



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

TÚLIO D'EL-REY ALMEIDA

**O ARTESANATO DA ESCRITA: OFICINAS LITERÁRIAS E
PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Salvador
2020

TÚLIO D'EL-REY ALMEIDA

**O ARTESANATO DA ESCRITA: OFICINAS LITERÁRIAS E
PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Rachel Esteves Lima

Salvador
2020

Almeida, Túlio D'El-Rey.

O artesanato da escrita: oficinas literárias e profissionalização do escritor brasileiro contemporâneo / Túlio D'El-Rey Almeida. - 2020.
212 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Esteves Lima.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2020.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Escritores. 3. Escrita criativa. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Lima, Rachel Esteves. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras.
III. Título.

CDD - 808.0469
CDU - 82.09

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Júlio e Telma, pelo amor, pelo apoio e pela fé.

A Nalu, amada companheira, pelo amor, pelo carinho e pelo abrigo de todas as horas.

A minhas avós Ivone (*In memoriam*) e Tereza. A meus avôs Zezito (*In memoriam*) e João (*In memoriam*).

A Rachel Esteves Lima, orientadora generosa e parceira, por acreditar e confiar em meu trabalho durante tantos anos.

A minha madrinha, Rosângela, por compartilhar o amor pela língua portuguesa e pela literatura.

À família Béco Naldinho, por me acolher com tanto carinho: Dona Conceição, Elvira, Ana Claudia, Ana Carolina, Renato e Lucas.

A Luciene Azevedo e Sandra Straccialano Coelho, pela generosidade e pela relevante contribuição durante a qualificação.

A Alex Simões, Luciany Aparecida, Milena Britto e Sarah Kersley, por compartilharem comigo o amor pela poesia.

A Felipe Souza, por estar sempre perto, mesmo na distância.

A Alexandre Oliveira, Daniel Grinspum, Emanuel Prioli, Flavio Gonçalves, Gustavo Nascimento, Iolanda Depizzol, Letícia Remígio, Livia Rojas, Márcia Beatriz Granero, Tadeu Amaral e Yuri Amaral, por deixarem São Paulo menos cinza e menos fria.

A Alexandre Pitta, Cássio Pinchemel, Chico Alves, Danilo Queiroz, Gabriel Lima, Jamille Assis, Jocevaldo Santiago, Juliana Lesquives, Leandro Viana, Mariana

Oliveira, Mila Araújo, Paula Campos, Paula Mascarenhas, Priscila Santos, Ramon Paranhos, Ruth Santana, Saulo Moreira e Thiago Rodrigues, por lembrarem que o curso de Letras também é lugar de amizade.

A Alexandre Molina, Danielle Jacó, Danilo Ribeiro, Elaine Pinho, Hortência Nepomuceno, Juliana Almeida, Lia Silveira, Laís Almeida, Maria Marighella, Matias Santiago, Nehle Franke, Ricardo Cavalcanti, Rodrigo Figueiredo, Rosalba Lopes e Vika Menezes, por toda amizade, todo aprendizado e toda generosidade.

Aos colegas do Núcleo de Estudos da Crítica e da Cultura Contemporânea, pela companhia e pelas reflexões.

A Andrea Del Fuego, Ronaldo Bressane, Ivana Arruda Leite, Nelson de Oliveira, Reynaldo Damazio, Gilson Rampazzo e Tales Gubes, pela generosidade em compartilhar tempo e conhecimento.

Aos colegas e professores do Doutorado, pelas ricas discussões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, por prover toda condição para que esse trabalho fosse possível.

À Universidade Federal da Bahia, pelo abrigo desde a graduação, sempre proporcionando uma educação de qualidade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pelo apoio financeiro.

RESUMO

A tese busca analisar a relação da ascensão das oficinas literárias com a profissionalização dos escritores no campo literário brasileiro contemporâneo. Nos últimos anos, em compasso com a emergência dos cursos de escrita criativa, é perceptível a consolidação de um estatuto profissional para inúmeros autores brasileiros. Nesse contexto, as oficinas funcionam tanto como atividade de subsistência quanto instância de formação artística. Para inúmeros autores, socialmente reconhecidos como profissionais, as atividades paraliterárias (oficinas, palestras, participações em feiras etc.) representam a principal fonte de renda. Em muitos aspectos, é possível considerar que as atribuições de um escritor profissional, apesar de centradas em sua produção escrita, não se restringem a esta, razão pela qual se torna pertinente compreender a reconfiguração do ofício literário nesse cenário. Enquanto atividade paraliterária, a coordenação de oficinas parece se encaixar no circuito literário contemporâneo em que os escritores são convidados a performar e expor sua imagem publicamente. A partir desse viés, a pesquisa se concentra na análise de escritores que coordenam oficinas, mirando como essa atividade, em específico, os auxilia na condição de autores profissionais. Analogamente, também são analisados os possíveis impactos da popularização dos cursos de escrita criativa no campo literário brasileiro contemporâneo, sobretudo a partir de autores cuja bem-sucedida inserção na vida literária se deu a partir das oficinas, compreendidas como via de formação e de acesso à carreira literária. A esse respeito, chama atenção o sucesso obtido por autores egressos dos cursos de criação em alguns dos principais prêmios literários nacionais, seja em concursos de originais, seja como autores independentes. Desse modo, a tese busca mapear um movimento contemporâneo, mais ou menos restrito aos últimos vinte anos, cuja influência parece cada vez mais preponderante no campo literário brasileiro, apresentando novas vias para se pensar sobre o ofício de escritor na contemporaneidade. Metodologicamente, a pesquisa se ampara na sociologia da literatura, observando as estratégias de inserção e permanência de escritores brasileiros no campo literário contemporâneo e sua relação com a emergência dos cursos de escrita criativa nesse mesmo cenário. Para tanto, utilizou-se de visitas a campo, entrevistas e pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: Oficinas Literárias. Escrita Criativa. Literatura Brasileira Contemporânea. Profissionalização do escritor.

ABSTRACT

The thesis aims to analyze the relationship between the rise of literary workshops and the professionalization of writers in the contemporary Brazilian literary field. In the last few years, along with the rise of creative writing courses, it is noticeable the consolidation of a professional status for many Brazilian authors. In this context, literary workshops work both as a subsistence activity and as an instance of artistic literacy. For countless authors, socially recognized as professionals, paraliterary activities (literary workshops, lectures, fairs, etc.) represent their main source of income. In many aspects, it is possible to consider that the attributions of a professional writer, although centered on his writing, are not restricted to that, therefore it is pertinent to understand the reconfiguration of the literary occupation in this scenario. As a paraliterary activity, the coordination of workshops seems to fit the contemporary literary circuit in which writers are invited to perform and publicly expose their image. Based on this bias, the research focuses on the analysis of writers who coordinate workshops, looking how this activity helps them in the condition of professional authors. Similarly, the possible impacts of creative writing courses popularization in the contemporary Brazilian literary field are also analyzed, especially with authors whose successful insertion in literary life started in literary workshops, understood as a way of literacy and access to the literary career. In this regard, the success obtained by authors graduated from creative writing courses in some of the main national literary awards is noteworthy, whether in contests of manuscripts or as independent authors. Thus, the thesis aims to map a contemporary movement, somewhat restricted to the last twenty years, whose influence seems to be increasingly prevalent in the Brazilian literary field, presenting new ways of thinking about the writer's occupation in contemporary times. Methodologically, the research is based on the sociology of literature, observing the strategies of insertion and permanence of Brazilian writers in the contemporary literary field and its relationship with the rise of creative writing courses in this same scenario. For that it was performed field visits, interviews, and literature research.

Keywords: Literary Workshops. Creative Writing. Contemporary Brazilian Literature. Professionalization of writers.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 - O trabalho artístico: incertezas, formação e profissionalização	16
Individualidade, indeterminação e multiplicidade	16
Dos livros para o mundo	32
Capítulo 2 - Entre <i>workshops</i> e oficinas	53
A Era do Programa e a ascensão da escrita (não) criativa	53
A escrita criativa no Brasil – precursores	67
O <i>boom</i> das oficinas	76
Capítulo 3 - Entre palcos, redes e salas: <i>performances</i> e posturas literárias do escritor contemporâneo	91
<i>Performers</i> desastrados	91
O escritor midiático e sua <i>performance</i>	101
Assis Brasil: um mestre da mídia	116
Oficineiros <i>on-line</i> e suas posturas virtuais	122
Capítulo 4 - Entre atalhos e trampolins: das oficinas para as listas de premiados	134
Na berlinda entre a arte e o mercado	134
Prêmio SESC de Literatura: atalho e prestígio na primeira publicação	153
Edith: oficina e incubadora literária	173
Considerações finais	190
Referências	197

INTRODUÇÃO

A ideia de estudar as oficinas de escrita criativa me ocorreu há quase uma década, em 2012, durante minha experiência como assessor da Coordenação de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Antes disso, após a conclusão do mestrado em Literatura e Cultura, com um estudo metacrítico e sociológico a respeito da Copa de Literatura Brasileira, minha pretensão era tomar um tempo “sabático” a fim de me dedicar à escrita literária – razão pela qual, em 2005, havia optado pela graduação em Letras Vernáculas. Essa decisão, obviamente, concorria com a realidade material e oportunidades irrecusáveis – o convite da Prof.^a Dra. Milena Britto para ser seu assessor na FUNCEB foi uma delas. Desafiadora e gratificante, essa experiência se mostrou decisiva para que, alguns anos mais tarde, eu retornasse ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (onde me graduei bacharel em Letras Vernáculas) e, mais precisamente, ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da mesma universidade (onde me tornei mestre e hoje concluo o doutorado). Se, durante toda a minha trajetória acadêmica, entre 2005 e 2012, o contato com a vida literária parecia relativamente distante – apesar de parte dos meus estudos de outrora se voltarem à análise da cena contemporânea, o mesmo não ocorreu na Fundação Cultural, por meio da qual tive oportunidade de me envolver diretamente com grande parte do que vinha sendo realizado de mais relevante em nossa literatura, não apenas em Salvador e no Estado da Bahia, mas também no Brasil. Mesmo em meio aos desgastantes entraves da estrutura pública, sobretudo quando se trata da produção cultural, esse trabalho possuía um lado recompensador que, na academia, só pude encontrar durante a experiência em sala de aula. Entre os inúmeros projetos que contribuí para realizar na FUNCEB, um, em especial, me chamou a atenção: o *Escritas em Trânsito*, justamente pelo fato de me permitir o reencontro com a escrita literária e relembrar uma salutar vivência, ainda no primeiro semestre da graduação, com a disciplina Oficina de Leitura e Produção de Textos.

Ministrada pela Prof.^a Dra. Rachel Esteves Lima e pela Prof.^a Dra. América Lúcia Silva César, essa matéria foi minha primeira experiência com a ideia da

oficina, desse espaço comunal de leitura e troca em grupo. Por sua aparente simplicidade e descompromisso, a oficina se mostrava prazerosa e instigante, ainda mais para um jovem de dezoito anos com ambições de ser escritor. Parte desse conforto se dava pelo fato de ser um ambiente mais aberto, onde a proposta era dar vazão à produção textual dos alunos e a discussões bastante ricas sobre questões pertinentes às nossas produções, ao curso e à vida em si. Outro ganho que esse encontro me proporcionou, algo que mais tarde fui entender como parte intrínseca ao formato da oficina em si, foi aprender a ouvir críticas e a criticar de modo aberto. Aprendendo a aceitá-las, pude também respeitar as diferenças, já que lidávamos com uma pluralidade enorme de textos e, sobretudo, de opiniões que nem sempre estavam de acordo com o que eu julgava correto. Por fim, cabe ressaltar que o ambiente do curso foi também marcado pelo primeiro contato que tive com minha futura orientadora, a Prof.^a Dra. Rachel Esteves Lima, que naquele instante eu já admirava pela sinceridade e pelos posicionamentos em sala, com uma postura que sempre instigava a mim e meus colegas à participação nas dinâmicas. Nesse sentido, é interessante ressaltar, a oficina foi decisiva em meu amadurecimento pessoal, visto que foi a partir desse encontro que adquiri novas motivações para seguir no curso de Letras, mais precisamente como pesquisador na área de Literatura.

Voltando à minha passagem pela FUNCEB, o *Escritas em Trânsito* tinha como função a promoção de um intercâmbio entre a literatura brasileira contemporânea e a literatura baiana. Para isso, o projeto buscava trazer escritores renomados de fora do Estado da Bahia para ministrar oficinas de criação literária e, desse modo, estabelecer uma troca cultural mais direta com autores locais. Parte do meu trabalho nesse projeto, em específico, envolvia desde a contratação dos escritores, realizando todos os trâmites burocráticos para que isso acontecesse, até a produção executiva das oficinas, isto é, providenciar a sala, o traslado dos escritores, o material necessário etc. Em contrapartida, pela necessidade de estar presente nos cursos auxiliando os escritores, pude aproveitar as aulas e, ao mesmo tempo, passei a me interessar mais pelo papel ocupado pelas oficinas na cena da literatura brasileira contemporânea. Enquanto um aspirante a escritor, achava enriquecedora essa oportunidade de estar mais próximo de inúmeros autores, oficineiros ou não.

Ao mesmo tempo, inegavelmente, a oportunidade de participar das oficinas coordenadas por verdadeiras referências no tema, como Luiz Antonio de Assis Brasil, Noemi Jaffe, Carlito Azevedo, Marcelino Freire, Nelson de Oliveira, Angélica Freitas, Ricardo Aleixo etc. se mostrou uma recompensa inestimável da função que eu desempenhava.

Após essa breve passagem pela FUNCEB, que durou de 2012 a 2014, meu interesse não se reduziu apenas às oficinas, mas, sobretudo, ao que representava ser um escritor profissional na contemporaneidade. Dita curiosidade decorreu da compreensão de que parte expressiva dos escritores com os quais me relacionava durante a época do serviço público pareciam viver efetivamente de literatura, apesar de distantes das listas dos mais vendidos. Foi nesse momento que compreendi a estreita relação entre a existência de um circuito literário no qual esses escritores eram convocados a estar presentes, não necessariamente atuando com a escrita, mas, sobretudo performando, exibindo-se pública e midiaticamente. Ou seja, compreendi que, assim como os músicos fazem *shows* e os atores apresentações teatrais, os escritores também se valiam da apresentação ao vivo para pagar as contas – seja com a óbvia presença como palestrante, seja com a realização de uma oficina literária de dois a quatro dias, como no caso do *Escritas em Trânsito*. Assim como em uma mesa-redonda, a presença do escritor nos cursos de escrita criativa também seria em parte fruto dessa necessidade de presentificação e performatividade. Constatar essa condição também serviu como uma relevante motivação para o desenvolvimento desta tese, buscando entender as possíveis relações entre esse processo contemporâneo de profissionalização, lastreado em atividades correlatas à literatura e a emergência dos cursos de escrita criativa, cada vez mais onipresentes no campo literário atual.

Tendo essa perspectiva em mente, dividi esta tese em quatro capítulos, dedicados a compor parte desse panorama e apresentar uma espécie de fotografia em movimento – já que olhar para o contemporâneo sempre se revela um exercício parcial e fugidio. No primeiro capítulo, a fim de entender o que compreende o ofício artístico na contemporaneidade – não limitado à questão dos escritores e da literatura –, utilizei as análises do sociólogo francês Pierre-Michel Menger (2005), que constata a condição de incerteza com a qual o artista tem de lidar ao tomar a

arte como atividade profissional. Em muitos aspectos, aponta o estudioso, o trabalho artístico se configura como uma espécie de vanguarda do capitalismo atual:

Não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se leem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições de desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda individualização das relações de emprego (MENGER, 2005, p. 44).

Em se tratando dos criadores literários, a precariedade seria ainda mais marcante do que em outras áreas artísticas. Essa condição aparece de maneira mais explícita se confrontada com a capacidade dos escritores de viver única e exclusivamente da criação literária, ou melhor dizendo, daquilo que ganhariam com direitos autorais. Restrita a um pequeno contingente, a possibilidade de se manter com a escrita se situa longe da realidade de parte expressiva dos escritores contemporâneos. Por essa razão, seria comum a existência de autores dedicados a outras atividades, não necessariamente no mundo literário, a fim de garantir uma subsistência que a literatura em si seria incapaz de prover. Tendo isso em vista, o sociólogo Bernard Lahire (2006) considera que os escritores viveriam uma vida dupla, entre a literatura e o “trabalho”, propondo flexibilizar a noção de campo literário – tal como instituída por Pierre Bourdieu – para dar lugar à ideia do jogo, no qual se entra e se sai de modo incessante e não se ganha, necessariamente, o pão. Por outro lado, como já exposto anteriormente, a emergência de um circuito literário efervescente composto por eventos nos quais os escritores são convocados a performar e estar presentes, tem fornecido um retorno financeiro capaz de garantir uma nova condição profissional ligada ao exercício da literatura. É a esse contexto que autores como Cristovão Tezza e Marcelino Freire aludem quando consideram ser possível viver de literatura atualmente, não necessariamente do dos direitos autorais oriundos das vendas de livros. Tal processo, inegavelmente, também passa

pelas oficinas literárias, talvez representando uma das atividades mais estáveis financeiramente para os autores de hoje. Uma estabilidade que, apesar de menos rentável que a venda dos direitos de um livro para adaptação audiovisual ou para traduções no exterior, se torna muito bem-vinda por sua aparente constância.

No capítulo 2, o meu foco foi compreender a emergência das oficinas literárias, reconstituindo parte relevante de seu percurso histórico, desde o desenvolvimento no ambiente educacional e literário dos Estados Unidos, ainda no século XIX, até a consolidação e popularização dos Programas de Escrita Criativa nas universidades a partir dos anos 1930. Diferentemente do que se apresenta no Brasil, quase todas as instituições de ensino superior estadunidenses possuem seu próprio programa dedicado à formação de escritores, tornando essa via quase obrigatória para os que desejam se inserir na carreira literária. Essa institucionalização seria responsável por manter em funcionamento o maior sistema de patronagem da literatura mundial, sendo a academia abrigo relevante para manter os escritores financeiramente e ainda sob o estatuto de criadores literários. No Brasil, os primeiros cursos de criação literária só apareceram nos anos 1960, a partir da iniciativa de Cyro dos Anjos, na UnB, e Judith Grossmann, na UFBA – ambos com alguma experiência acadêmica nos Estados Unidos. Enquanto professores universitários, dos Anjos e Grossmann introduziram o ensino da escrita criativa no Brasil, a princípio como curso livre e depois como disciplina optativa na grade do curso de Letras. Ter ciência do pioneirismo de Grossmann na UFBA deu ainda mais sentido à minha pesquisa, visto que meu trabalho, até certo ponto, dialoga com a história da instituição à qual estou filiado. Do mesmo modo, essa tradição explica a existência de disciplinas como Criação Literária (que infelizmente não cursei durante a graduação) e a já mencionada Oficina de Leitura e Produção de Textos, bastante marcante na minha trajetória como sujeito dentro da universidade. Apesar de frutífera, por sua influência ser percebida em iniciativas como a que acabei de mencionar, essa experiência inicial não resultou em um cenário semelhante ao observado nos *campi* dos Estados Unidos. Por essa razão, apenas nos anos 1980 foi possível observar um movimento mais sólido no ensino da escrita criativa, centrado nitidamente nas oficinas literárias, com a atividade de escritores como Luiz Antonio de Assis Brasil, no Rio Grande do Sul; João Silvério Trevisan, em São Paulo; e Raimundo Carrero, em Pernambuco.

Em grande medida, esses autores são os precursores do *boom* das oficinas a partir dos anos 2000, reforçado pelo destaque de vários de seus ex-alunos no campo literário, muitos dos quais ministrando seus próprios cursos, a exemplo de Nelson de Oliveira e Marcelino Freire. Do mesmo modo, como já antecipado, a ascensão das oficinas parece estar ligada à consolidação de um circuito literário mais amplo, do qual as novas gerações de escritores passam a participar e a vislumbrar novas formas de manter a atividade literária como ofício em tempo integral.

No rastro dessas demandas contemporâneas de profissionalização do escritor, julguei pertinente observar o que há de performático e de midiático nessa perspectiva de profissionalização – tema tratado no capítulo 3. Afinal, como parece ser notório, parte relevante desse processo estaria ligada à consolidação da profissão de escritor, isto é, do reconhecimento público dos autores enquanto tais. De maneira mais ampla, é possível perceber essa via como uma conversão do capital simbólico, arregimentado no campo literário, em capital econômico para esses escritores. Nesse aspecto, o papel da mídia é importante, já que corresponde a uma ferramenta com a qual o criador literário atrai um público e desperta o interesse por sua imagem, não necessariamente para os livros que escreve. Outrora, essa relação era realizada de um modo tanto quanto passivo, dado que o acesso aos meios de difusão se mostrava excessivamente restrito, como na televisão, no rádio ou nos suplementos culturais. Até então, a entrevista atuava como o mecanismo de exposição por excelência do escritor contemporâneo, sempre mediado pela figura do entrevistador. Mais recentemente, com o auxílio das redes sociais, a mediação não se faz tão necessária, podendo o artista exercer a autogestão de si e de sua imagem. Em ambos os meios, a ideia de postura, conforme apresentada pelo teórico Jérôme Meizoz (2007, 2011), se mostra presente no modo como cada escritor é capaz de se aproveitar da mídia à disposição em prol da construção de sua própria imagem. A esse respeito, cabe observar de que maneira determinados escritores constroem posturas relacionadas à atuação com as oficinas, a exemplo de Luiz Antonio de Assis Brasil e Tiago Novaes. Em muitos aspectos, essa reconfiguração do papel ocupado pelos escritores compreende algo que Josefina Ludmer (2010) já observava ao postular a ideia de pós-autonomia,

quando apontava o exercício midiático dos escritores como um dos resultados desse rearranjo contemporâneo.

Uma vez compreendido o processo de profissionalização do escritor brasileiro contemporâneo de forma mais abrangente e como as oficinas se inserem nesse panorama, considere necessário pensar um pouco nos resultados das oficinas no campo literário. Por esse motivo, julguei interessante analisar – ainda que de maneira breve – como os novos autores oriundos dos cursos de escrita criativa têm sido recebidos pelas instâncias de consagração, mais precisamente no que diz respeito aos prêmios literários. Não é preciso muito esforço para observar a quantidade de ex-oficinandos distinguidos com as principais lãureas atuais, a exemplo de Daniel Galera, Michel Laub ou Carol Bensimon. Por outro lado, é notório reconhecer que grande parte desses escritores alcançou o efetivo prestígio após o tratamento editorial e o investimento de grupos como a Companhia das Letras, distanciando a experiência formativa das distinções recebidas. Tendo isso em vista, de modo mais específico, optei por me concentrar nos casos em que a lãurea se deu de maneira mais próxima ao processo de formação, isto é, escritores que logo após a passagem por uma oficina (ou muito perto disso) obtiveram algum tipo de distinção. Assim, seria possível perceber de modo mais nítido em que medida – ou não – o curso de escrita criativa teria contribuído para o sucesso desses escritores. Nesse aspecto, chama atenção o desempenho de ex-oficinandos no Prêmio SESC de Literatura, cujo propósito de notabilizar e revelar novos autores se mostra relevante como ponto de partida para os que se interessam em ingressar na vida literária. Enquanto concurso de originais, a referida premiação tende a distinguir textos que não passaram por um tratamento editorial prévio, supostamente privilegiando os escritores mais interessantes estéticamente e comercialmente. Tomando como premissa o relato de alguns dos autores premiados com o SESC, haveria indícios de que a rotina de aprendizagem nas oficinas teria contribuído no processo de formação artística. Estruturado sob o anonimato, o referido prêmio sofreria menos com as influências do *lobby* editorial, razão pela qual beneficiaria os escritores, em tese, mais apurados tecnicamente. Por outro lado, é relevante perceber que essa tendência não se restringe a competições dedicadas exclusivamente a iniciantes, já que a produção de recém-egressos das oficinas também tem se destacado em

prêmios de grande porte. Nesse sentido, se destaca o trabalho exercido pelo escritor Marcelino Freire com o selo independente Edith, voltado para o fomento de novos autores oriundos de seu curso de criação literária. O prestígio adquirido por Carol Rodrigues (vencedora do Jabuti 2015 na Categoria Contos e Crônicas e do Clarice Lispector 2015 da Fundação Biblioteca Nacional com o livro *Sem vista para o mar*) e Aline Bei (vencedora do Prêmio São Paulo de Literatura 2018 na categoria Melhor Romance de Autor Estreante com Menos de 40 Anos com *O peso do pássaro morto*) demonstra de maneira nítida duas tendências que parecem incontornáveis no campo literário brasileiro contemporâneo: a consolidação das oficinas literárias como espaço de formação de novos autores e a potência das editoras independentes, cada vez mais numerosas e expressivas na cena atual. Ao juntar ambas as tendências, Marcelino Freire realiza um empreendimento literário de relevância, já que permite a seus oficinandos uma formação bastante ampla, ao colocá-los em contato com várias das instâncias que compõem a vida literária atual. Se, em um primeiro momento, a passagem por uma oficina indica o desejo por uma profissionalização literária, cada vez mais presente nas novas gerações, o reconhecimento adquirido por parte relevante desse contingente de escritores tende a reforçar a importância e a consolidação dessas instâncias de formação no cenário literário da atualidade.

Acredito que, ao abordar cada um desses núcleos, bastante amplos individualmente, contribuo para a construção de um panorama que põe em evidência as oficinas literárias no processo de desenvolvimento da literatura brasileira, sobretudo no que concerne à profissionalização dos escritores contemporâneos no Brasil. Em muitos aspectos, ainda que pareça incipiente, esse contexto aponta para um cenário no qual a atividade literária se distanciaria das incertezas para retornar ao campo acadêmico – primeiro abrigo das oficinas no Brasil. De certo modo, iniciativas como a da PUC-RS, a partir de Assis Brasil, já demonstram a pertinência da formação de escritores, cada vez mais bem-vinda e necessária, no seio da universidade. Resta saber, no entanto, se as tentações do diletantismo e a precarização do trabalho artístico e intelectual – cada vez mais desvalorizados – permitirão ao campo literário brasileiro alcançar esse estágio.

CAPÍTULO 1 - O TRABALHO ARTÍSTICO: INCERTEZAS, FORMAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO

e a câmera que te
acompanhava já não existe
e você só está preocupado
em sobreviver
(SCOTT, 2014, p. 11)

Individualidade, indeterminação e multiplicidade

Ser artista é conviver com a incerteza. No trabalho artístico, nada é garantido. Talvez por isso o incerto, a princípio aterrorizante, não se imponha apenas como desafio para a arte, convertendo-se também em instrumento de impulso, força-motriz, movimento de inventividade e criação. Afinal, aquilo que é incerto pode ser também o imprevisível, logo, inovador e surpreendente. Diante das demais atividades no mundo do trabalho, o ofício criativo é compreendido pelo sociólogo Pierre-Michel Menger¹ (2005, p. 12) como algo afastado “[...] da rotina das tarefas facilmente controláveis e repetitivas, que são certamente pouco estimulantes, mas também pouco arriscadas, porque previsíveis nos seus resultados”. A mesma compreensão cabe ao artista, que, na fuga da repetição e da rotina, no flerte com o risco, aposta alto e se sujeita a não ter um retorno (econômico e simbólico) à altura do investimento de tempo (dispêndio de energia) dedicado à sua produção (cf. MENGER, 2005, p. 42). Ao apontar, de forma pertinente, o afastamento da arte em relação às demais atividades do mundo profissional, é possível que Menger dê a impressão de que a criatividade e o artista não se sujeitariam a uma dada sistematicidade, o que representaria não levar em conta as rotinas criativas – ainda

¹ Doutor em Sociologia pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, desde 2013 é professor de Sociologia do *Collège de France*. Grande parte de sua pesquisa é dedicada ao mercado de trabalho, com ênfase no estudo das profissões e do emprego nas artes do espetáculo, bem como na fragmentação do trabalho assalariado. Um de seus trabalhos mais relevantes, do qual lanço mão nessa pesquisa, é o estudo *Retrato do artista enquanto trabalhador*, que discute a questão dos trabalhadores no mundo da arte, meio marcado por um alto grau de desigualdade e relações de trabalho fluidas, antecipando a ideia do emprego intermitente que parece ser a tônica do mundo laboral capitalista em várias áreas fora do campo artístico.

que fora de um padrão estabelecido (cada artista teria seu método²) tal qual nas demais áreas de trabalho.

Para além da curiosidade, conhecer o método de trabalho dos criadores artísticos serve como evidência do quanto a repetição, a disciplina e a rotina são influentes para que o incerto da inventividade irrompa. De modo semelhante a outros ofícios, a arte também demanda investimento pessoal, exposto – entre outras coisas – na dedicação do artista à busca de excelência na expressão que escolheu adotar. Bastante evidente, dado o excessivo foco na figura do sujeito criador, o investimento pessoal só faz sentido em conjunto com o investimento coletivo, cuja representação mais óbvia está no contato e na troca entre os pares. Uma vez que a importância da coletividade é evidenciada, há espaço para desfazer concepções quanto à essencialidade da solidão na atividade artística. Em um primeiro momento é possível afirmar que o ato da criação seja de fato uma atividade individual, sobretudo quando pensamos no caso específico dos escritores. Em contrapartida, é impossível imaginar artistas e obras que circulem alheios à esfera social, a mesma em que o criador artístico se sujeita às incertezas do ofício – mediadas pelo público e pelos pares. Assim como já notabilizado por Pierre Bourdieu (1996), é por meio dos processos de sociabilidade que os artistas adquirem capitais simbólicos e/ou econômicos, essenciais para a inserção e consolidação no espaço de possibilidades do campo da arte. É a esse contexto que o artista plástico Hélcio Barros – em depoimento à pesquisadora Rosza W. Vel Zoladz³ (2011, p. 24) – alude quando afirma: “Relaciono-me bastante com artistas, vou a vernissage, tenho muitos amigos, conversamos bastante. Trocar experiências, conversar com os outros, se inserir um

²Ao pensar no caso dos escritores, o site *Como eu escrevo* (<http://www.comoeuescrevo.com.br>) oferece relatos bastante interessantes sobre a rotina de escrita de vários escritores brasileiros contemporâneos.

³ Doutora em Sociologia do Conhecimento pela Université François Rabelais, França, é também professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ. Zoladz tem como linhas de pesquisa Estudos da Imagem e das Representações Culturais, nas quais empreendeu investigações a respeito do artista como criador e profissional, sobretudo no que concerne às preocupações dos criadores artísticos com as condições do ofício que desempenham. Em *Profissão: artista*, Zoladz discute aspectos relevantes como a própria compreensão da arte enquanto um trabalho, isto é, algo passível de ser remunerado, mas que também se liga a uma formação específica – característica comum nas artes plásticas, porém pouco usual na literatura brasileira.

pouco, você não pode ficar parado em casa, senão as pessoas não te convidam.” No meio literário a condição seria semelhante, segundo evidencia o depoimento do escritor Nelson de Oliveira (apud GOMEZ, 2015):

Eu não frequentava cafés, bares, não conhecia outros escritores. Não era um cara articulado. Você passa cinco anos sem que nada aconteça... Incrível! Depois é que eu fui perceber que havia toda uma vida social literária que você é obrigado a frequentar se quiser se tornar um escritor. Até então imaginava que só bastava escrever. "Basta você escrever um bom romance, uma boa coletânea de contos e de poemas que um editor vai publicar." Não é bem assim não! [...] Você precisa passar um período nela – depois você pode até sair, mas se você quer se tornar um escritor é preciso ter essa convivência com editores e revistas, outros escritores.

O trânsito social descrito por Barros e Oliveira diz respeito a um dos atributos que representam a internalização daquilo que Pierre Bourdieu (1996, p. 258) definiu como *illusio*: a crença no jogo. Sua função, entre outras coisas, é garantir que o campo se mantenha em funcionamento, já que não apenas fomenta as trocas e as apostas, como também é o produto desse mecanismo de interação. Os efeitos da *illusio* se dão de forma distinta em cada espaço social. No caso do campo artístico, Bourdieu (1996, p. 259) atribui a essa crença o fetiche da obra e o poder criador do artista, bastante presentes como motivo do encanto em torno da atividade artística. Por se aproximar à dinâmica do jogo, a *illusio* traz um caráter lúdico às interações nos domínios do campo da arte. Também interessada na ludicidade contida nos processos de socialização dos artistas, Rosza W. Vel Zoladz (2011, p. 24) se apropria da ideia de jogo sem necessariamente se apegar à compreensão das regras internas que fomentam a dinâmica interacional dos artistas. Justamente por isso, Zoladz entende que o melhor termo para se referir a esse lado lúdico da economia das trocas simbólicas – em detrimento da expressão jogo – seria brinquedo, por marcar a compreensão de que, pelo menos no início, as trocas fomentadas pelos artistas seriam ausentes de um interesse comercial direto. Apesar disso, o suposto desinteresse mercadológico nada tem a ver com um desinteresse artístico, sobretudo porque é notória a busca do artista por um reconhecimento simbólico – o investimento pessoal trabalha a esse favor. Essa compreensão é

reforçada por Bourdieu (1996, p. 102) na ideia de uma “economia às avessas” em que “[...] o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)”.

É recorrente que a atividade artística seja relacionada a senso-comuns como a busca por autorrealização e a sina fracassada do artista. Parte dessas ideias está ligada à inversão econômica que habita o interior do campo da arte, responsável por propor aos aspirantes à carreira artística uma falsa ideia de que o trabalho criativo consiste no mero exercício de liberdade e autossatisfação (cf. ZOLADZ, 2011, p. 37). Herdada dos românticos, essa leitura propõe uma arte autoexpressiva a ser exercitada sem quaisquer sanções: uma grande sedução para quem ambiciona trabalhar no mundo artístico, no qual supostamente haveria espaço para desenvolver um potencial criador ausente de maiores restrições. Em oposição à realidade e suas demandas, a idealização romântica esbarra no risco material do artista. Lançado à incerteza da profissão, o artista fracassado será aquele cuja crença na própria criação é tamanha que não imagina a possibilidade de fazer concessões, sobretudo aquelas que representam algum tipo de sujeição ao regime do mercado, sob o risco de perder a suposta pureza do ato criador. Implicitamente, esse mecanismo econômico às avessas serve para que os artistas neguem as incertezas inerentes ao próprio fazer artístico. Uma vez crentes na autoexpressão, pregam a abnegação sob o pretexto de que a consagração imediata teria menos valor (cf. MENGER, 2005, p. 13). Ou seja, a falta de sucesso na ordem mercadológica teria como consolo a promessa de um reconhecimento tardio e perene. Nesse aspecto, serve como referência a própria história do campo, em que são destacados os casos de artistas cuja genialidade só foi notabilizada *a posteriori*. Assim, em nome de uma transcendência, faria sentido aceitar determinadas sanções do campo econômico em prol do acúmulo de um valioso capital simbólico no campo da arte. Em alternância com as demandas materiais dos sujeitos, essa crença transcendente compõe o movimento pendular do artista “rebelde” – dividido entre o experimentalismo/exploração de si e a busca por produzir algo que dialogue com um público mais amplo. Preocupado com a manutenção de um estilo individual e inovador, o artista estaria mais propenso à recusa de uma estabilidade – personificada na proposta de facilitar a apreensão de suas marcas pessoais.

Embora pareça contrariar as determinações do campo econômico, a busca de individualização do artista contemporâneo não foge às imposições do capitalismo. À sua maneira, o método de consagração vigente no campo da arte conserva certo pendor meritocrático, calcado na valorização individual e na falsa ideia de uma igualdade de posições. Por esse viés, a arte tende a emular o sistema capitalista de competição, esforço e mérito, ao mesmo tempo em que demonstra a incapacidade de eliminar o alto grau de incerteza contido nas carreiras artísticas. Analogamente, quando afirma que a dedicação, por si só, pode se converter em sucesso no mundo da arte, essa lógica meritocrática escamoteia as dificuldades que se impõem sobre as atividades artísticas, a exemplo da forte concorrência e da alta chance de insucesso financeiro e simbólico. Mais uma vez envolvidos pelo encantamento da crença, os agentes que atuam no campo artístico parecem ter uma menor capacidade analítica quanto às incertezas envolvidas no ofício criativo (cf. MENDER, 2005, p. 16). Os vetores dessa incômoda condição seriam as mudanças instituídas a partir da modernidade, momento em que criatividade e originalidade se instituem como valores estéticos de relevância. Desde então, afirma Pierre-Michel Menger (2005, p. 17), o que se tem é um alto grau de indeterminação nas carreiras artísticas, fazendo com que “[...] o número de aspirantes a artistas ultrapasse em muito aquele que seria desejável se uma antecipação perfeitamente racional das probabilidades de sucesso estivesse ao seu alcance”.

Seria essa a explicação para o descompasso entre a realidade material da classe artística, em geral bastante aquém de outros grupos no mercado de trabalho, e o interesse crescente de sujeitos aspirando assumir uma posição profissional no mundo da arte⁴. Esse fenômeno parece se espalhar globalmente, sendo também verificado no contexto brasileiro, cujas principais características – segundo a socióloga Liliana Segnini (2007, p. 12) – seriam o acelerado crescimento no número de artistas, o reduzido índice de trabalho formal e a predominância do trabalho

⁴ Segundo Pierre-Michel Menger (2005, p. 17), os trabalhadores do mundo artístico acumulariam características socioeconômicas bem peculiares, como: juventude, maior grau de instrução, concentração nas regiões metropolitanas e taxas maiores de trabalho independente, desemprego e subemprego involuntário. Os artistas também costumariam ter um rendimento inferior em comparação com categorias consideradas semelhantes, além de possuírem renda bastante variável ao longo de sua trajetória.

intermitente, frequentemente precário. Confrontadas com o que prometem outras carreiras profissionais, essas características seriam pouco atrativas. Mas na prática o que se tem mostrado é um aumento constante no contingente de candidatos a assumir funções laborais no mundo da arte, cuja relação entre oferta de mão de obra e demanda sempre parece estar em desequilíbrio. Resta então, de acordo com Pierre-Michel Menger (2005, p. 18), a sujeição a regimes de trabalho dotados de baixa estabilidade e remuneração:

O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e têm como feito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de inter-conhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-atividade na e/ou fora da esfera artística.

A crença na autorrealização do artista encanta inúmeros sujeitos que aceitam se inserir em um jogo de concorrência ampla e em pleno acirramento, cujo resultado mais comum é a precariedade profissional, expressa em desigualdade de remuneração, bem como na variação de atividades e volume de trabalho ao longo do tempo. Em muitos casos, o caráter precário da profissão se manifesta na divisão entre atividades remuneratórias, ainda que ligadas ao sistema artístico, e atividades vocacionais, nas quais o retorno financeiro não é duradouro ou garantido – ainda que sua realização se dê de acordo com pressupostos profissionais. Entre os escritores, como veremos mais à frente, esse tipo de multiplicidade profissional é bastante comum. Não à toa são recorrentes as representações literárias de sujeitos marcados por essa condição, a exemplo do que expõem João Gilberto Noll no romance *Bandoleiros* (1985) ou Reginaldo Pujol Filho em *Só Faltou o título* (2015). Nos dois casos, personagens escritores cuja literatura – em decorrência da impossibilidade de se manter financeiramente com a escrita – é atividade secundária em relação à tradução, na obra de Noll, e à revisão, na obra de Pujol Filho. Inseridas

na cadeia produtiva do mercado editorial, as funções de tradutor e revisor possuem um papel estratégico na busca por melhores condições no campo literário⁵.

Geralmente realizadas apenas em decorrência da necessidade remuneratória, boa parte dessas funções parecem distantes de quaisquer das idealizações que comumente atraem as pessoas para o campo artístico. Pouco interessado na individualidade dos sujeitos, o sistema laboral perpetua uma condição ambígua para o artista, que se submete à precarização, mas, ao mesmo tempo, é visto como um indivíduo que já desempenharia seu trabalho sob o auspício da realização pessoal. Desse modo, segundo o que ressalta Pierre-Michel Menger (2005, p. 21), o criador artístico tende a ser definido profissionalmente como “[...] qualificado e audacioso, livre e individualista, simultaneamente desinteressado e indiferente às ‘necessidades materiais’ de uma escolha profissional aleatória”. Ou seja: ao exaltar tais características, o mercado não apenas reforça a idealização do trabalho artístico, como também se aproveita da competição interindividual – seja para impor condições precárias de trabalho, seja para se beneficiar do alto grau de inovação promovido pela alta concorrência. Por essa dinâmica, a atividade artística parece bastante alinhada às demais ocupações no interior do sistema capitalista. Sujeita à divisão social do trabalho, a arte se converte em especialidade profissional. Uma vez que especialização e profissionalização se tornam indissociáveis, ao artista é imposta a identificação como trabalhador, isto é, portador de uma determinada habilidade e de um dado conhecimento – fatores de especialização e de diferenciação no campo de trabalho. É por essa via que o ofício artístico é inserido no regime de mercado, ainda que sem exclusividade, no qual se opera a produção de um valor artístico relativamente relacionado à esfera de acumulação do capital (cf. SEGNINI, 2007, p. 2). Em compasso com esse movimento há o impulso da indústria cultural e as inúmeras possibilidades de atuação que ela proporciona, todas

⁵ Como salienta Pierre Bourdieu (1996, p. 257), essas profissões “[...] têm a virtude de colocar seus ocupantes no coração do ‘meio’, ali onde circulam as informações que fazem parte da competência específica do escritor e do artista, onde se estabelecem as relações e se adquirem as proteções úteis para chegar à publicação, e onde se conquistam, por vezes, as posições de poder específico – as situações de editor, de diretor de revista, de coleção ou de obras coletivas – que podem servir para o aumento do capital específico, através do reconhecimento e das homenagens obtidos da parte dos recém-chegados em troca da publicação, do apadrinhamento, de conselhos, etc.”.

inseridas sob o guarda-chuva de uma mesma categoria profissional, mas segmentadas de acordo com as expertises de cada sujeito em um processo horizontal de divisão do trabalho. Ainda nesse cenário, Howard S. Becker (1988 apud MENGER, 2005, p. 64) estabelece o caráter coletivo do labor artístico, que recorre ao agenciamento de diversas categorias profissionais a fim de que as obras possam se movimentar no campo da arte e no mercado. Sem essa rede, “[...] as obras não seriam nem produzidas, nem distribuídas, nem comentadas, nem avaliadas, nem conservadas”.

Na qualidade de especialista, para que seja capaz de ostentar o estatuto de profissional, cabe ao artista se enquadrar em determinados parâmetros. A esse respeito, Rosza W. Vel Zoladz (2011, p. 27) descreve como o enquadramento profissional se dá no âmbito das artes plásticas, mais institucionalizadas que a literatura e regidas por um sistema no qual o artista “[...] tem uma formação em escolas especializadas, faz exposições, vende obras e possui um reconhecimento social dado por agentes e instituições deste sistema”. Em contraste com o cenário vigente no meio literário brasileiro, chama atenção a forte presença da formação institucional enquanto componente que atesta a especialização. Além de prover uma chancela, espécie de garantia oficial de expertise, a passagem por uma instituição de ensino tende a contribuir para o que o criador artístico reduza as chances de se sujeitar às incertezas inerentes ao seu campo de atuação. Cientes dos dilemas profissionais que assolam as ocupações no mundo da arte, os professores tendem a transmitir essa experiência profissional aos seus alunos no espaço da aprendizagem institucional. Trata-se de uma bagagem que costuma ser apreendida ao longo de uma trajetória, comumente às custas de erros e acertos. Do mesmo modo, a sociabilidade desenvolvida no ambiente de ensino promove relações que, mais à frente, podem se converter em um capital social importante no âmbito profissional. No caso das artes cujo ingresso na carreira possui uma maior institucionalidade, tal qual as artes plásticas, possuir um diploma já serviria como componente relevante de capital social, visto que fazer parte de uma instituição costuma trazer consigo o pertencimento a um grupo específico cuja inclusão pode ser recompensada com o acesso a determinados vínculos empregatícios, participação em exposições, divulgação midiática, etc. – uma espécie de compadrio que se dá sob o auspício da

mesma *alma mater*. Em grande medida, é por conta dessas “facilidades” que o artista detentor de um diploma obtém melhores condições profissionais, uma vez que, de acordo com Zoladz (2011, p. 81), “[...] a carreira lhe oferece aberturas e desdobramentos no desempenho de atividades profissionais e, não, ocupacionais”.

