\_valor-janeiro2014.PDF](http://agenciarriff.com.br/Uploads/clippings/b519ea7a-c8c9-4ff1-a4cc-3739558e455e_valor-janeiro2014.PDF)>. Acesso em: 17 jul. 2017.

ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Ministério de Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação. Departamento de Imprensa Nacional, 1956.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ANDREAZZA, Carlos. O papel do editor além dos livros, pensar o mercado editorial. Entrevista. PUC-RIO. *Projeto Comunicar*, 23 jul. 2014. Disponível em: <<http://assessoria.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=89&infolid=37214>>. Acesso em: 9 jun. 2017.

ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 3. ed. Brasília, DF: Nova Fronteira, 1986.

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. 2004. Tese (Doutorado em literatura comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

BACELLAR, Laura. Agentes literários e autores iniciantes. *Escreva seu livro*. 13 dez. 2015. Disponível em: <<https://escrevaseulivro.com.br/agentes-literarios-autores-iniciantes/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

BARBOSA, Amilcar Bettega. Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/Université Sorbonne Nouvelle, Porto Alegre/Paris, 2012. Disponível em: < <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4096/1/000446344-Texto%2bParcial-0.pdf> >. Acesso em: 15 maio. 2019.

BORGES. Julio Daio. *A desmoralização dos prêmios literários no Brasil*. Disponível em: [https://www.digestivocultural.com/arquivo/nota.asp?codigo=1750&titulo=A\\_desmoralizacao\\_dos\\_premios\\_literarios\\_no\\_Brasil](https://www.digestivocultural.com/arquivo/nota.asp?codigo=1750&titulo=A_desmoralizacao_dos_premios_literarios_no_Brasil). Acesso em: 17 jul. 2017.

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

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Fim de Século, Lisboa, 2003.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. *O Costureiro e Sua Grife*: contribuição para uma teoria da magia. Educação em revista. Belo Horizonte, n. 34, 2001, p. 7-66.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*: sobre a teoria da ação. Campinas: Papiрус, 1997.

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

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996b. p. 183-191.

BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor: notas para sua história. *Em Questão*. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul./dez. 2005.

BRASIL, Assis. A escrita criativa e a universidade. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 50, n. esp. (supl.), s105-s109, dez. 2015.

BRAUCKS, Noraci Cristiane Michel. *A diáspora interamericana em Azul-corvo, de Adriana Lisboa*. Dissertação (Dissertação em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados: UFGD, 2015, 147 f.

BRISOLLA, Fábio. Agente especial. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 257, p. 22-27, jun. 2009. In: CONHEÇA Lucia Riff, a principal agente de escritores do país. Agência Riff. 29 maio 2011. Clippings. Disponível em: <[http://agenciarriff.com.br/Uploads/clippings/ec5806d6-6a0a-4a1e-be8e-b2b168a03d89\\_clipping%20-%20revista%20o%20globo%202.pdf](http://agenciarriff.com.br/Uploads/clippings/ec5806d6-6a0a-4a1e-be8e-b2b168a03d89_clipping%20-%20revista%20o%20globo%202.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2017.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975. Coleção Documentos Brasileiros.



CASTRO, Elis Crokidakis. *A memória, seus fios e tramas: dois livros de Adriana Lisboa – os fios da memória e azul-corvo*. 29 set. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/cerrados/article/view/8258/6255>>. Acesso em: 31 mar. 2019.

COMPANHIA DAS LETRAS. *O Sucesso: Adriana Lisboa*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=28000129>. Acesso em 15 de maio. 2019.

COQUEIRO, W. S. A representação da identidade feminina no mundo globalizado do século XXI: uma leitura de Azul-Corvo de Adriana Lisboa. *Todas as Musas*. Ano 04, n. 02, p. 145-153, jan-jul. 2013.