Diferentemente daquilo que é verificado no ambiente literário anglófono (com maior prevalência nos Estados Unidos), a literatura brasileira possui um menor grau de institucionalização na formação de escritores. A rigor, isso representa uma baixa recorrência de relações como as referidas acima, mais comuns nos cursos universitários e livres de outras áreas artísticas, como Belas Artes, Dança, Música e Teatro – bastante voltados à formação de futuros artistas, em contraponto ao curso de Letras, cuja função tradicional no Brasil é formar pesquisadores e professores. Embora várias instituições contenham em sua grade disciplinas de escrita criativa, geralmente no formato de oficina literária, a maior parte das graduações e pós-graduações em Letras não contempla a formação de artistas da palavra, isto é, de escritores⁶. Em contrapartida, dado o aumento na quantidade de oficinas literárias e cursos de escrita no espaço acadêmico, os efeitos dessa institucionalização já parecem se fazer presentes no campo literário contemporâneo. É o que se apresenta em casos como o da coletânea de ensaios *Ciências Contábeis: ensaios sobre a escrita criativa* (2017), cuja publicação expõe os resultados de uma união institucional entre os pares. Organizado pelos autores Davi Boaventura e Tiago Germano, o livro é composto exclusivamente por textos de seus pares acadêmicos – assim como eles escritores com mestrado e doutorado em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUC-RS), o principal centro acadêmico de formação de escritores no Brasil. Já a Livros do Mal – editora fundada

⁶ A esse respeito, vale observar a preocupação de Afrânio Coutinho em tornar a academia brasileira um espaço fértil para os escritores. Inspirado pelo que há muito vigorava nas universidades estadunidenses e europeias, já nos anos 1950 o crítico se mostrava entusiasta da possível mudança de perfil dos escritores brasileiros ante a oportunidade de estudar literatura em nível superior. Conforme aponta Rachel Esteves Lima (1997, p. 124), Coutinho acreditava que “[...] essa mudança seria indispensável para se romper com a mentalidade passadista que vigorava no ensino brasileiro”. Essa transformação ainda se encontra em vigor, mas é relevante observar um avanço no quadro observado por Afrânio Coutinho em sua época. Afinal, hoje é bastante recorrente a figura do escritor que é, também, professor universitário. Essa condição, por sua vez, ainda está atrelada a uma visão intrinsecamente acadêmica, sendo pouco presentes os escritores que se encontram na academia com o objetivo de lecionar sobre a própria criação literária.

pelos escritores Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla – pode ser relacionada com a passagem desses autores pela oficina do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, também na PUC-RS. Ainda que não seja possível atrelar de modo categórico a estratégia de criação da editora com a presença de seus fundadores no referido curso de criação literária, esse dado não é casual, como ressalta Milton Colonetti (2010, p. 64):

Acredito que a participação dos editores na “Oficina do Assis” não é um dado fortuito, sendo uma etapa crucial de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que põe em evidência outra característica específica do campo literário contemporâneo: a disposição representada pela presença legítima de oficinas literárias.

Embora a formação e/ou o diploma se configurem como instrumentos relevantes para a inserção profissional do artista, seu requisito não é indispensável para o acesso e a permanência no campo artístico. É o que se impõe, sobretudo, na literatura, uma vez que a maior parte dos escritores não tem uma formação específica para assumir profissionalmente a carreira literária. Como já mencionado a respeito do campo da literatura norte-americano ou do campo das artes plásticas brasileiro, nos quais se sobrepõem os espaços mais ou menos estruturados de formação, o aval institucional é uma espécie de *gatekeeper*, a ponto de Rosza Wel Zoladz (2011, p. 55) perceber uma grande importância do diploma enquanto “[...] documento que contém explicitamente a categoria profissional na qual se insere, mantendo ainda confusa a questão do talento, que muitas vezes independe dos aspectos formais que autorizam o exercício da atividade artística”. Isto é, ainda que seja uma marca de especialização, o diploma não é capaz de atestar o potencial criativo e técnico do artista, expresso sob a ideia do talento ou da vocação. De modo análogo, a formação também não impede que o criador artístico esteja sujeito às desigualdades inerentes ao ofício criativo, sobretudo porque as posições ocupadas por cada sujeito no campo serão distintas, ainda que possuam um currículo semelhante. O melhor retrato dessa compreensão é o fato de que criadores artísticos com atributos análogos de expertise, dedicação, formação etc. apresentam trajetórias completamente diferentes. Para cada bem-sucedido escritor que passou

por uma oficina ou artista plástico de sucesso egresso da faculdade de Belas-Artes há inúmeros outros sujeitos sem o mesmo destaque ou posição privilegiada no campo artístico e profissional. A mesma incerteza que acomete os sujeitos também paira sob a maneira como as distintas áreas e atividades artísticas são percebidas pelo campo econômico: as sujeições que costumam recair sobre um poeta não são as mesmas que recaem sobre um diretor cinematográfico, por exemplo.

A imersão no sistema de desigualdades do campo econômico faz com que os próprios artistas reproduzam platitudes cujo principal propósito é reforçar diferenças, como a ideia de que poucos possuem talento e/ou que o público não teria interesse tão amplo no consumo de determinadas produções culturais. O que se dá nessas relações, segundo Pierre-Michel Menger (2005, p. 68), é que o “[...] sistema de cotação de competências e de imaginação criativa faz variar a gratificação pela originalidade e a capacidade de diferenciação”. Ou seja, tal desequilíbrio é gerido por uma operação articulada cujo propósito é a promoção de uma ordem comparativa entre obras e talentos colocados em incessante concorrência. O bem-acabado resultado desse processo é a classificação vertical ordenada por instâncias como a crítica, o público e os próprios artistas. Outra característica marcante desse contexto é sua propensão a celebrar as desigualdades de sucesso e remuneração nos mais diversos espaços do mundo artístico (cf. MENGER, 2005, p. 73). A mídia, sobretudo, colabora com esse sistema ao promover e destacar aqueles que triunfam na “loteria dos talentos” da arte a partir de informações como o número de vendas dos produtos culturais, o resultado dos prêmios, o rendimento financeiro dos artistas etc. Ressaltar esses dados contribui para a manutenção do sistema de precarização no trabalho artístico, visto que reforça a concorrência interindividual pelo estrelato na mesma medida em que conserva o interesse pelo consumo restrito àquilo que o mercado já avalizou. A exaltação dos “grandes talentos”, cuja imagem personifica o triunfo na loteria artística, mantém em segundo plano os demais criadores, cujos reconhecimento e remuneração são incompatíveis com a efetiva diferença de capacidade produtiva, de modo que, para Pierre-Michel Menger (2005, p. 79): “Trata-se de uma das expressões do aumento das desigualdades inter-categorias, mas também das diferenças de condição observadas no seio de uma mesma categoria profissional.”

Alcançar a notoriedade representa o acesso a melhores condições de se perpetuar em posições mais relevantes no campo profissional. Em um espaço estratificado, a noção de sucesso pode ser compreendida à luz dos recursos que um sujeito ou grupo possui para ascender nesse mesmo espaço. Assim como o investimento coletivo é importante para a inserção no campo, seu papel será relevante na manutenção de uma posição privilegiada. Isso ocorre quando sujeitos ocupantes de posições análogas se associam e compartilham os capitais simbólicos acumulados ao longo da carreira. Com essa estratégia, cada componente do conjunto se beneficia de diferentes talentos e possibilidades. Assim, aumentam as chances de um maior sucesso simbólico e financeiro. Quando une sujeitos que já são privilegiados pelo sistema de reputações, essa dinâmica contribui para acirrar as desigualdades, já que reduz o espaço de ascensão daqueles que não se encontram bem estabelecidos no campo. No mercado editorial, por exemplo, é interessante observar a união entre escritores *best-sellers*, sobretudo os de não-ficção, a exemplo dos “filósofos *pop*” Mario Sergio Cortella, Leandro Karnal e Luiz Felipe Pondé, no livro *Felicidade: modos de usar* (2019), ou do romancista Raphael Montes com a criminologista Ilana Casoy no romance policial *Bom dia, Verônica* (2016). Já o oposto se dá na ocasião em que um artista pouco reconhecido se vale da união com um agente mais renomado que lhe transfere parte de seu capital simbólico e profissional. A expressão literária mais comum desse tipo de relação se dá por meio dos prefácios, orelhas e contracapas dos livros em que escritores mais conhecidos “referendam” novos autores. Ainda assim, esse tipo de relação mantém a incerteza da atividade artística, visto que se estrutura na lógica da loteria – isto é, na aleatoriedade⁷.

Tomando como parâmetro o mecanismo de funcionamento das relações no campo do trabalho artístico, a junção do sistema de distinção por competências com a associação por reputação costuma atuar como instrumento efetivo de produtividade. Notória no mundo da arte, essa prática deixou de se restringir aos artistas para se estender a outros segmentos do mercado de trabalho, tal qual

⁷ Cabe ressaltar que essa relação não necessariamente ocorre de modo natural, uma vez que vários escritores cobram para escrever esse tipo de texto. Visto que é possível comprar a “chancela” de um autor de renome, tal estratégia não necessariamente é efetiva como atestado de relevância da publicação.

descreve Pierre-Michel Menger (2005, p. 84), ao demarcar a importância das regras desse campo, quais sejam:

[...] cotar o valor de cada indivíduo consoante o sucesso dos projetos em que participou recentemente, recorrer a intermediários – as agências artísticas ou gabinetes de recrutamento – para organizar e gerir as boas equipes, manter a cotação das reputações sob uma pressão concorrencial permanente alimentando sem parar o viveiro dos candidatos à glória com novos talentos capazes de cativar o público e responder à moda sempre renovada das novas identidades artísticas.

À medida que acumula uma determinada reputação, o criador passa a expandir o controle de suas associações reduzindo o grau de incerteza na sua atividade profissional. Do mesmo modo, essa notoriedade é eficiente na mediação com o público, uma vez que transmite um valor *a priori* quando uma obra produzida ainda não é conhecida pela audiência. Por outro lado, a relação entre o trabalho artístico e a incerteza não é fortuita, visto que a bolsa de valores da arte permanece em constante revisão. Assim, mesmo que tenha condições de reduzir os riscos inerentes à atividade artística, um criador nunca tem sua posição consolidada. Assombrado pela incerteza da criação, parte de seu trabalho será a busca de continuar estimulado à inovação e ao investimento no jogo dos candidatos ao sucesso artístico.

Ao mesmo tempo em que a arte é considerada uma atividade desinteressada, cujo retorno monetário não seria o principal objetivo, é nas carreiras artísticas que o sucesso pode ocorrer de modo mais rápido. Essa característica dá ainda mais sentido à comparação com o sistema lotérico, cujo retorno advém na forma de ganhos elevados e gratificações desvinculados da ordem monetária. Em decorrência da incompatibilidade entre investimento e remuneração, o retorno do artista tende a ser imaterial, fator que sustenta a permanência em busca de melhores posições. Na arte, a ideia de loteria é reforçada na dinâmica de premiações, cuja tendência – segundo Menger (2005, p. 97) – é aplicar “[...] uma mesma estrutura de aposta no talento e na sua exploração, a uma gama extraordinariamente diferenciada de obras, de espetáculos e de candidatos à notoriedade”. As chances de vencer, portanto, são

limitadas e, analogamente aos jogos de azar, menos aleatórias do que parecem. Incansáveis investidores no próprio sucesso, os artistas que buscam pleitear melhores posições se mantêm presos à aleatoriedade, entrelaçada com a meritocracia, na crença de que manter o investimento é o bastante para triunfar no jogo.

Ao compreender as dinâmicas que atuam no mercado artístico, é possível concluir que seu funcionamento serve ao propósito de manter seus participantes – e sua força de trabalho – investidos na procura de inovação e disponíveis como mão de obra rentável e de fácil substituição. Essa condição só é possível pelo crescente contingente de aspirantes às profissões artísticas, cuja oferta de profissionais é sempre superior à demanda. Assim, no ensejo de gozar do estatuto profissional, a maioria se submete a relações precárias e sofre com a intermitência, alternando períodos curtos de trabalho e longos períodos sem qualquer atividade artística remunerada. A partir dessa realidade, a estratégia mais óbvia para fugir às intempéries do mundo da arte, dado o retorno bastante incerto e alta chance de fracasso, é intercalar o trabalho criativo com atividades mais estáveis financeiramente. Ou seja, de acordo com Menger (2005, p. 90), troca-se o “[...] risco individual da inovação pela multi-atividade em empregos e *métiers* abrigos [...]”. Para o artista, o múltiplo pertencimento profissional é uma tendência bastante comum. Se, por um lado, é recorrente que isso se dê com uma atuação fora do campo artístico, tem sido cada vez mais comum a possibilidade de atuação e remuneração dentro desse mesmo campo. Ainda que distante do idealizado por aqueles que ingressam no mundo da arte, essa condição permite aos sujeitos se valerem de seu saber específico como principal fonte de renda, isto é, sem abandonar a arte como meio de subsistência. Um exemplo relevante dessa dinâmica é apresentado por Zoladz (2011, p. 51-52) a partir do relato da artística plástica Martha Werneck:

Todos nós que temos formação em artes plásticas sonhamos ter um emprego estável e uma forma de sistematizar nossa produção sem pensarmos na falta de recursos para o mês seguinte. Minha experiência de vida, sendo pintora e casada com um pintor, até agora provou que a profissão que escolhi me coloca o tempo todo à

deriva. Me esforço por continuar minha produção em pintura, ao mesmo tempo em que trabalho com diversas atividades correlacionadas às artes visuais em si, como ilustração, design e lecionar artes. [...] Lecionar, por sua vez, é a única que me confere alguma estabilidade financeira. Embora expondo em galerias em São Paulo e Rio de Janeiro, minha renda deriva de outros projetos que não somente a pintura.

No campo das artes visuais, o design aparece como uma das principais vias de inserção no mercado de trabalho, graças à sua natureza utilitária, cuja realização compõe a cadeia de produção e consumo capitalista. O mesmo não parece se dar com as demais ocupações artísticas, em geral à margem – com exceções bastante explícitas e diversas vezes consideradas inferiores justamente por sua força mercadológica, como nos casos do pintor Romero Britto ou do escritor Paulo Coelho. Fora das exceções, o artista visual Licius Bossolan (apud ZOLADZ, 2001, p. 53) expressa algo que parece acertar em cheio a desvalorização do artista enquanto profissional e trabalhador: “A arte não é vista como trabalho. Esse é o âmago da questão.” Para fugir da “informalidade”, o emprego artístico deveria se adequar a características que fogem à natureza das atividades criadoras, a começar por uma efetiva regulação do acesso profissional. Na história da arte, destaca Pierre-Michel Menger (2005, p. 24), isso estaria associado ao modo de produção artesanal e à organização corporativa. Como se sabe, as mudanças históricas que propiciaram a emergência da arte como uma atividade singular foram as mesmas que produziram a dissolução desse sistema pré-moderno de produção. De modo semelhante, a consolidação de um modelo artístico calcado na expressão pessoal e na singularidade do artista, tal instituído a partir do Romantismo, se deu em oposição ao modelo mercantilista que àquela altura se impunha sobre a produção cultural. De acordo com esses parâmetros, haveria uma contradição na busca de inserir socialmente o artista ao mesmo tempo em que seria mantida sua liberdade de criação individual. Por outro lado, como aponta Menger (2005, p. 25) o regime mercantil da arte ao qual se opunham os românticos foi o mesmo no qual “[...] o individualismo criador triunfou, fazendo funcionar plenamente o mecanismo do risco na escolha e o exercício de *métiers* em que aqueles que se sentem chamados são mais numerosos que os eleitos”. Desde então, para fugir ao utilitarismo das demais

ocupações, na qual se atua exclusivamente para atender à demanda, cabe ao artista buscar meios de manter sua produção estética desinteressada, com os recursos obtidos por herança familiar, compadrio, cooptação do estado, mecenato etc. Sem essas alternativas, além da recusa ao trabalho, o que se impõe – como já ressaltado – é a busca por outros modos de subsistência, não necessariamente ligados ao fazer artístico, o que relega a arte para o segundo plano no campo de trabalho.

A recorrência dessa condição na contemporaneidade mantém a figura do artista presa ao movimento pendular entre a inserção no mercado e o exercício desinteressado da arte. Melhor dizendo: à medida em que incorre sobre o criador artístico a cobrança por uma ação fora dos interesses comerciais, isto é, alheio a uma lógica industrial de produção, também há a inserção da arte em um circuito específico no qual sua existência não pode ser desatrelada do mercado e das pressões comuns à contemporaneidade – a busca pelo sucesso, o incentivo ao consumo, a moda e, principalmente, o imediatismo. A mesma oscilação aparece no dilema do artista de seguir produzindo livremente, amparado apenas no valor artístico e, justamente por isso, não conseguir obter um retorno financeiro com aquilo que produz – ao menos a curto prazo, ou servir exclusivamente ao mercado e adquirir sucesso financeiro, com possíveis prejuízos na liberdade criativa e na aquisição de capital simbólico. Na condição de trabalhador, o artista contemporâneo tende a se render à flexibilização do regime de trabalho e suas demandas. Por essa razão, o criador artístico assume o papel de empreendedor, dono de uma empresa que é ele mesmo, cujo valor de mercado é estipulado por um portfólio. Paradoxal, a posição desse indivíduo é marcada pela vivência de uma liberdade que só existe às custas da dependência do mercado. Esse, por sua vez, atua estrangendo os trabalhadores artísticos sob a promessa de melhores condições no campo da arte e das finanças. Comum para os artistas, essa condição laboral nada mais é do que a antecipação dos caminhos que o capitalismo vem trilhando neste início de século: um regime de trabalho menos fixo no qual o empregador se exime de qualquer responsabilidade sobre a carreira de seus funcionários e a qualificação fica a cargo do trabalhador, desejoso de alcançar espaços mais privilegiados em seu campo de atuação.

Uma vez que o próprio mercado não se encarrega de absorver o crescente contingente de artistas, relegados às incertezas de uma atuação profissional na arte, o poder estatal deve tomar para si a função de prover garantias de existência a esse grupo de trabalhadores. Na França, em que a atividade artística possui um grau maior de institucionalização, o Estado ampara os artistas em regime de flexibilidade trabalhista. A esse respeito, Liliana Segnini (2007, p. 20) destaca a singularidade do que é realizado pelo governo francês em relação ao trabalho intermitente no mercado da arte. Por meio desse amparo governamental, os artistas garantem a possibilidade de receber um seguro-desemprego após a comprovação de uma carga mínima de trabalho ao longo do ano. Com esse sistema, os trabalhadores artísticos são indenizados e compensam a quantidade de tempo que ficam sem remuneração. Já no Brasil, no qual a arte é pouco institucionalizada e o índice de profissionalização remunerada é baixo, a intervenção do Estado se dá de maneira diferente, atuando muitas vezes como uma espécie de mecenas, por meio de mecanismos de fomento como editais, bolsas, residências artísticas etc. Mesmo não sendo instrumentos que garantem um vínculo duradouro ou maiores remunerações, eles contribuem para a manutenção dos artistas como investidores no campo artístico. Ainda que possua impacto nas produções culturais, esse tipo de política mantém uma alta taxa de vulnerabilidade dos artistas no mercado de trabalho, razão pela qual eles realizam múltiplas atividades, direta ou indiretamente envolvidas com o mundo artístico e a criação – ensino, jornalismo, crítica etc. No fim das contas, imerso na incerteza da arte, o trabalhador artístico mantém o investimento na individualidade rendendo-se à multiplicidade.

Dos livros para o mundo

Assim como nas artes em geral, a ideia de profissionalização na literatura vem acompanhada de conflitos. O que viria a ser profissão para um escritor? De modo mais restrito, tomando como parâmetro a situação material dos criadores literários, a exemplo do que é reiterado por Menger e Zoladz quando pensam o trabalho artístico, o sociólogo Bernard Lahire (2006, p. 10) atesta que o escritor profissional seria aquele capaz de se manter financeiramente apenas com a escrita. Seu

contraponto, por vezes intersecção, é a valorização do trabalho, da consciência profissional, do aprendizado e da regularidade, fatores que não necessariamente se atrelam a uma remuneração que permita dedicar-se exclusivamente à atividade literária (cf. HEINICH, 2000, p. 24). Trata-se, em ambos os casos, de encarar seriamente a criação artística, isto é, tomá-la profissionalmente, independentemente de seu retorno financeiro. Na realidade do mercado literário, é relevante observar a posição paradoxal ocupada por cada um desses modos de encarar a profissionalização: os autores considerados mais profissionais de um ponto de vista literário, que mais investiriam esteticamente em suas produções, raramente constam entre os mais profissionais de um ponto de vista econômico, não conseguindo viver da renda obtida com os livros que publicam. É em decorrência desse paradoxo que a escrita literária tende a ser realizada em paralelo a outras atividades profissionais, cujo papel é garantir a subsistência mínima para manter o escritor investindo ativamente no campo artístico – ainda que em um regime intermitente.

Apesar de Menger associar a precariedade do artista como trabalhador ao contexto contemporâneo, em que cultura e economia se mostram bastante atreladas, o múltiplo pertencimento profissional do escritor não corresponde a um fenômeno restrito à atualidade. Durante toda a história literária é recorrente a existência de escritores cuja realidade material não lhes permitiu dedicar-se em tempo integral à literatura. No Brasil, ao menos desde a primeira metade do século XIX há reivindicações por uma profissionalização do fazer literário em termos que permitissem aos escritores viverem exclusivamente de suas produções artísticas. Nesse momento, em específico, de acordo com o que descreve Ubiratan Machado (2010) acerca da vida literária brasileira durante o romantismo, os livros não possuíam o mesmo *status* e o mesmo alcance que ganharam a partir do século XX. Por essa razão, assim como parece ter sido o caso na França em seu período de autonomização artística, o principal destino dos homens de letras era o efervescente mercado jornalístico. Durante quase todo o século XIX, a literatura brasileira teve seu principal espaço de desenvolvimento nas páginas dos jornais. José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Lima Barreto – todos possuíam em comum o fato de trabalhar na imprensa, muitas vezes em íntima relação com a produção literária. É o

caso, por exemplo, de Alencar, cuja notoriedade como romancista se fomentou a partir daquilo que escreveu em forma de folhetim.

A partir do modernismo, os autores brasileiros obtiveram melhores condições para exercer a escrita literária como atividade exclusiva – a essa altura já haveria um mercado literário no Brasil capaz de fornecer aos autores vias de subsistência com seus direitos autorais. Apesar disso, os casos de Érico Veríssimo e de Jorge Amado, que viviam às custas do êxito comercial de seus livros, ainda eram exceção. Durante esse período, afirma Sergio Miceli (2001), a cooptação⁸ estatal se tornou a opção mais rentável para inúmeros escritores – a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Mário de Andrade e Vinicius de Moraes, cuja fonte principal de renda provinha da carreira no funcionalismo público. Do mesmo modo, a imprensa continuou a absorver os escritores, não necessariamente como críticos, cronistas ou jornalistas, mas também em funções mais técnicas, tal observa Cristiane Costa (2005, p. 14) sobre o copidesque Graciliano Ramos, “[...] cuja função era consertar erros, vícios e defeitos do texto jornalístico”.

Para Bernard Lahire (2006, p. 11), à semelhança do que observa Pierre-Michel Menger sobre o trabalho artístico em geral, a vivência de um constante “vai e vem” entre a escrita literária e outros ofícios corresponderia a um múltiplo pertencimento social e profissional dos escritores. Uma vez que a ideia de campo postulada por Pierre Bourdieu, segundo a leitura de Lahire, compreende os escritores como membros fixos do campo literário, seria necessário buscar um outro termo para analisar a condição material dos escritores. Tomada como uma atividade secundária, a literatura não permitiria operar a partir da rigidez subjacente à proposta bourdieusiana de campo, razão pela qual seria mais relevante aproximar o criador literário da figura do jogador, cuja natureza seria o abandono regular do jogo em prol de ganhar a vida em seu exterior. Assim, em lugar do termo “campo

⁸ Vale salientar a problematização, apontada por Antonio Candido, do conceito de cooptação na obra de Sergio Miceli, uma vez que este não traria a devida divisão entre “[...] os intelectuais que ‘servem’ e os que ‘se vendem’” (MICELI, 2001, p. 74). Segundo o crítico, caberia a Miceli distinguir com maior clareza, isto é, de maneira menos generalizadora, os sujeitos que estavam na máquina pública como forma de se manter financeiramente (Carlos Drummond de Andrade) e aqueles que, durante o funcionalismo, teriam se alinhado ao projeto ideológico no poder (Cassiano Ricardo).

literário”, Bernard Lahire (2006, p. 12, tradução nossa⁹) sugere o conceito de “jogo literário”, designado como

[...] um campo secundário, muito diferente em seu funcionamento dos campos principais – mais notadamente os campos acadêmico e científico – que dispõem de meios econômicos de converter os indivíduos participantes em agentes permanentes e, assim, levá-los a colocar a essência de sua energia a seu serviço.¹⁰

Outro foco da problemática discutida por Lahire (2006, p. 18) é o uso social do termo escritor, já que designar esse vocábulo para uma profissão ou ofício colocaria a atividade escrita em pé de igualdade com ocupações tradicionalmente mais bem-estabelecidas no âmbito econômico e social – advogado, médico, policial, professor etc. Nesses casos, os profissionais desenvolvem suas carreiras situados em apenas um universo, aquele no qual obtêm o essencial para a subsistência. Segundo o autor, na maior parte das situações o termo escritor reivindicaria o uso de um complemento: escritor-professor, escritor-operário, escritor-médico etc. Fora dessa condição, a tendência seria a alternância entre o tempo de dedicação à criação literária e o tempo de dedicação a uma atividade remuneratória. A observação de Bernard Lahire, a partir do contexto literário francês, também parece ser pertinente para alguns escritores brasileiros, como observou Cristovão Tezza (2010, p. 62) em entrevista ao jornal *Rascunho* no ano de 2002: “O fato é que o escritor é sempre escritor e mais alguma coisa, e sua ‘vida real’ está nessa outra coisa. Sou escritor e professor; há escritores e jornalistas, e daí por diante. São pouquíssimos os escritores que vivem de escrever literatura.” Compreensão semelhante foi exposta – mais de uma década depois – pela autora Simone Campos (apud FIGUEIREDO, 2015) ao responder enquete do blog *Homo Literatus* sobre o que ela considerava ser uma escritora brasileira em 2015: “É ter duas ou três profissões que dão quase tanta

⁹ São de minha responsabilidade todas as traduções cujo textos originais em língua estrangeira constam no rodapé.

¹⁰ No original: “[...] désigne un champ secondaire, très différent dans son fonctionnement de champs parents – champs académiques et scientifiques notamment – qui disposent des moyens économiques de convertir les individus y participant en agents permanents et de les amener ainsi à mettre l'essentiel de leur énergie à leur service.”

despesa quanto receita (além de escritora, sou tradutora e doutoranda em letras) [...]. E é correr contra o relógio e a conta bancária para realizar, da forma mais plena possível, as possibilidades que se mostram mais próximas de você.”

Pertinente de um ponto de vista econômico, por considerar a realidade material ponto de partida, a compreensão de Bernard Lahire é problemática sob o ponto de vista estético ao ter em conta que a atribuição profissional do escritor seria apenas a escrita – isto é, uma dedicação exclusiva à criação literária. Centrar-se na ideia de que a profissionalização diz respeito apenas àqueles sujeitos cujos dividendos advêm da escrita *per se* exclui do processo a maior parte daqueles que investem a sério na literatura, vivem exclusivamente sob a alcunha de escritor, mas não necessariamente daquilo que escrevem (direitos autorais). No cenário da literatura brasileira contemporânea, é possível atestar que a profissionalização se dá de um modo mais amplo do que este pensado por Lahire, no qual os escritores exercem uma série de atividades diretamente relacionadas ao seu reconhecimento social como criadores literários. A rigor, esses autores obtêm sua subsistência com a literatura, sem que isso esteja intrinsecamente atrelado ao retorno financeiro dos livros que escrevem. Vivem da identidade social de criadores literários, isto é, desempenham funções remuneratórias atreladas à literatura, derivadas diretamente do fato de serem reconhecidos seriamente como escritores. A esse respeito, Natalie Heinich (2000, p. 23) expõe uma interessante observação: “O escritor ‘sério’ é aquele que aparece como um ‘verdadeiro’, um ‘autêntico’ escritor, que poderá eventualmente ser qualificado de ‘menor’ ou de ‘mediocre’, mas pessoa alguma contestará que ele é mesmo ‘um escritor’.”¹¹ Em termos mais concretos, é possível afirmar que o escritor sério aludido por Heinich teria marcas distintivas mais definidas, entendidas por Gisele Sapiro (2016, p. 40) como uma profissionalização simbólica, atestada pela crítica, pelos prêmios literários e pela mídia. Trata-se, nos termos expostos por Pierre Bourdieu (1996), de uma relação direta com o capital simbólico arregimentado no campo artístico e a posição que é ocupada por cada um desses agentes. Em geral, a relação desse estatuto com a condição material do

¹¹ No original: “L’écrivain ‘sérieux’ est celui qui apparaît comme un ‘véritable’, un ‘authentique’ écrivain, qui pourra éventuellement être qualifié de ‘mineur’ ou de ‘médiocre’, mais dont personne ne contestera qu’il est bien ‘un écrivain’.”

escritor se dá quando esse capital simbólico acumulado é capaz de ser convertido em oportunidades de ganho financeiro.

Compreende-se, aqui, que a profissionalização literária por um viés mais ampliado não representa em absoluto desconsiderar a pertinência da leitura apresentada por Bernard Lahire, sobretudo porque esta parece responder bem àquilo que é a realidade material dos escritores. Ao afirmar que a “vida real” estaria fora da literatura, Tezza compreenderia a atividade literária como o segundo trabalho do escritor, e não o primeiro. Assim, o ficcionista catarinense reforça a compreensão do ofício literário diretamente ligado ao múltiplo pertencimento, isto é, a uma vida dupla. Analogamente, Simone Campos também reitera a ideia de multiplicidade ocupacional em pelo menos dois universos diferentes. Atuante profissionalmente na academia e no mercado editorial, a autora desempenha três atividades distintas em paralelo: a tradução, o doutoramento e a literatura. Ao acusar em seu discurso que a divisão entre diversas ocupações se daria pela impossibilidade de se sustentar apenas com a escrita literária, Campos reforça a imagem identificada por Bernard Lahire a partir de situações semelhantes presentes no contexto literário francês. Ampliando-se o foco para a condição material de outros escritores, é possível aludir que a multiplicidade ocupacional seria norma e não exceção entre os criadores literários brasileiros.

Em 2014, o escritor Santiago Nazarian publicou no jornal Folha de S. Paulo o resultado de uma enquete informal realizada com 50 escritores contemporâneos, de várias gerações e gêneros, a fim de conhecer sua condição material e compreender de onde provinham seus rendimentos financeiros. Inicialmente, a pesquisa de Nazarian chama atenção para o fato de haver uma noção bastante ampla do que representa ser um escritor, em decorrência das possibilidades financeiras da profissão. Mesmo que dotada de informalidade, a enquete apresenta um panorama interessante do múltiplo pertencimento dos escritores contemporâneos, cujas principais vias de rentabilidade – excetuando a renda familiar e a ocupação de outras profissões – se mostram bastante variadas. A explicação para essa pluralidade ocupacional exporia uma condição singular, na qual a compreensão do caráter múltiplo da atividade literária pode ser lida em termos menos excludentes. Assim, em vez de um “dentro e fora” do jogo literário, haveria o estar escrevendo ou

não estar escrevendo. Por essa via, o escritor assume diversas ocupações profissionais sem que, necessariamente, precise assumir um novo estatuto profissional ou se ausentar do campo literário. Por um viés mais restrito, apenas seis dos escritores entrevistados por Nazarian se enquadrariam como profissionais, já que revelaram ter sua principal fonte de renda na venda de livros ou de direitos autorais. Desses, pelo menos três autores produziram literatura infantojuvenil¹² ou de entretenimento, como a escritora Tammy Luciano, cujo livro – recém-lançado à época da pesquisa – havia vendido 10 mil exemplares em 45 dias. A vendagem obtida pela escritora é expressiva se comparada com a realidade do mercado editorial brasileiro, no qual geralmente, a exemplo do que aponta Affonso Romano de Sant’Anna (2016):

[...] a maioria das edições é de três mil exemplares e só uma minoria chega à segunda edição. Pois bem. E em três mil exemplares, se o livro for vendido a dez reais, o autor vai ganhar apenas cerca de três mil reais. Um autor, portanto, que precisa hoje viver em nível de classe média, ganhando cerca de três mil reais, teria de vender quase que mensalmente uma edição de três mil exemplares de seu(s) livro(s).

Essa dificuldade financeira do escritor para viver apenas de seus direitos autorais se mostra de maneira mais nítida no relato de Vanessa Bárbara, tendo como exemplo a vendagem de um de seus livros. Mesmo premiada, a publicação com tiragem de três mil exemplares levou aproximadamente quatro anos para ser vendida. Tomando como parâmetro essa realidade, considerando que cada exemplar seria vendido por US\$ 15 (aproximadamente R\$ 34,80 nos valores da época) e o autor ganha cerca de 5% desse valor, a escritora fez as contas: “[...] pelo livro que me levou um ano para escrever e mais quatro anos para ter três mil

¹² Apesar de pouco respeitada pela crítica, a literatura infantojuvenil possui um forte apelo comercial e é mais susceptível a ser adquirida em grande volume pelo governo a fim de que seja disponibilizada nas escolas através de ações como o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD). Tais condições tornam a literatura infantojuvenil uma via interessante para muitos autores contemporâneos de literatura “adulta”, Não à toa é comum ver escritores relativamente consagrados em outros gêneros produzirem livros voltados ao público jovem e infantil, dado o possível retorno financeiro que essas publicações podem render em comparação com os livros dedicado ao público adulto.

exemplares vendidos, eu recebi um total de cerca de US\$ 2 250,00 (e uma crise de depressão).” (BARBARA, 2013) Se convertida em reais, à época esta cifra valeria R\$ 5 220,00 ou cerca de R\$ 87,00 por mês no período compreendido entre a escrita e a venda de todos os exemplares. Por esse quadro, é possível considerar que Vanessa Bárbara parece estar de acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (2016) na seguinte afirmação: “O fato é que o autor é sempre quem ganha menos.” Além de ressaltar o baixo retorno financeiro para a maior parte dos criadores literários, Sant’Anna (2016) também reforça os riscos da carreira de escritor, nos moldes do que Pierre-Michel Menger (2005) constata acerca das incertezas inerentes ao trabalho artístico: “Se o seu livro não der certo comercialmente, lá se foram dois, cinco ou mais anos de sua vida.” (SANT’ANNA, A., 2016) Cada nova produção representa a aposta do artista em conseguir melhores condições no mercado e no campo literários, o que envolve sujeitar-se à incerteza de não ter seu esforço e dedicação recompensados à altura do que foi investido. A mesma premissa, ainda de acordo com Sant’Anna (2016), não valeria para o editor, já que “[...] lançando vários livros por mês pode, com um, suprir a pouca venda do outro”. É o que parece de fato ocorrer no mercado editorial atual, em que o volume de lançamentos é crescente sem que isso necessariamente represente melhores condições materiais para os escritores.

Em contrapartida, na contemporaneidade, novas possibilidades surgem para a carreira literária, personificadas sobretudo em gerações mais recentes de escritores que têm sua principal fonte de renda na literatura a partir de atividades correlatas. Esse movimento representa uma mudança relevante nas condições materiais permitidas pelo próprio campo literário neste início de século – como é possível observar na mudança de trajetória do já citado Cristovão Tezza. No momento em que deu a referida entrevista para o jornal *Rascunho*, o escritor ainda não se dedicava integralmente à literatura, condição que passou a desfrutar por volta de 2010, quando

[...] viu sua vida mudar após o sucesso do livro *O filho eterno*. A obra, que foi extremamente bem recebida pela crítica e atingiu a marca de 50 mil exemplares vendidos, abriu a Tezza as portas do mundo editorial internacional e permitiu que o escritor abandonasse a

carreira como professor universitário e se dedicasse integralmente à literatura, como sempre foi seu sonho (POCKRANDT, 2012, p. 29).

Divisor de águas em sua carreira, o sucesso de *O filho eterno* (2007) foi o ponto de virada para que o autor catarinense abraçasse o *status* de escritor como uma única profissão. Para isso, teve de avançar em outras frentes que não apenas aquela de escrever seus livros e obter o retorno dos direitos autorais. Cinco anos após a transição profissional, em 2015, durante a VII Bienal Internacional do Livro de Alagoas, Tezza (apud LUNA, 2015) explicou sobre a importância dos eventos literários na profissionalização dos escritores contemporâneos: “Graças a esses eventos, essa geração de escritores consegue viver com mais facilidade dos livros e dos seus derivados.” É disso que se trata, sobretudo, em relação à condição profissional do escritor contemporâneo, cuja existência social enquanto criador artístico é mais rentável do que aquilo que produz artisticamente. Ao abandonar a atividade acadêmica, sua “primeira” profissão, Cristovão Tezza (apud LUNA, 2015) aceitou sujeitar-se às instabilidades inerentes a uma existência como escritor “sem hífen”: “É claro que isso significa sair da zona de conforto, abandonar a estabilidade, mas eu não estava conseguindo conciliar o trabalho de professor com o de escritor.” Tomar essa decisão, por mais arriscada que pudesse parecer, só se tornou plausível ante um contexto no qual a atividade literária ganhou novas formas de permitir aos escritores viverem de literatura, tal afirma Tezza (apud LUNA, 2015): “[...] hoje é possível viver de livros graças aos eventos literários e não aos direitos autorais.”

Vale salientar que, de um ponto de vista simbólico, Cristovão Tezza já gozava de um estatuto profissional; afinal, era reconhecido como tal pela crítica, pelo público e pelos pares. No entanto, só mais recentemente é que surgiram opções que lhe permitiram converter o capital simbólico adquirido ao longo da carreira literária, por meio da recepção e dos prêmios de seus livros, em um capital financeiro estável capaz de garantir uma vida como escritor em tempo integral. Em outras palavras, o que esse processo demonstra é uma profissionalização literária que se fomenta a partir de um dado simbólico, ou seja, da consolidação do estatuto social de escritor, oriunda do reconhecimento adquirido por Tezza enquanto tal. No campo literário brasileiro contemporâneo, a condição desfrutada por esse escritor é cada vez mais

recorrente e se fomenta a partir da existência do que João Cezar de Castro Rocha (2014, p. 77) compreende como “renovado circuito das letras – composto por oficinas, encontros e promoções de livros”. Para o crítico, a emergência desse cenário está diretamente relacionada a dois fenômenos decisivos para a literatura atual: a multiplicação das feiras literárias e a profissionalização efetiva do ofício de escritor.

Para Bernard Lahire, atividades como a participação em eventos não representariam ações – a rigor – dentro do rol de atividades do escritor profissional. Por essa razão, o sociólogo as compreende sob o rótulo de paraliterárias, isto é, relacionadas com a literatura, mas não necessariamente literárias. Apesar disso, do ponto de vista simbólico e social, tais atividades cumprem um papel importante no jogo literário, visto que, de acordo com Lahire (2006, p. 212), “todas elas constituem, em graus variáveis, signos subjetivos para os escritores e indicadores objetivos para o sociólogo de reconhecimento do estatuto de escritor”¹³. Por essa via, o sociólogo reconhece a existência de um engajamento da legitimidade autoral promovido através da representação dos escritores nas atividades correlatas à escrita. Já do ponto de vista material elas diriam respeito à garantia de uma remuneração mínima para os escritores, recompensados financeiramente pela participação em feiras e afins. Em todos esses aspectos, Bernard Lahire (2006, p. 213) entende que a atuação paraliterária representa uma marca de profissionalismo para os autores, isto é, uma existência social sob a condição de escritor.

Parte da explicação para que haja uma resistência, não só de Lahire, mas também de alguns escritores, em reconhecer a atuação social como parte da profissão autoral na contemporaneidade, deve-se ao fato de que as incursões paraliterárias fogem a uma ideia da literatura como atividade solitária, privada. Por essa perspectiva, o livro deveria ser o único contato do escritor com o mundo social, a fim de que não houvesse a necessidade de qualquer sujeição às demandas exteriores ao campo literário (cf. LAHIRE, 2006, p. 214). Entre os reflexos negativos atribuídos às atividades paraliterárias estão:

¹³ No original: “ils continuent tous, à des degrés variables, des signes subjectives pour les écrivains et des indicateurs objectifs pour le sociologue de reconnaissance du statut d'écrivain.”

a dispersão, a desconcentração, a perda de tempo, o cansaço ou ainda o sentimento de repetição que essa saída do trabalho da escrita engendra. [...] Eles [os escritores] têm por vezes o sentimento de mudar de ofício tornando-se oficinheiros, atores, educadores, pedagogos ou mesmo simples “representantes comerciais” de seus livros ou de seus editores, uma vez que estão em grandes manifestações que não possuem nada, aos seus olhos, de literárias.¹⁴ (LAHIRE, 2006, p. 215)

Em compreensão semelhante, João Cezar de Castro Rocha identifica certa ambiguidade no renovado circuito das letras, no qual o ganho material para os autores viria acompanhado de uma possível perda. Assim, se o bônus da presença dos escritores nas feiras é a viabilidade de “[...] um contato inédito do autor com seu público potencial” (ROCHA, 2014, p. 76), seu ônus seria “[...] o risco da espetacularização do escritor em detrimento da leitura de sua obra” (ROCHA, 2014, p. 77). O impasse, de acordo com Rocha (2014, p. 17), seria a incompatibilidade entre o tempo que deve ser dedicado à escrita literária (suposta função principal do escritor profissional) e o tempo gasto na exposição do autor na esfera pública¹⁵. A materialidade do impasse apresentado por Bernard Lahire e João Cezar de Castro Rocha é exposta pela escritora Andréa Del Fuego (apud BRAS, 2013b) ao

¹⁴ No original: “[...] la dispersion, la déconcentration, la perte de temps, la fatigue ou encore le sentiment de répétition que ces sorties du travail d’écriture engendrent. [...] ils ont parfois le sentiment de changer de métier en devenant animateurs, acteurs, éducateurs, pédagogues ou même de simples « représentants de commerce » de leurs livres ou de leurs éditeurs lorsqu’ils sont dans de grandes manifestations qui n’ont plus rien, à leurs yeux, de littéraires.”

¹⁵ Também é possível associar essa leitura com a crítica à dinâmica da Sociedade do Espetáculo, tal qual postulada por Guy Debord nos anos 1960, em que o consumo da imagem se torna a mediação com a realidade. Assim, entra em jogo a lógica do espetáculo como “[...] a afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 1997, p. 16, grifo do autor). Sob o paradigma espetaculoso, em oposição ao espetacular, o espetáculo não teria um fim objetivo senão aquele de chegar a si mesmo. Por essa via, a tomada da vida social pela economia “[...] leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo ‘ter’ efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última” (DEBORD, 1997, p. 18, grifo do autor). Em grande medida, a compreensão de Debord é compartilhada por Bernard Lahire (2006, p. 218) quando ele alude à importância das atividades paraliterárias para a aquisição de um determinado *status* social. Assim, autores menos renomados buscariam obter o reconhecimento como escritor a partir de signos sociais do ofício literário: sessões de autógrafos, participação em salões do livro, leituras públicas e aparições sob a alcunha de um efetivo profissional das letras.

considerar que “a atual tendência ao consumo do autor, de sua espetacularização, pode tirar o tempo de mergulho do escritor, mas o ajuda a pagar a luz e o almoço. Autor não é vento”.

Tomando como parâmetro a pertinência do circuito literário aludido por Rocha e das atividades paraliterárias no campo da literatura atual, bem como os relatos de Tezza e Del Fuego, é relevante conceber a ascensão de um novo estatuto literário que foge às restrições tradicionalmente estabelecidas para a definição do escritor. A melhor leitura a esse respeito parece ser a apresentada por Josefina Ludmer (2010) ao estabelecer a noção de literaturas pós-autônomas, que tem como uma das principais marcas justamente a ideia de que “[...] todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)” (LUDMER, 2010, p. 2). Nesse contexto, em que a especificidade da literatura é cada vez mais atravessada por outras instâncias, como a economia e a mídia, não parece fazer sentido pensar o estatuto do criador literário atrelado aos mesmos parâmetros de sempre, sobretudo no que diz respeito à centralidade do livro. O mesmo, obviamente, valeria para os escritores, cuja função social não se restringiria à criação literária e à publicação, ocupando outros espaços de atuação, sobretudo a partir da presença de sua figura pública, tal qual já sentido por Cristovão Tezza e Andréa Del Fuego: “Já se vê ou se imagina o futuro: os autores teriam outra função e ganhariam a vida em conferências, feiras do livro e eventos midiáticos.¹⁶” (LUDMER, 2012, p. 12)

Apesar de ser encarada com naturalidade por vários autores, a exibição pública de si permanece como um incômodo para inúmeros criadores literários, preocupados com a possível conversão no “intelectual de plantão”, tal qual aludido por Silviano Santiago (2004, p. 64). O mal-estar viria pelo fato de ter o reconhecimento midiático ligado às opiniões da figura pública e não à sua produção artística (cf. LAHIRE, 2006, p. 222). Nitidamente, esse incômodo revela a manutenção do apego a uma imagem tradicional do escritor que, a exemplo de um “bom” magistrado, só falaria através dos autos, isto é, seus livros¹⁷. Em

¹⁶ No original: “Ya se ve o se imagina el futuro: los autores tendrían otra función y se ganarían la vida em conferencias, ferias del libro y eventos mediáticos.”

¹⁷ Ao analisar os modos de produção na sociedade pós-fordista, o filósofo Paolo Virno (2013) compreende a expansão do virtuosismo – outrora restrito às atividades artísticas –

contrapartida, essa visão despreza a potência da presença na mídia como via de comunicação para que o escritor discuta publicamente ideias presentes em sua obra literária (cf. SANTIAGO, 2004, p. 65). Obviamente, essa relação não seria a mesma estabelecida entre autor e seus efetivos leitores, mas talvez seja aquela possível ante a dispersão midiática em que a literatura é apenas mais uma entre diversas outras linguagens e focos de atenção. Mais do que se preocupar com a efetiva leitura de seus livros, a principal questão para o escritor exposto na mídia seria o potencial sedutor embutido nos *media*, a tentação de ceder a “um perigoso culto da personalidade” – sobretudo para o jovem escritor. O possível deslumbre com a posição de intelectual público teria como efeito afastar o escritor do “artesanato literário”, isto é, da escrita em si. Coerente sob a perspectiva de que uma profissionalização literária passa obrigatoriamente pela produção escrita, o temor de Silvano Santiago parece, entretanto, não estar no horizonte dos escritores do novo milênio, cuja carreira é estruturada a partir de uma relação naturalizada com a indústria midiática. No rastro do que é postulado por Josefina Ludmer, Sérgio de Sá (2010, p. 20) apresenta uma descrição mais ampla do perfil do escritor contemporâneo, cuja atuação literária

[...] se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos *media*, porque a arte está obrigada a aparecer – ou a resistir, dirão alguns, como Sarlo – “diante da abundância obscena do mundo audiovisual”. Os contatos se estabelecem entre esse intelectual e um público formado audiovisualmente. As ideias acabam ficando fora do livro, nos *media*. Os *media* prevalecem sobre outras instâncias da sociedade como determinante de postura, de lugar de avaliação da obra (total, e não apenas o texto narrativo), de esfera solitária de difusão de ideias. Assim, o prestígio está estreitamente relacionado à capacidade individual para a performance.

para todos os campos. No entanto, seu processo de massificação teria ocorrido no esteio da indústria cultural, na qual os virtuosos passam a se tornar cada vez mais presentes, uma vez que “a atividade sem obra, isto é, a atividade comunicativa que tem em si mesma sua própria missão é o elemento caracterizador, central. Necessário” (VIRNO, 2013, p. 38). Dado que esse movimento de expansão do virtuosismo (compreendido em essência como uma atividade sem obra, mas, também assalariada) diz respeito à centralidade da experiência comunicacional e linguística, a conversão do escritor em orador ou *performer* parece simbolizar de maneira explícita esse momento de reconversão do modo de produção capitalista. Assim, quanto mais o escritor – a despeito do livro – se vê atrelado à necessidade de exposição pública para que seu trabalho tenha sentido, mais virtuosa é sua atuação e sua presença como produtor assalariado.

Essencial para a consolidação de um novo estatuto profissional para o escritor, a mídia impõe outras demandas além da habilidade de entreter uma audiência heterogênea formada por leitores e não-leitores. Com a consolidação da internet como espaço de mediação, a capacidade de lidar com o público se tornou ainda mais relevante, ao mesmo tempo em que se reduziu a dependência dos escritores do disputado espaço da mídia tradicional. Nesta, exceto para os autores que conseguem se manter relevantes no papel de intelectual público, a presença do escritor é viabilizada por ocasião de um novo lançamento. Tal dinâmica reforça um conceito bastante caro ao mercado e às demandas do contemporâneo: a produtividade. Sem essa publicidade, ante a supremacia dos periódicos e da mídia eletrônica, a tendência seria o escritor ser relegado ao esquecimento, impossibilitado de atingir seu público em potencial. É nesse ponto, principalmente, que a reconfiguração do escritor contribui para uma noção renovada de profissionalização, visto que a internet e o circuito literário de feiras e afins permitem ao autor manter-se visível mesmo quando não possui um novo lançamento ou é divulgado pelos *media* tradicionais.

Apesar de se configurar como uma novidade, o estatuto do escritor como *performer* público não se configura novo na literatura. Em *A vida literária no Brasil – 1900*, Brito Broca (2005, p. 193) descreve uma “nova mania” surgida no Brasil entre o fim século XIX e o início do século XX: as conferências. Importadas da vida literária francesa, como boa parte das tendências culturais até então, essas atividades corresponderiam a mais um indício do mundanismo que ganhava força nas letras brasileiras. A respeito do caráter das palestras, ministradas por alguns dos principais autores da época, entre os quais Olavo Bilac, Broca (2005, p. 197) afirma: “Lendo-as hoje vemos como soam falso, como atendiam ao gosto de um auditório geralmente fútil e corrompido pela ênfase, o rebuscado.” A ideia de má qualidade exposta pelo crítico, além de certo ar de futilidade, diz respeito às imposições comerciais que recaiam sobre as apresentações, isto é: “Numa palavra: as conferências eram pagas, tornava-se necessário agradar a freguesia.” (BROCA, 2005, p. 198) A exemplo do que ocorre hoje em dia com a *performance* pública dos escritores, as conferências possuíam um duplo propósito: além do essencial

rendimento financeiro, elas serviam como propaganda dos autores, um meio de autopromoção e visibilidade.

Décadas mais tarde, no espaço da literatura norte-americana, movimento semelhante é destacado por Alfred Alvarez (2006, p. 129), dessa vez no século XX, mais precisamente a década de 1960, com a atuação dos poetas *beat*, sobretudo Allen Ginsberg, cujas aparições públicas se converteriam em uma verdadeira comunhão coletiva. Segundo o crítico, os poemas do movimento contracultural não eram capazes de transmitir um efetivo prazer estético quando expostos nas páginas dos livros. O mesmo não poderia ser dito quando os poemas eram declamados e representados diante do público, geralmente bastante numeroso e majoritariamente jovem. Era na *performance*, no texto como *happening*, que residia a potência estética dos *beats*. Para Alvarez, testemunha ocular de uma das apresentações de Ginsberg, em 1966, na Universidade de Buffalo, Nova York, o que o poeta e seus pares traziam era “[...] algo novo e estranho: a transformação da poesia em *showbiz*” (ALVAREZ, 2006, p. 130). A definição apresentada pelo crítico, para além de qualquer viés pejorativo que venha conter, é apropriada para expressar a junção da literatura com o mercado do entretenimento e a figura do poeta próxima à de um *rockstar*, isto é, de uma celebridade artística.

Retornando ao contexto contemporâneo brasileiro, é relevante destacar a figura de Marcelino Freire, autor que melhor parece compreender a reconfiguração do estatuto literário do escritor no novo milênio ao afirmar:

Não estamos mais no tempo de autor tuberculoso, trancafiado em sanatórios. A postura agora é outra, ora. Escritor é convidado para festas literárias, feiras, baladas, tem de circular dentro e fora do país. Leva vantagem quem, além de soltar o verbo na página, solta o verbo pelas esquinas. Enfim e em resumo: estamos vivendo, sim, um momento bom em nossa literatura. (FREIRE apud BRAS, 2013a)

A partir desse relato, é possível compreender que Freire não apenas exalta a presença pública do escritor, mas também compreende a cena atual como um auspicioso momento literário. Em grande medida, a leitura do autor sobre a cena contemporânea parte de sua própria atuação dentro do campo literário nacional, no

qual desempenha diversas atividades correlatas à escrita nas quais, inegavelmente, é bem-sucedido. Não à toa, consegue conciliar de forma hábil o papel de criador literário e de figura midiática atrelada à literatura. A esse respeito, o crítico Flávio Aquitaspaces (2006 apud GOMEZ, 2013) afirma: “*Showman* de si mesmo, tudo em Marcelino é seco como um tiro.” Autodenominado reservado e tímido, portanto antípoda de figuras como a de Marcelino Freire, o escritor Nelson de Oliveira amplia a relevância desse “homem de espetáculo” na cena contemporânea em relato ao jornalista Dimas Gomez (2013) no livro *Oficineiros e suas oficinas: Proseando pela Pauliceia*: “Hoje já temos escritores descontraídos, articulados, gostam de uma festa literária, como a Flip, e outros eventos. Acho bacana essa diversidade. Mas parece um fato raro na literatura, esse autor *showman*. Eu conheço poucos.” (OLIVEIRA apud GOMEZ, 2013) Ao mesmo tempo em que tem sua capacidade de se fazer presente na cena midiática como uma virtude, Marcelino Freire também declara a Gomez que esse posicionamento gera incômodos, sobretudo para os escritores representantes de uma literatura oposta àquela que ele defende e em que acredita:

A literatura é pensada sempre de forma muito solene. É “feita para poucos”. Os poucos “eleitos”. E eu não vejo a literatura dessa maneira. Eu vejo a literatura pulsante e viva! Hoje mesmo, você vê na periferia de São Paulo tantos saraus realizados! Ali, eu sinto que a literatura tá muito viva. Do contrário, o resto é discurso. Evidentemente que quando dizem ou falam [alguma coisa] sobre o meu trabalho, vão dizer: “Ah, mas ele é muito comunicativo... Ele é meio palhaço...” Eu prefiro que seja assim, que eu exerça esse alegrismo do que me tornar um escritor oficial, municipal, dono da verdade! Escritor que arrota vinho branco. (FREIRE apud GOMEZ, 2013)

Visto com ressalva por uns, o jeito menos solene de Marcelino Freire pode ser associado diretamente ao fato de o escritor conseguir viver exclusivamente da literatura, sobretudo porque seu papel no campo literário está, segundo o próprio autor, “[...] associado a essa literatura mais... *aberta*. Disposta a conhecer as pessoas, aglutinar as pessoas. Menos solenidade” (FREIRE apud GOMEZ, 2013, grifo do autor). De um ponto de vista material, sua condição profissional passa mais pela presença social como escritor do que por sua produção literária, ainda que

premiada e sempre em circulação. É assim que, pelo menos desde 2007, Freire vive direta ou indiretamente da literatura:

Por que eu digo direta e indiretamente? Porque se fossem apenas os direitos autorais, não dava pra viver. [...] Tenho livros circulando sempre, mas se fosse depender disso, não dava pra viver. Indiretamente, coordenando oficinas, dando palestras, sendo convidado pra coordenação de eventos, artigos pra jornal. (FREIRE apud GOMEZ, 2013)

Novamente, a compreensão de profissionalização literária imediatamente ligada aos direitos autorais parece limitante e pouco coerente com as dinâmicas atuais em torno do escritor como trabalhador. Nesse aspecto, é impossível não compreender a relevância das atividades ditas paraliterárias como principal via de remuneração dos criadores literários e, por esse viés, recurso que mantém o campo literário como principal espaço social de atuação dos autores. Essa leitura faz ainda mais sentido diante dos dados expostos na já referida pesquisa informal realizada por Santiago Nazarian, em que chama atenção a quantidade de escritores para os quais a venda de livros representa pouco (28) ou nada (13) na renda mensal. Somado a esse dado, há a informação de que pelo menos 15 autores possuem como fonte principal atividades no campo artístico, a saber: oficinas literárias (6), debates/palestras (3), outras atividades artísticas (3) e o misto de várias atividades literárias (3). Fora essas, cabe destacar o fato de haver três escritores cuja principal via de rentabilidade advém da função de roteirista, indicando uma relação bastante importante entre o mercado audiovisual (detentor de maior aporte financeiro) e a literatura. Mais do que atuar como mão-de-obra, os criadores literários também fornecem matéria-prima para o argumento das produções audiovisuais, vendendo o direito de adaptação dos livros para as telas e obtendo um retorno financeiro que tende a compensar o baixo apelo mercadológico das publicações. Situação semelhante ocorre com a tradução, em que os escritores não apenas desempenham a função de tradutores – essa seria a via principal de ganho financeiro de dois dos entrevistados por Nazarian, mas também se beneficiam economicamente com a venda dos direitos de tradução para o exterior. Ainda que não seja plenamente confiável, a enquete de Nazarian apresenta um recorte interessante sobre

movimentos presentes no campo literário, sobretudo aqueles que indicam a prevalência de atividades correlatas à literatura e à escrita como fonte relevante de remuneração dos escritores. A rigor, quando conseguem viver de literatura, não necessariamente da escrita, esses autores atuam exclusivamente sob a alcunha profissional de escritor, reduzindo a ideia de múltiplo pertencimento apresentada por Bernard Lahire, cuja pertinência parece não ser apropriada para pensar o cenário literário pós-autônomo apresentado por Josefina Ludmer.

Reportando-nos mais uma vez ao que foi verificado por Santiago Nazarian, é interessante observar que a coordenação de oficinas de escrita criativa é a atividade mais exercida como fonte principal de renda por cerca de 10% dos 50 entrevistados. Esses números, ainda que irregulares pelo caráter pouco científico da pesquisa, demonstram a ascensão que os cursos de escrita criativa obtiveram nos últimos anos no campo literário brasileiro contemporâneo. Esse avanço tem relação com a emergência do renovado circuito das letras aludido por João Cezar de Castro Rocha (2014), no qual os escritores atuam socialmente por meio do saber e do estatuto profissional adquiridos durante a carreira literária. Analogamente, o chamado *boom* das oficinas também se explicaria por uma mudança na orientação dos escritores nacionais, mais interessados em adquirir uma efetiva formação literária. Essa perspectiva se torna mais plausível quando o próprio meio literário oferece espaços que ajudam a pensar em uma profissionalização simbólica, isto é, a partir do estatuto do escritor e não efetivamente restritas ao ganho de direitos autorais. No cenário da literatura atual, já é possível identificar pelo menos duas gerações de escritores oriundos dos cursos de escrita criativa que possuem algum tipo de prestígio no campo literário, seja com prêmios ou reconhecimento da crítica. Aludo aqui a nomes como Daniel Galera, João Anzanello Carrascoza, Cíntia Moscovich, Michel Laub, Nelson de Oliveira, Marcelino Freire, Ronaldo Bressane, entre outros. Ao mesmo tempo, boa parte desses escritores também coordena suas oficinas, o que evidencia a importância dessa atividade enquanto recurso de subsistência a partir da literatura, como ocorre com Nelson de Oliveira, que, assim como Marcelino Freire, viveria principalmente das oficinas, além de possíveis convites para palestras e debates. Para Oliveira, a opção por ministrar cursos está diretamente ligada à estratégia de usar o saber específico que possui como artista contra uma possível

sujeição às incertezas inerentes ao fazer artístico. Por essa compreensão, o autor reconhece que a riqueza material não está em seu radar: “Se a premissa for ganhar 15 mil reais por mês e viver bem para o resto da vida não faça literatura. Abra uma franquia!” (OLIVEIRA apud GOMEZ, 2013). A ciência da incerteza da arte é expressa por esse escritor na ideia de sorte, conceito que também representa o acaso, o contingencial, ainda que a literatura e a arte sejam tomadas a sério:

[...] Mas você não depende só de talento e dedicação, depende também de sorte [...] a sorte é fundamental, muitos autores talentosos e muitos autores dedicados que escreviam todos os dias durante décadas não tiveram sorte. Desapareceram. Simples assim. A sorte, por exemplo, de, numa viagem, cruzar com um editor no saguão de um aeroporto e conversar e de repente, o editor te dizer: "Manda o original lá pra editora." Aquele original vai chegar com outros 50 originais. A sorte de um leitor da editora pegar o teu original no meio daqueles 50 e gostar dele. Ser publicado por uma grande editora, e não por uma pequena... tudo isso... são tantas etapas no percurso de um livro de sucesso! E não há garantias... (OLIVEIRA apud GOMEZ, 2013)

Desinteressado em servir artisticamente ao mercado, isto é, produzir livros *best-sellers*, ou apenas ciente do funcionamento da loteria artística, Nelson de Oliveira vê as oficinas como uma estratégia de autofinanciamento, já que a renda dos cursos permite que se mantenha publicando, majoritariamente, de forma independente e com tiragens bastante limitadas. Para ele, a opção por coordenar oficinas foi uma decisão natural, uma vez que a experiência como oficinando do escritor João Silvério Trevisan foi um divisor de águas em sua vida, levando o até então artista plástico a adotar a literatura como sua principal expressão artística. Em certa medida, esse parece ser o caso de vários dos escritores com experiência de formação que, além da necessidade de uma renda mais ou menos garantida com a literatura, também compreenderiam a importância formadora de tal atividade.

Ao discutir o cenário das oficinas literárias na França, Bernard Lahire (2006) e Madeline Becarré (2016) identificam a existência de uma grande resistência aos cursos de escrita criativa. Como atividade paraliterária, vários escritores considerariam a oficina bastante descolada da profissão, já que não possui uma relação tão direta com a lógica de publicação (LAHIRE, 2006, p. 216-217). Se

analisadas pelo viés de uma profissionalização estritamente ligada às dinâmicas mais imediatas do mercado editorial, os cursos de escrita parecem pouco relevantes para um escritor cuja dedicação à literatura está reduzida àquilo que escreve e publica. Por outro lado, é mais uma vez interessante pensar em uma ideia de profissionalização mais ampliada, nos moldes do que vem sendo a tônica do momento presente da literatura, o que faz com que atividades aparentemente distantes da ideia do escritor profissional ganhem um olhar mais generoso dos próprios criadores literários. Em grande medida, a resistência aludida por Bernard Lahire também pode estar relacionada a uma concepção literária mais tradicional, em que o autor literário é, a rigor, autodidata e diletante. A esse respeito, Madeline Becarré (2016, p. 161) aponta a recorrência do senso comum de que obter uma formação como criador literário pode conduzir a uma produção “engessada” e ausente de originalidade.

Ideias semelhantes à apresentada por Becarré também seriam vigentes no ambiente literário brasileiro, conforme aponta a escritora Rosangela Petta (2011): “Por tradição, somos um país marcado pela improvisação e pelo diletantismo; não é fácil implantar a cultura da profissionalização artística.” Ainda marcante no campo literário, a verve diletante parece se reduzir ante a ascensão das oficinas de escrita criativa como uma prática cada vez mais comum entre os autores nacionais. Essa compreensão se faz ver, por exemplo, na lista dos 20 jovens escritores brasileiros selecionados pela revista britânica *Granta* em 2012. A princípio, a principal semelhança entre os autores não estaria no estilo, tema ou abordagem de seus textos, mas, sim, no fato de possuírem uma formação acadêmica ligada à literatura ou a passagem por oficinas de escrita criativa. Um dos selecionados, o ficcionista Julián Fuks, comentou a respeito dessa relação: “Não sei se as oficinas são o melhor modelo, mas me parece evidente que o escritor precisa de formação, que se trata de uma profissão como tantas outras. É uma pena que aqui o escritor seja sempre concebido como autodidata” (FUKS apud LISTA..., 2012).

Ainda que se mantenham como uma exceção na literatura brasileira, as oficinas de escrita criativa têm se mostrado um fenômeno incontornável no cenário literário contemporâneo, sobretudo nas possibilidades que trazem para a profissionalização dos escritores. Enquanto atividade correlata à literatura, a

coordenação de cursos literários tem se tornado um meio importante para que os escritores possam manter-se financeiramente a partir de seu saber específico, sem necessariamente adotar a ideia de uma vida dupla: dentro e fora da literatura. Além disso, como causa e consequência da atuação dosicineiros, as oficinas de escrita criativa vêm despertando o interesse de um contingente cada vez maior de interessados em buscar uma formação especificamente literária, abandonando conceitos pré-estabelecidos do escritor como autodidata ou reduzido à solidão de sua torre de marfim. De certo modo, esse cenário torna plausível pensar em um outro, próximo àquele existente nos Estados Unidos, país no qual já existe uma tradição na formação de escritores no campo universitário, considerada uma via quase essencial para a inserção profissional na literatura. Como veremos mais à frente, apesar de a realidade brasileira ser distante do que já é desenvolvido há várias décadas no campo literário estadunidense, os efeitos da formação literária no Brasil não podem mais ser desprezados, a começar pelo número de escritores oriundos das oficinas que ganham relevância nas letras nacionais, com prêmios e amplo reconhecimento da crítica.

CAPÍTULO 2 - ENTRE *WORKSHOPS* E OFICINAS

Ali era um lugar onde, mais do que em qualquer outro, ainda se acreditava em literatura. Porque havia centenas de pessoas de algum modo envolvidas com a literatura. Para o *Writer's Workshop* chegava gente de todo país e do exterior, havendo passado por seu corpo de instrutores nomes conhecidos como Tennessee Williams, Philip Roth, Nelson Algren e uma porção de outros.

(SANT'ANNA, S., 2016b, p. 72-73)

A Era do Programa e a ascensão da escrita (não) criativa

Compreender a ascensão do ensino de escrita criativa nos Estados Unidos, país no qual a prática se desenvolveu como conhecemos hoje, é também compreender a institucionalização da literatura no interior do campo acadêmico estadunidense. Grande parte desse processo ocorreu por meio da absorção de escritores como professores de escrita em uma escala sem precedentes. Antes de o primeiro programa de Escrita Criativa ser fundado, o Iowa Writers' Workshop, em 1936, a relação entre autores e acadêmicos estava longe de ser harmoniosa. Como relata o escritor Alfred Kazin (1956, p. 244 apud MCGURL, 2009, p. 22), ao comentar sobre o ambiente universitário dos Estados Unidos nos anos 1930, havia uma nítida noção de que “[...] professores acadêmicos eram uma classe e escritores outra”¹⁸. Apesar de não impedir que os criadores literários participassem da vida acadêmica, essa diferença fazia com que sua presença na universidade viesse acompanhada de um grande conflito de interesses, ou melhor dizendo: uma vida dupla na qual a escrita parecia sempre perder para a academia.

Até o início do século XX, era comum que escritores renunciassem a convites para o trabalho docente sob a alegação de que a docência consumiria o tempo da liberdade artística. Em geral, os que aceitavam a tarefa o faziam pela necessidade de sustentar a atividade literária, já que esta não costumava prover ganhos mínimos para subsistência. Ezra Pound e Vladimir Nabokov podem ser considerados dois bons exemplos dessa conflituosa condição, já que é notória a insatisfação de ambos

¹⁸ No original: “[...] scholars were one class e writers quite another.”

com a carreira na academia. Pound aparentemente reclamava do tempo consumido com obrigações pertinentes à vida acadêmica em nada relacionadas à erudição. Já Nabokov, que durante algum tempo lecionou Literatura Russa, acalentava a explícita vontade de abandonar a cátedra e poder se dedicar exclusivamente à escrita: “Estou cansado de ensinar, estou cansado de ensinar, estou cansado de ensinar”¹⁹, escreveu o russo a Edmund Wilson (apud MCGURL, 2009, p. 1). Ao analisar o comportamento de Pound, David Gershom Myers (1996, p. 91) destaca a pouca inclinação do poeta a aceitar a vida acadêmica sem ter de arcar efetivamente com as obrigações inerentes ao trabalho como professor. Isto é, buscava o prazer sem qualquer comprometimento. O deleite dessa relação residiria na principal motivação do autor para entrar no ambiente acadêmico: a possibilidade de obter algum rendimento sem necessariamente ter de abandonar a atividade criativa. Essa inclinação teria suas raízes na tradição medieval do vagabundismo e do antiprofissionalismo poético que, àquela altura, pareciam influenciar a conduta de Pound e de vários outros poetas. Em um cenário no qual a carreira literária era pouco eficaz para o fornecimento de uma renda compatível com a necessidade dos escritores, a oportunidade de assumir uma cadeira na universidade se converteu em uma das melhores opções para conciliar liberdade de criação e subsistência. Na maior parte dos casos, aponta Myers (1996, p. 79, grifo do autor): “[...] a busca era menos por uma carreira, algum tipo de sustento e trabalho remunerado, do que por uma *situação*. E assim a tendência era pensar mais em termos de locais do que profissões.”²⁰ Apesar de comum, essa tendência não impediu que vários escritores investissem a sério na carreira acadêmica tão logo tivessem oportunidade.

Um dos resultados dessa seriedade é a própria disciplina de Escrita Criativa, cuja emergência tem relação direta com a atuação docente de alguns autores. O primeiro grande nome talvez tenha sido Barrett Wendell, responsável por marcar uma mudança significativa de orientação no ensino da escrita acadêmica a partir de 1880. Sua intervenção ocorreu após a criação da disciplina *English Composition*

¹⁹ No original: “I am sick of teaching, I am sick of teaching, I am sick of teaching.”

²⁰ No original: “[...] the search was less for a career, some kind of sustained and remunerative work, than for a situation. And thus the tendency was to think in terms of places rather than professions.”

(Redação em Inglês), implementada sob a proposta de ser uma alternativa para a retomada de um olhar criativo para a literatura. Nesse momento, o departamento de língua inglesa era dominado pelos estudos filológicos, razão pela qual as produções literárias eram utilizadas exclusivamente como fonte científica para a análise da linguagem. Ao mesmo tempo em que contribuiu para sedimentar o inglês como um campo autônomo de estudos, a filologia também não parecia aberta para dar espaço a uma concepção construtivista da literatura. À época havia duas disciplinas distintas: Retórica (estudo voltado ao bom uso da linguagem) e Literatura (análise da vida dos literatos). Porém, nenhuma das duas parecia se voltar ao estudo literário propriamente dito. É no esforço de unir as duas disciplinas que a Universidade de Harvard cria a Redação em Inglês, em 1872, considerada a primeira tentativa bem-sucedida de promover o ensino da escrita como um fim em si mesmo – sob a crença construtivista de que o estudo literário deveria ter como finalidade a própria literatura (cf. MYERS, 1996, p. 36).

A grande contribuição de Barrett Wendell se deu a partir de uma reformulação da *English Composition*, em 1880, oferecida sob o nome de *Advanced Composition* (Redação Avançada), também em Harvard. Inicialmente, assim como Pound e Nabokov, a intenção de Wendell era ter a escrita como única atividade, mas, ante a impossibilidade de se manter apenas com os rendimentos de sua produção literária, passou a trabalhar como docente para sustentar o investimento na literatura. Durante algum tempo, o autor perseguiu o sucesso editorial, fato que não ocorreu e o levou a abraçar a atividade acadêmica de forma séria. Considerado um autor medíocre – o que talvez explique seu fracasso literário –, Barrett Wendell obteve um grande êxito como professor. Segundo Myers (1996, p. 48), é possível afirmar que boa parte da popularidade adquirida pela disciplina de *English Composition* nas universidades estadunidenses, a partir das últimas duas décadas do século XIX, se deve ao êxito professoral de Wendell, capaz de tornar a experiência atrativa o bastante para ser replicada por outras instituições.

Uma das maiores diferenças trazidas pelo escritor foi simplesmente “[...] a abordagem de um escritor para a escrita”²¹ (MYERS, 1996, p. 48). Ou seja, ele

²¹ No original: “[...] a writer’s approach to writing.”

acrescentou um tipo de experiência autoral que, àquela altura, não era recorrente nas aulas de criação literária. Em linhas gerais, seu método se baseava em um exercício diário de escrita por meio do qual os alunos deveriam produzir uma página sobre algo que viram ou aprenderam ao longo do dia de modo fluente e agradável²². O principal objetivo dessa atividade era promover a observação, a concisão e a prática, no intuito de que os estudantes adquirissem uma técnica de escrita. A crença no desenvolvimento técnico também era um componente inovador da proposta de Wendell, já que investia em um atributo menos questionável quanto à possibilidade de ser ensinado. Outra característica a ser destacada no curso de *Advanced Composition* era o investimento na autoexpressão, reduzindo o foco na norma e na prescrição linguísticas – até então o principal objetivo das aulas de redação. A partir de todos esses fatores, David Gershom Myers (1996, p. 51) considera que Barrett Wendell “[...] deslocou o peso do ensino para a *performance* do aluno; do teste para o autodesenvolvimento; da sala de aula para o mundo exterior. E isso preparou o terreno para uma concepção mais literária das instruções de escrita”²³.

Apesar de salutar, a evolução na disciplina também teve seus críticos, sobretudo a partir da virada do século XX. Em geral, a insatisfação partia do fato de que a Redação em Inglês pecava pelo excesso ou pela falta de abordagem literária. Por um lado, o que ocorria era o aumento na demanda por uma orientação mais pragmática, pensada como instrumento para dar competência àqueles que desejassem se inserir no ascendente mercado jornalístico. Por outro, crescia a desconfiança na eficácia do método criado por Barrett Wendell para o aperfeiçoamento da escrita e, conseqüentemente, a formação de escritores (cf. MYERS, 1996, p. 62). Diante desse contexto questionador, a mudança na disciplina se tornou inevitável, passando ela a se dedicar mais à busca de uma proficiência do que ao desenvolvimento literário. Isso não representou, necessariamente, uma oposição à finalidade literária do ensino da escrita, mas, sim, a compreensão de que

²² Para Mark McGurl (2009, p. 94), essa instrução de Barrett Wendell adiantaria a famosa máxima da escrita criativa algumas décadas mais tarde: “Escreva o que você conhece.”

²³ No original: “[...] shifted the weight from teaching to student performance; from testing to self-cultivation; from the classroom to the world outside. And this prepared the ground for more literary conception of writing instruction.”

seria possível formatar a matéria para uma utilidade mais ampla do que o interesse em lapidar pretensos talentos artísticos.

Como reflexo dessa mudança, surge um novo contingente interessado em frequentar aulas de escrita ainda ligadas à criação literária, cuja demanda será suprida pelo ensino de ficção e poesia mais prático e técnico. Durante as duas primeiras décadas do século XX, passam a ser oferecidas nas universidades diversas disciplinas dedicadas ao aprendizado de técnicas de escrita, sobretudo do conto, do drama e da poesia. Porém, nenhuma dessas matérias foi capaz de trazer o ímpeto necessário ao surgimento de algo efetivamente novo. A novidade, nesse aspecto, ocorreu a partir de mais um escritor dedicado ao ensino: William Hughes Mearns. Mesmo também sendo um acadêmico, como os demais autores citados, a maior influência de Mearns ocorreu no ensino secundário. De início, sua intenção era substituir o ensino tradicional da língua inglesa – gramática, ortografia, caligrafia e literatura, por algo mais atrativo para os estudantes. Esse ímpeto estava intimamente ligado às ideias reformistas do movimento da educação progressiva, cuja influência foi bastante presente no campo educacional dos Estados Unidos durante as décadas de 1920 e 1930. Segundo Mark McGurl (2009, p. 85), uma das ideias principais dessa corrente de pensamento era a prática da autoexpressão, fator que contribuiu para que a escrita criativa se popularizasse como o principal modelo de disciplina progressiva (cf. MYERS, 1996, p. 101).

De modo semelhante a Barrett Wendell, a trajetória de Mearns é marcada por uma malsucedida carreira como escritor literário e seu êxito autoral veio apenas com as publicações escritas a partir dos experimentos educacionais que realizou. Em uma delas, *Creative Youth* (1925), “[...] o termo ‘escrita criativa’ foi usado pela primeira vez para se referir a um curso de estudo. Não se chamava escrita criativa até Mearns chamá-la de escrita criativa”²⁴ (MYERS, 1996, p. 103). A experiência que deu origem a esse curso teve início em 1914 na escola Shady Hill Day, na Filadélfia, a partir da aplicação de processos criativos no ensino infantil entre três e oito anos. Bem-sucedida, a iniciativa chamou a atenção da Fundação Rockefeller, que contratou Mearns para implantar o mesmo método – que substituía

²⁴ No original: “[...] the phrase ‘creative writing’ was used for the first time to refer to a course of study. It was not called creative writing until Mearns called it creative writing.”

progressivamente o ensino do inglês pela escrita criativa – na Lincoln School, administrada pela Universidade de Columbia, onde ficou de 1920 a 1925. O êxito do escritor mudou os rumos do ensino da redação nos Estados Unidos, até então voltado à busca de uma legitimidade utilitária que afastava qualquer propósito de autoexpressão. Contrariamente, uma das contribuições mais significativas da escrita criativa foi a promoção do desenvolvimento pessoal dos alunos a partir do próprio ato criador. Mesmo não dedicado à efetiva formação de escritores, o experimento de William Hughes Mearns trouxe contribuições interessantes, principalmente a máxima de que a experiência contribuiria para o aprendizado, tal qual ressalta McGurl (2009, p. 87-88, grifo do autor):

Fundada na pedra fundamental do conceito pragmático de que “nós aprendemos com a experiência, e com livros ou conselhos de outros *apenas* se eles estiverem relacionados à experiência”, a educação progressiva poderia suprir o estudante com uma “motivação genuína” para aprender, de modo a evitar os efeitos maléficos da educação tradicional.²⁵

Um reflexo interessante dessa compreensão pode ser observado na mudança instituída por Mearns ao perceber que o mero incentivo à livre expressão não serviria plenamente para promover o aperfeiçoamento da produção dos estudantes. Assim, a fim de suprir essa limitação, foram adicionados três novos componentes ao método de aprendizagem: “[...] crítica, ensino indireto de princípios, e ‘finalmente, o milagre da superioridade artística que você pode chamar de a abordagem de trabalho do gênio’.”²⁶ (MYERS, 1996, p. 114) Essa transformação fez com que os professores – até então questionados sobre a possibilidade de “ensinar” alguém a produzir literatura – ocupassem um papel mais ativo, sugerindo referências e modificações na produção escrita dos alunos. Em contrapartida, uma vez que o curso era pautado pela ideia de horizontalidade, de modo a fazer com que a relação

²⁵ No original: “Founded on the bedrock pragmatist concept that “we learn from experience, and from books or the sayings of others *only* as they are related to experience”, progressive education would supply the student with a “genuine motive” for learning, thereby avoiding the dreary defects of traditional education.”

²⁶ No original: “[...] criticism, indirect teaching of principles, and ‘finally, that miracle of artistic superiority which you might call something approaching the work of genius’.”

em sala de aula se aproximasse da troca entre pares, não caberia ao docente impor sua visão literária, limitando-se a dar sugestões que poderiam, ou não, ser acatadas pelo aluno. Com a instituição dessa dinâmica, a participação dos escritores se torna um componente ainda mais importante, já que o ministrante das aulas deveria ser alguém dotado de conhecimento aprofundado das questões que envolveriam a prática da escrita literária (cf. MYERS, 1996, p. 116).

No fim dos anos 1920, o formato da escrita criativa desenvolvido no ensino secundário migra para o ensino superior. Mais uma vez, a importância de Hughes Mearns foi fundamental, como resume David Gershom Myers (1996, p. 121):

[...] o ensino da redação literária restringia-se a cursos práticos de como fazer conto e drama ou a cursos de versificação [...] com o propósito de apreciação. Depois de Mearns, o que foi ensinado foi a escrita criativa. Foi um curso de desenvolvimento pessoal por meio da autoexpressão por si só, não para demonstrar o domínio de conceitos em língua inglesa e literatura²⁷.

Apesar de ter sido adotada em diversas instituições, a *creative writing* ainda carecia de um propósito específico dentro do campus universitário. O responsável por tornar isso possível foi Norman Foerster, encarregado da recém-criada Faculdade de Letras da Universidade de Iowa. Enquanto discípulo do polemista Irving Babbett (principal figura do *New Humanism*), Foerster sugeriu mudanças na proposta de Mearns sob uma orientação humanística. A principal modificação diz respeito à orientação do ensino da escrita, não mais voltado à mera autoexpressão, mas, sim, à compreensão dos valores culturais implícitos nos padrões de linguagem. Para que isso se efetivasse, caberia aos alunos adquirir uma educação humanística, capaz de situá-los em relação ao campo da tradição. Com essa perspectiva, Norman Foerster estabelecia o divórcio com as ideias defendidas pelo movimento da educação progressiva, interessado, basicamente, em promover uma emancipação

²⁷ No original: “[...] the teaching of literary composition was restricted either to practical, how-to courses in the short story and the drama or to courses in versification [...] for the purpose of appreciation. After Mearns what was taught was creative writing. It was a course in personal development by means of self-expression for its own sake, not for the sake of demonstrating mastery of concepts in English language and literature.”

criativa fora dos padrões pré-estabelecidos. Além do Novo Humanismo, outra influência significativa na reconfiguração proposta por Foerster foi o *New Criticism*. Desde o princípio, ao estabelecer a proposta de ensino da Faculdade de Letras de Iowa, o acadêmico havia pensado em uma dinâmica na qual crítica e escrita caminhassem juntas. Para ele, enquanto expressões individuais, criação e crítica seriam a mesma coisa, sendo que o trabalho do crítico “[...] poderia ser o agente de integração de vários e distintos tipos de atividade literária em uma pessoa²⁸” (MYERS, 1996, p. 132). Ao unir as duas coisas, o programa idealizado por Foerster visava permitir um desenvolvimento integrado, em que a *creative writing* contribuísse para o senso crítico a partir das práticas literárias. A importância dada a essa atividade pode ser compreendida pela intenção de tornar a escrita criativa, efetivamente, um ramo dos estudos tradicionais da literatura (cf. MYERS, 1996, p. 133). Segundo David Gershom Myers (1996, p. 130), “A Nova Crítica era antes de tudo uma pedagogia”²⁹. Compreender essa leitura torna ainda mais nítida a relação que essa corrente da crítica norte-americana terá com a criação do Programa de Escrita Criativa em Iowa. Sua proposta, segundo Jonathan Culler (1999, p. 119), seria olhar para o texto por um viés estético, fomentado no escrutínio das suas estruturas internas: “interações de seus traços verbais e as complicações decorrentes do sentido.” Uma das grandes contribuições dos novos críticos foi promover uma leitura literária interessada, sobretudo, na técnica e no texto como uma entidade autossuficiente. Diante do propósito de formar escritores, conforme salienta Mark McGurl (2009, p. 22), o principal método de análise do *New Criticism*, o *close reading*, se encaixou muito bem com o aprendizado das técnicas de escrita literária.

A partir dos pressupostos do Novo Humanismo e da Nova Crítica trazidos por Norman Foerster, foi criado, em 1936, o Iowa Writers’ Workshop – importante por estabelecer os protocolos básicos de certificação e pedagogia da escrita criativa desde então. Após a fundação desse primeiro programa, a formação em *creative writing* foi adotada por várias universidades, sobretudo depois da Segunda Guerra

²⁸ No original: “[...] could be the agent of integrating the various and distinct kinds of literary activity in one person.”

²⁹ No original: “The New Criticism was first of all a pedagogy.”

Mundial, tornando-se “[...] o que a indústria americana chama de ‘máquina elefante’ – uma máquina para fazer mais máquinas. Os programas de escrita criativa se tornaram uma máquina para criar mais programas de escrita criativa”³⁰ (MYERS, 1996, p. 146). Durante esse desenvolvimento, a figura de principal destaque foi o escritor Paul Engle, diretor do Iowa Writers’ Workshop entre 1941 e 1965, cuja visão resultou na extensão do alcance da escrita criativa nos Estados Unidos e no mundo. Durante o período em que esteve à frente do programa de Iowa, o autor se notabilizou pelo recrutamento de escritores como professores visitantes, dentre os quais Robert Lowell, John Berryman, Philip Roth e Kurt Vonnegut. Essa iniciativa, segundo Loren Glass, demonstra que “[...] Engle reconheceu cedo que poderia, em essência, roubar o capital cultural e o carisma dessas figuras, elevando a reputação do Workshop com cada novo recruta”³¹ (GLASS, 2016, p. 4). Outra contribuição relevante de Engle foi promover o intercâmbio com autores de todo o mundo, também convidados a conhecer e participar do programa em Iowa. A dinâmica, operacional pelo menos desde a década de 1950, obteve um caráter oficial a partir de 1963, quando foi criado o International Writing Program (cf. MCGURL, 2009, p. 150). Ações como essa contribuíram para a consolidação de um novo lugar para os escritores dentro da universidade:

Esse lugar era o programa de pós-graduação em escrita criativa, que transforma escritores em professores assalariados e estudantes em aprendizes pagantes. A escrita criativa foi oferecida de maneira dispersa aos alunos de graduação desde antes da virada do século, mas o programa de pós-graduação representou uma escalada dramática da relação entre a profissão autoral e a faculdade, um acoplamento sistemático, sem (até o momento) uma fusão final, de arte e instituição.³² (MCGURL, 2009, p. 4)

³⁰ No original: “[...] what American industry calls an ‘elephant machine’ – a machine for making other machines. Creative writing programs became a machine for creating more creative writing programs.”