COSTA, Sara Figueiredo. Azul corvo de Adriana Lisboa. Crítica. *Revista Time Out*. Disponível em: <<https://www.portoeditora.pt/espacoprofessor/livraria-do-professor/ficha-do-produto/azul-corvo?id=12944935>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

COUTINHO, Tato. Qual é o futuro do mercado de livros no Brasil? *Revista Época Negócios*. 03 dez. 2017. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/12/qual-e-o-futuro-do-mercado-de-livros-no-brasil.html>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

COZER, Raquel. *O que podemos aprender com o jurado C*. 2012. Disponível em: <http://concursos-literarios.blogspot.com/2012/10/o-que-podemos-aprender-com-o-jurado-c.html>. Acesso em: 12 maio. 2019.

DACANAL, José Hildebrando. *Oficinas Literárias: fraude ou negócio sério?* 2. ed. Porto Alegre: Soles, 2009.

DELANEY, Edward J. *Where great writers are made*. 2007. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/08/where-great-writers-are-made/306032/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

DIAS, João Paulo M. *Costurando os retalhos: Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa. In: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 3. UFRJ, Editora Torre, 2011. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/artigos/artigos-3-edicao/15-costurando-os-retalhos-um-beijo-de-colombina-de-adriana-lisboa>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

ECO, Umberto. *Cultura de massa e “níveis” de cultura*. In: ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 33-65.

ETERNA Curiosidade. Inquérito. *Jornal Rascunho*, Curitiba, n. 173, set. 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/eterna-curiosidade>>. Acesso em: 11 set. 2018.

FÉLIX, Regina R.. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 37,

p. 93-103, 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182011000100093&script=sci\\_abstract&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182011000100093&script=sci_abstract&lng=pt)> . Acesso em: 31 mar. 2019.

FEITH, Roberto. Editora Objetiva pede esclarecimentos sobre resultado do Prêmio Jabuti. *Jornal Extra*. 2012. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/editora-objetiva-pede-esclarecimentos-sobre-resultado-do-premio-jabuti-6479050.html>>. Acesso em: 9 maio 2019.

FILGUEIRAS, Mariana. Pequenas editoras se destacam com títulos nas listas dos principais prêmios literários do país. *O Globo*. Cultura, Livros, 23 jun. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/pequenas-editoras-se-destacam-com-titulos-nas-listas-dos-principais-premios-literarios-do-pais-12967698>>. Acesso em: 9 maio 2019.

FILGUEIRAS, Mariana. A explosão de eventos literários no Brasil: em 2015, serão mais de 300. *O Globo*, Cultura, Livros, 30 jan. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-explosao-de-eventos-literarios-no-brasil-em-2015-serao-mais-de-300-15192839>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

FISCHER, Luís Augusto. Letras e números. Ilustríssima. 2012. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/64023-letras-em-numeros.shtml>> Acesso em: jan. 2019.

FUEGO, Andréa del. A intimidade do escritor exposta. *Globo Cultura*. 09 ago. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-intimidade-do-escritor-exposta-13541004>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

GALERA, Daniel. Rascunho. ago. 2012. Paiol Literário. *Gazeta do Povo*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/daniel-galera/>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

GALERA, Daniel. Relato de um escritor aprendiz. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 ago. 2009. Caderno +mais!. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200908.htm>>. Acesso em: 9 maio 2016.

GOLDFARB, José Luiz. O Prêmio Jabuti e o Jurado C. *Botequim cultural*. 2012. Disponível em: <http://botequimcultural.com.br/o-premio-jabuti-e-o-jurado-c/>. Acesso em: 12 maio. 2019.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. Sua história. Tradução M. da P. Villalobos, L. L. de Oliveira e G. G. de Souza. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: EdUSP, 2005.

HATOUM, Milton. Dois irmãos e a libertação na literatura. *Fronteiras do Pensamento*, 6 fev. 2017. Disponível em: <<http://www.fronteiras.com/artigos/dois-irmaos-e-a-libertacao-na-literatura>>. Acesso em: 10 maio 2017.

KORACAKIS, Teodoro. *A companhia e as letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura*. 2006. 214 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. O Romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários: (2010-2014), *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 424-443, jan./abr., 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n50/2316-4018-elbc-50-00424.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

LAUB, Michel. Oficina literária de Luiz Antonio de Assis Brasil completa 30 anos. Gauchazh. *Cultura e lazer*. 21 jun. 2015. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/06/oficina-literaria-de-luiz-antonio-de-assis-brasil-completa-30-anos-4785962.html>> Acesso em: 16 maio 2016.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. Tese (Doutorado em Literatura). Brasília, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3569>>. Acesso em: 10 maio 2018.