³¹ No original: “[...] Engle, recognized early that he could, in essence, leach off the cultural capital and charisma of such figures, raising the reputation of the Workshop with each new recruit.”

³² No original: “This place was the graduate creative writing program, which turns writers into salaried writing professors and students into tuition-paying apprentices. Creative writing had been offered in scattershot fashion to undergraduates since before the turn of the century, but the graduate program represented a dramatic escalation of the relationship between the

A grande revolução nesse contexto não diz respeito, especificamente, à relação dos escritores com a universidade – ainda que para muitos a atuação acadêmica fosse considerada um fardo, como parece ter sido o caso de Pound e Nabokov, ambos não relacionados à escrita criativa –, mas, sim, ao fato de fomentar a relação entre a produção literária e o ensino. Nesse aspecto, é relevante marcar a transição que se processa no papel ocupado pela academia, de local restrito às inovações do modernismo e rejeitado por muitos criadores, para se tornar “[...] o maior sistema de patronato literário para escritores vivos que o mundo já viu”³³ (FENZA, 2006 apud MCGURL, 2009, p. 24). Um marco importante para a consolidação dessa relação foi a criação, em 1967, da Association of Writers and Writing Programs (AWP), com 13 programas fundadores. Àquela altura, o objetivo da organização era dar suporte à presença dos escritores literários no ensino superior, ajudando também na expansão dos programas de escrita criativa nas universidades, em parte resistentes ao novo curso. Atualmente, a AWP possui mais de 500 programas e aproximadamente 50 mil escritores afiliados, estabelecendo a efetiva profissionalização e institucionalização da escrita criativa nos Estados Unidos. Ainda que represente uma melhor condição para os escritores que atuam na academia como professores de criação, esse processo não é livre de críticas. A principal delas ocorre a partir do momento em que a disciplina se institucionaliza, não mais preocupada apenas em prover a formação de escritores, mas, sobretudo, de novos professores de escrita criativa. O resultado desse movimento é percebido com nitidez quando as oportunidades de trabalho nas universidades passam a exigir ao menos o MFA³⁴, demonstrando que o programa se solidificou como uma área acadêmica como as demais, composta por especialistas formados pela própria

profession of authorship and the school, a systematic coupling, without (as of yet) a final merging, of art and institution.”

³³ No original: “[...] the largest system of literary patronage for living writers that world has ever seen.”

³⁴ Abreviatura de *Master of Fine Arts* (Mestrado em Belas Artes, na tradução literal), nomenclatura utilizada para definir o nível de mestrado em áreas artísticas e/ou criativas, a exemplo das artes visuais e performáticas, mas também – obviamente – da escrita criativa.

academia. Em grande medida, essa institucionalização afastaria a presença de *outsiders* do campus, o que ainda inclui parte relevante dos criadores literários.

Longe de ser fortuito, esse projeto se consolidou a partir de dois fatores básicos: a expansão da *creative writing* no campo acadêmico durante o pós-guerra e o sucesso obtido pelos escritores formados pelos programas. Finda a Segunda Guerra, o governo estadunidense ampliou sem precedentes o acesso ao ensino acadêmico, com a concessão de subvenções e empréstimos. O fomento estatal serviu de incentivo para que as universidades ampliassem a quantidade de programas oferecidos, entre eles o de escrita criativa, cujo crescimento, segundo Myers (1996, p. 166), se assemelhou à oferta de auxílio estudantil. Do mesmo modo, a quantidade de escritores premiados ao longo dos anos nos programas de escrita criativa passou a chamar a atenção, como no caso de Iowa, cujos egressos ganharam vários dos principais prêmios literários em língua inglesa, contabilizando, até o momento: 17 Pulitzers; seis poetas laureados e diversos *National Book Awards*. Em contrapartida, esse sucesso pode ser interpretado como um dos reflexos da sistematização. Ou melhor, da adequação a determinados padrões, possivelmente criados no próprio sistema ou estabelecidos por sujeitos que passaram pelo programa. A esse respeito, cabe destacar a observação do escritor estadunidense Richard Zimler (apud COUTINHO, 2007) em entrevista ao jornal português *Público*:

Os licenciados também têm outra grande vantagem: fazem parte de uma rede de "Old Boys", todos são produto do programa, metem "cunhas" uns pelos outros. Por isso, os licenciados têm acesso mais fácil às páginas dos jornais mais influentes do país. E ganham os prêmios mais importantes. Sabendo destas vantagens, muitos alunos estudam lá simplesmente para fazer conhecimentos e conseguir o estilo "oficial". É a maneira mais eficiente para um escritor alcançar algum sucesso nos EUA.

Dessa maneira, além de uma formação técnica, os aspirantes à escrita adquirem também um determinado capital simbólico, de maneira semelhante à observada por Rosza W. Vel Zoladz no caso dos artistas plásticos formados em Belas Artes. Trata-se de um *modus operandi* comum no campo artístico, mas que

seria facilitado com a implantação de um sistema dedicado a suprir várias das lacunas presentes na vida literária, desde a inserção dos novos autores à consolidação e manutenção do investimento no campo literário. Em grande medida, o próprio formato do *workshop* – versão norte-americana das nossas oficinas literárias – contribui para estabelecer a troca simbólica entre os pares, já que se estrutura como um espaço de relações pautadas na horizontalidade. Nesse aspecto, a dinâmica das oficinas proporcionaria a instrução mútua e a produção coletiva, promovendo uma socialização da escrita, tradicionalmente uma atividade solitária. Vale esclarecer que esse não é um formato que nasce junto com a criação do programa de escrita criativa, mas cuja importância é reforçada ante um contexto mais amplo de formação.

À sua maneira, a institucionalização da escrita criativa nos Estados Unidos permitiu consolidar algo que parece ainda bastante restrito ou distante em vários outros campos literários: a efetiva profissionalização. Ao analisar a condição dos criadores literários na França, Bernard Lahire considera haver vários entraves para se reconhecer o escritor devidamente como profissional. Entre outras razões, o sociólogo aponta a inexistência de um sistema capaz de atestar formalmente, a exemplo do que ocorre via diploma ou concurso, a capacitação para exercer a profissão literária. Ainda que mantenha possível a existência de escritores reconhecidos como profissionais sem uma formação acadêmica, o modelo norte-americano promove uma institucionalização que, até então, vem se mostrando bastante útil como forma de sustentar os escritores a partir de seu conhecimento específico. Nesse ponto, mesmo que seja válida a ideia de vida dupla, ao se pensar no escritor e no professor como instâncias profissionais distintas, é inegável que ambas se sustentam sob o estatuto profissional da escrita. Se, ao mesmo tempo, esse processo intensifica uma dependência do campo em relação à tutela acadêmica, o que aparentemente reduz as chances sem a chancela universitária, sua vigência contribui para dar uma solidez à carreira literária. Apesar da aparente perda que isso possa representar, essa atividade fornece estratégias mais nítidas aos criadores artísticos em relação à incerteza inerente às condições materiais no campo da arte.

Já consolidada na vida literária norte-americana, a *creative writing* tem ganhado novos rumos nos últimos anos. Ainda que permaneça em expansão, o programa começa a ter de lidar com limitações inerentes às dinâmicas do campo universitário dos Estados Unidos nas décadas mais recentes. O principal entrave, conforme apontado por Juliana Spahr e Stephanie Young (2016), é a baixa remuneração dos profissionais formados, diretamente relacionada com a expansão da oferta, afinal: “[...] é vantajoso para as faculdades e universidades começarem novos programas de graduação porque podem contratar mão-de-obra contingente barata para administrá-los.”³⁵ (SPAHR; YOUNG, 2016, p. 148) Nesse mesmo contexto, também houve uma redução na facilidade de financiamento para o ensino, o que promoveu um aumento no endividamento dos alunos e, em certa medida, no ganho das instituições. Tal situação é associada por Spahr e Young (2016, p. 165) à pouca diversidade dos *workshops*, de modo a se fazer necessário reativar estratégias de inserção na literatura que não passam, necessariamente, pela formação acadêmica. Essa queixa não deixa de evidenciar as limitações provocadas pela excessiva institucionalização, cujo processo tende a fomentar um enclausuramento, ainda que suas vantagens pareçam superar os prejuízos.

Atualmente, um dos movimentos mais interessantes na literatura norte-americana tem sido promovido por Kenneth Goldsmith, crítico, poeta, ensaísta e professor na Universidade da Pensilvânia. Desde 2004, ele coordena um curso de *Uncreative writing* (Escrita não criativa), cuja principal proposta é trazer o escritor como curador: “Está claro que noções há muito tempo consensuais sobre criatividade estão sob ataque, desgastadas pelo compartilhamento de arquivos, a cultura midiática, a mixagem generalizada e a replicação digital. Como a escrita reage a esse novo ambiente?” (GOLDSMITH, 2011) Parte de seu processo consiste na utilização de textos e obras que já estão prontos, remodelando-os a partir de técnicas e procedimentos variados. A proposta se baseia, sobretudo, na ideia de que o escritor se define por aquilo que é capaz de reformular em sua escrita, uma vez que a ideia de originalidade seria falaciosa. Goldsmith levanta discussões bastante atuais, principalmente se pensadas sob a aura onipresente da cibercultura, como o

³⁵ No original: “[...] it is advantageous for colleges and universities to start new degree programs because they can hire cheap contingent labor to run them.”

plágio e a ruptura da linguagem. Nesse sentido, seu posicionamento se demonstra avesso à propagação otimista da criatividade, uma espécie de contraposição à ascensão triunfante da escrita criativa durante o século XX:

Posso afirmar que, apesar do que os gurus culturais poderiam dizer, a criatividade – como foi configurada em nossa cultura – é algo de que devemos fugir, não apenas como membros da classe criativa, mas também como membros da classe artística. [...] Vivendo em um tempo em que a tecnologia muda as regras do jogo em todos os aspectos de nossas vidas, é hora de questionar e derrubar esses clichês e estendê-los no chão à nossa frente, para reconstruir essas brasas ardentes em algo novo, algo contemporâneo, algo finalmente relevante. Portanto, para prosseguir, precisamos empregar uma estratégia de opostos – o tédio não tedioso, a escrita não criativa, a contraexpressão, o não original –, todos métodos de desorientação usados para reimaginar o nosso relacionamento normativo com a linguagem. (GOLDSMITH, 2011)

Como ressaltado por Luciene Azevedo (2018), a proposta desse artista está alinhada com dinâmicas típicas da arte praticada no século XXI, para as quais a noção de gênio deixa de estar associada à presença de originalidade. A exemplo do que é sugerido por Marjorie Perloff (2013 apud AZEVEDO, 2018) ao pensar o conceito de gênio não original, o que se configura na ideia de escrita não criativa é um processo autoral no qual o criador artístico se transfigura em sintetizador de ideias e imagens que não são efetivamente suas. Desse modo, a concepção de originalidade – tal qual propõe Goldsmith, “[...] não está na criação de uma forma nova, mas na capacidade de manipular formas já existentes operando sobre elas, apropriando-se delas para recriá-las” (AZEVEDO, 2018). Por essa perspectiva, a escrita não criativa atua como uma espécie de remixagem da escrita criativa, propondo pensar a criação literária por outros padrões, mais alinhados às práticas contemporâneas e que, à sua maneira, indicam novos rumos para a literatura e para o próprio trabalho criativo.

A escrita criativa no Brasil – precursores

Se nos Estados Unidos a origem da escrita criativa remete a práticas no campo educacional desde o século XIX, no Brasil a tendência – ao menos nos moldes dos *workshops* americanos, aqui chamados oficinas – é relativamente recente. Sua introdução no campo literário brasileiro pode ser compreendida como um reflexo da expansão dos programas estadunidenses durante a década de 1960, período em que Cyro dos Anjos e Judith Grossmann realizaram as primeiras iniciativas do tipo em terras brasileiras. De modo semelhante àquele verificado nos EUA durante os primórdios da disciplina, o experimento no Brasil ocorreu por intermédio de dois escritores inseridos no ambiente acadêmico, ambos também com experiência fora do país³⁶. Quando chegou à Universidade de Brasília (UnB), da qual foi o primeiro coordenador do Instituto de Letras, Anjos já atuava como professor universitário desde a década de 1940, acumulando passagens por instituições brasileiras e estrangeiras, como a Faculdade de Filosofia de Minas Gerais (1940-1946); a Universidade Autônoma do México (1952) e a Universidade de Lisboa (1954). De maneira análoga, antes de se tornar professora de teoria literária na Universidade

³⁶ À sua maneira, Grossmann e dos Anjos representam de modo bastante nítido o processo vislumbrado por Afrânio Coutinho ao buscar instituir o curso de Letras como um espaço convidativo à presença de escritores. Incentivado por Coutinho nos anos 1950, esse movimento possui uma linhagem considerável na universidade brasileira, a do escritor múltiplo – um tipo específico de intelectual cujo termo, nas palavras de Evelina Hoisel (2019, p. 41), “[...] define a diversidade de lugares de produção de discursos (ou de escritas), em que esses sujeitos se inscrevem e se produzem”. Trata-se de um múltiplo pertencimento, em que um mesmo autor ocupa diversos lugares de fala como ficcionista, teórico, crítico e docente. Presentes na universidade e na vida literária, esses escritores têm como traço comum “uma atuação cultural e acadêmica que passa pela ficção literária (romance, conto, crônica, poesia), pela teoria-crítica e docência” (HOISEL, 2019, p. 34). Para cada lugar de discurso, uma escrita, em comunicação com as demais, promovendo uma enunciação que permite o cruzamento entre vários territórios discursivos, abarcando biografia, ficção e crítica. Em grande medida, a presença do escritor múltiplo representa o agenciamento acadêmico dos escritores, semelhante ao movimento que levou Vladimir Nabokov e Ezra Pound para a cátedra nos Estados Unidos, exibindo a presença de uma relevante interseção entre escritores literários e universidade há algumas décadas. Por um lado, estando dedicados ao ensino da teoria literária, esses autores estrangeiros se aproximariam daqueles destacados por Hoisel, apesar de haver registro de escritores múltiplos – como Judith Grossmann, Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant’Anna – que também atuaram na escrita criativa como coordenadores de oficinas na universidade. Por outro, é necessário ressaltar, Nabokov e Pound não estariam totalmente dentro da noção de escritor múltiplo, sobretudo porque não promoveriam um cruzamento tão efetivo entre as reflexões críticas, teóricas, literárias e docentes em suas produções artísticas e intelectuais.

Federal da Bahia (UFBA), em 1966, Grossmann possuía no currículo experiência na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e um período de formação nos Estados Unidos. Além da semelhança curricular e do pioneirismo no ensino da escrita criativa no Brasil, os autores compartilharam o fato de manter uma prolífica produção literária paralelamente à atividade docente.

Iniciada em 1962, a oficina literária de Cyro dos Anjos funcionava como um curso livre para estudantes de todas as áreas da UnB, ou seja, não se restringia aos discentes de Letras. Desde o início, à semelhança do que é praticado nos Estados Unidos, o escritor convidava outros autores a fim de compartilharem sua experiência escritural com os alunos do curso. A iniciativa na UnB durou 12 anos, até a aposentadoria do escritor, que manteve a atividade na pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1976. Boa parte da proposta da disciplina coordenada por dos Anjos visava o aprimoramento da técnica literária, como demonstra o relato do escritor João Ferreira (2008):

O mestre tende a exercitar o aluno no manuseio das palavras, no toque leve que dá à frase energia na plasticidade, na subtileza, no matiz desejado. Convidará o aprendiz a deslocar este ou aquele vocábulo, a suprimir aqueloutro, a limpar a escrita, com a extirpação das adiposidades, a alijar toda a carga inútil. Pedir-lhe-á concisão quando se mostrar prolixo e explicitação quando conciso em demasia.

Em 1966, quando chegou à Universidade Federal da Bahia (UFBA), Judith Grossmann havia acabado de concluir uma pós-graduação na Universidade de Chicago (EUA). Sua inserção como docente na UFBA esteve diretamente atrelada à introdução de diversas disciplinas no currículo do curso de Letras, como a Teoria da literatura, a Comunicação literária, a Literatura dramática, a Dramaturgia e a Criação literária. Esta última teve início como um curso livre, assim como a oficina de Cyro dos Anjos e boa parte das que são realizadas no Brasil atualmente, para, mais à frente, se converter em disciplina do curso de graduação em Letras. Nesse aspecto, é relevante a influência do tempo que Judith Grossmann frequentou o campus norte-americano, tal como exposto pela própria autora:

[...] eu fui para os Estados Unidos e, claro, a experiência acadêmica foi ótima! Eu participei de uma Oficina de Criação Literária, eu mudei de língua. Eu disse: já é tempo de eu mudar de língua, então eu vou ser uma escritora de língua inglesa. Eu publiquei em periódicos importantes, eu escrevi um livro na Oficina de Criação Literária, *The dialogues of Plato and other fictions*. (GROSSMANN, 2014, p. 254)

À sua maneira, Judith Grossmann deixou seu legado, não apenas na Universidade Federal da Bahia, onde se fixou e ainda existe a oferta de disciplinas de criação literária no currículo da graduação, mas também em outras instituições de ensino superior brasileiras. É o que demonstrou, por exemplo, a professora Tânia Franco Carvalhal (2014, p. 175), ao relatar a importância de Grossmann na criação de um seminário de escrita criativa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1975: “A distância no tempo permite reconhecer que no encontro decisivo foi essencial compreender a interação entre teoria e prática. Judith deixou visível a necessária confluência entre abstração teórica, os procedimentos críticos e a elaboração criativa”. Ao destacar a influência da escritora, Carvalhal ressalta alguns aspectos importantes na pedagogia de Judith Grossmann, para a qual parecia necessário buscar a desmistificação do processo criativo, relacionando a criação ao artesanato, em substituição à metafísica embutida na tradicional ideia de inspiração. Além disso, à semelhança do que parece ser a tônica nos *workshops* estadunidenses, haveria a preocupação em aliar crítica e criatividade, de modo a tornar a criação um exercício de análise literária.

Após o pioneirismo das experiências de Cyro dos Anjos e Judith Grossmann, surgiram várias outras iniciativas de introdução da escrita criativa nas universidades brasileiras. A partir da década de 1970, conforme afirma Amilcar Bettega Barbosa (2012, p. 46), várias instituições acadêmicas iniciaram suas próprias oficinas, sem que isso representasse a consolidação de algo semelhante ao encontrado nos *campi* dos Estados Unidos. Ante o retrato do campo literário desde então, a exceção do que vem se produzindo (ainda timidamente) na última década, é possível afirmar que o pioneirismo acadêmico passa longe de se refletir em uma institucionalização da formação de escritores no Brasil. Não à toa, o efervescente cenário contemporâneo das oficinas literárias se dá, prioritariamente, na forma de cursos

livres fora do ambiente acadêmico. É sobretudo observando esse contexto, em comparação com o que se delineou durante a Era do Programa (cf. MCGURL, 2009) no ambiente estadunidense, que o crítico e escritor Sérgio Rodrigues (2009) afirma:

O tamanho que a máquina universitária de formação de escritores ganhou nos EUA é algo muito distante de nossa realidade. Aqui as oficinas literárias, embora venham pipocando em cada esquina nos últimos anos, crescem à margem da universidade e conservam um certo ar de improvisação.

Mais do que uma marca depreciativa, a alusão ao improviso representa a diferença mais perceptível entre o modo como a escrita criativa vem funcionando no Brasil e nos Estados Unidos. Apesar de haver iniciativas bem-sucedidas de instituir uma formação literária nos moldes do que foi instituído pelo Iowa Writers' Workshop, a maior oferta de oficinas literárias ainda ocorre por iniciativas estatais ou privadas fora da academia. Nesse sentido, como aludido por João Cezar de Castro Rocha (2014), já seria possível identificar um circuito de circulação dos escritores realizando a coordenação de oficinas como uma das inúmeras atividades paraliterárias em funcionamento no campo literário atual. Outra vez pensando na ideia de improviso e de informalidade, a formação viabilizada por esse circuito se aproximaria mais do ideal autoexpressivo de William Hughes Mearns, ou seja, muito menos sistemática do que parece ser proposto pelo modelo estadunidense em vigor no campus atual. Apesar disso, essas iniciativas podem ser compreendidas como uma interessante via de inserção na literatura para inúmeros aspirantes ao ofício de escritor.

Nos últimos anos, é perceptível um *boom* na oferta e na demanda das oficinas de escrita criativa, em parte impulsionado pelo avanço desse renovado circuito das letras e pela atuação de três importantes escritores desde a década de 1980³⁷: João

³⁷ É essencial ressaltar a intensa atividade e contribuição de Gilson Rampazzo, cuja atuação como professor de escrita criativa é intensa desde os anos 1960. Porém, durante grande parte de sua trajetória o escritor se restringiu ao ensino secundário, em São Paulo, vindo a realizar sua oficina apenas nos anos 1980, inicialmente no Museu Lasar Segall e mais tarde no Colégio Equipe, onde se mantém coordenando seu curso de escrita. Apesar de escritor, sua atividade literária é pouco extensa, mantendo-se muito mais ativo em sala de aula do que na escrita em si. Como formador de escritores, um de seus ex-alunos mais relevantes é

Silvério Trevisan, em São Paulo; Luiz Antonio de Assis Brasil, em Porto Alegre; e Raimundo Carrero, em Recife. A razão do destaque para esses autores se deve à longevidade e ao impacto de suas atuações como oficinairos na cena contemporânea. Desses, o caso mais significativo, sem dúvida, é o de Assis Brasil, cuja atividade teve início em 1985 com a criação de uma oficina na Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUC-RS) que permanece em funcionamento até a atualidade. Assim como a maior parte das oficinas, esta se iniciou como um curso livre, de extensão, mas se mostrou tão bem-sucedida que rendeu a criação de um programa completo para a formação em criação literária, bastante inspirado no que é praticado pelas universidades dos Estados Unidos, composto por graduação (desde 2007), mestrado (desde 2006) e doutorado (desde 2012). O êxito da Oficina do Assis, como é popularmente conhecida, se vê refletido nos escritores egressos, vários dos quais premiados e bem-estabelecidos no campo literário contemporâneo, a exemplo de Carol Bensimon, Cíntia Moscovich, Daniel Galera, Luísa Geisler, Michel Laub e Paulo Scott. Esse conjunto de nomes, por si só, justificaria o destaque midiático recebido por Luiz Antonio de Assis Brasil como “o maior formador de escritores do país”. Um modo de entender o sucesso da experiência proposta pelo autor gaúcho é recorrer ao que diz o próprio quando aponta algumas das vantagens da participação em um curso regular como o que ele coordena:

a) o aluno se obriga a uma produção constante; b) as conquistas técnicas são mais rápidas, decorrentes da sistematização; c) enquanto o amigo e leitor/ revisor *ad hoc* pode nos trair, ocultando-nos algo menos bom, os oficinairos e o ministrante comportam-se com liberdade ao avaliar os textos dos alunos e colegas; d) as leituras e análises são organizadas, visando um ganho mais efetivo. (BRASIL; MOREIRA, 2008)

Nessa breve enumeração de virtudes, chamam atenção alguns conceitos: “produção constante”; “sistematização” e “ganho mais efetivo”. Em grande medida, eles dizem a respeito a um nível de investimento bastante específico, afastando-se da ludicidade implícita em alguns ideais da atividade artística – geralmente aqueles

Ronaldo Bressane, curiosamente também reconhecido pelas oficinas que ministra e pela atuação como ficcionista e jornalista.

atrelados a uma postura não profissional. Assim, em sua “carta de intenções” Assis Brasil parece bem consciente sobre o que pretende oferecer àqueles que decidem participar de seu curso. Outro dado que reforça esse pensamento é apresentado por Daniel Gruber (2016), doutorando em Escrita criativa pela PUC-RS, em texto no site oficial da oficina de criação literária ministrada por Assis Brasil: “O escritor contemporâneo precisa ser mais do que simplesmente original se quiser alcançar leitores – ele precisa ter domínio daquilo que faz.” O domínio, nesse caso, diria respeito à técnica, o artesanato literário, aquisição de determinadas habilidades com a matéria-prima de todo escritor, isto é, a palavra. É sobretudo esse o foco de Assis Brasil, que parece empenhado em fugir à tentação de fornecer fórmulas, mas atraído pela ideia de apresentar ferramentas úteis ao desenvolvimento de seus alunos como ficcionistas. Essa ideia é uma das principais advertências expostas pelo escritor em *Escrever Ficção: um manual de criação literária* (2019), obra na qual estão compilados os principais ensinamentos daquilo que desenvolveu ao longo das últimas três décadas como coordenador de oficinas. Por meio desse livro, um público mais amplo pode ter contato com as bases do pensamento de Assis Brasil sobre a criação literária, principalmente a importância de desenvolver uma personagem consistente. No que tange esse conceito, o escritor defende que a fraqueza, em geral, não passa pelo enredo, mas pela personagem mal construída, isto é: “Não é do romance que você duvida, é o personagem que não convence.” (BRASIL, 2019c, p. 33) Assim, uma das principais missões do escritor seria construir uma personagem capaz de sustentar toda a narrativa, desenvolvida para “[...] convencer o leitor de um fato: tudo o que ali está é porque o personagem, *pelo simples fato de existir, faz com que as coisas aconteçam.*” (BRASIL, 2019c, p. 35, grifo do autor) Saindo um pouco da ideia do artifício, o domínio também se expressa como a boa compreensão do campo literário e seu funcionamento, algo que diz muito mais respeito ao que se dá fora das oficinas e não necessariamente compõe seu rol de ensinamentos. O reflexo dessa noção pode ser observado na trajetória de alguns ex-alunos de Assis Brasil, como destaca Milton Colonetti (2014, p. 104), ao perceber a importância da formação na profissionalização dos escritores Daniel Galera e Daniel Pellizzari, já que a oficina “[...] coloca em contato os almejan-tes à posição de escritor com o *habitus* e o capital cultural específico do campo literário,

no momento em que formaliza objetivamente estratégias escriturais e as apresenta como conteúdo a ser apreendido pelos participantes”. Diante dessa leitura, é possível considerar que parte do sucesso da atuação de Assis Brasil também diz respeito aos princípios norteadores de sua oficina, à maneira de transmitir alguns dos mecanismos de funcionamento do campo literário aos oficinandos. Não à toa, o escritor procurou aprofundar o processo iniciado com seu curso livre e ajudou a desenvolver uma formação acadêmica para escritores que, no Brasil, não possui precedentes.

A experiência com a escrita criativa para João Silvério Trevisan (2002, p. 45) se dá de modo diferente daquele objetivado por Assis Brasil: “A literatura que me interessa aqui é aquela que funciona como poderoso meio de expressão do mistério poético, cuja lógica as regras sociais não alcançam.” Por essa razão, a oficina oferecida por Trevisan não teria como propósito principal a formação de escritores profissionais, mas, sim, buscar um aprimoramento da autoexpressão individual. É interessante observar, nesse aspecto, o fato de não haver o foco em um gênero literário específico, já que os cursos ministrados por ele, em geral, abarcam prosa e poesia concomitantemente. Essa característica, segundo João Anzanello Carrascoza (apud GOMEZ, 2013), ex-aluno de Trevisan, acrescenta bastante à troca entre os pares durante o curso, pela “[...] fusão de [gêneros,] talentos e possibilidades: cada um com a sua história”. Essa indistinção também é explicitada em um dos objetivos expressos por João Silvério Trevisan na apresentação de uma pioneira oficina virtual realizada em 1996 a serviço do SESC de São Paulo: “Buscar os jeitos pessoais de verter Poesia no espaço brilhoso do monitor ou no branco do papel. Vejam que estou falando da Poesia com P maiúsculo e não do gênero poesia. Refiro-me àquela Poesia necessariamente presente em toda criação artística.” (TREVISAN, 1996) Esse propósito poético se demonstra intimamente atrelado aos exercícios que o escritor propõe para seus oficinandos, em que o despertar de uma expressividade pessoal na literatura parece ser o principal objetivo, tal qual é possível depreender no relato de Carrascoza (apud GOMEZ, 2013) sobre uma das experiências vividas na oficina de Trevisan: “[...] eu tinha que chegar diante do espelho, ficar nu, me olhar e escrever o texto que eu estivesse vendo. E eu fiz um texto a partir daquilo. E ele disse que eu havia tirado tudo o que não era meu.

Aquelas sombras, aquelas coisas que não eram minhas. E que aquilo abriu o canal.” É relevante perceber que o fato de Trevisan acreditar na busca de um desenvolvimento pessoal, ou poético, por meio da escrita, não necessariamente indica que suas oficinas estejam afastadas de uma formação literária semelhante àquela que parece propor Assis Brasil. Nesse sentido, vale a pena trazer o relato do escritor Nelson de Oliveira (apud GOMEZ, 2013) sobre sua passagem em um dos cursos ministrados por João Silvério Trevisan, em 1989:

Foi uma oficina em dois tempos: você tinha a oficina convencional, só que o Trevisan conseguiu com o Estado, [na Secretaria] da Cultura, uma bolsa para que os escritores da oficina recebessem uma mesada durante seis meses para escrever um livro. Eu passei também para o segundo tempo. Eu recebi uma mesada e nos seis meses seguintes trabalhei no meu primeiro livro [*Fábulas*]. Então esse livro nasceu por conta da oficina.

O formato ao qual alude Oliveira é o Criatório de Textos, que funciona como uma espécie de tutoria, na qual Trevisan orienta o desenvolvimento de um projeto de livro. Essa atividade corresponde a um modelo interessante de suplemento da oficina, no qual o aprendizado se converte na produção de uma obra literária, de maneira análoga à de um trabalho de conclusão de curso, dissertação ou tese no âmbito de um curso acadêmico em escrita criativa. No caso de Nelson de Oliveira, o Criatório foi marcante para assumir uma carreira profissional como escritor, já que essa atividade deu início àquele que seria seu primeiro livro publicado e premiado, em 1995, após vencer o Prêmio Casa de las Americas, marcando também a efetiva inserção desse escritor no campo literário. Além disso, o fornecimento de uma bolsa de criação contribui para ter um senso de profissionalismo, não apenas pela remuneração, mas pela inserção em uma dada institucionalidade literária.

A atuação de Raimundo Carrero como coordenador de oficinas teve início em 1988, em Recife. Segundo o próprio escritor, seu curso foi criado sob influência do que Assis Brasil havia começado a desenvolver em Porto Alegre e, nesse primeiro momento, seu interesse estava em analisar a constituição da obra ficcional, compreendendo seus principais componentes: cenas, diálogos, enredos e personagens. No ano seguinte, 1989, Carrero foi um dos autores convidados pelo

International Writing Program para passar três meses na Universidade de Iowa³⁸. Foi após essa experiência que decidiu profissionalizar sua atuação como oficinairo, escrevendo apostilas, montando cursos, realizando seminários etc. Aluno da primeira turma de oficina literária de Raimundo Carrero, Marcelino Freire destaca a importância do contato com o autor para o desenvolvimento do olhar mais aguçado para os textos literários: “Ele me ensinou a ler. Graciliano Ramos, Dostoiévski, Júlio Cortázar, Flaubert. Como assim? Foi apontando as entrelinhas, [explicando] técnicas narrativas... Onde estava o olhar do narrador...” (FREIRE apud GOMEZ, 2013) Um bom modo de compreender esse método de trabalho é recorrer aos manuais de criação literária produzidos por Raimundo Carrero: *Os segredos da ficção* (2005) e *A formação do escritor* (2009), livros nos quais é perceptível o destaque para a leitura atenta, sobretudo dos clássicos, como forma de apreensão das técnicas literárias. Essa operação se aproxima bastante do método do *close reading*, “[...] a leitura atenta, a leitura densa, a leitura linha a linha, cuja meta é evidenciar como grandes escritores do passado e do presente obtiveram e continuam a obter resultados literários apreciáveis e diversificados através desse ou daquele jeito de fazer” (MORICONI, 2008, p. 7). A explicação para a influência do *New Criticism*, no caso de Carrero, não se deve à breve visita à Universidade de Iowa, mas, sim, ao contato prévio com um livro que, nas palavras do escritor pernambucano, “[...] foi fundamental e decisivo para o meu aprendizado. Chamava-se *Aspectos do romance* e o seu autor era – e é – reverenciado pela fina textura literária: Edward M. Forster” (CARRERO, 2005, p. 13). Esse contato prévio com as ideias do crítico estadunidense, ao menos uma década antes de começar a ministrar seus cursos, evidencia um alinhamento pré-existente entre o entendimento literário de Raimundo Carrero e o *modus operandi* das oficinas literárias nos Estados Unidos. Com uma abordagem mais próxima àquilo que é defendido por Assis Brasil, o escritor institui a literatura como uma atividade mais racional e sistemática, a partir da noção de Pulsação Narrativa. Nesse entendimento, a noção metafísica de talento é substituída por uma fórmula (Vontade = observação e experiência), ponto de largada para que

³⁸ Além de Carrero, outros escritores brasileiros já passaram pelo programa, como João Ubaldo Ribeiro (1972), Charles Kiefer (1987), Sérgio Sant’Anna (1969), Luiz Vilela (1968), Milton Hatoum (1996), João Gilberto Noll (1982), Bernardo Carvalho (1998), entre outros.

ocorra o desenvolvimento da almejada qualidade literária. Assim, é exposto o seguinte método:

A princípio, deve-se obedecer à Voz Narrativa e ao Impulso – escrever e escrever e escrever –, à vontade de escrever sem preocupação com o resultado. [...] No segundo momento, a Intuição – que afirma o instante em que os defeitos precisam ser superados e, em seguida, a Técnica, quando o exame do texto provoca a plena consciência das possibilidades reais e concretas do autor e sua exploração. Tudo isso leva, enfim, à Pulsação Narrativa – ou seja, à Forma, o conjunto de elementos que permite a harmonia do texto. (CARRERO, 2005, p. 17)

Por meio da racionalização do processo que leva à capacidade criadora, Carrero busca desmistificar a ideia do talento como uma capacidade inata. Para ele, assim como se dá com o desenvolvimento das técnicas de escrita, a invenção também é passível de aprimoramento via exercício constante. Desse modo, Raimundo Carrero abole a máxima de que a escrita não pode ser ensinada, segundo afirma o autor: “O talento, caso exista, se revela pelo trabalho. Esforço e empenho. Exercício permanente. Continuado.” (CARRERO, 2005, p. 23) Nesse quesito, levando-se em conta a tradição diletante e certa resistência à ideia de uma formação de escritores, é possível afirmar que reside nesse ponto a principal contribuição/desafio das oficinas de escrita criativa no campo literário brasileiro. Esse movimento, porém, tem sido superado e parte dessa ultrapassagem diz respeito à atuação dos autores aqui citados, interessados em propor – cada um à sua maneira, vias de afastar a criação literária do mistério que afasta os não iniciados.

O boom das oficinas

No artigo “A Escrita criativa e a Universidade”, Luiz Antonio de Assis Brasil afirma que a resistência à formação literária é algo tradicional no campo literário brasileiro. Por esse motivo, é comum ver vários escritores reproduzirem uma compreensão da literatura como batalha pessoal e sofrimento. Para Brasil (2015, p. 105), esse posicionamento explicaria a demora e a dificuldade da inserção do ensino

da escrita criativa no campo literário nacional. Segundo ele, “[...] essa perspectiva, digamos, bélica, gerou uma série de equívocos que determinam a implantação muito lenta, no Brasil, dos *literary workshops* ao estilo norte-americano” (BRASIL, 2015, p. 105). A mudança no modo de encarar essa formalização da aprendizagem literária só veio a se processar muito recentemente, a partir dos anos 2000, período no qual é perceptível a emergência de uma geração de escritores mais interessada em ter novas experiências e cuja relação com a literatura foge à lógica do sofrimento como um pré-requisito para abraçar o ofício literário:

O que melhor evidencia esse fenômeno de ultrapassagem é o fato evidente de que a maioria desses novos autores originou-se das oficinas literárias – tal como acontece nos Estados Unidos já desde a década de sessenta do século anterior, dos quais o nome emblemático é Raymond Carver – e não poucos tornam-se, eles mesmos, ministrantes de oficinas. (BRASIL, 2015, p. 105)

Diante do que pode ser observado no contexto literário nacional dos anos 2000 para cá, a observação de Assis Brasil ganha ainda mais relevância. Afinal, é bastante nítido o aumento na oferta e na demanda dos cursos de escrita criativa nesse espaço de tempo, o que permite afirmar a existência de um verdadeiro *boom* da atividade no cenário atual da literatura brasileira. Não à toa, o tema foi destaque de alguns dos principais suplementos literários do país ao longo dos últimos anos, a começar pela matéria de capa no extinto *Prosa e Verso*, do jornal *O Globo*, no dia 1º de abril de 2006. Intitulada “Fábrica de Escritores”, a reportagem já destacava o aumento no número de interessados em participar das oficinas e, conseqüentemente, de escritores dedicados a coordená-las – João Gilberto Noll e Sérgio Sant’Anna foram dois dos exemplos citados. Três anos mais tarde, em agosto de 2009, foi a vez do jornal *Folha de S. Paulo* se interessar pelo tema, capa do caderno cultural *Mais!*, sob o título de “A ascensão das oficinas literárias”, no qual se destacou o crescente interesse do público brasileiro nos cursos de escrita criativa: “Centros culturais com lotação esgotada e professores particulares com fila de espera caracterizam a vicejante versão brasileira da disciplina ‘*creative writing*’ das universidades norte-americanas.” (GUIMARÃES NETO, 2009) Já em 2014 foi a vez do jornal *O Estado de S. Paulo* abordar o tema, mais uma vez reiterando a

ascensão das oficinas no cenário literário do Brasil, tal como é percebido pela manchete utilizada: “Febre nos EUA, cursos de formação de escritores se espalham pelo País.”

Além de ser expresso pela grande imprensa, o *boom* das oficinas também é observado pelos escritores, como se passa com Nelson de Oliveira (2018)³⁹: “O que eu percebo é que está havendo uma explosão geral na procura”; Ivana Arruda Leite (2018): “Eu não conheço ninguém que não esteja dando oficina”; e Ronaldo Bressane (2018): “Dá para dizer que nunca teve, na história, tanto escritor dando aula de escrita.” Este último, além de reforçar o fenômeno, fez questão de enumerar vários autores que coordenam cursos de escrita na atualidade, a saber: Cadão Volpato, Noemi Jaffe, Flavio Cafiero, Marcelino Freire, Gonçalo Tavares (autor português), Raimundo Carrero, Ivana Arruda Leite, Nelson de Oliveira, Fabrício Corsaletti, Joca Reiners Terron, Carola Saavedra, João Silvério Trevisan, Luiz Antonio de Assis Brasil, Gilson Rampazzo, Márcia Denser e Nelson de Oliveira. Composta por nomes diversos, a lista apresentada por Bressane tem a particularidade de se restringir, em sua quase totalidade – excetuando Gonçalo Tavares, Assis Brasil e Carrero, a autores residentes na cidade de São Paulo, cujo domínio econômico, cultural e populacional serve com explicação para o fato de a capital paulista ser o local onde se concentra a maior oferta de cursos de escrita criativa no Brasil.

A razão de haver tantos nomes realizando oficinas literárias seria a óbvia lei da oferta e da procura: “Tem um *boom* porque tem uma demanda muito grande de pessoas”, afirma Reynaldo Damazio (2018), que além de escritor e oficinairo é também coordenador do Centro de Apoio ao Escritor (CAE) da Casa das Rosas, em São Paulo. De acordo com Nelson de Oliveira (2018), o interesse do público estaria atrelado a uma insatisfação com a vida convencional e tranquila da classe média, marcada por “[...] um bom emprego, uma família, uma casa e um carro. Ou seja, elas estão em busca de uma transcendência cultural mesmo. De um exercício da

³⁹ Todas as citações de Nelson de Oliveira, Ivana Arruda Leite, Ronaldo Bressane e Reynaldo Damazio – quando não houver especificação da fonte – provêm de material inédito coletado em pesquisa de campo no primeiro semestre de 2018.

criatividade em várias áreas”⁴⁰. Nesse aspecto, a observação de Oliveira (2018) remete a certo propósito inerente à instituição da escrita criativa enquanto disciplina – tal qual idealizada por Hughes Mearns sob os auspícios da educação progressiva nos anos 1920: o desenvolvimento de uma autoexpressão criativa que não se opera dentro da ordem capitalista da produtividade (cf. MYERS, 1996, p. 118). Em complemento a essa compreensão, Damazio atribui a procura pelos cursos de escrita ao gosto das pessoas pela literatura e, como consequência dessa predileção, o interesse em estar presente no universo literário ocupando um outro papel além daquele do leitor.

Ciente dessa necessidade apresentada pelo público que frequenta as oficinas, Ivana Arruda Leite (2018) resume este cenário de outro modo, ao considerar que há “muita gente querendo ser escritor hoje em dia”. Esse desejo, se observado aos olhos do que é discutido por Pierre-Michel Menger e Liliana Segnini, diz muito sobre a sedução presente nas carreiras artísticas, cujo contingente de novos participantes tende a ser crescente apesar de materialmente o ofício literário não ser estável ou bem-remunerado como ocorreria em carreiras mais tradicionais, inclusive no campo

⁴⁰ Essa condição apontada pelo escritor parece ir ao encontro da leitura do contemporâneo feita por Peter Pál Pelbart (2003), ao compreender que o momento atual é aquele no qual o consumo, mais do que voltado à aquisição de bens, se direciona às formas de vida: “Através dos fluxos de imagens, de informação, de conhecimento e de serviços que acessamos constantemente, absorvemos maneiras de viver, sentidos de vida, consumimos toneladas de subjetividade.” (PELBART, 2003) Convertida em mercadoria, a subjetividade se torna um bem valorizado, cujo consumo se faz de variadas maneiras, sendo uma delas, inegavelmente, a promessa de ocupar um espaço supostamente livre das demandas mais imediatas do capital, isto é, o da criatividade e do lúdico. Por essa via, o artista e, mais do que isso, sua forma de vida, se torna objeto de ambição, logo, passível de ser consumido. Ou seja, participar de uma oficina artística, não apenas literária, se coaduna bastante com as aspirações do presente e a colonização contemporânea do inconsciente pelo capital (cf. PELBART, 2003). Ao mesmo tempo, essa suposta fuga da materialidade capitalista tende a ser uma mera conformação às demandas do mercado, cada vez mais escorado em “uma economia imaterial que produz sobretudo informação, imagens, serviços [...]” (PELBART, 2003). Assim, em vez de se distanciar de seu aprisionamento, o trabalhador termina por ampliar o potencial mercadológico do consumo de sua vitalidade cognitiva, exposto na demanda incessante por uma “força de invenção, e a *força-invenção* dos cérebros em rede se torna tendencialmente, na economia atual, a principal fonte de valor” (PELBART, 2003, grifo do autor). Essa relação, por sua vez, se vista a princípio por um viés pessimista, contém em si uma potência, escorada no coletivo, “a riqueza biopolítica da multidão”, sob a proposta de uma inversão: “não mais como poder *sobre* a vida, mas como a potência *da* vida.” (PELBART, 2003, grifo do autor) Ou seja, em vez de mera sujeição, esse processo de capitalização e subjetivação da vida reverte-se, sob a premissa da potência, como uma força-motriz contra as mais variadas formas de assujeitamento.

artístico. Um reflexo relevante desse interesse em ser escritor pode ser observado, entre outras coisas, nos índices de publicação, cuja progressão seria semelhante à apocalíptica descrição do crítico e escritor mexicano Gabriel Zaid (2004, p. 13): “A leitura de livros está crescendo aritmeticamente; a escrita de livros está crescendo exponencialmente. Se nossa paixão por escrever não for controlada, no futuro próximo haverá mais pessoas escrevendo livros que lendo.” O exagero da afirmação de Zaid estaria alinhado à constatação de uma grafomania universal em curso a partir do século XXI, no qual se efetivam novas possibilidades de publicação, sobretudo na internet e sob demanda. Apesar de assustador para os que ambicionam acessar a carreira literária, esse contexto em nada parece modificar as dinâmicas de acesso ao campo literário; pelo contrário, tenderia a facilitar, já que apresenta menos barreiras à publicação, ainda relevante como uma espécie de atestado do estatuto de escritor. Para além desse primeiro passo, isto é, ser publicado, mantêm-se as dinâmicas próprias do campo, dentre as quais ser referendado pelos pares, pela crítica e/ou pelo mercado. Assim, aqueles que desejam se inserir tendem a buscar nas oficinas o contato com escritores já estabelecidos a fim de adquirir o capital simbólico e artístico que não possuem.

Observando o cenário por um viés sociopolítico, Reynaldo Damazio indiretamente responde ao temor de Gabriel Zaid ao ver nas oficinas um instrumento não apenas de fomento da escrita, isto é, da mera formação de mais escritores, mas, sobretudo, de socialização da leitura, ou seja, da multiplicação de leitores:

Eu acho que essa procura cada vez maior, essa oferta e esse, digamos, universo de cada vez mais pessoas participando, escrevendo, pode representar – eu acho que representa –, uma grande democratização no acesso à literatura e à leitura. Acho que essa é a minha justificativa ideológica, política, da coisa: democratizar o acesso das pessoas para a leitura. E para a escrita é mais importante ainda, porque você está preparando pessoas para acharem sua identidade, o seu discurso, que é sua fala. Não penso só para a literatura, eu penso para tudo, para a política, para a vida. (DAMAZIO, 2018)

Sob o viés democratizante, a compreensão de Damazio se aproxima do que Walter Benjamin (1994, p. 124) estabelece no ensaio “O Autor como produtor”, ao apontar o

desaparecimento da diferença entre o autor e o público, na medida em que “[...] o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista – se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções –, ele tem acesso à condição de autor”. Por essa perspectiva, o privilégio da autoria e da produção literária deixaria de ser exclusivo para se tornar um direito coletivo.

Apesar de não ser possível identificar no Brasil um nível de institucionalização literária semelhante àquele que ocorre nos Estados Unidos desde o século XX, o mesmo não se pode dizer sobre certa desconfiança que já é possível identificar quanto ao resultado das oficinas no campo literário. A esse respeito, Ivana Arruda Leite (2018) apresenta a seguinte observação: “Hoje eu acho que tudo está meio parecido. As oficinas estão produzindo escritores em massa e é muito difícil você achar alguém original no meio desse cipal de escritores. Pouquíssimos têm a sua voz. Uma coisa que você fala: ‘uau, aí tem um escritor’.” A questão da originalidade apontada pela escritora é uma das críticas recorrentes à popularização da formação literária por meio das oficinas, uma vez que, ao ensinar a escrever um “conto legal”, também produziriam “[...] milhões de escritores escrevendo tudo igual, tudo parecido, tudo do mesmo jeito” (LEITE, I., 2018). Essa semelhança de estilos estaria diretamente atrelada à filiação dos ex-oficinandos ao escritor que lhes serviu de professor: “Dizem que tem uma ala aí que escreve como Ivana. E assim vai. Tem a ala que escreve como Andréa [Del Fuego]. Olha, a gente está aqui fazendo nosso trabalho honestamente. É só isso o que eu garanto. No que vai dar isso eu não sei.” (LEITE, I., 2018) Ao mesmo tempo em que parece conservar uma preocupação artística genuína, a reticência da escritora quanto às oficinas parece se voltar principalmente ao campo literário e à disputa por posições privilegiadas em seu interior. Mais do que a marca do autor, o estilo diz respeito à singularidade do sujeito dentro do espaço de possibilidades no mundo artístico, isto é, representa uma identidade específica. A partir do momento em que se deixa de ter uma marca própria, torna-se mais difícil deter a mesma posição privilegiada no campo literário. Todavia, simplesmente reproduzir o estilo de determinado autor não é o bastante para obter o capital simbólico, já que a posição de privilégio ocupada pelos

escritores supostamente imitados também é resultado de disposições que vão muito além da mera questão técnica e artística.

De um ponto de vista material, a posição de Ivana Arruda Leite também diria respeito ao modo como esse contingente de escritores egressos das oficinas seria – ou não – absorvido pelo mercado literário. Mais uma vez retorna-se à disparidade entre oferta e demanda apresentada por Pierre-Michel Menger (2005) ao analisar o artista como trabalhador e por Gabriel Zaid (2004) ao discutir o universo editorial. No cenário literário brasileiro, em específico, a ideia de que há mais escritores do que leitores é quase um clichê. Um dos que expõem essa percepção é Sérgio Sant’Anna (2016a), para quem, diante da suposta diferença entre o contingente de produtores e consumidores, “seria bem interessante que tantas oficinas de escrita se transformassem em oficinas de leitura. Se daí viessem à tona escritores, com certeza teríamos escritores melhores e, por que não?, ensaístas críticos de que o Brasil se ressentia muito”. A seco, a visão do escritor pode ser encarada como um ataque frontal à emergência das oficinas no contexto atual. Porém, é importante lembrar que, além de ser oficineiro por vários anos, Sant’Anna também frequentou o International Writing Program da Universidade de Iowa. Desse modo, é possível compreender a posição do autor de maneira irônica, criticando não as oficinas, mas, sim, os próprios escritores, aparentemente desinteressados ou pouco esclarecidos sobre a relação direta que haveria entre os dois *fronts*: o da leitura e o da escrita.

A rigor, uma das principais bases da formação do escritor é a leitura, como reforçado por Luiz Antonio de Assis Brasil (2019c, p. 11), sobre seu manual de escrita criativa *Escrever ficção*: “Ele jamais substituirá a leitura constante de obras literárias, a principal fonte para a formação de um escritor.” Do mesmo modo, essa relação entre leitura e escrita criativa já está presente na sua consolidação acadêmica nos Estados Unidos, quando o auxílio do *New Criticism* e a técnica adotada por essa corrente – o *close reading* – se mostram essenciais para a formação de escritores. Mais uma vez ressaltando a compreensão de que as oficinas desempenhariam uma função social, Reynaldo Damazio não apenas inclui esse trabalho em uma cadeia sociopolítica mais ampla, como atribui às oficinas um papel importante na formação de público leitor, voltando-se a um projeto literário democratizante. Ivana Arruda Leite, por sua vez, apesar de não propor que a leitura

ocupe um lugar mais central em seus cursos, busca reforçar entre os alunos a importância da leitura como um componente essencial à formação como escritor – atitude que ela sente não acontecer. Em grande medida, é recorrente o formato de oficinas em que os escritores procuram mesclar a leitura em grupo de obras literárias modelares e da produção dos alunos. É assim que atuam, por exemplo, Ronaldo Bressane, Luiz Antonio de Assis Brasil, Raimundo Carrero e João Silvério Trevisan. Para Assis Brasil (1988, p. 148), reforçando a advertência no prefácio de seu manual de escrita, o desenvolvimento da leitura seria uma salutar compensação para aqueles que não conseguissem seguir na carreira literária após a oficina:

Se por vezes, no plano individual, não se atinge o objetivo determinante da Oficina, no plano coletivo obtém-se uma sensível melhora do nível de leitura e do perfil do leitor médio, o que é uma grande conquista em um país onde a leitura é vista com tanta secundariedade.

Materialmente, além de contribuir para a formação de um contingente de leitores, as oficinas também contribuem para suprir as necessidades financeiras dos autores contemporâneos, indicando um papel importante como atividade remunerada atrelada ao estatuto social de escritor, tal qual sugere Ivana Arruda Leite (2018): “Não sei se os escritores estão muito apertados de grana, e daí todo mundo resolveu dar oficina. Porque é uma coisa. Todos os meus amigos [dão].” Como já aludido no capítulo anterior, as atividades paraliterárias, dentre as quais as oficinas de escrita criativa, desempenham uma função importante como renda para os escritores. É o caso, por exemplo, de Nelson de Oliveira (2018), atuante desde 2003, que afirma obter pelo menos 50% de sua renda com os cursos literários⁴¹. Para se manter, ele costuma atuar de modo itinerante, basicamente na cidade de São Paulo, onde há um circuito relativamente vasto de instituições públicas e privadas que oferecem cursos culturais de curta e média duração, com destaque para Serviço Social do Comércio (SESC), Casa das Rosas, Casa Mário de Andrade,

⁴¹ Em depoimento dado em maio de 2018, Nelson de Oliveira afirma que sua renda mensal se divide na seguinte proporção: 50% das oficinas, 30% de colaborações: resenhas, ensaios, artigos para imprensa; e 20% dos livros.

Museu Lasar Segall, Museu da Imagem e do Som (MIS), Biblioteca Mário de Andrade, Centro Cultural São Paulo (CCSP), Biblioteca Vila Lobos, Museu de Arte Moderna (MAM), Fundação Eva Klabin, Oficina Cultural Oswald de Andrade, entre outros.

Oliveira é um personagem interessante para se observar a mudança no cenário das oficinas na última década. Em 2013, ao ser entrevistado pelo jornalista Dimas Gomez para o livro *Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia*, o escritor apresenta um cenário bastante confortável para aqueles que, como ele, coordenavam oficinas:

É incrível: não falta público. Está havendo uma verdadeira procura gigantesca de pessoas que, muitas vezes, nem querem seguir uma carreira literária. [...] E nunca percebi nenhuma disputa entre os [talvez]... dez oficinairos que já coordenaram ou estão coordenando oficinas. Há públicos pra todos. (OLIVEIRA apud GOMEZ, 2013)

Já no fim da década, em 2018, o autor parece observar uma formatação diferente do mesmo cenário, indicando haver um acirramento na disputa por espaços ante um aumento na quantidade de autores que passaram a ministrar oficinas em São Paulo:

Eu vivo das oficinas. Tanto que, como há uma inflação de oficinas e oficinairos hoje em São Paulo, uma quantidade muito grande, a oferta diminuiu para cada um de nós. Então eu passo alguns meses sem ser convidado por uma instituição pública – Casa Mário de Andrade ou Casa das Rosas – ou por uma instituição particular: os clubes ou SESC's, principalmente. Então, nesse período, eu tenho coordenado a minha oficina particular, o Ateliê Escrevendo o Futuro. É particular, acontece no salão de festas do prédio onde eu moro, e é importantíssimo. Eu não posso abrir mão. (OLIVEIRA, 2018)

Ante a “baixa” nos convites institucionais, é interessante observar a alternativa pela realização de uma oficina “doméstica”, isto é, realizada na residência do escritor, evidência mais explícita da faceta, digamos, informal do cenário, como exposto por Sérgio Rodrigues (2009). Nelson de Oliveira não é o único a agir dessa maneira, sendo acompanhado por autores como Ivana Arruda Leite, Márcia Denser

e João Silvério Trevisan. Essa tendência, como deixa evidente o relato do escritor, apenas reforça a importância de realizar oficinas para a renda dos autores, já que consistem em iniciativas espontâneas e servem como uma espécie de anteparo para incertezas inerentes à carreira artística. Por outro lado, a oferta, por si só, não é garantia de rentabilidade, como sugere Trevisan ao revelar certo descontentamento com o cenário atual, no qual haveria uma grande oferta de oficinas dada a existência de “[...] muita gente completamente despreparada que quer coordenar oficina porque acha mais simples do que escrever literatura” (TREVISAN, 2018). No momento da entrevista, concedida em 2018 para o jornal literário *Rascunho*, o escritor afirmou não estar oferecendo oficinas, nem de maneira particular, pela ausência de público⁴². Segundo ele, até haveria interesse de alguns, “[...] mas acham caro (e eu cobro o mais barato que consigo) ou então [...] não estão se dando conta da importância da literatura porque a literatura está parecendo qualquer coisa. E qualquer coisa acaba sendo um impedimento para você vir fazer uma oficina em que tem que se dedicar ao escrever” (TREVISAN, 2018). Ao discutir sobre o preparo dos escritores em atividade para realizar a tarefa de coordenação, João Silvério Trevisan também questiona as razões do *boom* atual das oficinas no Brasil. Por um lado, como é evidente, sempre que se trata do mercado, é possível compreender o crescimento da oferta, isto é, da presença de escritores oficineiros como um reflexo da demanda por aprender as técnicas literárias com alguém já familiarizado com elas. Por outro, também legítimo, tal qual já exposto por meio do exemplo de Assis Brasil (2015), as gerações mais recentes de escritores parecem interessadas em obter uma formação específica em literatura dentro de um molde mais institucional. À sua maneira, os dois indícios representam uma evolução do campo literário brasileiro no que tange à emergência de vias de profissionalização da atividade literária, ainda que esta não seja pensada em um molde tradicional, a exemplo do

⁴² É importante salientar, porém, que a ausência de demanda poderia estar atrelada à cotação dos escritores na “bolsa de valores literária”. Trevisan, por exemplo, ficou nove anos sem publicar. Em uma conversa informal, o autor comentou sobre a possibilidade de uma retomada nos convites para realizar oficinas em instituições públicas e privadas a partir do lançamento de *Pai, pai*, em 2018, que reacenderia o interesse por sua obra. Já Nelson de Oliveira, que se mostra mais atuante no campo literário, optou nos últimos anos por se dedicar, principalmente a partir do heterônimo Luiz Bras, à ficção científica, gênero de grande apelo comercial, mas, ao mesmo tempo, desprezado pelos circuitos mais elitizados da literatura contemporânea.

que parece sugerir Bernard Lahire, mas, sim, de um modo expandido, seguindo o rastro do que Josefina Ludmer postula ao pensar nas literaturas pós-autônomas e novas funções sociais para o escritor.

Essa evolução também se expressa na emergência de instituições privadas voltadas à realização de cursos literários, dentre os quais oficinas de escrita criativa⁴³. Nesse aspecto, é possível destacar três projetos criados na última década: Estratégias Narrativas, Escola de Escritores e Escrevedeira. O primeiro deles funciona desde 2013, na cidade de Belo Horizonte (MG), e sua proposta básica seria funcionar como um espaço para escritores e pesquisadores oferecerem cursos e oficinas de escrita e literatura. Algo relevante no Estratégias Narrativas é o fato de a equipe fixa ser formada quase que exclusivamente por mulheres, com destaque para as escritoras Laura Cohen e Flávia Péret. Já a Escola de Escritores funciona na cidade de Curitiba (PR) e foi fundada em 2014 pela escritora Julie Fank, atualmente doutoranda do programa de pós-graduação da PUC-RS. A ideia desse projeto, segundo sua criadora, seria ocupar um espaço que a academia ainda parece não conseguir suprir plenamente: a prática da escrita em conjunto com o acúmulo de um repertório cultural (cf. MOSER, 2015). O mais recente, a Escrevedeira⁴⁴, sediado em

⁴³ O surgimento de instituições privadas voltadas exclusivamente aos cursos de escrita não é algo tão novo no Brasil. O caso mais emblemático e duradouro nesse quesito é a Estação das Letras, projeto criado pela escritora Suzana Vargas, em 1996, no Rio de Janeiro (RJ), por onde já passaram autores como Affonso Romano de Sant'Anna, Ana Maria Machado, Marina Colasanti, Eucanaã Ferraz, Ruy Castro, Carola Saavedra, Carlito Azevedo, Luiz Ruffato, entre outros. Porém, o que parece interessante observar na cena contemporânea, em que a Estação das Letras continua atuante, é o surgimento de novos espaços cujo foco seria exclusivamente na literatura e seus desdobramentos, evidenciando a importância dos cursos como uma atividade rentável para os escritores.

⁴⁴ Além das aulas presenciais, a Escrevedeira também permite a realização de cursos pela *web*. Em amplo crescimento, esse tipo de iniciativa tem ganhado espaço no Brasil a partir de instituições culturais, muitas das quais já tarimbadas na oferta de cursos, mas também com escritores solo, como Tiago Novaes, que há anos é responsável por uma plataforma de cursos à distância. Dada a facilidade de acesso e a possibilidade de não se restringir às limitações de um espaço físico, as oficinas *on-line* compreendem uma instância em franca expansão no contexto literário atual, representando uma forma ainda mais simples e rentável de aproximar escritor e público, como será possível observar brevemente nas discussões do próximo capítulo a partir do já citado Tiago Novaes e suas estratégias de autopromoção virtual. Bastante rico na quantidade de instâncias, esse movimento virtual do ensino de escrita criativa é uma experiência diversa que carece de um estudo mais aprofundado a fim de compreender melhor seu *modus operandi*, bem como as diversas instâncias que o compõem.

São Paulo (SP), funciona desde o ano de 2015 e é coordenado pela escritora Noemi Jaffe. Autointitulado “centro de cultura literário”, o espaço abarca variadas atividades relacionadas à literatura e tem como professores residentes Jaffe e Flavio Cafiero.

Além dos empreendimentos particulares, há várias iniciativas do poder público dedicadas ao oferecimento de cursos de criação literária, cabendo destacar com maior ênfase o projeto *Escritas em Trânsito*, promovido desde 2012 pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Iniciado durante a gestão da profa. Dra. Milena Britto à frente da Coordenação de Literatura, o referido projeto possui grande relevância no cenário das oficinas literárias no Brasil, dado seu caráter abrangente, diverso – vide a pluralidade de oficinairos⁴⁵ – e, mais do que isso, acessível – com a oferta de oficinas integralmente gratuitas. Fomentado a partir de demandas da comunidade artística, o *Escritas em Trânsito* tem como propósito incentivar uma maior diversidade e, ao mesmo tempo, intervir diretamente no campo literário local. No momento de sua criação, o setor público carecia de iniciativas mais amplas voltadas à formação de escritores – sobretudo na região nordeste do Brasil – de forma acessível e gratuita. Apesar de relativamente recente, os efeitos do projeto já se fazem sentir no campo literário local e nacional, como é possível observar pela emergência de autores como Alex Simões, Luciany Aparecida, Sarah Rebecca Kersley, Itamar Vieira Junior, Ederval Fernandes, entre outros, e no surgimento de empreendimentos como a livraria Boto-cor-de-rosa e seu selo editorial Paralelo13S – ambos coordenados pela escritora e tradutora Sarah Rebecca Kersley e pela crítica e professora Milena Britto. Diretamente envolvido com a criação e execução do projeto em seus dois primeiros anos, tendo ocupado a função de assessor da Coordenação de Literatura da FUNCEB entre 2012 e 2014, não considero ingênuo reconhecer a importância do *Escritas em Trânsito* como um dos catalisadores de mudança no cenário atual da literatura baiana, sobretudo em Salvador, seja fomentando um intercâmbio essencial da literatura local com outros espaços da

⁴⁵ Fabiano Calixto, Bruna Beber, Carol Bensimon, Luiz Antonio de Assis Brasil, Marcelino Freire, Luiz Bras, Allan da Rosa, Ricardo Chacal, José Luiz Passos, Noemi Jaffe, Veronica Stigger, Joca Reiners Terron, Antonio Cícero, Paulo Henriques Britto, Ricardo Domeneck, Fabrício Corsaletti, Carlito Azevedo, Angélica Freitas, Leonardo Villa-forte, João Bandeira, Alice Ruiz, Natalia Borges Polesso, Ricardo Aleixo, Eliane Alves, Micheliny Verunschck, Samarone Lima, Tatiana Nascimento e Regina Dalcastagnè são alguns dos nomes que passaram pelo projeto entre 2012 e 2019.

literatura brasileira contemporânea, seja propiciando a constituição de um cenário mais plural. Nesse último aspecto, cabe enfatizar o já mencionado caráter gratuito das oficinas oferecidas, responsável por facilitar o acesso mais amplo aos cursos e, por essa via, contribuir para a inclusão de novos e diversos agentes na cena literária. A soma de acessibilidade e pluralidade de oficinas oferecidas coloca o *Escritas em Trânsito* como uma experiência bastante singular no campo literário brasileiro contemporâneo, reforçando o papel de pioneirismo da Bahia com as oficinas literárias iniciado nos anos 1960 por Judith Grossmann. Além desse projeto, cabe lembrar outras iniciativas importantes fomentadas pelo poder público, como o Curso Livre de Preparação do Escritor (CLIFE) da Casa das Rosas, em São Paulo, cuja proposta é contribuir para a formação de autores nos gêneros ensaio, poesia e prosa e as ações realizadas desde 2011 pela Biblioteca Pública do Paraná, as Oficinas BPP de Criação Literária, com cursos mensais ministrados por escritores de renome nacional.

O que esse movimento parece evidenciar, ainda que de maneira tímida, é a busca por uma institucionalização da formação literária, também amparada em uma gradual ampliação da escrita criativa no campo acadêmico. Além do já aludido programa da PUC do Rio Grande do Sul, há pelo menos três especializações em Escrita Literária em funcionamento no país: na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); no Instituto Vera Cruz, em São Paulo (SP), na Universidade de Fortaleza (Unifor), na capital cearense. Para Luiz Antonio de Assis Brasil (2015, p. 109), “[...] a área acadêmica da Escrita Criativa é experiência de larga expansão em nosso País. O movimento verificado para sua implantação em todas as universidades, é, atualmente, irreversível”. O que não se sabe, nessa questão, é o tempo que se levaria até a efetivação do cenário que ele vislumbra e, em grande medida, já faz funcionar na instituição em que é professor. Por esse viés, é interessante perceber a busca por fazer a escrita criativa retornar à universidade, espaço que foi seu primeiro abrigo no Brasil. Assim, caso o futuro seja mesmo o programa no molde estadunidense, tal qual parece acreditar Assis Brasil, é possível afirmar que a ascensão das oficinas literárias no país esteja só começando e seja,

cada vez mais, difícil de pensar a literatura desvinculada de uma formação⁴⁶. Apesar dos inegáveis benefícios de uma possível expansão da escrita criativa na academia brasileira ao estilo dos Estados Unidos, vale observar como se dará a relação com aqueles que ficarem alheios ao *campus*. Afinal, como já apontado, a institucionalização da literatura estadunidense na Era do Programa teve como um dos seus resultados o afastamento de *outsiders* do sistema universitário, grupo que seria composto por parte expressiva dos escritores brasileiros atuais. Em contrapartida, é importante observar um movimento cada vez mais constante da academia em se abrir para a possibilidade de aceitar trabalhos de conclusão de curso em novos formatos, como traduções ou obras ficcionais, mesmo antes da criação da linha de pesquisa na PUC-RS. Assim, sem necessariamente mexer com suas estruturas, a universidade vem se moldando para receber de modo mais natural os escritores, como se evidencia nos casos de Tatiana Salém Levy, cuja tese de doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) foi o romance *A Chave de Casa* (2007), e Adriana Lisboa, com os romances *Um beijo de colombina* (2003) e *Rakushisha* (2007) – apresentados como dissertação de mestrado e tese de doutorado em Letras na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Do mesmo modo, há o caso de sujeitos que, antes de ingressarem na universidade, já são escritores, buscando a academia por outros interesses que não apenas o de atuar no campo da escrita criativa.

Apesar dessa busca institucional, é possível considerar que – tal como exposto por Sérgio Rodrigues (2009) – a presença de certa informalidade ainda

⁴⁶ Ainda que o propósito desta tese seja discutir um recorte bastante específico do campo literário contemporâneo no qual as oficinas ocupam um lugar relevante de formação literária, é importante salientar a presença de outras vias formativas, a depender do circuito literário em que se está inserido. Nesse aspecto, é impossível desconsiderar a importância dos saraus realizados nas periferias das grandes cidades e do SLAM, verdadeiros cursos livres para vários criadores literários. Em ambos os casos, temos a presença de circuitos detentores de uma centralidade para o fazer literário que as oficinas não possuem, uma vez que não apenas permitem a formação de novos escritores, mas também possibilitam vias de profissionalização de inúmeros artistas, como aqueles cuja subsistência artística gira em torno do sarau, a exemplo de Sérgio Vaz, Rodrigo Ciríaco, Allan da Rosa, Nelson Macca, entre outros. Distante do *mainstream* literário das grandes editoras e da grande mídia, tem-se um mercado literário potente e um público leitor bastante engajado, que forma e valoriza seus próprios autores. Muito deles, gradativamente, vêm ministrando suas próprias oficinas e apresentando um olhar pertinente e diverso do que é ser escritor e o que é a literatura brasileira contemporânea.

represente um componente positivo, ao reduzir as etapas de acesso à formação via oficinas, ministradas nos mais variados formatos, durações e locais. De qualquer modo, ainda que por uma via menos sistemática, torna-se cada vez mais complicado desprezar a relevância dos cursos de escrita criativa no campo literário atual – seja promovendo a formação de novos escritores, seja fornecendo aos autores mais experientes um meio de sobreviver a partir da literatura.

CAPÍTULO 3 - ENTRE PALCOS, REDES E SALAS: *PERFORMANCES* E POSTURAS LITERÁRIAS DO ESCRITOR CONTEMPORÂNEO

Ser um escritor me ocupava tanto tempo que eu já não podia escrever mais nada — o texto tinha sido substituído pelo personagem no palco de alguns festivais. (CUENCA, 2016, p.140)

Performers desastrados

A “confusão” entre escritor e personagem, criador e criatura, parece assombrar parte dos autores contemporâneos. Retirada do romance *Descobri que estava morto* (2016), de João Paulo Cuenca, a epígrafe deste capítulo é um resumo bastante nítido desse relativo impasse. Ante a reconfiguração do ofício de escritor no momento atual, novas demandas se impõem para os criadores literários, algumas das quais elencadas sucintamente pelo jornalista Bolívar Torres (2014): “Agora, além de escrever, é preciso saber falar, divertir, entreter e emocionar grandes e pequenas plateias.” A referida narrativa, publicada em 2016 como parte de um projeto literário e audiovisual de Cuenca, personifica duas das principais tendências na prosa brasileira atual: autoficção e *performance*. No romance, explicitamente autoficcional – a trama é conduzida por um narrador em primeira pessoa que é escritor e também se chama João Paulo Cuenca –, o leitor se depara com um sujeito à deriva cuja identidade flutua ante a informação de que um homem, portando nome e documentos do autor, havia morrido. Em meio à busca por desvelar a história na qual se vê envolvido – quem será o sujeito que morreu em seu lugar? –, o narrador viaja o mundo participando de encontros e festas literários nos quais sua principal função é, tal qual já adiantado pela epígrafe desse capítulo, desempenhar o papel de si mesmo, isto é, performar como escritor. Questionado pelo jornal *O Globo* em 2014 sobre a exposição dos autores contemporâneos em eventos literários, Cuenca não só antecipou a narrativa que viria a publicar quase dois anos mais tarde como também afirmou: “A performance presencial parece hoje tão ou mais importante para

o público do que o material escrito. [...] O escritor está ganhando mais como *performer* desastrado do que como escritor.” (CUENCA apud TORRES, 2014)

Figura carimbada do circuito literário e midiático brasileiro contemporâneo, João Paulo Cuenca chama atenção pela maneira como se apropria da condição de escritor-*performer* a fim de discutir o lugar ocupado pelo criador literário na cena atual. Em *Descobri que estava morto*, o leitor é apresentado a um jogo no qual a figura do escritor ficcional é movida pelo desconforto do escritor não-ficcional, que a todo momento se revela como um *performer* ciente de sua atuação:

Se no balneário eu passava os dias trancado em casa e só saía à noite — para encher a cara e fazer o bobo carecido de corte —, *no exterior o script da performance também era sempre o mesmo*: nem tão jovem autor cuidadosamente despenteado, em eterna crise conjugal, desejoso de abandonar a cidade de origem, do tipo que viaja muito e nutre paixões violentas por coisa alguma. *Tentava interpretar o papel do escritor*, já que eu mesmo não estava lá. (CUENCA, 2016, p. 145. grifos nossos)

À medida em que a personagem vê sua atividade profissional atrelada à demanda por atuação, ainda que seja no papel de escritor, a escrita parece diminuir como atividade relevante, afinal: “Entregar algo novo não era uma urgência. Eu ganhava mais dinheiro falando sobre meus livros em eventos literários pelo país do que com a publicação deles.” (CUENCA, 2016, p. 55) Com essa observação, o João Paulo Cuenca ficcional reitera a ideia de que não seria possível viver dos direitos autorais, mas, sim, de literatura. Em termos materiais, essa condição só é possível graças à presença de um circuito de eventos e instituições de celebração da literatura nos quais a figura do escritor é reivindicada e se faz presente, como constatam Gonzalo Aguilar e Mário Cámara (2017, p. 147) ao ressaltar a existência de

[...] um número crescente de feiras de livros nacionais e internacionais, onde os escritores autografam exemplares ou falam sobre seu ofício: feiras literárias como as de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, mas também as de Frankfurt e Guadalajara; simpósios organizados por diversas instituições (Itaú Cultural,

Instituto Moreira Salles, Oi Futuro) e lançamentos individuais dos próprios livros.

Embora boa parte dos componentes desse cenário não se restrinja às duas últimas décadas, como no caso de eventos já tradicionais como as Bienais e a Feira do Livro de Porto Alegre, parece notório um incremento na relevância e na multiplicação de eventos dessa natureza no campo literário brasileiro a partir dos anos 2000⁴⁷. Menos sisudo, sobretudo porque investe no caráter festivo da cultura, esse movimento se mostra bastante alinhado à indústria do entretenimento e se foca, prioritariamente, na celebração. Afinal, ao colocar a literatura e o autor na roda, na berlinda, tira-os das protetoras redomas da erudição, *habitat* em tese mais amistoso para os criadores artísticos. Compreender a existência desse tom celebratório faz com que não seja fortuito o aparecimento de eventos como a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), criada em 2003: o principal destaque e talvez a maior responsável por ampliar o interesse por esse tipo de empreendimento celebratório da literatura brasileira atual⁴⁸. Chamar-se festa⁴⁹ ou festival, e não feira ou bienal, diz

⁴⁷ Em grande medida, é possível atribuir a emergência de tais eventos à consolidação econômica do país, com o plano Real, assim como os programas de distribuição de renda e a expansão do acesso à universidade durante os governos Lula e Dilma, cujo impacto principal foi fomentar o acesso de um público mais amplo à cultura.

⁴⁸ Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 18) reforça que o bem-sucedido modelo de negócio implantado com a Flip serviu de inspiração para uma série de outros empreendimentos literários brasileiros, a exemplo dos seguintes: Festa Literária Internacional de Porto de Galinhas (Fliporto), Festa Literária Internacional de Cachoeira (Flica), Festa Literária Internacional do Pelourinho (Flipelô), Festa Literária Internacional da Mantiqueira (FLIMA), Festa Literária de Porto Alegre (FestiPoa), Fórum das Letras de Ouro Preto, entre outros. No mesmo espírito, mas com grande dose de ironia, é interessante também ressaltar a realização da Flipobre (Feira Literária dos Pobres), em 2014 e 2015, pelos escritores Diego Moraes e Roberto Menezes – localizados nos estados de Amazonas e Paraíba, respectivamente. Totalmente virtual, o evento consistiu em mesas de discussão transmitidas pelo *Youtube*, o que serve para evidenciar tanto o caráter descentralizado do evento, isto é, fora do eixo Rio-São Paulo-Porto Alegre, mas, principalmente, a falta de uma estrutura física, em claro contraste com a beleza colonial de Paraty.

⁴⁹ Seria possível também acrescentar o termo “balada”, cuja acepção atual serve para designar o divertimento noturno das juventudes urbanas. Escritor e agitador cultural, Marcelino Freire se apropriou do termo para criar a sua Balada Literária, em 2006, cujo propósito principal é “Celebrar a literatura sem frescura. Mostrar que os livros podem conviver muito bem com o provolone, a batata frita, o suco de uva... Chega de solenidade, de discurso. A literatura precisa de vida. O que a Balada faz é isto: tira a literatura das estantes, dos ambientes fechados, e põe na rua, nos cafés, ao lado do leitor... [...]” (FREIRE, 2013). Urbana por excelência, a Balada se coloca como uma espécie de anti-Flip,

bastante sobre esse caráter de entretenimento, em que a literatura é posta no centro de toda a discussão, sem dúvida, mas sob certa dose de confete e/ou serpentina. De acordo com a estudiosa Paula Sibilia (2016, p. 205), a criação da Flip não se restringe a um movimento eminentemente brasileiro, já que se relaciona a uma tendência de eventos semelhantes ao redor do mundo, como os festivais Hay, realizados em cidades de diferentes países e cuja principal característica é a junção de cultura, mídia e turismo em torno de um mesmo interesse. Na Flip, a relação entre as indústrias turística e midiática, bem como o fato de ser organizada pela Companhia das Letras (atualmente parte do enorme guarda-chuva de editoras do grupo teuto-britânico *Penguin Random House*), reforçam o caráter comercial e empreendedor da festa brasileira, cuja existência mexe bastante com os fetiches da vida literária. Afinal, mais do que consumir livros e palestras, os visitantes também desfrutam da aprazível e colonial cidade litorânea de Paraty e têm a experiência de conviver, ou ao menos esbarrar nas ruas estreitas de paralelepípedos, com alguns de seus escritores nacionais e internacionais preferidos. Para o crítico Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 18), a emergência de tantas feiras e festas literárias evidenciaria um aumento da atenção em torno da figura espetacular do escritor, convertido em uma espécie de animador de palco, com sua maior presença na mídia resvalando no posto de celebridade. Em outros termos, essa visão também é apresentada por Paula Sibilia (2016, p. 205) sob a lógica de um trabalho do aparato midiático em prol da estetização da personalidade artística, isto é, da exaltação midiaticizada da figura do autor contemporâneo.

Em *Descobri que estava morto*, a compreensão de Schøllhammer e Sibilia é expressa por João Paulo Cuenca por meio de um discurso ficcional em tom acadêmico no curioso posfácio assinado por Maria da Glória Prado, figura fictícia apresentada por Cuenca durante a narrativa, pesquisadora de literatura brasileira e doutora pela Universidade Brown dos Estados Unidos, que “entrega” as intenções do autor sob a forma de uma análise póstuma do romance e da obra do escritor. Assim, afirma a personagem-crítica sobre o romancista: “[...] vemos que o autor tenta a todo momento trabalhar o fetiche exibicionista da nossa sociedade como

dado seu caráter menos midiático, menos turístico, e mais acessível, o que se reflete na expansão de sua realização, outrora restrita a São Paulo, para Bahia e Piauí.

mais uma camada narrativa, na qual o leitor não apenas acompanha a vida dos seus personagens como também espia a vida do criador do relato.” (CUENCA, 2016, p. 235) Na história, a participação de Prado parece adicionar uma camada a mais de ironia, como se referendasse o jogo ao qual João Paulo Cuenca se propõe e também trouxesse a responsabilidade para a academia, imbuída de um pretensão voyeurismo sentenciador, ao trazer considerações como “Produto de um fenômeno cultural do nosso tempo — o conceito de autoria como *performance* —, J.P. Cuenca (1978-2016) parece ter vagado sobre esse solo infértil” (CUENCA, 2016, p. 233). Do mesmo modo, a pesquisadora também personificaria uma crítica ao próprio fazer acadêmico, cuja tendência seria voltar-se para si sob o pretexto de olhar para fora, isto é, para a literatura: “Esse jogo parece apontar para um novo campo de pesquisa no âmbito dos estudos literários ao sugerir um possível deslizamento da obra para o corpo/imagem do autor/ator, escritor/personagem.” (CUENCA, 2016, p. 235)

Em sua tese de doutoramento, Jamille Maria Nascimento de Assis (2016, p. 14) observa a recorrência de narrativas que inserem a figura do crítico como personagem, como a de Cuenca, e “[...] que tematizam o já vivido com a percepção de indecidibilidade entre factível e ficcional, sem as amarras da clássica linearidade narrativa”. Esse movimento destacado por Assis diz respeito, sobretudo, ao gênero da autoficção, sob a perspectiva do que apresenta Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia*, ao pontuar que o gênero autoficcional não se debruça sobre a biografia em si do escritor, mas, sim, o seu mito. Esse termo, em última instância, é referenciado por Klinger (2006, p. 53) em acordo com a definição de Roland Barthes⁵⁰, de modo que a autora considera “[...] a autoficção um discurso que não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele”. Sob essa perspectiva, afirma Diana Klinger (2006, p. 53, grifo da autora), o discurso

⁵⁰ “Mas o que deve se estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis porque não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. [...] já que o mito é uma fala, tudo pode se constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. [...] Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica.” (BARTHES, 2001, p. 131-132)

autoficcional atua em prol da mitificação do escritor, “[...] uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’”. À sua maneira, como tantos outros autores contemporâneos, João Paulo Cuenca se utiliza da autoficção em prol da construção de um imaginário enquanto escritor, seu próprio processo de curadoria quanto ao que deseja expor publicamente em favor da construção de seu mito autorial. No fim das contas, tudo não passa de um jogo em que vida e obra operam em consonância, em que o escritor deixa exposta a própria experiência enquanto sujeito contemporâneo, dividido entre diversas instâncias e atribuições, muitas das quais em nítida fuga à imagem clássica do escritor. Em vários aspectos, essa vivência à qual alude a autoficção diz respeito à vida literária em sentido amplo, como também parece ser o caso da própria literatura e do escritor, cada vez mais personagens de um campo expandido⁵¹.

Ao pensar esse contexto de reconfiguração do papel ocupado pelo autor contemporâneo, mais uma vez se faz inevitável pensar naquilo que propõe Josefina Ludmer (2010) ao observar o fazer literário atual e a emergência de um regime pós-autônomo da literatura⁵². Uma das principais características definidoras desse

⁵¹ Com esse termo, alude-se à concepção de literatura expandida, tal qual apresentado por Florencia Garramuño (2014) em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, ao considerar uma produção literária marcada pela articulação com outros textos que não aqueles tidos tradicionalmente como especificamente literários. Assim, Garramuño (2014, p. 36) aponta para a lógica do campo expansivo, no qual há “[...] a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. [...] Uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar”.

⁵² Na construção do termo, o prefixo “pós-” não se reduz à designação daquilo que vem depois (após) o período em que a literatura se estabelece como uma entidade autônoma, muito menos indica a superação da autonomia. Trata-se muito mais de uma espécie de dobra na modernidade, um processo de autorreflexão que também pode, à sua maneira, ser compreendido como uma espécie de crítica ou questionamento ao estatuto autônomo da literatura. Assim, quando pensa em pós-autonomia, Josefina Ludmer exhibe uma contraposição ao momento em que a literatura se consolidou como instância relativamente independente, capaz de estabelecer suas próprias regras de funcionamento, em relação direta com aquilo que Pierre Bourdieu discute quando alude à emergência de um campo artístico e intelectual autônomo. Com seu olhar voltado para a América Latina, mais precisamente hispânica, Ludmer concebe que a autonomia neste continente se consolidou durante o século XX, em consonância com a constituição e culminação das nações latino-americanas, tendo como delimitação temporal a década de 1960, momento do chamado *boom* latino-americano da literatura. Desse modo, o interesse da autora se volta para pensar o presente tendo como marco este momento de ápice, sobretudo após os clássicos do século XX pós-1960 (LUDMER, 2012, p. 3).

momento seria a presença de narrativas nas quais ficção e realidade parecem se embaralhar, de modo a impossibilitar a distinção entre os limites das duas instâncias: “A ficção não apenas se alimenta da realidade, mas há uma mudança de estatuto, porque a realidade abarca a ficção até confundir-se com ela.”⁵³ (ZÓ, 2013, p. 359). Ou seja, vida e arte confabulam e se entrecruzam, de modo que não seria mais possível pensar em divisões estanques, tal qual verdade e ficção. Do mesmo modo, sob a perspectiva do escritor contemporâneo, tudo seria criação, desde sua presença midiática àquilo que expõe sob o formato ficcional. Assim, o que se processa a todo instante é a construção desse mito do escritor, cuja concepção, cabe ressaltar, não passa pela ideia do falso ou verdadeiro, já que a rigor, tal exposto por Roland Barthes (2003, p. 221 apud KLINGER, 2006, p. 53): “o mito não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão.” Outra observação relevante de Josefina Ludmer sobre as literaturas pós-autônomas diz respeito à sensação de se estar diante de uma ficção sem autor, algo bastante propício às produções coletivas que passam a surgir fomentadas pela internet, das quais a Wikipédia seria o principal exemplo, em que a unidade autoral deixa de fazer sentido. Em ambos os casos, é notória a ideia da reconfiguração do papel ocupado pelo autor, em contraste com o que se instituiu ao longo da modernidade (isto é, no regime autônomo da literatura), de modo que, como já afirmado, caberia aos autores ocupar novas funções dentro do campo literário contemporâneo (cf. LUDMER, 2012, p. 12). Nesse último aspecto, em particular, trata-se, efetivamente, de uma condição que João Paulo Cuenca e seus pares já vivem, quando tendem a se ocupar mais de uma *performance* pública e midiática do que efetivamente da produção artística. O que reside no cerne desse processo é a compreensão de que a especificidade do literário, consolidada pela lógica da autonomia artística ao longo do século XX, deixa de existir como zona exclusiva da literatura. Isso se dá, obviamente, graças ao embaralhamento da cultura com outras instâncias, mais precisamente a mídia e a economia. Diante desse panorama, torna-se ainda mais esclarecedor o que Ludmer (2010, p. 2) observa quando considera que, no regime pós-autônomo, economia e cultura se inter-relacionam.

⁵³ No original: “La ficción no solo se alimenta de la realidad sino que existe un cambio de estatuto, porque la realidad la abarca la ficción hasta confundirse con ella.”

Ao comentar o processo de consolidação da escrita criativa no ambiente acadêmico dos Estados Unidos, Mark McGurl (2009, p. 14) relaciona a emergência da disciplina nas universidades às premissas da economia da experiência. Segundo essa leitura econômica, tal instituído por Joseph Pine e Jamie Gilmore, uma das estratégias do capitalismo para fugir à possível comoditização – isto é, a indiferenciação – das mercadorias foi associar as transações comerciais a experiências ditas memoráveis, o que hoje é compreendido sob a forma onipresente do marketing e da publicidade. Ao aprofundar essa leitura, em que econômico e cultural se relacionam, Dean MacCannell (1989, p. 23 apud MCGURL, 2009, p. 14, grifo do autor) considera que o mundo da economia da experiência seria também aquele do turismo generalizado, no qual

[...] o valor de coisas como programas, viagens, cursos, relatórios, artigos, *shows*, conferências, paradas, opiniões, eventos, pontos de vista, espetáculos, cenas e situações da modernidade não é determinado pela quantidade de trabalho requerido para a sua produção. Seu valor é em função da qualidade e quantidade de *experiência* que prometem.⁵⁴

A compreensão de MacCannell parece bastante propícia ante a constatação de que o capitalismo moderno tem avançado significativamente em direção ao estabelecimento de trocas puramente simbólicas, escapando de um materialismo tradicionalmente associado à noção de mercadoria e que, na economia atual, se reflete em certo domínio das produções culturais. Um dos efeitos marcantes desse processo, ratifica McGurl (2009, p. 14), é a reconfiguração de relações outrora consolidadas pelo sistema capitalista, como a conversão de trabalho em lazer e produção em consumo. Ainda a esse respeito, o teórico italiano Paolo Virno (2013) considera a pertinência de se pensar a figura do virtuose, artística por excelência, que deixa de se restringir ao mundo da arte e passa a se apresentar em todo o mundo laboral pós-fordista, nas mais variadas funções. Quando o trabalho deixa de

⁵⁴ No original: “value of such things as programs, trips, courses, reports, articles, shows, conferences, parades, opinions, events, sights, spectacles, scenes and situations of modernity is not determined by the amount of labor required for their production. Their value is a function of the quality and quantity of *experience* they promise.”

se restringir à produção de mercadorias para se converter em funções cujo desempenho depende de gestão e relações sociais — a rigor imateriais —, o trabalhador passa a ser um pouco artista, isto é, um virtuose, dotado de um ofício sem obra material evidente. De certo modo, essa reconversão aludida por Virno também se encontra na ideia de uma economia da experiência, na qual o romance, por exemplo, se apresenta como uma espécie de mercadoria experiencial, uma vez que seu valor está mais atrelado à imaterialidade do trabalho autoral do criador artístico em suas páginas do que aos custos empregados na construção do livro como objeto. A partir desse exemplo, a relação com o turismo se mostra ainda mais pertinente, já que o turista costuma ser aquele que consome uma determinada experiência, ou seja, algo simbólico, semelhante àquilo que o leitor vivencia durante sua viagem literária. Por essa via, é interessante a observação de Mark McGurl (2009, p. 15) ao considerar a curiosa relação entre o *souvenir*, isto é, a lembrança da viagem, com o objeto impresso, isto é, o livro, enquanto materialidade que guarda a lembrança das experiências promovidas pela fruição artística.