LEVY, Tatiana Salvem. Conversa de bar: Tatiana Salem Levy. Entrevista. 2008. Disponível em: <<https://blog.saraiva.com.br/conversa-de-bar-tatiana-salem-levy/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

LEVY, Tatiana Salem. *Ficção sem teoria: quatro perguntas para Tatiana Salem Levy*. Blog IMS. Entrevista. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/ficcao-sem-teoria-quatro-perguntas-para-tatiana-salem-levy/>. Acesso em: 17 jul. 2017.

LISBOA, Adriana. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LISBOA, Adriana. *Um beijo de colombina*. 2002. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

LISBOA, Adriana. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.

LISBOA, Adriana. Entrevista. *RTP Arquivos*. 27 dez. 2003b. (48m07s). Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/adriana-lisboa/>. Acesso em: 10 ago. 2017. Vídeo.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007a.

LISBOA, Adriana. Adriana Lisboa. *Opiário*. 21 jul. 2007b. Disponível em: <<http://opiario.livejournal.com/480971.html>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

LISBOA, Adriana. Adriana Lisboa: Entre mundos distantes. [Entrevista concedida a] Rogério Miranzelo. *O Tempo Magazine*. 28 fev. 2009. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/entre-mundos-distantes-1.279119>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010a.

LISBOA, Adriana. Ficção de Adriana Lisboa lança um olhar estrangeiro sobre o mundo. [Entrevista concedida a] Luciano Trigo. *Globo.com*. Coluna Máquina de Escrever, 27 set. 2010b. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquina-deescrever/2010/09/27/897/>>. Acesso em: 9 jul. 2017.

LISBOA, Adriana. Paiol Literário. *Jornal Rascunho*, Curitiba, n. 217, nov. 2011a. Acesso em: Disponível em: <<http://rascunho.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso em: 11 set. 2018.

LISBOA, Adriana. Adriana Lisboa é autora da agência Riff. *Agência Riff*. 4 jul. 2011b. Disponível em: <[http://agenciariff.com.br/site/noticiaentrevista/Show Noticia/70](http://agenciariff.com.br/site/noticiaentrevista/Show%20Noticia/70)>. Acesso em: 17 jul. 2017.

LISBOA, Adriana. Entrevista com Adriana Lisboa. [Entrevista concedida a] Amanda Mendes Casal. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 2, n. 1, p. 213-220, 2013a. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/9554>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

LISBOA, Adriana. Entrevista à escritora brasileira Adriana Lisboa. 21 jan. 2013b. *Silêncios que falam*. [Entrevista concedida a] Miguel Pestana. Disponível em: <<http://silenciosquefalam.blogspot.com.br/2013/01/entrevista-escritora-brasileira-adriana.html>> Acesso em: 05 ago. 2017. LISBOA, Adriana (org.) *14 novos autores brasileiros*. 1ª edição. São Paulo: Editora Mombak, 2015. p. 2-10.

LISBOA, Adriana. Adriana Lisboa, tradutora de “Existo, existo, existo”. Entrevista. *Tag blog*. 27 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.taglivros.com/blog/entrevista-adriana-lisboa-existo-existo-existo-tag-livros/>>. Acesso em: 04 jan. 2019.

LOPES, Carlos Herculano. Adriana Lisboa se firma entre os ficcionistas de maior reconhecimento no país e no mercado internacional. Entrevista. *Portal Uai*. 29 jun. 2013. Coluna Pensar. Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2013/06/29/noticias-pensar,143744/escrever-por-musica.shtml>> Acesso em: 9 jul. 2017.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UNB, 2007.

MACHADO, Ana Maria. *Vencedora do Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon deste ano teve o mesmo livro envolvido em polêmica no Jabuti*. *Gauchazh*. Cultura e Lazer. 2013. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/08/me-bateu-depois-a-ideia-de-reparacao-diz-ana-maria-machado-4249806.html>>. Acesso em: 12 maio. 2019.