Analogamente, esse processo também se relaciona com a leitura do filósofo Peter Pál Pelbart (2003) das práticas contemporâneas e a tendência ao consumo de modos de vida. Em grande medida, o imaterial da fruição turística aplicado ao mundo da arte se coaduna com a mercantilização da experiência, como o próprio Mark McGurl aponta ao considerar que o aprendizado nas oficinas literárias dentro da universidade seria uma espécie de mercadoria experiencial adquirida pelos alunos com o dinheiro de suas matrículas. Enquanto atividade optativa no currículo da graduação, a escrita criativa teria como principal artifício convidar os alunos/consumidores a estabelecerem uma relação intensamente pessoal com o valor literário, marcada sobretudo por uma identificação com o “carisma da autoria” em detrimento do mero acúmulo de um capital cultural tradicional (cf. MCGURL, 2009, p. 15-16): “Tirando férias da rotina usual, o escritor de graduação se torna um tipo de turista interno viajando em um mar de memórias pessoais e observações perspicazes sobre o ambiente social convertendo-as, pelo desvio da técnica e da imaginação, em histórias.”⁵⁵ (MCGURL, 2009, p. 15) Já na pós-graduação, onde a

⁵⁵ No original: “Taking a vacation from the usual grind, the undergraduate writer becomes a kind of internal tourist voyaging on a sea of personal memories and trenchant observations

formação em escrita criativa ganhou popularidade e se consolidou no cenário acadêmico estadunidense, essa relação “turística” se converte na constatação de que, para um expressivo contingente de pós-graduandos, a formação suplementar não levará efetivamente à obtenção de um emprego, limitando-se a operar como uma “extensão custosa da formação liberal” (cf. MCGURL, 2009, p. 17). Em contrapartida, esse prolongamento da experiência universitária serviria aos alunos como um período de validação enquanto sujeitos criativos e, ao mesmo tempo, os afastaria de possíveis cobranças familiares quanto à inconsistência de uma pretensa carreira artística.

Apesar de ser notória a diferença entre o contexto aludido por Mark McGurl e aquilo que se discute ao pensar o desenvolvimento da escrita criativa no Brasil, alguns pontos apresentados pelo crítico estadunidense parecem bastante pertinentes para refletir sobre parte dos movimentos que se delineiam no campo literário brasileiro contemporâneo. Em grande medida, a ligação entre a emergência dos cursos de criação e a concepção de economia da experiência ajuda a aproximar o fenômeno de exposição do autor contemporâneo no circuito de feiras e festivais literários com a emergência das oficinas de escrita criativa. Trata-se de um fenômeno amplo em seu espectro econômico, mas que, como é possível aludir da leitura que nos é apresentada por Josefina Ludmer acerca do contemporâneo, apresenta-se intrinsecamente ligado à literatura. É precisamente nesse contexto, em que se inter-relacionam literatura, mídia e economia, que se dá a reconfiguração do papel do autor no cenário atual, apresentada por Sérgio de Sá (2010) sob a ideia de “reinvenção do escritor”. Tal rearranjo, como já sugerido, se faz em torno das atividades ditas paraliterárias, ou seja, adjacentes ao livro – que deixa de ser a principal mercadoria a ser comercializada pelo escritor. À semelhança do que sugere João Paulo Cuenca, esse sujeito se sustenta “[...] escrevendo para jornal, dando palestras em escolas e universidades, explicando o processo literário, ganhando bolsa. O ganha-pão vem daí, poucas vezes do objeto livro” (SÁ, 2010, p. 155). Trata-se de um movimento que traz o escritor para a cena, interpretando o papel de si mesmo e se tornando, no mesmo movimento, um efetivo virtuose ao atuar sem que

of the social environment converting them, via the detour of craft and imagination, into stories.”

o objetivo de seu ofício seja efetivamente o livro, seja na figura do *performer* ou do orador. Assim, como aponta o posfácio de *Descobri que estava morto*, o segundo plano da obra, curiosamente, passa a ser o primeiro plano do autor, cujo substrato é misturado ao ruído da mídia e por vezes vendido como a própria literatura. Essa, por sua vez, seguindo o rastro midiático, atravessa e é atravessada por diversas outras instâncias, de modo a expandir seus limites tradicionais e assumir múltiplas facetas: “[...] testemunho, denúncia, memória, crônica, jornalismo, autobiografia, história, filosofia, antropologia.⁵⁶” (LUDMER, 2012, p. 6). Apesar de tantos atravessamentos, é interessante observar que em momento algum parece plausível se renunciar ao conceito de literatura, como é possível depreender pelo modo como os próprios escritores expõem sua condição no palco, na mídia e nas obras.

O escritor midiático e sua *performance*

Se, no momento atual, a autoexposição do escritor se apresenta como uma condição natural é porque houve um intenso movimento expositivo da figura do autor ao longo da modernidade⁵⁷. Tomando como premissa o que é apresentado por

⁵⁶ No original: “[...] testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología.”

⁵⁷ Apesar de o escritor contemporâneo ser compreendido como um ser sociável, cuja presença pública corresponde a uma exigência profissional comparável à escrita, ainda parece prevalecer certa imagem do criador literário como um ser taciturno e isolado, avesso à exposição pública. De fato, em uma rápida consulta à memória, podemos enumerar casos célebres de escritores avessos à exposição em público, como Rubem Fonseca, Herberto Helder, Dalton Trevisan, Thomas Pynchon e J.D. Salinger. Em todos esses casos, a negação de se expor deixou de ser apenas uma singularidade para se converter em uma espécie de *performance* da ausência, um *marketing* às avessas, no qual se esconder contribui para aumentar o interesse do público. Mais recentemente, há o caso da romancista italiana Elena Ferrante, autora de uma série de livros bastante bem-sucedida comercialmente e elogiada por boa parte da crítica, cuja real identidade permanece sob anonimato. Dado o sucesso da escritora, não faltaram iniciativas de descobrir quem estaria por trás do pseudônimo, despertando uma discussão interessante sobre a autoria, sobre até que ponto é pertinente expor o sujeito por trás da escrita quando este se recusa a fazê-lo de forma consciente, tal como a própria Ferrante (2019) deixa transparecer em uma entrevista por escrito: “A escrita é diferente de qualquer exposição pública. Nessas respostas escritas, [...] sou uma escritora que se dirige aos leitores sob o estímulo das perguntas deles, também por escrito. Não improviso respostas como em outros intercâmbios, eu não subo ao palco.”

Philippe Lejeune (2014) no ensaio “A imagem do autor na mídia”, o início da relação do escritor com o meio midiático teria se dado ainda no século XIX, quando os periódicos apresentavam poucas ilustrações e a presença das fotografias dos autores consagrados estava restrita às suas obras completas. Em seguida, ainda sem a efetiva predominância da imagem, o rádio apareceu como veículo por excelência do contato do público com a voz do autor, que “permite sonhar com as relações entre a performance oral e o ‘estilo’ e deixa que se imagine, na sombra, para além da voz, o indivíduo real, cuja imagem nos escapa” (LEJEUNE, 2014, p. 227-228). Finalmente, em meados do século XX, o escritor chega à televisão, onde enfim se processa a junção entre imagem e voz, de modo que não haveria “nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda resta algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito” (LEJEUNE, 2014, p. 227-228). É primordialmente nesse estágio, no qual há uma prevalência da mídia eletrônica sobre as demais, que se consolida a figura do leitor midiático (cf. SÁ, 2010, p. 155), cuja principal característica é se restringir ao consumo da produção literária a partir daquilo que a mídia oferece, comumente em decorrência da entrevista do escritor. Nessa relação, pontua Sá (2010, p. 152, grifo do autor): “A *fala* diz antes da obra e pela obra. O espectador lê o escritor antes da obra.”

Originada das publicações jornalísticas da segunda metade do século XIX, a entrevista não apenas é um gênero eminentemente moderno como também se converteu na modalidade por excelência de exposição da imagem do autor na mídia. Sua emergência se relaciona à necessidade da imprensa de trazer um respaldo maior às informações veiculadas através do relato de terceiros. Com o tempo, esse gênero jornalístico ganhou popularidade e, conseqüentemente, maior espaço na mídia, consolidando-se como via popular de celebração da vida dos sujeitos entrevistados. Segundo Leonor Arfuch (2010, p. 152), algumas características foram decisivas para a consolidação da entrevista na imprensa desde então, a saber:

[...] exposição da proximidade, de seu poder de brindar um “retrato fiel”, na medida em que era atestada pela voz e, ao mesmo tempo, não concluído, como, de alguma maneira, a pintura ou a descrição literária, mas oferecido à deriva da interação, à intuição, à astúcia

semiótica do olhar, ao sugerido no aspecto, no gesto, na fisionomia, no âmbito físico, cenográfico, do encontro.

Ao longo do século XX a entrevista se estabeleceu midiaticamente como instrumento essencial de exposição, ligado diretamente à lógica capitalista e ao mercado, sob a legitimação de uma ideia de espaço público (cf. ARFUCH, 2010, p. 153). Dado que o papel de entrevistado passou a ser ocupado por grandes personalidades da arte, do conhecimento e da política, ser alvo de uma entrevista se tornou marca por excelência de consagração. Nesse mesmo movimento, a mídia também se converteu em um instrumento de suma importância no processo de legitimação de novos sujeitos, alçados ao status de celebridade e ancorados em valores que, ainda de acordo com Leonor Arfuch (2010, p. 154), caracterizariam a entrevista desde os seus primórdios: “[...] a ilusão de pertencimento, a imediatividade do sujeito em sua corporeidade, mesmo na distância da palavra gráfica, a vibração de uma réplica marcada pela afetividade (a surpresa, a ira, o entusiasmo), o acesso à vivência mesmo quando não se fala da vida.”

Subjacente à leitura de Arfuch, a visão crítica da exposição midiática e sua ilusória presença também parece exposta na análise de Philippe Lejeune (2014, p. 228) a respeito do impacto da mídia na imagem dos escritores. Em um primeiro momento, o teórico francês considera que o excesso de presença midiática seria prejudicial à imagem autoral. No entanto, como um efeito contrário, o resultado dessa exposição se reverteria a favor do autor, na medida em que impulsionaria a exaltação de sua personalidade artística. Esse efeito de reconversão, aponta Lejeune (2014, p. 225), seria a ilusão biográfica, responsável por reivindicar e reforçar de maneira incessante a presença do autor. Afinal de contas: “ele [o autor] detém a verdade: gostaríamos de lhe perguntar o que quis dizer... Ele é a verdade do texto: sua obra ‘se explica’ por sua vida.” (LEJEUNE, 2014, p. 225) Mais que uma mera sujeição do público, esse efeito estaria amparado na atitude dos próprios escritores, principalmente aqueles cuja literatura remete, de forma intencional, a suas próprias vidas ou que investem em uma dada *performance* textual. A partir dessa perspectiva, Philippe Lejeune conclui que um dos efeitos provocados pela mídia seria justamente o reforço da presença do escritor em sua dimensão

biográfica. Crítica a essa noção, Leonor Arfuch (2010, p. 153, grifo da autora) entende a entrevista como “a peça-chave da visibilidade democrática assim como da *uniformidade*, essa tendência constante à modelização das condutas, um dos fundamentos da ordem social”. Para Arfuch, ainda que o entrevistado buscasse impor sua singularidade enquanto narrador, a exposição pública na mídia tenderia ao oposto, isto é: a uniformização dos sujeitos. Em termos da figura do escritor, essa tendência ocorreria pela necessidade de tornar o artista mais palatável para o consumo imediato do mercado. De acordo com Rachel Esteves Lima (2011, p. 40), a leitura de Leonor Arfuch seria pouco favorável à exposição midiática do autor por intermédio da entrevista, uma vez que, para a crítica argentina, “[...] a auratização do escritor seria acompanhada da banalização de sua imagem”. Em remissão àquilo que Walter Benjamin (1994) apresenta no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Arfuch (2010, p. 157) vê na entrevista um pretense instrumento de auratização, imbuído na tentativa de “restituir o aurático – a proximidade, a presença, o ‘original’, o extraordinário –, num mundo já midiaticizado”. Para a autora, a mídia pretensamente auratiza o sujeito que, por outro lado, tem sua imagem incessantemente reproduzida em série pelo próprio aparato midiático, de modo que a superexposição do indivíduo criador, à semelhança do que ocorreria com a obra de arte, se banalizaria, isto é, se tornaria comum, trivial⁵⁸.

⁵⁸ Ainda sobre esse processo, Paula Sibilia (2016, p. 214) chama atenção para o movimento de transferência da aura – outrora restrito à obra artística – para o próprio artista. Tal transição teria sido já apontada pelo próprio Walter Benjamin em uma segunda versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicada pela primeira vez apenas em 1955, portanto 15 anos após a morte do filósofo. Em uma breve nota de rodapé, ao discutir a secularização do fazer artístico, Benjamin aponta para uma possível transferência da aura atribuída ao objeto artístico para o artista, compreendido nesse processo como a unidade e fonte dos fenômenos estéticos – à semelhança do que Philippe Lejeune (2014) alude quando pensa na ilusão biográfica. Por outro lado, ainda de acordo com essa observação de Benjamin, a transferência nunca seria plena, de modo a negar que o valor do objeto artístico fosse determinado única e exclusivamente a partir de seu criador, entendido aqui como a origem comum de várias obras. Atualmente, segundo aponta Sibilia (2016, p. 215), a fetichização do artista impulsionada pelo aparato midiático transformaria de fato a autoria em um selo de autenticidade, propiciando a conversão da assinatura em grife. Assim, “[...] tanto a figura do artista como um ser especial, [...] quanto os objetos por ele criados, ou sequer aqueles que toca com suas mãos ou que alguma vez tenham passado perto de sua aura, todos se tornam subitamente auráticos graças a uma operação metonímica de transferência de valores” (SIBILIA, 2016, p. 216).

Apesar de favorecerem leituras relevantes para pensar a exposição do escritor na mídia, Leonor Arfuch e Philippe Lejeune parecem questionar em demasia a sociedade do espetáculo em vez de observar de que modo a veiculação midiática da imagem do escritor contribui para a própria atividade literária. Ao apontar a pertinência da entrevista sob a ilusão da presença, ambos alimentam certo desejo de autenticidade que parece não ter pertinência, bem como a discussão essencialista entre verdadeiro e falso. Em grande medida, a compreensão do escritor como figura midiática, ainda que eivada de questionamento dos próprios autores, tende a demonstrar o quão indissociável é a relação entre literatura e mídia. Tentar delimitar onde começa um e termina o outro, ante um universo no qual os instrumentos de mediação não cessam de se multiplicar e a mídia está em todo lugar, parece pouco frutífero e, a rigor, não contribui para uma leitura efetiva da contemporaneidade. Diante disso, cabe ressaltar o posicionamento de Silviano Santiago, apresentado por Rachel Esteves Lima (2011) como um relevante contraponto à visão dos teóricos aqui citados, por se mostrar um escritor aberto às virtudes da entrevista como um gênero pedagógico (assim como a própria literatura) e, mais do que isso, como ferramenta de grande utilidade ao debate literário. Afinal, um dos principais efeitos da redemocratização brasileira para a literatura, na visão de Santiago (cf. LIMA, 2011, p. 38), seria possibilitar a abertura de novas vias de contato e diálogo entre os autores e o público, deveras mais amplas que o restrito espaço nos suplementos culturais dos periódicos. Uma conversa que, dado seu caráter essencialmente audiovisual e voltada a um contingente não necessariamente formado por leitores efetivos ou em potencial, poderia prescindir do livro em si, transformando a entrevista em um “motor revolucionário de baixa rotatividade” (SANTIAGO, 2011 apud LIMA, 2011, p. 38) pela capacidade de promover um diálogo ampliado do autor com um público maior do que aquele efetivamente alcançado no debate crítico tradicional. Bastante alinhada com os rumos tomados pela literatura ao longo das últimas décadas, em que a exposição pública tem se tornado central para o trabalho do escritor contemporâneo, a visão de Silviano Santiago se demonstra favorável à utilização das potencialidades comunicacionais da mídia a favor do literário. Justamente por desenvolver tal reflexão, Santiago propõe que esse processo de exposição – outrora concebido como mera

apropriação do intelectual e do escritor sem que esse tenha qualquer poder sobre essa ferramenta de comunicação – seja visto de modo inverso. Ou seja: em vez de um mero instrumento, como parecem aludir Philippe Lejeune e Leonor Arfuch, o escritor seria também capaz de se apropriar da mídia em prol de seus próprios interesses, sobretudo aqueles de caráter pedagógico, passíveis de associação com a proposta de formar um público de leitores midiáticos ou do próprio livro. Essa guinada, como será demonstrado mais à frente com o conceito de postura literária apresentado por Jérôme Meizoz, apresenta uma diferença relevante frente a Arfuch e Lejeune ao mostrar que é possível haver uma relação mais ou menos consciente entre os artistas e seus meios de exposição midiática.

Em certa medida, a crítica ao culto midiático da personalidade seria uma resposta ao senso comum de que a exposição, qualquer que seja, tem relevância no jogo da sobrevivência literária. Seguindo essa cartilha, cumpre-se à risca o famoso ditado “Quem não é visto, não é lembrado” ou, de modo mais provocador: “Falem bem, falem mal, mas falem de mim”, como parecia ser o caso de alguns autores brasileiros dos anos 1970, apelidados pelo ficcionista Moacir Costa Lopes (1978) de “escritores barulhentos”. Tal termo serviria para designar aqueles

[...] que alardeiam aos quatro ventos sua genialidade, transformam-se em vedetes, dão entrevistas diariamente, escrevem e aparecem em todos os veículos de comunicação, opinam sobre literatura como se fossem mestres, e sempre afirmando que fórmula literária válida é a que praticam, participam de qualquer seminário, mesa-redonda, acusam os escritores que os precederam e, se possível, opinam sobre sexo, moda, poluição, juventude desamparada, ecologia, sobre tudo, enfim, desde que seu nome, e só o seu, esteja diariamente escrito e pronunciado em algum lugar. (LOPES, 1978, p. 112-113)

Excluindo-se o tom jocoso e ferino, a descrição acima não se distancia muito daquela anteriormente apresentada por Sérgio de Sá (2010) a respeito das atribuições do escritor contemporâneo – o que indica sua pertinência na atualidade. Sob o olhar do presente e com o amparo da visão entusiasta de Silvano Santiago, é possível considerar que os barulhentos de outrora, mais do que incômodos ansiosos por aparecer, já compreendiam a importância da mídia em termos de sobrevivência

no campo e no mercado literários. De certo modo, a oposição de Moacir Costa Lopes ao *modus operandi* desses sujeitos estaria de acordo com o seu contexto, em que a intimidade entre os *media* e a literatura apenas começava a mostrar suas nuances. Em grande medida, o que parece estar no bojo do questionamento às relações entre literatura e mídia, ontem e hoje, é o modo como o livro, a obra, vem perdendo a centralidade que deveria possuir ou teria possuído em outros tempos. Concomitantemente, ainda gera incômodo a ideia de que o escritor se torne a mercadoria literária por excelência, algo que talvez sempre estivesse presente nas dinâmicas da literatura, mas que agora se converte em lugar-comum.

A expressão mais latente dessa constatação se mostra na já aludida reivindicação da *performance* presencial do escritor contemporâneo, fomentada pelo circuito literário e reforçada justamente pela mídia. É basicamente nesse cenário que emerge e se consolida a figura do escritor *performer*, que tem bons exemplos nas figuras de João Paulo Cuenca, Marcelino Freire, Santiago Nazarian, Clara Averbuck e Ricardo Lísias, cujos trabalhos passam por certa exposição ao público e, através desta, performar, representar uma determinada versão de si publicamente atrativa⁵⁹.

⁵⁹ A esse respeito, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001, p. 161) destacam que desde a antiguidade até o século XVIII (momento em que começa a ser posta em prática certa noção de proteção dos direitos autorais), “[...] poetas, dramaturgos, artistas em geral viviam não apenas de sua obra, mas também da *performance* por meio da qual uma criação circulava”. É também no final desse período, mais precisamente entre os séculos XV e XVII, que observamos uma mudança na própria noção de leitura, conforme aponta Paul Zumthor (2014, p. 55), quando os livros deixam de ser lidos em voz alta e, portanto, perdem sua dimensão pública e coletiva. Ainda de acordo com Zumthor (2014, p. 68): “A escrita, no curso da luta em que ela se empenhou, por alguns séculos, para garantir sua hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder, deu-se como alvo confesso a suspensão ou a negação de todo elemento performancial na comunicação.” Já no contexto brasileiro, segundo nos é recordado por Ubiratan Machado (2010, p. 154) em *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, chamava a atenção o talento de alguns escritores para a declamação, como Gonçalves de Magalhães, Fagundes Varela, Tobias Barreto e Castro Alves. Tal habilidade, além de afagar o ego dos poetas com os elogios, também era capaz de render boas oportunidades literárias, como é possível observar no exemplo de Magalhães, que, após a apresentação de *A Confederação dos Tamoios* para o imperador Dom Pedro II – em leitura que durou sete horas, conseguiu não apenas o entusiasmo do monarca como também garantiu a impressão e a difusão de seu poema. Algumas décadas mais tarde, como já apontado por Brito Broca (2005) em *A vida literária no Brasil 1900*, a apresentação pública de escritores ainda era prática recorrente, mas se fazia em novos termos. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a chamada moda das conferências, que contribuiu para fornecer renda extra para inúmeros personagens da história literária brasileira, a exemplo de Olavo Bilac, denominado por Medeiros e Albuquerque como o “mais popular dos intérpretes desse curioso espetáculo mundano” (BROCA, 2005, p. 198). Àquela

Assim como ocorreu com a noção de espetáculo, popularizada por Guy Debord no fim dos anos 1960 em seu seminal manifesto *A sociedade do espetáculo*, o termo *performance* é onipresente na cena contemporânea. A rigor, é possível afirmar que tudo seria *performance*, sem que necessariamente haja uma efetiva reflexão acerca daquilo a que alude o uso do vocábulo. Tratando-se da arte contemporânea, a ideia de totalidade subjacente à expressão “tudo é performance” faria algum sentido, como aponta a professora de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Elisa de Magalhães (2015, p. 238), ao considerar que “há algo de performático que antecede todo e qualquer trabalho de arte, seja ele apresentado como for, em qualquer meio ou como experiência, vivência. Há sempre a *performance* que antecede até mesmo a *performance*”. Embora essa compreensão seja pertinente para pensar a literatura, ela se mostra também um tanto quanto abrangente para pensar a ideia do escritor enquanto *performer*.

De maneira mais localizada, há a definição atribuída por Richard Bauman (2014) ao sociólogo Erving Goffman, para o qual *performance* seria uma espécie de pacto ou arranjo capaz de converter “[...] um indivíduo em um artista (*performer*) de palco, e o artista, por sua vez, é um objeto que pode ser observado por todos os ângulos e longamente sem ofensa. E dele é esperado um comportamento envolvente por pessoas desempenhando o papel de ‘público’” (GOFFMAN, 1974, p. 124 apud BAUMAN, 2014, p. 737). Ao aproximar o conceito da presença no palco, em que se tem a exibição do artista diante de uma determinada audiência, Goffman esboça algo que se relaciona com o que João Paulo Cuenca alude ao pensar em sua condição e na de seus pares ao se apresentarem nos mais variados eventos literários. Essa aproximação se faz ainda mais pertinente diante da compreensão de

altura, assim como parece ser a queixa de parcela dos escritores atuais, a literatura também se debatia quanto ao caráter superficial da exposição pública dos criadores literários em suas conferências, cujos temas eram os mais variados e, com certa frequência, passavam ao largo da própria matéria literária. Por outro lado, analogamente à tônica atual, os autores submetiam-se à crescente demanda a fim de suprir suas necessidades pessoais, como o ganho financeiro oriundo das apresentações, mas principalmente pelo objetivo de “[...] dar na vista, de chamar a atenção para a própria pessoa, fazer o próprio reclame” (BROCA, 2005, p. 198). Ou seja, a exposição pública servia como meio para a autopromoção, mostrar-se presente e ativo na cena literária. Muito praticada pelos parnasianos, a moda das conferências teria entrado em declínio junto à ascensão dos modernistas, de modo que não se notabilizou como uma atividade convencional para os escritores brasileiros após esse período.

que a aparição pública do escritor nos festivais está inserida em um circuito festivo e de celebração – da arte, da cultura, da literatura, etc. – composto por realizações dotadas de características bem específicas: “[...] uma estrutura planejada, coordenada e programada, um ou mais espaços delimitados de atividades que permitam tanto uma multiplicidade de encontros, quanto a união dos participantes em uma atividade central ou oficial mais unificada.” (BAUMAN, 2014, p. 738) Sobre esse aspecto, parece haver pouca distância entre o que é descrito por Erving Goffman e aquilo que é próprio das atuais festas e feiras literárias, cuja tendência é funcionarem como locais de exposição e, mais do que isso, de interação entre os indivíduos⁶⁰.

Embora se mostre pertinente para a compreensão do caráter performático da exposição pública do escritor na cena literária atual, essa noção de *performance* não abarca de modo eficiente as diversas dimensões que compõem o meio literário, muitas delas externas ao palco. É a partir dessa lacuna que se mostra eficiente a noção de *performance* apresentada por Diana Klinger (2006) ao pensar o texto autoficcional como uma forma de *performance* do autor contemporâneo. Para isso, Klinger (2006, p. 58) parte de um contexto mais amplo, tomado de empréstimo da antropologia, que compreende a *performance* como “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outros indivíduos ou grupo” (SCHECHNER, 1988, p. 30 apud KLINGER, 2006, p. 58) e o relaciona com o conceito de performático, tal apresentado por Judith Butler: um ato dotado de artificialidade, encenação. É através dessa composição que Klinger (2006, p. 59) torna possível compreender o escritor como uma figura performática cuja atuação, enquanto *performer*, “[...] ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras”. Por essa leitura, é possível observar o modo como a ideia do autor *performer* se relaciona diretamente com sua aparição pública, fomentada justamente pelo aparato midiático em suas mais diversas formas. Ainda

⁶⁰ A respeito dos eventos literários contemporâneos, Paula Sibilia (2016) reforça seu caráter expositivo, em alinhamento com o que expressa o filósofo Peter Sloterdijk (2007 apud SIBILIA, 2016, p. 207): “a produção da arte gira em torno da exposição da arte, que por sua vez gira em torno da produção de exposições.” Assim, se expor, ou melhor: ser tornar visível, se converte em moeda importante na bolsa de valores artística.

que seja possível imaginar a ideia de representar um papel subjugada à lógica da “farsa contra verdade”, já discutida anteriormente, cabe ressaltar que o fato de Diana Klinger entender a *performance* em termos de “representar um papel” nada tem a ver com qualquer visão pejorativa da teórica ao definir a figura do escritor *performer*. Afinal, ainda que seja compreendida como ensaiada e teatral, a *performance* conserva em si algo que escapa, ou seja, que se abre para o contingente. E é nesse traço, sobretudo, que reside sua singularidade, o que permite ao escritor fugir de qualquer tendência à comoditização, diferentemente do que Arfuch pretende quando reduz essa discussão à uniformização promovida pela mídia em conluio com o mercado.

Uma maneira complementar de observar todo esse contexto é apresentada pelo sociólogo suíço Jérôme Meizoz (2007) sob o conceito de postura literária, no qual mídia, *performance* e autoria mais uma vez se cruzam. Em linhas gerais, tal noção compreenderia o modo como os escritores se utilizam da exposição pública a fim de construir uma determinada imagem de si, em relação com o lugar que ocupariam dentro do campo literário (cf. MEIZOZ, 2007, p. 18). A partir da postura, o escritor conseguiria construir uma dada identidade literária cujo conhecimento do público ocorreria graças à mediação promovida pelos *media*. Nesse aspecto, a relação entre postura e *performance* se faria bastante presente, visto que, segundo o autor, “[...] uma postura reúne uma posição e um estatuto social em uma *performance* global que tem valor de posicionamento em uma esfera codificada de práticas”⁶¹ (MEIZOZ, 2011, p. 8-9). Apesar de não ser algo restrito ao contexto atual, sua pertinência parece ser ainda maior no ambiente contemporâneo, em que a exposição pública dos escritores é recorrente, de modo a replicar e amplificar sobremaneira os meios para a constituição de uma identidade literária entre os autores atuais. Além disso, quanto mais habituados à presença midiática, mais suscetíveis eles se tornam ao desenvolvimento consciente de uma postura, ou seja, cientes do efeito que desejam provocar. Nesse ponto, mais uma vez, é possível considerar que o escritor não seria exclusivamente subjugado pela mídia, sem um efetivo controle sobre o mito que deseja construir em sua vida/obra.

⁶¹ No original: “[...] une posture rejoue une position et un statut social dans une performance global qui a valeur de positionnement dans une sphère codée de pratiques.”

No contexto presente, em que é crescente o contingente de escritores que compreendem a reconfiguração de seu ofício e se utilizam conscientemente da cena pública em prol da construção de uma determinada imagem autoral, o domínio da postura se converte em habilidade importante. À sua maneira, essa condição já era vislumbrada e experimentada pelos “escritores barulhentos” aludidos por Moacir Costa Lopes, mas hoje apresenta novas e decisivas nuances em favor do criador literário contemporâneo. Como exemplo, no contexto francófono, Meizoz (2007, p. 19-20) destaca a postura de Michel Houellebecq e seus pares, autores de formação bastante influenciada pela cultura de massa e cujas intervenções públicas tendem a ser marcadas por polêmicas pessoais e literárias. Conscientes da importância da publicidade e da exposição de si como moeda de troca vigente na literatura atual, esses escritores constroem uma postura que apresenta um novo modo de marcar a existência pública da atividade literária. Assim, conclui Meizoz (2007, p. 20): “Segundo uma técnica emprestada da arte contemporânea [...], esses autores exageram a mediação pessoal e a incluem no espaço da obra: seus escritos e a postura que os faz conhecidos se dão solidariamente como uma só *performance*.”⁶² Isso implica pensar que o autor, enquanto tal, não é simplesmente o nome ao qual se atribui uma determinada criação, mas principalmente uma representação – em encontro à compreensão que Diana Klinger apresenta quando pensa o escritor *performer* e seu trabalho na construção autoral de um mito. É desse modo que se impõe a construção de uma identidade que é promovida pela relação entre sua ação pública e sua produção artística. Assim, a postura corresponderá à imagem que o escritor produz de si, exposta na obra e na presença social, que também diz respeito ao modo como esse se faz representar e como constitui sua identidade literária.

Como um traço geracional presente nos escritores mais recentes, a crítica literária Beatriz Resende (2008, p. 16) identifica certa habilidade para exercer uma verve performática. Constatação semelhante é apresentada por Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 13) ao perceber nas últimas gerações o desejo e a necessidade de criar a própria presença na cena literária, seja na forma mais

⁶² No original: “Selon une technique empruntée à l’art contemporain [...], ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l’incluent à l’espace de l’oeuvre: leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance.”

imediate do sucesso mercadológico e crítico, sob a tônica do “romance do momento”, seja “[...] no sentido mais enfático de impor sua presença performativa”. Em ambas as leituras, o que se expressa é uma característica marcante de vários dos escritores atuais: a busca pela presentificação, exercida pelos autores e, ao mesmo tempo, exigida pelo contexto literário do qual fazem parte. É o que confessa, por exemplo, a escritora Luisa Geisler (apud TORRES, 2014), em uma compreensão bastante lúcida e profissional de seu ofício: “Me sinto pressionada a participar de eventos, mas assim como me sinto pressionada a respeitar prazos. É parte do meio. [...] São poucos os autores que se estabelecem só por qualidade literária. É possível, claro, mas é um processo muito mais lento.” Ideia semelhante, dessa vez por um outro prisma, é apresentada por Luciana Villas-Boas (apud PEREIRA, 2012, p. 36), agente literária e ex-diretora editorial da Editora Record, ao reafirmar que “o autor precisa mostrar sua persona literária em eventos”. Mais que uma escolha, trata-se, afinal, de uma estratégia de sobrevivência, como reconhece Joca Reiners Terron (apud PEREIRA, 2012, p. 37): “Caso o autor queira sobreviver no mercado, é preciso entrar neste sistema de celebridades.” Isso explica bastante o porquê de escritores como Cristovão Tezza ou Ignácio de Loyola Brandão também se vincularem a esse circuito de exposição, algo que não parecia estar tão em voga entre as demandas do campo literário quando esses autores começaram a escrever. Brandão não apenas reconhece essa mudança, como entende que o escritor contemporâneo, diferente de todos aqueles que o precederam, seria um viajante⁶³. A princípio, é possível imaginar o deslocamento como algo que não contribuiria para a produção literária, uma vez que quebraria a rotina do escritor, a exemplo do que é confessado por Joca Reiners Terron em seu relato de viagem⁶⁴: “Penso em abalos sísmicos de 8.8 na escala Richter, em meus livros que estão em casa, em meu romance interrompido para fazer esta maldita viagem. Cansaço.” (TERRON, 2014)

⁶³ Não à toa, o escritor como viajante é tema de várias narrativas mais recentes, a começar pelos romances *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), ambos de João Gilberto Noll, passando por *O ano em que vivi de literatura* (2015), de Paulo Scott, e o já aludido *Descobri que estava morto* (2016), de João Paulo Cuenca.

⁶⁴ Na edição do dia 09 de agosto de 2014, o caderno Prosa e Verso do jornal *O Globo* publicou o diário de viagem de quatro escritores: Andréa Del Fuego, Joca Reiners Terron, Luisa Geisler e André Sant’Anna. Nos textos, produzidos como crônicas, os autores relatam suas rotinas e questionamentos como viajantes e participantes em eventos literários dentro e fora do Brasil.

Em contrapartida, há André Sant'Anna (apud DEMENECK, 2014), para quem “[...] não há nada como um quarto de hotel neutro, numa cidade desconhecida, para escrever”.

Ainda que o relato de Sant'Anna venha acompanhado de certa ironia, uma característica bastante presente em sua postura literária, é possível imaginar que a viagem já esteja incorporada à rotina dos escritores contemporâneos, dado o fato de haver uma demanda constante para que estejam fora do “conforto” do escritório. Por outro lado, essa compreensão não necessariamente indica que a posição como *performer* seja algo confortável para esses autores. Afinal, não é à toa que João Paulo Cuenca considera desastrosa a atuação pública de seus pares nos mais diversos eventos literários dentro e fora do Brasil. Um exemplo relevante desse desconforto é relatado, mais uma vez, por Luisa Geisler (2014) em seu diário de viagem para o caderno Prosa e Verso do jornal *O Globo*:

Sou ruim falando em público. Acho que fica uma merda se eu não posso revisar cada palavra, pensar em todas as interpretações possíveis, além do fato de que eu olho demais pro chão. Entro num *loop* de vergonha-e-de-tentar-consertar-a-vergonha-a-qualquer-custo-e-meio-que-tentar-não-rir-por-estar-nessa-situação-e-simplesmente-parar-de-falar. Isso resulta em falar rápido, engolir palavras, errar significados, berrar "tá, é isso", largar o microfone, sair do palco em lágrimas e bater a cabeça na parede até desmaiar (preferencialmente já em posição fetal).

Para além de certa *performance* textual autoirônica, o relato de Geisler diz muito sobre certa inadequação de alguns escritores à exposição que necessitam exercer em nome da participação no jogo literário contemporâneo. Por outro lado, é necessário relatar que a pouca experiência da escritora, de longe a mais jovem entre os citados, também contribuiria para o titubeio em relação à apresentação pública no circuito literário. Desse modo, não é fortuito que o complemento do relato acima seja a afirmação de que “já foi bem pior” (GEISLER, 2014), o que também evidencia certa adequação à medida em que a atuação como *performer* se torna algo mais comum. Junto a isso, a escritora reforça o dado de que a presença pública é essencial, uma vez que a própria Geisler reconhece a singularidade de se

estabelecer exclusivamente através da “qualidade literária”, algo que também é fomentado a longo prazo, como constata Pierre Bourdieu (1996).

Outro lado desse jogo é apresentado de maneira um tanto mais polêmica e crua por André Sant’Anna (2014) em sua crônica de escritor viajante para *O Globo*, ao relacionar a necessidade de exposição à sobrevivência financeira a partir do sarcástico mote: “Mas dinheiro é a coisa mais importante que existe.” Ao discutir sua vida de escritor/*performer*/viajante, Sant’Anna advoga pela busca de um profissionalismo que tem justamente como contraponto o amadorismo ainda vigente no campo e que impõe aos artistas a necessidade de sobreviver de bicos “literários” ou manter uma outra profissão além daquela de escritor. Essa ideia se expressa, por exemplo, no fato de parte das conversas entre os escritores girar em torno da condição material como criadores literários:

Então, estávamos lá em um restaurante, num lugar lindo, tainhas pululando na água, gaivotas, fragatas e albatrozes, o Carlos Henrique Schroeder — que é o cara que organiza o festival —, o Altair Martins e o Daniel Pellizzari e eu, e a gente conversava sobre os trabalhos que a gente tem que fazer para ganhar a vida, sobre como esses trabalhos de *freelance* que a gente faz pagam mal e como a gente nunca recebe os pagamentos na data combinada — só o SESC paga no dia combinado — e sobre como qualquer cachezinho desses que os escritores ganham nesses eventos são devorados pelos impostos e as traduções todas que o Pellizzari tem que fazer para ganhar a vida e o Altair Martins que dá aula em cursinho e eu nem vou falar dos trabalhinhos todos, as palestras todas, as participações em antologias todas que fiz em abril e pelos quais ainda não fui pago. Eles vão pagar, mas vai demorar. Relaxa, que hoje em dia é assim mesmo: tem sempre uma verba que não foi liberada não sei onde. Mas no final eles pagam. (SANT’ANNA, 2014)

Essa condição teria como contraposição um falso *glamour* contido justamente nas viagens realizadas pelos autores para fora do país, totalmente oposto a uma realidade financeira pessoal não condizente com a vida de “celebridade internacional”:

No ano passado, por exemplo, eu estava sem dinheiro para pagar o aluguel e o seguro de saúde, no mês de setembro, porque o

pagamento dos trabalhos que fiz em agosto não saíram na data prevista e, como sou uma celebridade literária internacional, tive que ir a Budapeste e à Feira de Frankfurt e eu estava muito feliz por estar indo a Budapeste e a Frankfurt e Berlim, ler meus textos, fazer umas *performances* muito loucas experimentais transgressoras de vanguarda, voltadas para o meu próprio umbigo e para uma meia dúzia de colegas escritores. Mas eu fiquei muito preocupado com dinheiro, que é a coisa mais importante que existe, economizando a ajuda de custo para pagar o aluguel, para não entrar no cheque especial, nem ter que pedir dinheiro para o meu pai, ou para minha mãe, o que é um negócio meio humilhante para uma celebridade literária internacional de 50 anos de idade. (SANT'ANNA, 2014)

Além de procurar servir como uma espécie de diário pessoal da sua relação com o circuito literário contemporâneo, o texto de Sant'Anna – escrito sob o clima da Feira de Frankfurt de 2014, quando o Brasil foi país homenageado –, seria uma espécie de resposta/desabafo do escritor para as polêmicas que acompanharam a participação do país no evento. Entre elas, acusações de falta de profissionalismo e desconhecimento dos escritores pelo público, além do dinheiro estatal gasto para levar os autores a Frankfurt. É a partir desse contexto que André Sant'Anna (2014) ironiza a situação afirmando provocadoramente que “[...] em vez de pensar naquele romance que um dia ainda vou escrever, fico pensando em dinheiro, porque dinheiro é a coisa mais importante que existe”. Ou seja, antes de pensar efetivamente na literatura, pensa-se nas contas a pagar e todas as demais demandas que são supridas com a remuneração oriunda da atuação pública nos eventos literários. Como ressalta Luisa Geisler (apud TORRES, 2014), essa condição tende a se refletir no processo de escrita, visto que o ganho financeiro com as atividades paraliterárias permite obter certo conforto que – à sua maneira – serve de atestado da profissionalização literária no momento atual: “Aliás, não vou ser hipócrita e dizer que ser paga para falar não é importante. Porque profissionaliza, valoriza o trabalho, paga o aluguel. Se fosse viver só de adiantamentos de livro, nem minha mãe me deixaria morar com ela. Esse conforto financeiro obviamente afeta o processo de escrita.” Sem propalar os benefícios da exposição, Nelson de Oliveira (apud PEREIRA, 2012, p. 36) apresenta leitura semelhante à de Geisler ao confessar a importância financeira da *performance* presencial: “O que me faz participar desses

eventos é a remuneração. Não conheço escritor da minha geração que sobreviva só com direitos autorais.”

Apesar de o foco da discussão se centrar, de modo mais específico, na celebrada apresentação dos escritores nas festas e festivais literários, é notório que o trabalho de muitos autores contemporâneos ministrando oficinas de escrita criativa carrega várias semelhanças com esse tipo de atuação no campo literário. A começar pela própria reivindicação da presença do escritor, que também é um componente exigido durante as oficinas, de modo a reforçar certa ideia de presentificação bastante afeita ao contexto contemporâneo. Assim, é possível afirmar que o escritor atual não apenas viaja para performar ou se apresentar ao público, mas também para ministrar cursos e compartilhar seu saber com novos autores. Trata-se, à sua maneira, de um processo de exposição por meio do qual o escritor também atua como *performer* e contribui para a construção de uma determinada imagem literária. Por outro lado, considerando-se que o objetivo da oficina tende a ser a troca de saberes ou, melhor dizendo, a construção de um aprendizado, a parte do entretenimento tende a ir para segundo plano, ainda que não necessariamente esteja ausente. Afinal, cabe ao professor, assim como ao escritor, entreter a fim de manter uma audiência atenta àquilo que tem a apresentar. No caso do escritor, levando-se em conta a troca de capitais envolvida no jogo, trata-se de um processo um tanto mais complexo, visto que a oficina, por seu caráter em geral transitório, demanda uma *performance* mais próxima ao entretenimento, à semelhança daquilo que é possível identificar nos festivais.

Assis Brasil: um mestre da mídia

É bastante sintomático o fato de que o *boom* das oficinas ocorra de modo quase concomitante ao dos festivais de literatura no Brasil. Ambos funcionam como resultado das mudanças que começam a ocorrer no campo literário contemporâneo, tal aludido por Josefina Ludmer (2010) e Sérgio de Sá (2010), cujo reflexo propõe uma reconfiguração do ofício literário no cenário atual. Se durante a redemocratização do país havia a promessa de um mercado literário forte, em que a profissionalização viria pela relação entre autores e editores, mediada pela figura do

agente literário, como vislumbrado por Silvano Santiago (2002, p. 29), hoje é notório que o mercado do livro, não necessariamente literário, garante o sustento de poucos artistas. Pelo contrário, para muitos, o estatuto profissional ou, de modo mais simplista: o viver de literatura, se tornou possível justamente graças à estruturação de um circuito no qual o autor se converte em mercadoria de si próprio e sua imagem é seu principal produto. O livro, como sabemos, continua presente e é parte importante do processo, mas, por outro lado, deixa de ter primazia como a principal mercadoria a ser vendida pelos autores. Do mesmo modo, hoje parece cada vez mais notória a compreensão dos escritores quanto à importância de saber relacionar-se com a mídia, desde a composição imagética à postura que desejam construir sempre que se apresentam ou são entrevistados. Relacionando esse apoio do aparato midiático às oficinas, é interessante ressaltar a figura de Luiz Antonio de Assis Brasil, cujo nome tornou-se sinônimo do ensino de escrita criativa no país.

Essa condição, para além da longevidade e do sucesso de sua oficina na PUC-RS, também ganhou força pela presença do escritor na mídia, em um crescente reforço à postura de “professor de escritores”, como é possível notar a partir de alcunhas como: “O inventor de escritores”, “Mestre da escrita”, “Papa da escrita criativa” e “o maior formador de escritores do país”. Carol Bensimon, Cinthia Moscovich, Daniel Galera, Luisa Geisler, Michel Laub e Paulo Scott, como exposto anteriormente, são alguns dos bem-sucedidos egressos do curso de Assis Brasil e funcionam como chancela de sua eficácia na formação de bons criadores literários. Não à toa, boa parte desses ex-alunos célebres costuma ser convocada para depor a favor do mestre, a exemplo de Laub (apud VOLPATO, 2012), que em matéria publicada pelo jornal *Valor Econômico*, relata alguns dos principais aprendizados de sua experiência como aprendiz da escrita literária: “Aprendi a ler melhor. Todo escritor é, inicialmente, um leitor de si mesmo. E só sendo um bom leitor ele pode avaliar onde o texto está mais fraco, o que falta aos personagens.” Ao chamar a atenção para a formação como leitor, o autor reforça algo que também habita o discurso de Assis Brasil, para quem a boa leitura é um fator preponderante no aprendizado literário: “Sim, ler é receita necessária e insubstituível – mas não suficiente. O escritor lê, como todos leem, mas a diferença é que o escritor lê com

a intenção de saber. A qualidade da leitura é, portanto, o traço que transformará alguém em escritor.” (BRASIL, 2014)

Outro aspecto marcante da postura de Assis Brasil é demonstrar sua crença no domínio da técnica artística como um componente vital da formação literária:

Assim como qualquer arte, a literatura tem sua técnica, e qualquer técnica pode ser ensinada e aprendida. Há, naturalmente, um espaço para o talento, o qual não foi ainda perfeitamente explicado. Mas só a técnica é capaz de libertar o talento, como queria Maiakovski. Ainda no terreno das citações: Delacroix dizia aos seus alunos de pintura: “Procure ser um bom artesão; isso não o impedirá de ser um gênio.” (BRASIL, 2007)

Anos mais tarde, o espírito da citação atribuída ao pintor romântico francês será reformatado pelo próprio Assis Brasil, dessa vez sob a ótica da literatura, no prefácio de *Escrever ficção: um manual de escrita criativa*: “[...] antes de pensar em ser sucesso, pense em ser competente. Ser competente não é empecilho para a conquista do Nobel.” (BRASIL, 2019c, p. 11) Resumo de tudo que Assis Brasil desenvolveu ao longo de três décadas como coordenador de oficinas, o livro em que compila seus ensinamentos contribuiu ainda mais para reforçar e consolidar a imagem do escritor gaúcho como principal expoente da escrita criativa no Brasil. Mais do que replicar aquilo que supostamente seria apreendido por seus alunos de escrita, a obra teria como intenção fornecer “ferramentas” para outros autores a partir daquilo que o próprio Assis Brasil teria observado ao longo de sua trajetória como ficcionista e oficinairo. Tratar-se-ia, na verdade, de fornecer certos “atalhos” que o próprio autor gaúcho não teve em sua iniciação como escritor, razão pela qual buscou o contato com autores mais tarimbados, entre eles Autran Dourado, um dos pioneiros no Brasil em compartilhar abertamente algumas de suas técnicas de composição literária no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976). Esse ímpeto talvez tenha sido decisivo para que mais à frente a ideia de ministrar uma oficina de escrita criativa tenha aparecido como algo viável e bem-vindo para o já tarimbado escritor Assis Brasil, na metade da década de 1980.

Se ao longo dos anos 2000 foi possível observar o crescimento da exposição midiática do referido autor como o principal coordenador de oficinas literárias do país, sobretudo graças ao sucesso editorial de vários de seus ex-alunos, já devidamente citados, esse papel se consolidou ainda mais ante a publicação do manual *Escrever ficção*. O livro – assim como o próprio Assis Brasil – tem sido celebrado como a grande obra sobre escrita criativa da literatura brasileira, por vezes sendo colocado como algo inédito. Tal leitura, se por um lado contribui para a consolidação da postura de grande mestre da escrita criativa brasileira, também parece eclipsar ou reduzir iniciativas como a de Raimundo Carrero, detentor de extensa trajetória como coordenador de oficinas e autor de pelo menos dois livros voltados ao compartilhamento de técnicas literárias: *Os segredos da ficção* (2005) e *A preparação do escritor* (2009). Duas questões principais parecem pesar contra um maior reconhecimento de Carrero, a começar pelo fato mais óbvio de não possuir uma leva de ex-alunos tão bem-sucedida no campo literário contemporâneo brasileiro, sendo Marcelino Freire o caso de maior destaque nas letras nacionais. Em seguida, mas não menos importante, estaria o fato de Raimundo Carrero residir e atuar prioritariamente em Recife, cuja produção literária parece não possuir a mesma atenção do eixo Rio-São Paulo que a literatura produzida no Rio Grande do Sul, estado onde reside e atua Assis Brasil. A ocupação de diferentes posições no campo também se reflete em outros aspectos, como a editora de publicação de cada autor. Enquanto Carrero teve *Os Segredos da ficção* e *A preparação do escritor* publicados respectivamente por Agir e Iluminuras, ambas editoras de médio porte, Assis Brasil publicou seu *Escrever ficção* pela Companhia das Letras, principal grupo editorial do país, cujas publicações tendem a possuir um maior investimento em publicidade e, conseqüentemente, também ganham maior atenção da mídia. Não à toa, o próprio Raimundo Carrero (2019) publicou uma resenha sobre o livro de Luiz Antonio de Assis Brasil, descrevendo-o como “magnífico”⁶⁵:

⁶⁵ Na mesma ocasião, sem buscar tecer qualquer tipo de comparação, Carrero alude aos dois livros que publicou sobre o tema da criação literária e, como a referendar a importância de Assis Brasil na popularização das oficinas, afirma que seu curso foi criado sob a influência do escritor gaúcho.

Trata de todos os temas que envolvem a criação literária no campo da ficção, com destaque para o personagem. Chega a ser, por assim dizer, uma ode à personagem, com análises consistentes e bem fundamentadas. Examina personagens de Balzac, Dostoiévski, Tchecov e outros autores. *Escrever Ficção* é altamente recomendado para professores e alunos. Enfim, por todos que se preocupam com a criação literária.

A publicação de *Escrever Ficção* contribuiu bastante para a consagração da imagem de Assis Brasil, atrelada à missão de propagar o ensino da escrita criativa no país. Isso se dá não apenas por uma profícua atividade acadêmica na PUC-RS, pesquisando e buscando fundar bases que contribuam para a instituição de algo à semelhança do que já ocorre há várias décadas nos Estados Unidos, mas também pela exposição de uma paixão por contribuir com a formação de novos autores. Um exemplo interessante disso se dá quando o escritor expõe a ideia de que o manual em questão possa vir a ser sua “grande obra” – a despeito de uma extensa e premiada produção ficcional, e de que sua “herança” para a posteridade literária seja sua atuação docente: “A reflexão e o ensino de escrita criativa serão meu legado. Só espero que isso não me impeça de seguir escrevendo minha ficção” (BRASIL apud NECCHI, 2018). Chama a atenção na fala do escritor a pertinência de se manter como criador artístico, ainda que isso aparente ser algo “menor” ante a importância de seu legado como oficineiro. Com tal posicionamento, Assis Brasil evidencia o interesse em se manter no papel de escritor, o que é reforçado pelo autor em *Escrever ficção*, quando afirma: “Seria um livro escrito por um escritor para outros escritores.” (BRASIL, 2019b) Trata-se de uma visão que é bastante pertinente ao *modus operandi* das oficinas, sobretudo na maneira como estas vêm se desenvolvendo no país, em que a função de escritor e professor age de modo concomitante, apesar da natureza diversa – ainda que complementar – da atividade literária. Outro componente que contribui para a referida postura é exposto em declarações como as seguintes: “Quer morte melhor que morrer dando aula?” (BRASIL apud GIRON, 2019) ou “Acho que sou o único cara no mundo que está orientando a escrita de oito romances ao mesmo tempo, nas fases de mestrado e doutorado” (BRASIL apud MOREIRA, 2019). Em ambos os casos, o autor parece reforçar a ideia de que exerce uma missão, cuja consequência é justamente o

afastamento de qualquer ideia de aposentadoria – preferível e mais literário seria morrer enquanto cumpre o seu grande papel em vida.

Além de personificar sua trajetória como principal coordenador de oficinas do país na forma de seu manual de escrita, Assis Brasil também exerce a ideia de perpetuação de sua existência artística como formador de escritores nos ex-alunos que alcançaram sucesso na carreira literária: "Tenho muito claro: minha grande obra são meus alunos. [...] É algo definitivo, que se incorpora à minha biografia. Mas atenção: isso não me preocupa. Até porque sei da efemeridade das carreiras literárias – o público quer sempre um autor novo." (BRASIL apud NECCHI, 2018) Esta compreensão do escritor é corroborada pelo modo como costuma ser apresentado na mídia, sempre acompanhado do nome de alguns dos principais pupilos. Ao mesmo tempo, essa prova de eficácia no curso contribui para a construção de um capital simbólico e artístico para o qual vários aspirantes a escritor buscam se dirigir. Assim, segundo o próprio escritor/professor, foi possível verificar não apenas uma mudança no perfil dos alunos ao longo das décadas, como também um investimento cada vez maior daqueles que buscam sua orientação:

[...] eles vinham para a oficina com a ideia amadorística de "melhorar" o texto e fazer sucesso no bairro; hoje, não: querem ser escritores, mesmo que isso signifique abrir mão de emprego e assumir gastos – refiro-me em particular àqueles que se transferem para Porto Alegre, enfrentando o frio do cão do inverno gaúcho, apenas para cursar a oficina. Isso custa dinheiro. Isso me assusta. Recai, sobre mim, uma tremenda responsabilidade, que nem sempre me sinto capaz de enfrentar com leveza. Mas tentando responder à pergunta: hoje, muito diferente de ontem, o aluno está à busca do profissionalismo da escrita, e a competência técnica tornou-se um novo, inesperado e bem-vindo valor. (BRASIL, 2019d)

Se, por um lado, Assis Brasil transparece um receio legítimo quanto ao sucesso literário daqueles que abdicam de tudo em prol de uma carreira na literatura a partir de sua oficina, por outro, tende a reforçar a busca por uma profissionalização e, mais do que isso, veicular a ideia de que a atuação como um escritor profissional é algo possível. É o que se observa, por exemplo, quando lembra que "Não há mais espaço para escritores de fim de semana" (BRASIL, 2019a) ou que "Vários de seus

ex-alunos vivem exclusivamente da literatura, têm agentes literários, estão sendo traduzidos e são candidatos a integrar o que se espera ser o novo momento de glória da literatura brasileira porque são bons, claro, e também porque são novidades” (RODRIGUES, 2012b). Indiretamente, ao compreender a inevitabilidade de um processo de profissionalização na literatura contemporânea e trazer ex-alunos como exemplos de escritores que alcançaram o estatuto profissional, Assis Brasil reforça sua imagem como relevante formador de novos autores, o que expressa uma habilidade do escritor em se apropriar de sua exposição midiática como forma de contribuir para a consolidação de uma determinada postura, mais precisamente aquela do principal coordenador de oficinas em atividade no Brasil. Apesar de se utilizar bem dessa relação, esse autor ainda permanece bastante atrelado a um tipo de exposição que se dá, sobretudo, por meio da mediação de outras instâncias, mais precisamente os periódicos e mídias eletrônicas, nos quais a entrevista prevalece como o principal gênero jornalístico expositivo.

Oficineiros *on-line* e suas posturas virtuais

Para além desse contexto midiático mais tradicional, a presentificação dos autores e da literatura atual se dá em uma instância na qual a presença dos escritores se soma a certo senso de autoexposição e, mais do que isso, da exposição da intimidade sem a necessidade de mediadores. O principal veículo dessa demanda continua sendo a mídia, porém dessa vez a preponderância abandona os domínios eletrônico da televisão e analógico dos jornais e revistas para se debruçar sobre as possibilidades advindas com a popularização das mídias digitais. É levando em conta essa transformação que Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017, p. 147) estabelecem o mundo virtual como um cenário importante de atuação do escritor contemporâneo – em paralelo àquele em que sua performance presencial é convocada e/ou se dá através de mediadores –, caracterizado pelos “[...] perfis que os escritores possuem no Facebook⁶⁶, com informações que combinam a autopromoção, a discussão e a minúcia cotidiana, e na escrita de blogs, que podem ser pessoais ou estar hospedados nos sites das editoras que publicam

⁶⁶ Cabe incluir também outras redes, como Instagram, Youtube e Twitter.

seus livros”. É com o olhar sobre esse contexto que Milena Britto (2017) reconhece a importância da atuação nas redes virtuais como instrumento por meio do qual o escritor contemporâneo consegue exercer “a autogestão da carreira e da própria imagem, ou da carreira através da própria imagem”⁶⁷ (BRITTO, 2017, p. 69). Segundo a autora, a expansão tecnológica exerce grande influência na concepção sobre o que é o escritor na contemporaneidade, bem como nas suas estratégias de atuação em relação ao campo literário. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, as políticas culturais em vigência passam também a convocar a existência de um tipo de sujeito até então ausente:

O escritor que tem de pensar a si mesmo como gestor; que tem de transformar a sua criação em um projeto com características financeiras, estéticas, sociais e políticas. O autor passa a ser gestor de um projeto e, portanto, de sua própria carreira, a qual pode passar a existir a partir da concretização do projeto (BRITTO, 2017, p. 70).

Para esse artista a internet será de suma importância, já que serve à promoção de uma interatividade com o público – de fato e em potencial. Esse, por sua vez, será composto por sujeitos detentores de papéis bastante distintos no jogo interativo da rede, compartilhando as funções de leitor, crítico, admirador, entre outras. Locais de exposição por excelência, as redes sociais tendem a expor publicamente as interações, de modo que estas não mais se veem restritas à exclusividade do encontro presencial ou de uma correspondência privada. Uma vez que há a tendência de que os contatos sejam publicizados, tenderia a ocorrer uma espécie de atuação performativa no âmbito da rede, cuja intenção de ao menos uma das partes seria se fazer ver e perceber pelos demais sujeitos. Já que, em um primeiro momento, dominar a exposição de si na mídia se converte em mais-valia para o escritor, ter ciência das estratégias de interação nas redes sociais seria, digamos, a “versão 2.0” do autor midiático. Visto que utilizar os artifícios da *WEB* em prol da própria visibilidade compreende uma via relevante de inserção e consolidação no

⁶⁷ Tendência semelhante é expressa por Gonzalo Aguilar e Mário Cámara (2017, p. 148), ao identificarem o crescimento da “[...] demanda de escritores que, no mundo virtual e no outro, se transformam em empresários de si mesmos”.

campo literário atual, determinadas operações no ciberespaço, como a polêmica com um escritor mais conhecido ou a postagem de autopromoção pela participação em um dado evento literário, tendem a funcionar como instrumento para atribuir uma importância que, não necessariamente, o agente de tais interações possui. O mesmo valeria para o escritor dotado de alguma relevância no meio literário, dado que a rede social tende a funcionar como via de contato amplo, irrestrito e sempre presente com o público leitor. Nesse aspecto, manter uma base relevante de seguidores permite deter um canal de promoção que contribui sobremaneira para autogestão da própria carreira, já que os perfis virtuais tendem a servir como uma espécie de portfólio em eterna exposição.

Analogamente, ao discutir a relação entre a construção de uma postura literária e a exposição dos autores na internet, Jérôme Meizoz (2011, p. 10) vê na rede um espaço decisivo na gestão dos modos de autorrepresentação dos escritores. Por não impor mediadores, o ambiente virtual possibilita aos autores estabelecer uma construção autoral inimaginável antes da pulverização midiática provocada pela *WEB*. Nas redes a postura ganha novas instâncias e nuances, deixando de se restringir aos momentos formais de aparição pública para se atrelar a uma dada exposição da intimidade ou da figura pública do escritor em seu perfil virtual. Supostamente sem filtros, essa interface acirraria ainda mais a ideia estabelecida por Pierre Assouline (2010, p. 12 apud MEIZOZ, 2011, p. 10) de que “o escritor se torna o representante de si mesmo”⁶⁸, também propícia para a reflexão quanto ao contexto aludido por Milena Britto (2017, p. 86) ao pensar o campo literário brasileiro contemporâneo:

Em grande medida, os autores, ao montarem suas narrativas, seus dramas, suas polêmicas, seus lugares de afeto, nas redes sociais, forçam uma tomada de posição mais rápida, uma articulação que lhes permite afetar a recepção de seu próprio trabalho. Consequentemente, ao mesmo tempo em que autogerenciam a sua imagem profissional e ficam atentos aos lugares de poder para si, no campo literário, também conseguem atingir leitores, ou atraí-los para a sua causa através de simpatias e afetos.

⁶⁸ No original: “l’écrivain est devenu le représentant de lui-même.”

Ante todo esse contexto, é possível concluir que a dimensão do ofício literário contemporâneo, tal qual estabelecido com as reconfigurações promovidas pela relação da literatura com a mídia e o mercado, passa por duas instâncias incessantemente correlacionadas: o espaço físico e da mídia tradicional, em que se dá uma *performance* presencial; e o espaço virtual, no qual o autor promove a autogestão de sua imagem e não cansa de se remeter àquilo que desenvolve no mundo fora das redes. Um exemplo simples dessa relação se expressa na autopromoção dos escritores através de seus perfis virtuais, em geral voltada à divulgação de eventos e realizações que se dão no âmbito externo às redes sociais. Do mesmo modo, como já expresso por Milena Britto, a postagem daquilo que foi realizado em uma determinada aparição pública também se converte em ferramenta para engajamento com a audiência *on-line*.

Levando-se em conta a importância das redes na autogestão da imagem do escritor contemporâneo, é relevante observar o caso de autores que se utilizam da internet como forma de construir e promover uma postura diretamente relacionada à coordenação de oficinas literárias. Um dos exemplos mais relevantes desse processo é o do escritor Tiago Novaes, cuja presença na *WEB* se dá, sobretudo, atrelada à atuação do escritor no ensino da escrita criativa. Para isso, ele divide-se em várias frentes, preponderantemente no Facebook, no Youtube e via *mailing*, compondo uma estratégia bem delineada de marketing digital. Entre outras coisas, chama atenção o fato de Novaes compreender a rede como um instrumento de autonomia do artista atual, dada a capacidade de promover um contato com o público sem a necessidade de mediadores. Esse movimento, no caso do escritor, se deu a partir de uma necessidade material: buscar manter-se produzindo após ser vitimado, em 2015, pelo reflexo da crise econômica de 2014, quando caíram duas traduções que ele estava desenvolvendo e lhe garantiriam a renda para os próximos meses. Diante desse impasse, o escritor pensou que a melhor maneira de não sofrer com as incertezas da economia seria tornar-se seu próprio vendedor, sua própria loja – tal revela em entrevista ao produtor musical Jacques Figueiras no canal *O assunto é produção*: “O que é abrir a loja para o artista? É ele vender as suas coisas também. É ele ter uma página na internet, uma página no Facebook. É ele ser visível. Se assumir como escritor.” (NOVAES, 2017) É a partir dessa perspectiva que

Tiago Novaes compreende aquele que seria o principal atrativo da internet: colocar o artista em contato direto com sua audiência, de modo a quebrar uma cadeia mais tradicional de mediação, como a necessidade de um editor, por exemplo. Assim, Novaes representaria uma classe de autores que “[...] se adaptaram a toda essa parafernália da informática para fazer o que antes da consolidação das editoras já acontecia – mas com outros tipos de recursos –, que era obter o domínio de sua produção, desde a confecção, passando pela distribuição, chegando à venda” (ASSIS, 2016, p. 28). Ciente dessa possibilidade, o escritor afirma: “Hoje em dia, o Facebook não é só uma rede social, como também uma plataforma de divulgação de trabalhos” (NOVAES, 2017), uma vez que a rede permite a promoção de um contato entre produtor e consumidor outrora inimaginável.

A compreensão do potencial emancipador das redes exaltado por Novaes não se fomenta a partir de um mero entusiasmo do escritor, mas compreende uma estratégia de marketing desenvolvida de modo bastante consciente. Isso é mostrado explicitamente pelo próprio autor ao explicar parte das ações que utiliza para efetuar uma bem-sucedida autopromoção no ambiente virtual. Diante disso, um dos primeiros passos seria a criação de uma *fanpage* no Facebook e uma página pessoal no estilo “.com.br”. Assim, segundo o autor, o artista dá início à consolidação de sua identidade artística: “A pessoa tem que *curtir* o seu nome.” (NOVAES, 2017, grifo nosso) Em seguida, uma vez que os espaços de divulgação e visibilidade foram criados, tem-se a criação da lista de *e-mails*, cuja função parece ser indispensável no processo de autonomia objetivado pelo escritor:

A lista de *e-mails* é o recurso que nós temos para não ficarmos dependendo nem das editoras nem do Mark Zuckerberg. No fim das contas, a lista de *e-mails* é o teu acesso direto aos teus leitores, ao teu público, aos teus fãs. É a sua maneira de não ter que ir atrás dos fãs toda vez que você for lançar um disco ou lançar um livro. A lista de *e-mails* vai permitir que você estabeleça um contato direto com seu público de uma forma possível. Qual a forma possível? *E-mail*. O legal seria se você fosse amigo pessoal de todos, pudesse encontrá-los no bar e tomassem cerveja, mas temos que pensar maior. Nós temos que pensar que pode haver gente que goste de você na Espanha, em Portugal, no Pará, no Rio Grande do Sul... Eu sou de São Paulo, então a lista de *e-mail* é o que permite alcançar grandes latitudes. (NOVAES, 2017)

Para Novaes, a relação com os *e-mails* é semelhante àquela mantida pelo cronista com o jornal. Ou seja, deve-se manter uma regularidade nas publicações a fim de cativar e fidelizar o público, formado por potenciais leitores e/ou alunos de escrita criativa. Em grande medida, esse aspecto cronístico terá papel importante na construção de uma imagem literária. No caso de Tiago Novaes, seus *e-mails* tendem a se voltar à discussão de aspectos relacionados aos processos de criação artística, o que é importante na construção de uma postura atrelada ao trabalho com oficinas literárias. É basicamente por meio dessa relação construída com o público que o autor entende que se reconfiguraria a noção de publicidade – comumente vista como avessa à arte e à literatura –, uma vez que a relação com os leitores não estaria mais alicerçada no âmbito meramente comercial, pautando-se primordialmente por uma suposta relação de amizade. Como forma de justificar esse olhar, Novaes parece demonstrar certa aversão à publicidade, ainda que reconheça a necessidade desta para o modo como exerce seu trabalho artístico. De qualquer maneira, o escritor sabiamente busca pontuar uma diferença entre aquilo que exerce e certo “utilitarismo” próprio à atividade publicitária: “Eu acho que o que eu vendo é mais a estrutura da bolha de sabão do que algo utilitário. [...] Na verdade, não vendemos, compartilhamos, estamos criando um fluxo em que o dinheiro está envolvido, porque o dinheiro está envolvido em tudo na nossa sociedade.” (NOVAES, 2017) À sua maneira, Novaes replica aquilo que Josefina Ludmer (2010, p. 2) alude quando discute o momento pós-autônomo da literatura, em que todo cultural (e literário) é econômico e vice-versa. Para o escritor, essa posição busca afastar certas concepções românticas, as quais não caberiam mais para o artista no estágio atual do capitalismo, principalmente no que diz respeito à ideia de “[...] ficar escondido no seu quatinho e se alimentando um pouco da ideia do fracasso. Isso envelhece, como tudo” (NOVAES, 2017).

Nesse aspecto, o que parece estar subjacente ao posicionamento de Tiago Novaes é uma mentalidade empreendedora que, por vezes, flerta com certa noção de meritocracia, ao advogar que a abertura de contato com o mundo propiciada pela internet traz a possibilidade de alcançar o público e cabe ao artista saber utilizá-la do modo certo. Ou seja, “o artista não tem que produzir a sua obra pensando em

agradar ao público. É o contrário: você tem que estar aberto o suficiente para que o público que gosta da sua obra possa se aproximar” (NOVAES, 2017). Tal processo se daria por meio da segmentação do público, realizada por Novaes a partir – entre outras coisas – de seus próprios gostos pessoais, mais precisamente os autores que o inspiram e que serviriam como ponto de partida para alcançar o seu público potencial na internet. Ao pensar na audiência de suas oficinas, Novaes exemplifica a seguinte interseção: “No caso do curso de escrita, são pessoas que curtem a Flip, por exemplo. São pessoas que vão na Festa Literária Internacional de Paraty, que é uma feira de literatura, e as pessoas que vão nessa feira são pessoas que são interessadas em livros. Então tudo a ver.” (NOVAES, 2017) Estabelecer esse tipo de ponte se relaciona de maneira direta com a compra de anúncios virtuais no Facebook, rede que será responsável por fazer a ligação do escritor com as pessoas que possivelmente estariam interessadas em seu trabalho. Nesse âmbito, a propaganda funcionaria de modo mais ortodoxo: anúncio com texto e imagem atrativa do escritor – “Os meus anúncios são uma foto sorridente minha. Sou eu. Na verdade, eu estou falando de mim. Eu sou um professor de escrita, então [...] as pessoas têm que ir com a minha cara e, se não forem com a minha cara, beleza. Porque tem muita gente que vai inevitavelmente com a sua cara.” (NOVAES, 2017) Trata-se, à sua maneira, de uma *performance* do autor, na qual sua imagem funciona como instrumento para alcançar a atenção do público e converter “cliques” em novos alunos.

Ao explicitar as ferramentas que utiliza para estabelecer sua imagem na internet, Tiago Novaes demonstra de modo bastante nítido o processo de autogestão e construção de uma determinada identidade literária a partir da rede. Apesar de se consolidar por meio de uma atuação bastante consciente nas redes sociais, utilizando-se das mais diversas estratégias de autopromoção do espaço virtual, boa parte do capital simbólico e artístico do escritor é oriundo de uma carreira já existente no circuito literário “*off-line*”, o que inclui a realização de diversas atividades correlatas ao trabalho de escritor: tradutor, correspondente internacional, *ghostwriter* e, obviamente, coordenador de oficinas. Nesse último aspecto, seu currículo inclui a realização de cursos em diversas instituições, como SESC, Casa das Rosas e Instituto Vera Cruz. Por outro lado, é interessante ressaltar que a

performance virtual de autopromoção do escritor ganha uma maior relevância em decorrência do fato de ministrar um curso *on-line* de escrita, o que torna sua atuação ainda mais atrelada à internet. Assim, a publicidade estabelecida na rede ganha maior efetividade, já que se direciona a uma oficina na própria *WEB*, tornando o processo da rede para a rede. Isso foge à regra de pensar a interação na internet em remissão a algo que esteja externo a ela, como ocorre com a maioria dos escritores cuja presença virtual é marcante.

Cada um à sua maneira, Assis Brasil e Tiago Novaes representam modos distintos de se apropriar da mídia em prol da construção de uma determinada imagem autoral relacionada à coordenação de oficinas literárias. Tal diferença pode ser associada, entre outras coisas, à distância geracional e, mais do que isso, à posição que cada um dos escritores ocupa no cenário literário brasileiro. De um lado, um escritor já bem estabelecido cuja trajetória e atuação impõem condições mais privilegiadas, ao ponto de contar com o aparato midiático e editorial *mainstream* em prol do reforço de sua postura. De outro, um escritor que vislumbra a internet como um espaço de visibilidade e autogestão da carreira, cujo domínio das ferramentas de interação promove a capacidade de alcançar uma determinada autonomia artística que outrora parecia distante. Entre esses dois sujeitos, estariam diversos outros autores cuja posição parece ser a hibridez entre o papel de viajante – no circuito de feiras, festas e afins – e a autogestão da imagem com o suporte da internet, por meio da qual fomentam uma base de leitores e promovem uma interação entre a instância presencial e a instância virtual. É o caso, por exemplo, de autores como Ronaldo Bressane, Noemi Jaffe, Marcelino Freire, Ricardo Domeneck, Clara Averbuck, entre outros, cujos perfis nas redes auxiliam na construção de uma determinada postura, diversas vezes atrelada à atuação nas oficinas que realizam. No caso de Averbuck, chama a atenção a inter-relação que a autora promove entre seu ativismo feminista e os cursos que ministra – voltados exclusivamente ao público feminino. Já Noemi Jaffe, além de divulgar as oficinas que realiza, em grande parte no espaço literário Escrevedeira, costuma expor em seu Twitter breves verbetes etimológicos: por si só uma curiosa atividade professoral. Ricardo Domeneck, por sua vez, não apenas se dedica à promoção de seus cursos quando está em passagem pelo Brasil, como mantém-se atento ao modo como são

divulgados – a exemplo do momento em que se recusou a replicar um *banner* de divulgação por não gostar da imagem de si escolhida pela Escola de Escrita, realizadora da oficina, que prontamente apagou a primeira imagem e produziu uma nova, dessa vez de acordo com a maneira como Domeneck gostaria de se ver representado. Já Marcelino Freire, além de manter uma profícua conta no Instagram, por meio da qual expõe os diversos eventos em que se faz presente, também pode ser visto no Youtube em um vídeo publicitário de divulgação de sua oficina no Centro Cultural B_arco, em que expõe métodos do curso e busca desfazer certo mal-entendido quanto à função de um curso dessa natureza. No caso de Ronaldo Bressane, esse mantém um perfil no Instagram no qual se dedica ao compartilhamento de suas leituras, de modo a expor a bagagem literária que possui, muitas vezes remetendo-se a algo que leu ou trabalhou em suas oficinas. Além disso, mantém um grupo no Facebook exclusivo para ex-alunos, em que atua com vistas a manter-se em contato com os egressos de seus cursos.

Para além dos perfis nas redes (em que não necessariamente atuam em prol de uma imagem relacionada ao trabalho com as oficinas), todos esses autores também se mostram presentes na mídia tradicional, tanto como colaboradores recorrentes (cronistas, críticos, resenhistas etc.) quanto como entrevistados tão logo possuem um livro novo lançado. Do mesmo modo, é comum que estejam presentes em eventos como a Flip e correlatos ou ministrando oficinas nas mais diversas instituições. Levando-se em conta o lugar ocupado pela oficina literária, é possível afirmar que essa atividade desempenha um papel curioso na cena contemporânea. De um lado, parece difícil não encaixar os *workshops* de escrita criativa como mais uma das atrações do circuito literário atual, ainda que não contenham um caráter nitidamente festivo, espetacular e performático observado nas palestras e apresentações realizadas em feiras, festas e festivais literários. Ao mesmo tempo, é recorrente observar nas oficinas a veiculação de um discurso e um *modus operandi* que tem como principal intenção quebrar determinadas concepções. Essas, em geral, se atrelam justamente à já aludida espetacularização em torno da literatura e da figura do escritor, algo não necessariamente restrito à atualidade. Um exemplo interessante da proposta de “quebra do encanto” é a ideia propagada por vários oficinairos de que uma boa produção literária se dá como resultado de um trabalho a

longo prazo, constituído de uma considerável bagagem de leituras somada à realização de exercícios e muitos processos de escrita e reescrita a fim de aprimorar uma técnica⁶⁹. Em geral, o que costuma ocorrer nas oficinas é a revelação dos artifícios da criação, que sabiamente não se mostram de maneira nítida durante as demais exposições públicas dos escritores, nas quais se tende a discutir ou celebrar o saldo final ou, melhor dizendo, a obra pronta que foi publicada e/ou premiada.

Embora tendam ao rompimento da exaltação da genialidade artística, que visa celebrar o criador literário como um sujeito iluminado e dotado de uma capacidade divina de criação, as oficinas não deixariam de se inserir na dinâmica performativa e midiática contemporânea. Permanece, por exemplo, a relação do autor com uma audiência para a qual ainda se torna necessário performar, de modo a reforçar e/ou construir uma determinada imagem de si tão vendável quanto aquela que é exposta pelos holofotes no tablado da Festa Literária Internacional de Paraty. Mais que isso: no caso dos autores que têm na coordenação de oficinas uma atividade importante de ganho financeiro, parece ser ainda mais relevante a necessidade de construir uma marca, visto que o trabalho como oficinheiro estaria mais atrelado ao “saldo” da carreira do que à existência de um fato literário novo – que costuma ser o lançamento de um livro – ou o cultivo de boas relações no campo. Ou seja, a realização de um curso de escrita criativa não se faz em decorrência da divulgação de uma obra inédita, mas, sim, por conta de um currículo que é referendado por prêmios, pelas publicações que realizou e, obviamente, pela formação que possui, relacionada à literatura ou às artes em geral.

Além disso, na oficina o escritor tende a se encontrar sempre na berlinda. Talvez de modo diferente ao qual esteja acostumado, quando é interpelado por outro escritor ou por um crítico a respeito de determinado aspecto de sua produção, ou mesmo quando se defronta com a resenha analítica sobre um livro publicado. Ainda que não sejam necessariamente cômodas, essas ocasiões tendem a ser contornáveis quando o autor consegue estabelecer uma argumentação convincente

⁶⁹ Nesse aspecto, chama a atenção o uso do termo “artesanato literário” utilizado por Silvano Santiago (2004, p. 65) para se referir à dimensão da criação, ou melhor: da escrita, em oposição à exposição midiática do escritor. Caso semelhante se encontra na expressão “matéria de carpintaria”, utilizada por Autran Dourado (1976) para se referir à técnica da escrita literária.

o suficiente para justificar aquilo que “deu na telha” quando expôs determinada questão na narrativa. Já na oficina, a berlinda se dá de modo mais premente sobre o ofício literário, uma vez que põe em xeque o escritor enquanto leitor/crítico. Isto porque, em geral, a tendência dos cursos de escrita criativa é trabalhar com o texto de autores canônicos e/ou modelares – na função de exemplo – e aquilo que é produzido pelos próprios alunos – comumente escritores aspirantes. No primeiro caso, tem-se contato com as referências ou, melhor dizendo, com o cânone pessoal do escritor que ministra o curso, o qual mostra não apenas a sua bagagem de leituras (fator considerado indispensável para assumir o ofício literário), mas também o seu olhar para textos que são considerados modelares, expondo a maneira como um escritor “aprende” ao ler seus antecessores ou pares. A outra face dessa exposição é apresentada durante a apreciação dos textos produzidos pelos participantes da oficina, os quais aguardam com ansiedade a possibilidade de ter sua produção avaliada por um sujeito mais experiente, supostamente dotado de um olhar arguto para apontar o que deveria ser trabalhado a fim de “melhorar” o texto produzido. Em ambos os casos, o escritor necessita performar, seja no sentido mais “duro” de desempenhar bem uma função – neste caso: ser leitor/crítico –, seja no sentido mais “fluido” de atuar como *performer*, isto é, representar em prol da construção de uma postura.

Ao mesmo tempo em que demanda a performatividade do escritor, que faz as vezes de mestre artístico, o trabalho como oficinheiro se atrela à dimensão midiática do ofício literário atual. Afinal, é necessário que o autor se exponha através dos meios midiáticos para que possa promover a atividade que realiza, com destaque particular para a internet, cuja facilidade no compartilhamento de informações e a ausência de mediadores contribuem para que o autor se faça chegar a potenciais alunos – nem sempre aqueles que já conhecem seu trabalho autoral. Nesse âmbito, chama a atenção o fato de haver muitos autores cuja presença midiática e autoexposição se dão muito mais pela faceta “professoral” do que como criadores artísticos. Trata-se de um movimento bastante interessante a ser observado e que vai ao encontro da reconfiguração do ofício literário na contemporaneidade, quando a dimensão performática e a presença na mídia se tornam habilidades mais requisitadas do que aquelas tipicamente consideradas artísticas. Isso expõe e

reforça uma relação estreita entre a ascensão das oficinas de criação no campo contemporâneo com a compreensão de que a profissionalização literária, definitivamente, passa por diversas outras instâncias, todas evidentemente atreladas à escrita ou à arte da palavra, mas não necessariamente centradas no livro ou na produção editorial – como pontua Sérgio de Sá (2010, p. 152) ao afirmar: “Na sociedade pós-industrial, o escritor é cada vez mais uma imagem. A obra fica em segundo plano.”

É desse modo que refletir sobre a atividade do escritor profissional de hoje, sobretudo sua ligação com a coordenação de oficinas literárias, impõe observar o modo como esse se utiliza de suas dimensões performáticas e midiáticas em prol de uma postura que contribui à construção de uma identidade artística diretamente relacionada ao ensino da escrita criativa. Mais do que um mero “instrumento” de subsistência, ocupar a função de oficinairo tem se tornado uma atribuição que permite ao criador literário ocupar espaços específicos no campo atual. Dada a sua existência híbrida, dentro e fora da dimensão espetacular do circuito literário, a oficina exemplifica bem a posição do escritor contemporâneo, cuja tendência também parece ser o deslocamento entre a necessidade de se sujeitar ao espetáculo e, ao mesmo tempo, exercer a atividade literária como um trabalho dotado de um caráter artesanal, expresso na técnica literária.

CAPÍTULO 4 - ENTRE ATALHOS E TRAMPOLINS: DAS OFICINAS PARA AS LISTAS DE PREMIADOS

Na convivência semanal, o oficinairo e os oficinairos se ensinam que mais importante que o sucesso ou o fracasso profissional, os prêmios ou o retorno financeiro é o prazer estético e o bem-estar psicológico proporcionados pela prática da criação. (OLIVEIRA, 2017, p. 18)

Na berlinda entre a arte e o mercado

A vitória do Prêmio Nobel de Literatura 2017 do escritor nipo-britânico Kazuo Ishiguro representou um novo patamar para o prestígio das oficinas de escrita criativa no cenário da literatura mundial. Pela primeira vez, em mais de cem anos de história, a principal láurea literária do planeta, signo popular de excelência artística, foi concedida a um autor formado em Escrita Criativa. A rigor, sob a ótica do mundo literário anglófono, o Nobel era a última barreira a ser conquistada pelo Programa, já extensamente prestigiado com os principais prêmios literários da língua inglesa. Como exemplo, cabe lembrar que, até 2009, pelo menos 16 premiados do Pulitzer⁷⁰ haviam passado pelo Iowa Writers' Workshop, o mais antigo e prestigiado programa do campo literário dos Estados Unidos (cf. MENAND, 2009). Apesar do sucesso de vários de seus egressos, o curso evita tomar para si os louros, preferindo atribuir aos ex-alunos o mérito do prestígio que alcançaram. Essa “falsa modéstia” da instituição estaria exposta na premissa de que “[...] a escrita não pode ser ensinada, mas os escritores podem ser incentivados⁷¹” (IOWA WRITER'S WORKSHOP apud MCGURL, 2009, p. 26). Desse modo, evitando polêmicas, o famoso curso foge à discussão sobre a efetividade do resultado de ensinar alguém a escrever. A discussão quanto à validade do ensino de escrita criativa é uma questão-chave cuja

⁷⁰ Realizado desde 1917, o Pulitzer é o principal prêmio cultural dos Estados Unidos, distinguindo anualmente artistas e obras nas áreas da literatura, do jornalismo e da composição musical. Atualmente, existem sete categorias ligadas às letras: Ficção, Romance, Teatro, História, Biografia ou Autobiografia, Poesia e Não Ficção. Apesar do seu grande prestígio, sua recompensa financeira não está à altura do seu valor simbólico – de US\$ 15 mil para o vencedor de cada categoria.

⁷¹ No original: “[...] writing cannot be taught but that writers can be encouraged.”

resposta mais completa é apresentada por Wallace Stegner (1997, p. 10-11), diretor do Programa de Escrita Criativa da Universidade de Stanford por 25 anos:

Qualquer professor pode desencorajar hábitos ruins (ou seja, improdutivos ou ineficazes) e encorajar aqueles que funcionam. Ele pode guiar um jovem talento para fazer o que é mais capaz de fazer e poupá-lo de alguns equívocos frustrantes. Ele pode comunicar a verdade necessária de que a boa escrita é um fim em si mesmo, que um escritor honesto é o membro de uma confraria digna. Essa pode ser a função mais importante do professor de escrita.⁷²

Apesar de também não se comprometer com a promessa de um efetivo aprendizado da escrita, o autor ao menos expõe com maior nitidez de que modo a oficina literária pode contribuir para o encorajamento de novos escritores. Apostar no caráter supostamente motivacional vai ao encontro de uma premissa que, em muitos aspectos, parece se situar no espaço oposto ao ocupado pelas oficinas enquanto lugar de desmistificação da escrita literária: o da existência de um talento, de algo inato, logo, incapaz de ser aprendido formalmente. No entanto, contrapondo o senso usual, Stegner (1997, p. 12-13) afirma: “Eu acredito que o talento é mais comum do que nós pensamos, que ele está em todo lugar e que quase todo mundo tem algum grau dele – algo que vale desenvolver.”⁷³ Dessa maneira, o autor sabiamente amplifica a possibilidade de uma formação literária, sob a noção de que, mesmo na qualidade de um dom, “recebido e não adquirido” (STEGNER, 1997, p. 13), há algo a ser trabalhado pelas oficinas: “Eu acredito que todos os nascidos devem ter a chance de se tornarem o melhor que são capazes e que muitos possuem dons subdesenvolvidos ou obscurecidos que, como esporos, crescerão se receberem

⁷² No original: “Any teacher can discourage bad (meaning, unproductive or ineffective) habits and encourage those that work. He can lead a young talent to do what it is most capable of doing, and save it from some frustrating misdirections. He can communicate the necessary truth that good writing is an end in itself, that an honest writer is a member of a worthy guild. That may be the most important function of the teacher of writing.”