MANCELOS, João. Um pórtico para a Escrita Criativa. Pontes & Vírgulas. *Revista Municipal de Cultura*. Aveiro, n. 5. 2007. Disponível em: <<https://horasextraordinarias.blogs.sapo.pt/escrita-criativa-231508?thread=3941460>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

MASSEY UNIVERSITY. Top brazilian writer in residence at Massey. 2017. Disponível em: <[http://www.massey.ac.nz/massey/about-massey/news/article.cfm?mnarticle\\_uuid=1BA00762-583F-42A0-A31E-8B24B1CE6890](http://www.massey.ac.nz/massey/about-massey/news/article.cfm?mnarticle_uuid=1BA00762-583F-42A0-A31E-8B24B1CE6890)>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MCGURL, Mark. *The program era: postwar fiction and the rise of the creative writing*. Harvard University press: Cambridge, England, 2009.

MELLO, Jefferson Agostini. Ficcionalistas, universitários e as restrições no campo literário brasileiro hoje. *Abriu*. Universidade de São Paulo, n. 6, p. 15-31, 2017. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2017.6.1/21657>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

MERTIN. *Authors*. Adriana Lisboa. Disponível em: <<http://www.mertin-litag.de/>> Acesso em: 19 jul. 2017.

MORICONI, Italo. Apresentação. In: PROSE, Francine. *Para ler como um escritor: Um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2008.

MOURA, Marisa. Agente literário: luxo ou necessidade? *Página da Cultura*. 2 mar. 2016. Disponível em: <<http://paginadacultura.com.br/br/agente-literario-luxo-ou-necessidade/#more-8542>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

MURANO, Edgar. A ficção que vale um doutorado. *Comunicar*. Assessoria de imprensa, 01 Nov. 2008. Disponível em: <<http://assessoria.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=19990&sid=89>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

NAZARIAN, Santiago. Pesquisa informal mostra do que vivem escritores no Brasil. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 27 dez. 2014. Disponível em: <<https://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: 31 jan. 2019.

PARDO, Carmen Villarino. Eles eram muitos cavalos no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato. In: HARISSON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance de Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007. p. 155-187.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

PORTUGUÊS: Obstáculo ou Oportunidade? 2012. *Conexões Itaú Cultural*. (1h28m58s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CZCM9ZeErjs>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

PRÊMIO JABUTI. *Regulamento 2018*. Disponível em <<https://www.premiosdejornalismo.com/upload/arquivo/33-22052018125503.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2018.

PUBLISHERS MARKETPLACE. Principais clientes: ficção. Disponível em: <<https://www.publishersmarketplace.com/members/strauslit/>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

PUBLISHNEWS. Novos talentos da literatura brasileira. 22 out. 2015. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2015/10/22/novos-talentos-da-literatura-brasileira>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

RABOT, Cécile; SAPIRO, Gisèle. *Profession? Écrivain*. Paris: CNRS Editions, 2016.

RAHE, Nina. Escritores consagrados ajudam novos talentos com oficinas. *Folha de São Paulo*. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/03/1748965-escritores-paulistanos-consagrados-ajudam-novos-talentos-com-oficinas.shtml>>. Acesso em: 10 maio 2019.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Literatura contemporânea brasileira, prêmios literários e livros digitais: um panorama em movimento*. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 129, 2016.

RIBEIRO, Fábio G. Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. *Blog da Boutique*, 9 out. 2013. Disponível em: <[blogdaboutique.blogspot.com/2013/10/sinfonia-em-branco-de-adriana-lisboa.html](http://blogdaboutique.blogspot.com/2013/10/sinfonia-em-branco-de-adriana-lisboa.html)>. Acesso em: 11 jul. 2018.

RIGO, Larissa Bortolluzi. Azul-corvo. *Revista Literatura em Debate*, v. 6, n. 10, p. 217-219, ago. 2012.

ROCHA, João César de Castro. Os produtores de texto e a escrita expressa (final). *Jornal Rascunho*, n. 169, maio 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/os-produtores-de-texto-e-a-escrita-expressa-final/>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

RUFFATO, Luiz. Uma escolha profissional. *Revista Língua*. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/102/umaescolha-profissional-309638-1.asp>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

RUFFATO, Luiz. *Viver de literatura*. 1 set. 2013. Coluna O Estado da Arte. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/viver-de-literatura-9777435>>. Acesso em: 9 maio 2016.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Como se faz literatura*. Vozes, Petrópolis, 1985.

SANTIAGO, Silviano. Prosa Literária Atual no Brasil. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 28-43.

SANTOS, Leonardo Pereira dos. *Figurações da morte em Azul-corvo e Hanói de Adriana Lisboa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) - Programa de Pós-graduação Estudos de Literatura Brasileira e Teorias da Literatura, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro: UFF, 2015, 159 p.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARCZ, Luiz. Como se discute um prêmio literário no Brasil. 2010. Folha de São Paulo. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2010/11/833249-como-se-discute-um-premio-literario-no-brasil.shtml>. Acesso em: 13 maio 2019.

SILVA, Nívia Maria Santos. *Eu, modelo, martelo e monumento!:* Um estudo sobre a autofiguração em Bruno Tolentino. Orientadora: Luciene Almeida de Azevedo. 2018. 231 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2018.

SOUZA, Vanessa. Escrita da ordem do Real. *Amálgama*. 16 dez 2010. Entrevista com Adriana Lisboa. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/12/2010/entrevista-com-adriana-lisboa/>. Acesso em: 11 set. 2018.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2013. E-book.

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

TOMASINI, Julia. Literatura brasileira em espanhol: novos caminhos da tradução. *Programa Nacional de Apoio à Pesquisa*. Fundação Biblioteca Nacional – MinC, 2013. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/documentos/literatura-brasileira-espanhol-novos-caminhos-traducao>. Acesso em: 14 ago. 2017, p. 17.

TRIGO, Luciano. Ficção de Adriana Lisboa lança um olhar estrangeiro sobre o mundo. Entrevista com Adriana Lisboa. *Globo.com*. Coluna Máquina de Escrever, 27 set. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2010/09/27/897/>. Acesso em: 9 jul. 2017.

UNSELD, Siegfried. *O autor e seu editor*. Tradução de Áurea Weissemberg. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1986.

VASSALLO, Márcio. Adriana Lisboa – Com leveza e profundidade. *Agência Riff*. 27 out. 2011. Disponível em: <<http://www.agenciariff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/33?page=1>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

VENTURA, Mauro. O escritor que coleciona prêmios. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 2, 3 set. 2006.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 6. Série. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.



## ANEXOS

### ANEXO A – Entrevista concedida por Heidi Strecker à pesquisadora Neila Brasil.

#### DEPOIMENTO/ENTREVISTA

Heidi Strecker.

Jurada do Prêmio Jabuti

**P: Quais são os critérios para indicação das obras? Como funciona a avaliação no Prêmio Jabuti?**

H: A premiação, ao contrário do que possa parecer, obedece a critérios rígidos e padronizados. No caso do Jabuti, os participantes das bancas são profissionais do mercado editorial indicados pelas editoras e escolhidos pelo Conselho Curador do Prêmio. Os candidatos de cada categoria são avaliados separadamente por três membros da banca e a revelação dos nomes dos avaliadores é feita apenas após a indicação.

**P: O O jurado avalia todas as obras publicadas de uma mesma categoria ou apenas uma seleção?**

H: O avaliador recebe a totalidade da produção anual daquela área específica, enviada pelos editores e pelos autores, sem nenhuma seleção prévia. Cabe a ele fornecer uma lista com notas dos títulos de melhor qualidade naquela área, baseado em itens previamente estipulados pelo Regulamento. Numa etapa seguinte, essas avaliações são cruzadas com as indicações de dois outros membros do júri e transformam-se na lista dos indicados. O primeiro nome da lista é o vencedor do prêmio.

**P: Como garantir os critérios de qualidade na avaliação das obras?**

H: Na realidade, o contato com um grande número de obras, além de fornecer um panorama da produção literária daquele ano, apruma a capacidade crítica do avaliador, ao contrastar obras de qualidade desigual e fazer emergir pontos fora da curva de uma produção literária num mesmo gênero.

**P: Há diferenças de critério utilizado para escritores consagrados e escritores iniciantes?**

Autores iniciantes, desconhecidos e publicados por pequenas editoras, ou mesmo independentes (que se autopublicam) precisam ser avaliados exclusivamente pela qualidade de sua obra e muitas vezes são preteridos pela precariedade com que ela é editada (erros de português, desorganização formal, gralhas editoriais). Por outro lado,

muitos livros de autores bem sucedidos, com carreira em andamento, costumam ser mais bem editados, com qualidade editorial, capa atraente, diagramação eficiente, além de contarem, com “paratextos”. (introduções, prefácios, textos de orelha e quarta-capa) que conferem prestígio ao autor, sinalizando ao leitor que a obra passou pelo crivo da editora, e que foi submetida ao trabalho técnico de uma grande equipe, que se ocupou em transformar a obra num livro atraente e bem sucedido em termos de mercado. Nesses casos, a qualidade (ou não) da obra torna-se mais evidente ao avaliador.

**ANEXO B** – Depoimento exclusivo de Márcia Lúgia Guidin para tese.  
 Mensagem recebida por neilabbrasil@hotmail.com em 31 mar. 2016.




---

**ENC: Contato Neila Brasil Bruno**

1 mensagem

**Neila Brasil Bruno** <neilabrasilbruno2010@hotmail.com>

qua, 15 de mai de 2019 às 09:25

Para: NEILA BRASIL <neilabbrasil@hotmail.com>, neilabrasilbruno2010@gmail.com <neilabrasilbruno2010@gmail.com>

---

**De:** Márcia Lúgia Guidin <marcialigia@miroeditorial.com.br>

**Enviado:** quinta-feira, 31 de março de 2016 13:29

**Para:** 'Neila Brasil Bruno'

**Assunto:** RES: Contato Neila Brasil Bruno

## 1 Como comecei as oficinas literárias

Já fazia, como professora de teoria literária (UNIP) e de edição de texto (USP) atendimento particular a autores, alguns enviados das editoras para aconselhamento, outros por conta própria.

Verifiquei que havia alguns que gostariam de ter a “minha” leitura de seus trabalhos, mas também de outros. Assim, surgiram as minhas oficinas que têm uma peculiaridade: atendem apenas até 8 alunos escritores, para que todos leiam seus trabalhos, e que todos tenham tempo de opinar. A leitura crítica em grupo tem sido, nestes 8 anos, completamente respeitosa; jamais tivemos susceptibilidades atingidas.

A oficina tem por finalidade compartilhar os trabalhos ( em prosa, ou poesia, ou textos críticos) e desenvolver um senso autocrítico a partir da experiência. Ou seja, ouvindo o que se diz e opinando, o autor se sentirá seguro para autoanalisar sua própria escrita.

Ser professora de oficina de literatura exige de nós respeito, largo conhecimento da literatura e da escrita e, eu, pessoalmente, tenho a convicção de que não se deve oferecer muita teoria literária para os escritores: eles precisam escrever, não estudar com profundidade o que apenas os críticos desenvolvem. Assim, falo sobre como pontuar de um jeito ou do outro; falo sobre o foco narrativo; falo sobre como construir um personagem mais sólido, mas não estimo teorias que só cabem ao aluno de letras.

Nas oficinas rimos bastante, tomamos café e têm sido produzidos bons e ótimos textos.

Marcia Ligia

**ANEXO C – Depoimento exclusivo de João Paulo Hergesel para tese.  
Mensagem recebida por neilabbrasil@hotmail.com, em 23 out. 2016.**



**ENC: Depoimento sobre a oficina ministrada pela Adriana Lisboa**

1 mensagem

Neila Brasil Bruno <neilabbrasil@hotmail.com>

qua, 15 de mai de 2019 às 09:34

Para: neilabrasilbruno2010@gmail.com <neilabrasilbruno2010@gmail.com>

**De:** João Paulo Hergesel <j.hergesel@edu.uniso.br> em nome de J. P. Hergesel <jp\_hergesel@hotmail.com>

**Enviado:** domingo, 23 de outubro de 2016 02:56

**Para:** neilabbrasil@hotmail.com

**Assunto:** Depoimento sobre a oficina ministrada pela Adriana Lisboa

Bom dia, Neila!

Segue abaixo meu depoimento sobre a oficina ministrada pela Adriana Lisboa:

Conheci a Adriana em 2009, quando estava no ensino médio e ela veio ministrar uma oficina de criação literária na minha cidade. Mostrei para ela, na época, alguns dos meus escritos e ela me incentivou a continuar. Mesmo a distância, acompanhei seu progresso como escritora e, juntamente, ia avançando com minhas produções. Em 2015, já no doutorado, surgiu a oportunidade de participar de uma nova oficina com ela, desta vez por Hangouts, reunindo escritores de diversas partes do mundo e com as mais distintas experiências. Desses encontros, saíram obras animadoras de minha criatividade, como: *Pra Mim*, sobre o relacionamento melodramático entre um pai conservador e um filho incompreendido, publicado no *14 novos escritores* (Mombak, 2015); *Porquê azul*, com a relação sexual de um adolescente com um demônio que aparece repentinamente em seu quarto, publicado na antologia *Veneno!* (Penalux, 2016); *Nectarinas em árvore caída que levou consigo a casa de um esquilo sentimental*, registrando os pensamentos de um esquilo que precisava encontrar um lugar para hibernar, publicado na coletânea *Nectarinas* (Jogo de Palavras, 2016); e *Porcelanas de Cristal*, sobre um adolescente medroso que se tornou vítima de um assalto – e que veio a ser o primeiro capítulo de algo maior, ainda em desenvolvimento. Estar submetido ao olhar crítico e sensível da Adriana, bem como ter acesso aos textos de apoio que ela selecionava certamente e encaminhava por e-mail, foram instrumentos que me ajudaram muito, não só nos momentos de lazer que os encontros me proporcionavam, mas também na minha carreira profissional como escritor, que se concretiza com mais força a cada dia.

Anexo, segue um release que ela nos encaminhou, explicando como funcionaria a oficina.

Tenho os e-mails trocados entre a equipe, mas são tantos que, se eu for encaminhar, sinto que você vai enlouquecer... rs!

Um abraço,

**JOÃO PAULO HERGESEL**

Doutorando em Comunicação (Universidade Anhembi Morumbi)

Pesquisador em Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (UAM/CNPq)

**ANEXO D – Depoimento exclusivo de Samuel Pinheiro para tese.  
Mensagem recebida por neilabrazil@hotmail.com, em 15 maio 2019.**



---

**ENC: depoimento**

1 mensagem

---

**Neila Brasil Bruno** <neilabrazilbruno2010@hotmail.com>  
Para: neilabrazilbruno2010@gmail.com <neilabrazilbruno2010@gmail.com>

qua, 15 de mai de 2

---

**De:** Samuel Pinheiro <samucasan3@gmail.com>

**Enviado:** quarta-feira, 15 de maio de 2019 10:59

**Para:** neilabrazilbruno2010@hotmail.com

**Assunto:** depoimento

Olá! Neila, tudo bem? Mando meu depoimento para ti. Não sei se ficou grande, mas acho que dá uma boa contribuição de como foi a oficina (recordando de Hegel).

Qualquer coisa, me avise.

Abraços!

Samuel

A oficina literária ajudou a todos a terem uma leitura mais crítica de seus textos, ou melhor, ter mais consciência do que se escreve. Cada palavra possui um peso que faz tanto na criação como no ato crítico da leitura: ser crítico com o próprio texto é ser crítico de meu próprio posicionamento ético e estético como escritor.

Recordo de Hegel: na parte sobre estética na “Fenomenologia do Espírito”, o filósofo diz que o escritor necessita de experiências e consciência para escrever: o verdadeiro escritor pega sua foice e abre novos caminhos no bosque das letras e de si mesmo. Mas, para chegar a isso, luto constantemente com as palavras.