⁷³ No original: “[...] I believe that talent is more common than we think, that it is all over the place, and that almost everyone has some degree of it – something worth developing.”

água.”⁷⁴ (STEGNER, 1997, p. 13). Obviamente, é necessário considerar que o melhor possível, para muitos, seja aquém do bastante para a consolidação de uma carreira literária. Por outro lado, considerando-se o argumento do encorajamento, a oficina faria sua parte contribuindo para que o pretense escritor alcançasse o máximo de seu potencial, seja lá qual for a medida.

Da perspectiva do campo literário brasileiro contemporâneo e de sua experiência como oficinheiro, Assis Brasil (2019c, p. 22, grifo nosso) apresenta alguns indícios que podem ser úteis como medida para o êxito dos egressos de uma oficina literária: “[...] com o suceder dos anos vi meus alunos crescendo, *ganhando prêmios*, publicando em editoras de prestígio, sendo traduzidos⁷⁵, fazendo suas vidas de sucesso.” O fato de os prêmios aparecerem em primeiro não parece ser algo fortuito, dado que a distinção obtida nos concursos literários representa um signo difícil de ignorar em termos de excelência artística. Não à toa, as editoras fazem questão de destacar, geralmente com um selo na capa, os livros finalistas ou vencedores das principais premiações literárias. Para a estudiosa francesa Sylvie Ducas⁷⁶ (2013), cujo estudo *La littérature à quel(s) prix?* se dedica à análise histórica dos prêmios literários na França, essas instâncias de consagração ocupariam duas funções distintas e complementares, a saber: emblema e arquivo. Enquanto emblema, as

⁷⁴ No original: “[...]” “I do believe that everyone born should have a chance to become the best he is capable of and that many have undeveloped or obscured gifts that, like spores, will grow if they are given water.”

⁷⁵ Como ressalta Pascale Casanova (2002, p. 169): “A tradução é grande instância de consagração específica no universo literário.” Desse modo, a autora ressalta a importância de ter uma obra traduzida para uma língua de maior prestígio, contribuindo para incrementar o prestígio de uma determinada literatura. Um exemplo desse processo, segundo Casanova (2002, p. 170), estaria nos escritores do chamado *boom* latino-americano, cujo prestígio literário em âmbito mundial teria ocorrido após a tradução para o francês e o reconhecimento da crítica da França. Nos últimos anos, com relativo sucesso, tem havido um movimento crescente na tradução de escritores brasileiros contemporâneos para o exterior, com destaque para algumas iniciativas pontuais bastante relevantes: a escolha do Brasil como país homenageado da Feira de Frankfurt em 2013; a publicação da Revista *Granta* (2012) em português com a seleção dos 20 melhores jovens escritores do Brasil; e o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior da Biblioteca Nacional.

⁷⁶ Professora de Literatura Francesa Contemporânea na Universidade Paris-Est Créteil, especializada nas questões relativas ao estatuto de escritor e aos ofícios do livro. Atualmente, desenvolve pesquisas relacionadas às instâncias de consagração literária, às mediações culturais, aos *best-sellers*, bem como narrativas sobre o contemporâneo em meio editorial e digital.

premiações estariam diretamente envolvidas com a máquina editorial, atuando na tarefa “econômica da produção de um livro, como dispositivo midiático-publicitário colocado no centro das estratégias editoriais e de uma indústria do livro”⁷⁷. Ou seja, de maneira ativa, os prêmios seriam instrumentos a serviço do mercado editorial, contribuindo para uma triagem eficiente do que é lançado pelas editoras⁷⁸. A razão dessa atuação comercial, ainda de acordo com Ducas (2013), seria a compreensão de que

Um livro é também uma mercadoria cultural em um mercado do livro dilatado, que é um mercado de oferta, logo, um mercado arriscado. Daí a importância desmesurada que os editores dão aos prêmios literários. Daí a expectativa de que o público se projete sobre o que continua sendo uma ferramenta saudável de triagem e seleção na selva de títulos que inundam o mercado literário a cada ano.⁷⁹

De modo oposto, porém complementar, os concursos literários também funcionariam como arquivo, na tarefa “literária da consagração de um talento, na continuidade de tradições multisseculares de consagração e de sociabilidades literárias⁸⁰” (DUCAS, 2013). Por essa perspectiva, os prêmios estariam dedicados ao

⁷⁷ No original: “[...] économique, du rendement d’un livre, en tant que dispositif médiatico-publicitaire placé au cœur des stratégies éditoriales et d’une industrie du livre.”

⁷⁸ A prevalência dos prêmios literários em meio a um contexto em que a crítica parece cada vez menos valorizada teria a ver, entre outras coisas, com a presença de um mercado bem-estruturado para o livro. Esse diagnóstico é apresentado pelo crítico Paulo Franchetti (2005) ao ressaltar “[...] o fortalecimento e a internacionalização da indústria do livro e do entretenimento literário no Brasil, e a consequente valorização do campo da literatura, que, pela primeira vez, se constitui em mercado importante do ponto de vista dos resultados de vendas”. Cada vez mais, o *marketing* e a publicidade estariam na ordem do dia, contribuindo para uma crítica publicamente menos engajada e mais interessada em reforçar os interesses da indústria editorial. Longe de ser uma efetiva perda, como parecia a ideia de uma crise da crítica, o que se tem, em franca expansão, é uma reconfiguração das dinâmicas no campo literário em direção à proposta de uma pós-autonomia.

⁷⁹ No original: “Un livre est aussi une marchandise culturelle dans un marché du livre pléthorique qui est un marché de l’offre, donc un marché risqué. D’où l’importance démesurée que les éditeurs accordent aux prix littéraires. D’où l’attente que les publics projettent sur ce qui reste un outil de tri et de sélection salutaire dans la jungle des titres qui inondent chaque année le marché littéraire.”

⁸⁰ No original: “[...] celle, littéraire, de la consécration d’un talent, dans la continuité de traditions multiséculaires de consécration et de sociabilités littéraires.”

simbólico, contribuindo para a manutenção de um investimento genuíno dos que desejam o prestígio literário. Em muitos aspectos, essa parece ser a medida do sucesso aludida anteriormente por Assis Brasil, em que a premiação de um escritor representaria a atribuição de um valor artístico muito simbólico. Ideia semelhante estaria contida na apresentação do Prêmio Jabuti, cujo prestígio se atrela bastante à sua tradição⁸¹ no campo literário brasileiro (cf. DACOME, 2018, p. 32-33), de modo que ganhar o concurso confere “[...] à obra vencedora o lastro da comunidade intelectual brasileira, significa ser admitido em uma seleção de notáveis da literatura nacional” (JABUTI, 2016 apud DACOME, 2018, p. 30).

A junção entre arquivo e emblema serve bem para explicar a posição ambígua ocupada pelos prêmios literários no campo atual. De um lado, notadamente, a seleção anual dos melhores livros e escritores serve como uma luva aos propósitos da indústria cultural, contribuindo para dar visibilidade e publicidade àquilo que é selecionado por essas instâncias de consagração. A ocupação desse papel mercadológico corresponde a uma das transformações sofridas pelos prêmios culturais durante o século XX que justificariam sua pertinência na contemporaneidade. É desse modo, por exemplo, que o Prêmio Goncourt – planejado no fim do século XIX para ser um mecanismo de patronagem em prol da consagração de duas instâncias que, àquela altura, passavam por um processo de desvalorização: o romancista e o romance – se torna um importante instrumento comercial para as modernas empresas editoriais. Essa relação entre instâncias de consagração e mercado editorial, no caso francês, aparece de forma expressiva na noção de que, desde o início dos anos 1990, a vendagem do vencedor do Goncourt oscila de 250.000 a 450.000 cópias, impulsionada, entre outras coisas, pelas edições derivadas, como as de bolso, bem como pela adoção por clubes do livro e traduções para o exterior (cf. DUCAS, 2013). No caso dos livros de bolso, apesar da suposta descartabilidade desse tipo de produto, haveria a possibilidade de uma

⁸¹ Criado em 1958, o Jabuti é o prêmio mais tradicional da literatura brasileira, bem como do mercado editorial. Seu nome é homenagem a um dos personagens da obra de Monteiro Lobato *Reinações de Narizinho*. A princípio, abarcava sete categorias: Literatura, Capa, Ilustração, Editor, Gráfico, Livreiro e Personalidade Literária. Com o passar do tempo, acompanhando as demandas e os avanços do mercado livreiro, passou a abrigar mais categorias, chegando a um total de 20 categorias mais a escolha do Livro do Ano.

presença mais durável do autor e de sua obra no imaginário cultural, tal como exposto por Ducas (2013): “Desvalorizado há muito tempo por sua natureza perecível, seu baixo custo e sua distribuição em massa, inclusive nas prateleiras dos hipermercados, o livro de bolso favorece, pelo contrário, a inscrição no durável e alcança o estatuto de produto cultural por si só, no momento de uma cultura de massa que é, acima de tudo, uma ‘cultura de bolso⁸².”⁸³ De maneira análoga ao Goncourt, o Prêmio Pulitzer também se apresenta como uma instância poderosa de consagração no contexto literário estadunidense, capaz de render a seus vencedores um impulso comercial bastante relevante – a exemplo do romance *Tinkers*, de Paul Harding, eleito a melhor ficção de 2009, cuja venda saltou de 40 exemplares na semana pré-premiação para 1.042 cópias após o prêmio, totalizando mais de 360 mil exemplares vendidos até 2012 (cf. HABASH, 2012).

Em muitos aspectos, essa relação com o mercado parece subverter a compreensão dos prêmios como instâncias efetivamente culturais. Por isso a presença de certo rechaço às premiações, sobretudo na academia, cuja tendência é privilegiar as obras literárias por seu valor artístico, político ou social, em detrimento do valor mercadológico – justamente aquele que tende a ser o mais impulsionado pelas premiações. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma notória refração acadêmica aos *best-sellers*, exposta em posicionamentos como o do crítico Davi Arrigucci Júnior a respeito de Paulo Coelho: “Não li e não gostei.” (CAMACHO, 1998 apud ABREU, 2006, p. 19) Em parte, a contradição desse posicionamento tende a se expor na própria atuação de vários desses intelectuais, ao aceitarem fazer parte do

⁸² Ao refletir sobre a relação dos jovens franceses dos anos 1960 com o livro de bolso, Antoine Compagnon (2011) lembra a polêmica que envolveu a popularização dessas edições econômicas. Para muitos, a ideia de um livro descartável como os periódicos parecia algo abominável. Em contrapartida, para os mais otimistas, seria uma forma de fomentar novos leitores – noção da qual Compagnon (2011) parece discordar vendo nisso apenas uma nova forma de publicação. E mais que isso: sob uma suposta aura de democratização, a cultura de bolso parece se manter restrita a um público que já consome bens culturais ou parece inclinado a esse tipo de consumo. Além disso, conclui Antoine Compagnon (2011), as edições de bolso reproduziriam os mesmos parâmetros da edição tradicional, sujeitando-se aos interesses do mercado editorial – como a relação com os prêmios vem reforçar.

⁸³ No original: “Longtemps dévalué pour son caractère périssable, son faible coût et sa diffusion de masse y compris sur les linéaires des hypermarchés, le poche favorise au contraire l’inscription dans le durable et accède au statut de produit culturel à part entière, à l’heure de la culture de masse qui est avant tout une ‘culture de poche’.”

corpo de jurados e/ou concorrer à consagração literária via premiações. Segundo apontam Anderson Bastos Martins e Vinícius Paulo Corrêa Almeida (2017, p. 139) no ensaio “O livro premiado: a literatura como evento e a globalização da cultura brasileira”, essa relação da academia com os concursos conteria em si uma “tensão interessada”, exposta na ideia de que “[...] os prêmios são a maneira de a academia se tornar vendável sem, por isso, correr o risco de tornar-se senso comum. Os prêmios são a academia *best-seller* que não premia *best-sellers*”. Afinal, mesmo que a distinção concedida a determinado livro e autor sirva de instrumento publicitário, a triagem dos jurados permitiria dar relevância a obras dotadas de certo valor estético, político ou social.

Não restrita ao cenário da literatura brasileira, essa tensão também estaria presente em outros campos, inclusive naqueles em que a ligação da arte com o comércio não seria considerada – *a priori* – tão negativa. Ao observar essa relação no contexto cultural anglófono, o estudioso James F. English⁸⁴ (2005) ressalta a presença de certo rechaço aos prêmios sob o argumento de que eles seriam meramente um sintoma do acirramento consumista contemporâneo. Sob a mesma perspectiva, os concursos supostamente favoreceriam a compreensão do fazer artístico estritamente em termos de estrelato e sucesso, fortalecendo a imposição de uma cultura homogênea e mercadológica. Ainda de acordo com English (2005, p. 2), uma parte relevante desse questionamento à presença dos concursos culturais também estaria atrelada à recusa de muitos artistas em aceitarem o rótulo de competidores e, concomitantemente, da arte como competição. Se, em um primeiro momento, essa analogia “esportiva”⁸⁵ parece soar estranha, ela não deixa de estar presente, por exemplo, na premissa de que o próprio campo literário seria um lugar por excelência de disputas (cf. BOURDIEU, 1996, p. 254) ou, ainda, na ideia do jogo, tal instituída por Bernard Lahire (2006), para pensar a condição material dos

⁸⁴ Doutor em Humanidades pela Universidade de Stanford, tem como principais áreas de estudo a sociologia e a economia da cultura; a história dos estudos literários como disciplina e ficção, cinema e televisão britânicos. Atualmente é professor de Língua Inglesa na Universidade da Pensilvânia, onde também dirige o Price Lab for Digital Humanities.

⁸⁵ Tomada ao pé da letra, essa analogia servirá de base para a ideia da Copa de Literatura Brasileira, um prêmio literário que, como será discutido mais adiante, possui características bastante peculiares e busca questionar a premissa das premiações tradicionais. Essa competição também foi tema da minha dissertação de mestrado, *A crítica de chuteiras: um estudo sobre a Copa de Literatura Brasileira (2007-2009)*, defendida em 2012.

criadores literários contemporâneos. Ou seja, apesar da resistência dos próprios artistas e intelectuais, a competitividade se apresenta como algo intrínseco ao próprio fazer artístico, havendo ou não interesse no mercado.

Ao pensar a relação dos escritores com os prêmios, Sylvie Ducas (2013) compreende a existência de uma dupla realidade na qual se insere toda produção literária, enquanto mercadoria e significado, que também tende a ser a condição do próprio autor: “[...] ligado às restrições da economia de mercado que determinam sua publicação e às exigências artísticas que o impelem a ver seu trabalho apreciado e reconhecido.”⁸⁶ (DUCAS, 2013) Ainda que Ducas (2013) pareça mais inclinada a ver essa condição como algo que favorece de modo mais enfático a indústria editorial, compreensível ante o quadro observado no campo literário francês contemporâneo e a força de grupos como o Gallimard, é relevante atentar para a prevalência de uma inter-relação, como parece ser a perspectiva de James F. English (2005), ao ver os prêmios como instâncias capazes de promover a convergência de diversos interesses e investimentos. A capacidade aglutinadora explicaria essa posição, digamos, ambígua, entre a crença e a descrença, na cena da literatura atual. Por um lado, eles contribuem para a manutenção da *illusio* – conforme apresentado por Pierre Bourdieu (1996, p. 258) na forma de um “[...] interesse pelo jogo e pelas apostas”, que corresponderia também a reconhecer uma crença genuína presente em vários dos que se submetem ao processo de consagração literária – e, de outro, mantêm ativo “[...] um sistema social de transação e troca competitiva ao qual os prêmios servem e por meio do qual todo valor cultural é produzido”⁸⁷ (ENGLISH, 2005, p. 8). Ao analisar esse processo de valoração dos produtos culturais, Pascale Casanova (2002, p. 162) ressalta a importância das lãureas ao considerar que

A consagração de um texto é a metamorfose quase mágica do material comum em “ouro”, em valor literário absoluto. Nesse sentido,

⁸⁶ No original: “[...] lié aux contraintes de l'économie de marché qui déterminent sa publication et aux exigences artistiques qui le poussent à voir son travail apprécié et reconnu.”

⁸⁷ No original: “[...] a social system of competitive transaction and exchange which prizes serve and by means of which all cultural value is produced.”

as instâncias consagradoras são as guardiãs, as garantias e as criadoras do valor – sempre movente no entanto, o tempo todo contestado e discutido, justamente em razão de seu vínculo com o presente e a modernidade literárias.

Ainda nessa perspectiva, Casanova (2002, p. 162) alude à capacidade dos prêmios de, por meio da consagração, promover a devida visibilidade a determinadas produções, isto é: “uma passagem da inexistência à existência literária, da invisibilidade ao estado de literatura, transformação aqui chamada literarização.” Por esse viés, a autora procura analisar o processo de notabilização de obras e autores literários mediado por instâncias dotadas de certa autonomia, portanto, supostamente capazes de realizar uma triagem eminentemente artística. A esse respeito, é possível afirmar que o Prêmio Nobel seria aquele cujo processo de seleção mais se aproximaria desse ideal, razão pela qual se mantém como a epítome da excelência literária. Uma boa ilustração de como essa premiação, em específico, ocupa papel importante no campo literário mundial, dada sua capacidade imensa de transferir capital simbólico aos seus ganhadores, é apresentada pela própria Pascale Casanova (2002, p. 186-187) a partir da seguinte declaração do escritor Jorge Amado, em 1993, sobre a ideia de um Prêmio Nobel para a língua portuguesa que, àquela altura, ainda não possuía um autor nobelizado:

Não que eu ache que o Nobel faça a literatura: são os escritores que fazem o Nobel e não o Nobel que faz os escritores. Mas acho triste um homem como Guimarães Rosa ter morrido sem receber o Prêmio Nobel, que Carlos Drummond de Andrade, que grandes escritores portugueses tenham morrido sem receber o Nobel. Em Portugal há um homem de oitenta e pouco anos, que é um grande poeta português, chamado Miguel Torga, que merece mil vezes o Nobel e que não o recebeu. Isso sim é deplorável. Mas nada tenho a ver com isso. Isso absolutamente não me preocupa, posso lhe garantir.

Em certa medida, a declaração de Amado exhibe uma espécie de tensão interessada. A princípio, o romancista reivindica o reconhecimento de um autor lusófono, reforçando a importância do Nobel para a literatura mundial, como uma distinção, por extensão, do que é escrito em português: isto é, sua própria obra. Todavia, ao mesmo tempo em que atesta o valor do prêmio como índice de prestígio, o escritor

trata de minimizar aquilo mesmo que reivindica, como a reduzir a importância, ressaltando que a ausência, até então, de um Nobel em língua portuguesa não seria algo que de fato o mobilizasse. Essa redução, por sua vez, não diminui o que sua declaração efetivamente demonstra, ao reforçar a aura em torno do prêmio como uma chancela extremamente relevante no jogo literário internacional, essencial para dar visibilidade a determinados escritores para além de sua língua-mãe e tornando-os passíveis de deterem o devido interesse de um grande público global. Receber tal prêmio, obviamente, não representa a única via de acesso à internacionalização e o próprio Jorge Amado, inegável *best-seller*, é um ótimo exemplo disso. Ao mesmo tempo é possível imaginar que, justamente por deter tamanha projeção internacional, Amado reconhecesse que, para determinados escritores, só uma láurea tão significativa seria capaz de trazer a devida atenção para suas obras⁸⁸.

Anos após a declaração de Jorge Amado, o Nobel lusófono finalmente se materializou com a escolha de José Saramago, em 1998. Já bastante reconhecido como um grande nome da língua portuguesa na ocasião em que foi distinguido, o escritor lusitano serve como um exemplo nítido da potência de ser laureado por aquele que, há mais de um século, é o maior signo de prestígio a ser recebido em vida por um literato. De acordo com o exposto por João Marques Lopes (2010, p. 188), biógrafo de Saramago, a nobelização do autor serviu para lançá-lo ao *status* de *superstar*. Apesar de pouco convencional, o termo, para Lopes, estaria de acordo com o uso do ficcionista português para a visibilidade mundial obtida pela distinção, de modo a “[...] explorar os *mass media* e outras instituições burguesas como canais planetários por onde também se pode destilar a voz da dissidência e do protesto diante do ‘estado do mundo’” (LOPES, 2010, p. 190). Ao se consolidar no universo midiático, José Saramago se utilizou do prestígio adquirido para promover ideias que buscavam escapar à lógica impositiva da mídia. Desse modo, o autor exibiria uma

⁸⁸ A título de curiosidade, cabe lembrar que a obra mais celebrada de Guimarães Rosa (um dos autores citados por Amado como merecedores do Nobel), *Grande Sertão: Veredas*, só foi publicada em Portugal pela primeira vez em 2019, mais de cinco décadas após sua primeira publicação no Brasil. Em contrapartida, o mesmo livro já contava com tradução em várias das principais línguas europeias desde os anos 1960: inglês (1963), alemão (1964), francês (1965), espanhol (1967) e italiano (1970). Cabe imaginar, porém, se, com um Nobel outorgado ao autor brasileiro, teria demorado tanto tempo para a publicação de uma edição portuguesa do referido romance.

postura que, em certa medida, quebraria as expectativas, sem, no entanto, recusar o espaço que lhe seria outorgado enquanto uma relevante engrenagem da indústria do entretenimento e do mercado literário, os quais não cessariam de explorar sua imagem, bem como lucrar com a venda de seus livros e as adaptações de sua obra. Em suma, dotado de um enorme prestígio, oriundo diretamente do reconhecimento de sua produção artística como um patrimônio cultural pretensamente universal, José Saramago personifica bem o modo como um autor, ante a distinção do Nobel, pode amplificar e consolidar sua própria imagem. Essa projeção, por sua vez, parece não se restringir à figura pública, passando também por suas obras, vide o aumento exponencial na vendagem do escritor a partir de 1998, o convertendo em *best-seller* mundial⁸⁹.

A visibilidade e a projeção que o Nobel conferiu a Saramago e, conseqüentemente, à literatura em língua portuguesa, se coaduna bastante com o que Regina Zilberman (2017, p. 424) apresenta ao ver os prêmios como estimulantes do desenvolvimento literário nacional, uma vez que

Favorecem os escritores, ao divulgar sua obra entre o público não especializado, colaborando também para a conquista de autonomia financeira, em decorrência do valor do prêmio, se esse for pago em dinheiro, e do crescimento das vendas, das quais advêm direitos autorais. Cooperam também para conferir visibilidade a editoras que publicam os livros vencedores, e orientam os leitores, dirigindo-os para criações e criadores avaliados positivamente por um grupo credenciado de jurados.

⁸⁹ Segundo o biógrafo de Saramago, João Marques Lopes (2010, 191), não é possível precisar o impacto total do Nobel na vendagem do escritor português. No entanto, ainda que de maneira aproximada, teria havido uma explosão no interesse pelas obras do autor, a começar por Portugal, cuja vendagem logo após o Nobel, entre outubro e dezembro de 1998, teria alcançado os 300 mil exemplares. Na Polônia, em apenas dois dias, foram vendidos 2 mil exemplares, mais do que tudo que já havia sido comercializado do autor no país em meia década. Na Alemanha, em alguns dias cerca de 50 mil exemplares do romance *Ensaio sobre a cegueira* também teriam se esgotado. O mesmo se deu no Brasil, onde o mesmo livro teria alcançado a marca de 260 mil cópias (cf. LOPES, 2010, p. 192), um número bastante expressivo e obtido por poucos autores contemporâneos nacionais. Esse romance, em específico, também teria suas vendas impulsionadas pela bem-sucedida adaptação cinematográfica homônima de 2008, feita em Hollywood, mas dirigida pelo brasileiro Fernando Meirelles.

De maneira otimista, o olhar de Zilberman busca tomar as premiações em seus melhores termos, razão pela qual enfatiza o modo como os concursos atuais favorecem o fortalecimento do sistema literário. Afinal, tal como exposto por James F. English (2005, p. 7), uma das características mais marcantes dos prêmios – que também explicaria sua importância na cena contemporânea – é justamente essa capacidade de agenciar diversos interesses. Por essa razão, qualquer leitura maniqueísta, no vão exercício de tentar separar onde começa a cultura e termina a economia, parece pouco produtiva. Afinal, em conjunto com a mesma dinâmica que favorece o mercado, também existem valores e transações que operam diretamente no âmbito simbólico. Atributos que, assim como o marketing e a publicidade, são importantes nas trocas culturais contemporâneas, a saber: generosidade, celebração, amor, brincadeira e comunidade. Sem desprezar a presença do caráter notoriamente comercial que subjaz toda atividade contemporânea, English valoriza aspectos de ordem imaterial e traz à baila as instâncias envolvidas nos processos de consagração e promoção impulsionados pelas premiações. Essa perspectiva ajuda a compreender que o exercício de triagem comercial realizado pelos prêmios corresponde, também, a uma intraconversão do capital simbólico, isto é, do prestígio literário, em capital monetário. Trata-se de uma transação que, em indústrias culturais mais vicejantes, como nos Estados Unidos e na França, se mostra mais nítida do que em cenários como o brasileiro, no qual o retorno financeiro dos laureados – se não advém da recompensa monetária fornecida pela própria competição – costuma estar pouco relacionado ao poder de venda do comércio literário. Por isso a preponderância de prêmios cuja principal recompensa se dá na forma de capital simbólico, em detrimento de possíveis recompensas financeiras. Prevalece, portanto, a busca por projeção e pelo interesse da mídia, dos próprios artistas e dos leitores em geral.

A melhor expressão dessa condição, no Brasil, é o Prêmio Jabuti, cujo prestígio é bastante desigual à recompensa monetária que fornece a seus vencedores: à exceção da cobiçada categoria de Livro do Ano, que oferece o valor bruto de R\$ 100 mil, as demais categorias rendem módicos R\$ 5 mil brutos. Se, individualmente, a quantia oferecida pelo Jabuti parece irrisória enquanto possível retorno para um investimento que, muitas vezes, durou anos, o quadro se torna ainda mais instigante

se comparado com outras premiações, a exemplo do Prêmio São Paulo de Literatura, que, em suas duas categorias: Melhor Romance de Ficção do Ano e Melhor Romance de Ficção de Estreia, oferece a quantia de R\$ 200 mil para cada vencedor⁹⁰. Como bem ressaltam Anderson Bastos Martins e Vinícius Paulo Corrêa Almeida (2017, p. 147), é possível considerar que o interesse dos escritores em cada um dos referidos concursos varia de acordo com os possíveis retornos oferecidos. Assim, pode-se conjecturar que os autores investidos no Jabuti visam, sobretudo, adquirir o valor simbólico – o nome e a marca de uma premiação literária tradicional e reconhecida dentro e fora campo literário. Já o Prêmio São Paulo de Literatura, junto à óbvia perspectiva de obter um renome, também chama a atenção de seus concorrentes pelo fato de oferecer uma quantia que, no mínimo, fornece alguma tranquilidade material para que os laureados se dediquem de modo mais restrito à escrita literária. Essa diferença no valor oferecido entre ambas as instâncias de consagração diz bastante sobre a posição que ocupam no campo literário contemporâneo. Ainda sobre o Jabuti, é relevante considerar sua relação mais íntima com toda a cadeia editorial, a começar pelo fato de ser organizado pela Câmara Brasileira do Livro – instituição voltada prioritariamente à promoção do mercado editorial nacional. Tal característica contribui para explicar o *slogan* do concurso: “o mais importante prêmio do livro brasileiro”, uma vez que essa láurea busca contemplar várias das categorias inseridas na cadeia produtiva da indústria do livro, desde o *design* gráfico, passando pela tradução, pelo melhor livro infantil ou de não-ficção, até a consagração de categorias literariamente mais tradicionais, como melhor livro de crônicas e contos ou romances. É tendo em vista tais características que Camila Mazi Dacome (2018, p. 33) considera pertinente a afirmação de que – a despeito de seu inegável valor literário – o Jabuti seria realmente o “[...] maior prêmio do livro como objeto e bem simbólico”.

A relação estreita do referido prêmio com o mercado editorial também é apresentada pelo poeta Ronald Augusto, ao lembrar que Câmara Brasileira do Livro, organizadora do Jabuti, é um órgão patronal, ou seja, teria como principal função

⁹⁰ Até 2018, além do Melhor Romance do Ano, que já valia R\$ 200 mil, o referido prêmio possuía mais duas categorias voltadas ao reconhecimento de romancistas estreantes, separados por faixa etária: até 40 anos e acima dos 40 anos, com uma recompensa de R\$ 100 mil para cada premiado.

atender ao interesse das editoras: “Por esta razão os concursos servem mais aos próprios promotores, sejam privados, sejam públicos, do que aos autores que se submetem às suas regras.” (AUGUSTO, 2009b) A inquietação do escritor em relação ao papel ocupado pelas premiações no campo literário brasileiro contemporâneo foi expressa em dois artigos, no ano de 2009, para a revista literária *Sibila*, e parte de sua crítica estaria voltada ao componente mercadológico dos concursos, por meio dos quais seria canonizada⁹¹ “[...] uma forma média de literatura que pode ser representada por um estilo a meio caminho da fórmula publicitária e do literário em tom pastel” (AUGUSTO, 2009b). Para o articulista, o processo de canonização literária atual passaria pelos “certames literários” – termo utilizado pelo autor para se referir aos prêmios, bastante comum para se referir ao espaço das competições esportivas. Na presumida intenção de favorecer interesses comerciais, os júris valorizariam uma “literatura *light*” (cf. AUGUSTO, 2009b), isto é, acessível a todos, não por ser essa uma qualidade das obras escolhidas ou do “nível de leitura” do público em potencial, mas, sim, pelo interesse em consagrar um determinado perfil de escritor: “o mais apto a conquistar a melhor fatia do bolo durante o maior tempo possível.” (AUGUSTO, 2009b) Além de apontar essa “subserviência” ao mercado, o poeta também considera que a ascensão dos concursos como fatores balizadores da discussão – em conluio com os próprios escritores, cada vez mais “corrompidos” pela competição –, tenderia à desvalorização dos criadores literários em detrimento da canonização dos prêmios e suas instituições.

Advogando em causa própria, isto é, em nome dos artistas, o poeta parece não valorizar a relação dos prêmios com os autores enquanto uma via de mão dupla – a exemplo do que James English busca propor. Se, obviamente, o constante interesse

⁹¹ Ainda que seja possível associar os prêmios literários com a canonização, é interessante observar que essa relação não se dá de maneira obrigatória. A esse respeito, afirmam Anderson Bastos Martins e Vinícius Paulo Corrêa Almeida (2017, p. 142): “Embora livro premiado e livro canônico se entrecruzem, isto é, embora haja uma estabilidade de critérios que pode culminar no desdobramento de um livro premiado à condição de canônico, não há uma correspondência inerente entre o que se premia e o que se canoniza; em síntese, os prêmios não são uma garantia de posteridade, mas de circulação.” Ou seja, mesmo que a premiação contribua para dar maior destaque a um determinado escritor e sua produção, isso não significa que ambos sobreviverão à tendência natural ao esquecimento. Nesse sentido, retomando o que é aludido por Martins e Almeida, seria mais propício que Ronald Augusto se apropriasse do termo circulação, tendo em vista a relação dos prêmios com a lógica contemporânea do mercado literário.

pela distinção faz com que os editores invistam na disputa, por reconhecerem a importância de ter um produto valorizado como vencedor de um prêmio importante, por outro lado, os autores também ganham nesse jogo, já que o prestígio de ser laureado se converte em uma moeda relevante no meio literário. É essa perspectiva que se apresenta, por exemplo, na aludida crítica de Jorge Amado ao fato de não haver, até a vitória de José Saramago em 1998, um Prêmio Nobel de Literatura em língua portuguesa. Do mesmo modo, a emergência do português como *superstar* também revela essa potência de promoção do autor premiado. Em escala mais reduzida, é interessante observar a situação de Cristovão Tezza a partir do romance *O filho eterno*, que venceu vários prêmios importantes, entre eles o Jabuti 2008, o Portugal Telecom 2008, o São Paulo de Literatura 2008 e o Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura 2009, rendendo ao autor uma quantia superior a 400 mil reais, o que o ajudou a abandonar a cátedra para ter a literatura como principal ofício. Ainda que seja possível que Ronald Augusto considere Tezza um dos representantes da “literatura *light*”, parece excessivamente redutor conceber que as principais beneficiadas pelos prêmios sejam, além deles próprios, as editoras. Como já exposto, as instâncias de consagração cultural desempenham um papel ativo na crença coletiva em sua eficácia e no julgamento crítico exercido por elas para estabelecer um determinado parâmetro de excelência artística. Afinal, para que se mantenham as apostas e os investimentos no jogo, é necessário haver um sistema composto por instituições que conservem acesos os interesses na consagração e no prestígio. Cada um a seu modo, todos os agentes e instituições presentes no campo literário dependem diretamente do valor atribuído aos bens simbólicos que produzem e comercializam. Por sua vez, essa valoração é construída pelo campo como um todo, alicerçada na crença coletiva no jogo (*illusio*) e reforçada pelas instâncias de consagração, dentre as quais constam os prêmios literários (cf. BOURDIEU, 1996, p. 260). Pensando em termos da produção de capital cultural, os concursos reforçam sua relevância enquanto “[...] uma base institucional para exercer, ou tentar exercer, controle sobre a economia cultural, sobre a distribuição de estima e recompensa em um campo cultural específico – sobre o que pode ser reconhecido como digno de nota especial”⁹² (ENGLISH, 2005, p. 151). Por esse

⁹² No original: “[...] an institutional basis for exercising, or attempting to exercise, control over
148

viés, ainda que soe contraditório para seus críticos mais contundentes, as premiações contribuem para a manutenção da crença na arte como uma instância à parte e cujo capital específico é altamente desejado.

Obviamente, como diversas outras instâncias culturais, esse processo de seleção mediado pelos concursos não está livre de contradições, como expõe o crítico e economista Lucas Murtinho (2007) no texto de apresentação da Copa de Literatura Brasileira – um empreendimento que se propõe a funcionar de maneira diferente dos demais:

É preciso fé para acreditar na eficiência dos prêmios literários. Um punhado de jurados se dedica a definir o melhor livro do ano; os jurados mudam de ano a ano, os lançamentos são tantos que é impossível lê-los todos e o próprio conceito de "melhor" é difícil de ser definido, mas de alguma forma o público é convidado a pensar que o processo funciona. Estatisticamente, essa esperança é um ultraje.

Notoriamente um entusiasta das premiações culturais, Murtinho não necessariamente vê nas contrariedades um fator negativo e muito menos cobra que haja alguma objetividade no processo de seleção. Tal visão, segundo o autor, estaria atrelada à compreensão de que “[...] além da emoção barata, prêmios literários são um meio justificado pelo fim: não se trata de eleger o melhor livro do ano mas de guiar o público, provocar o debate, criar expectativas e, inevitavelmente, causar decepções” (MURTINHO, 2007). Por essa perspectiva, o resultado seria algo de menor importância, valendo mesmo o debate, isto é, a discussão sobre as escolhas do júri e as queixas pela discordância do resultado. No fim das contas, a ideia de criar a Copa de Literatura Brasileira – uma competição literária que à sua maneira atuava como um “anti-prêmio”, tinha por objetivo principal suprir uma demanda de discussão. Afinal, a maior parte das premiações evita revelar suas engrenagens, isto é, o gosto de seus jurados e/ou as possíveis falhas em seu

the cultural economy, over the distribution of esteem and reward on a particular cultural field— over what may be recognized as worthy of special notice.”

processo⁹³. Nesse sentido, a Copa de Literatura Brasileira se converteu em um empreendimento extremamente bem-sucedido, ao propor uma lente de aumento sobre a crítica, mais precisamente sobre os críticos na função de jurados, em uma disputa que, sem pudores, remetia aos torneios esportivos⁹⁴. Sob a proposta de fornecer matéria para uma franca discussão literária, a Copa trouxe para o primeiro plano o debate sobre as razões subterrâneas das escolhas dos prêmios. Desse modo, tanto concurso quanto jurados, outrora mutuamente protegidos, saíram das coxias para o palco – sujeitos às vaias e aos aplausos que essa exposição pode render. No fim das contas, com a proposta de ser um grande fórum de discussão ou comunidade literária virtual, a Copa de Literatura Brasileira⁹⁵ – cujo formato é importado de uma iniciativa estadunidense, o *Tournament of Books* – cumpriu bem o propósito de suscitar o burburinho e a polêmica em torno do processo de seleção literário. Junto a isso, trouxe para a superfície os mecanismos que resultam nas escolhas dos livros premiados e o porquê de elas serem tão controversas.

Curiosamente, mesmo se configurando como uma iniciativa lúdica cujo resultado, como já adiantado por Murtinho, não seria de fato o principal atrativo, a Copa manteve aceso o espírito da disputa e o investimento coletivo na competição, rendendo discussões interessantes – e polêmicas – com escritores eliminados questionando a decisão dos jurados que teriam preterido seus livros. No fim das contas, para além da mera vaidade artística, é possível considerar que essa competição, mesmo se propondo à controvérsia, ainda se conservaria como uma

⁹³ Em 2012, uma polêmica expôs bastante dos bastidores que resultaram na vitória de *Nihonjin*, de Oscar Nakasato, na categoria Melhor Romance do Prêmio Jabuti. Na ocasião, um dos três jurados, o crítico Rodrigo Gurgel, havia dado nota zero para o principal concorrente: *Infâmia*, de Ana Maria Machado, enquanto avaliou o romance de Nakasato com um dez. Assim, a então favorita – que ganharia, se não houvesse a ação de Gurgel –, terminou perdendo para o escritor iniciante. Isso só foi possível porque a organização do Jabuti havia modificado as regras, permitindo que os livros fossem avaliados com notas menores que oito. Graças à polêmica, que indignou parte expressiva do campo literário e rendeu curiosidade a respeito do controverso “jurado C”, a organização da competição decidiu retomar a regra anterior que estabelecia uma nota mínima de votação.

⁹⁴ Como é possível imaginar, o título da competição faz referência direta ao futebol, mais precisamente aos torneios “mata-mata”, em que dois times se enfrentam e o vencedor avança para a próxima fase – ao estilo da Copa do Mundo.

⁹⁵ Na dissertação *A crítica de chuteiras: um estudo sobre a Copa de Literatura Brasileira (2007-2009)* (2012), discuto mais a respeito desse prêmio e sua importância como espaço de discussão crítica sobre a literatura brasileira contemporânea no meio virtual.

instância de consagração reconhecida por parte relevante dos pares – logo, capaz de fornecer capital simbólico e visibilidade. Ou seja, ainda que de baixo impacto, obter a distinção na Copa de Literatura Brasileira seria reconhecível como um signo dotado de alguma relevância na atribuição do valor artístico⁹⁶. Esse fator também ajudaria a compreender o papel contemporâneo das premiações, como bem observam Martins e Almeida (2017), a partir da estudiosa Claire Squires (2004, p. 42-43 apud MARTINS; ALMEIDA, 2017, p. 150): “[...] os prêmios literários, através do ato público de julgamento, são promotores de livros, às vezes aumentando substancialmente a exposição de títulos e autores escolhidos e, portanto, seu apelo e acesso ao mercado.” Tal grau de exposição também estaria embutido nas leituras de Sylvie Ducas, James F. English e Ronald Augusto. Um de seus efeitos principais seria a conversão do escritor em celebridade – reforçando a pertinência dos concursos culturais como uma das instâncias contemporâneas responsáveis por ligar a literatura ao entretenimento. Na prática, o que isso representa é a influência dos prêmios na promoção da figura dos autores e suas vidas, tanto quanto dos próprios livros que escreveram. Já aludida no capítulo anterior, essa premissa é a mesma que une a profissionalização literária na atualidade à exposição pública do escritor contemporâneo.

Inseridos no efervescente contexto midiático da atualidade, os prêmios são apenas mais uma dentre as várias instâncias que contribuem para a celebração do escritor e suas vivências. Analogamente, ao se efetivar como uma experiência recorrente no campo da literatura contemporânea, a participação nos prêmios também se torna matéria da vida literária, razão pela qual Anderson Bastos Martins e Vinícius Paulo Corrêa Almeida (2017, p. 151) – seguindo o rastro da leitura de Diana Klinger sobre a autoficção – observam um papel importante das premiações para a constituição do mito do autor na atualidade. Por isso também a presença, cada vez mais recorrente, de livros nos quais, em conjunto com o personagem escritor, os prêmios sejam retratados como parte do ecossistema literário. Nesse aspecto, o exemplo mais emblemático é *O ano em que vivi de literatura* (2015), de

⁹⁶ Vencedor da primeira edição da Copa, em 2007, com o romance *Música Perdida* (2006), Assis Brasil considera esse o prêmio mais inesperado que recebeu: “[...] os juízes são na maioria muito jovens, ligados ao mundo da internet. Surpreendi-me porque imaginei, sempre, que não seria esse o ‘meu’ público.” (BRASIL, 2009)

Paulo Scott, cujo enredo se desenrola a partir da vitória da personagem principal, o escritor Graciliano, no concurso de maior recompensa financeira da literatura brasileira contemporânea: R\$ 300 mil. Em muitos aspectos, a narrativa de Scott contempla várias das questões discutidas anteriormente, a começar pelo questionamento do processo que resultou na premiação de Graciliano. Afinal, seu reconhecimento não teria decorrido do rigor do júri, mas, sim, do movimento calculado de uma das juradas que, durante um encontro sexual com o escritor, antecipa o resultado do concurso e revela os bastidores da seleção.

Sem se abalar com o esquema que o notabilizou, Graciliano parece ver com naturalidade a situação, de modo a recusar-se, em um primeiro momento, a acreditar no prêmio. Tal postura, por sua vez, se desfaz assim que a condição de premiado se materializa, como revela a personagem: “[...] e aconteceu uma coisa que eu tinha certeza que não ia acontecer, quero dizer, aconteceu de eu acabar me envolvendo emocionalmente com tudo aquilo, com aquele destino que não era destino porque eu já sabia, e foi uma espécie de: como esse livro me trouxe aqui?” (SCOTT, 2015, p. 39) Esse envolvimento parece se converter em um viver de literatura que, a rigor, parece ter pouco de literário, a começar pela velocidade com que o valor do prêmio é gasto, fazendo com que rapidamente o único capital restante ao escritor seja o simbólico – desvalorizado pela própria personagem: “[...] pro meu azar, o prêmio dum monte de grana que já nem existia mais na minha conta bancária e o perfil n’ *O Globo*, definidor absoluto de *status* e prestígio na cabeça dum monte de gente do Rio de Janeiro e do Brasil, se materializava em um grandíssimo monte de porra alguma e não serviam para porra alguma, mesmo.” (SCOTT, 2015, p. 63) O vazio contido nessa passagem do romance também estaria exposto na negação de Graciliano em sustentar a postura de criador literário, desmontando sua imagem de escritor para expressar a recusa do ofício literário, conforme aponta a estudiosa Larissa Lacerda Nakamura (2018, p. 65):

[...] mal escreve, dispensa a leitura, não mantém contato profissional com demais artistas que conhece nos eventos, sequer reflete ou refere-se ao livro premiado, sua circulação nos meios culturais é vazia de sentido e, mesmo envolvido em várias atividades ligadas à

literatura (debates, palestras, oficinas), sua participação é desinteressada e temporária.

Posto o fracasso da personagem em cumprir seu papel, o qual também demanda certa sociabilidade, bem como se sujeitar ao compadrio, agradar os pares e, obviamente, manter uma produção artística mais ou menos constante, “[...] é justamente por estes e outros aspectos que falha o narrador-personagem enquanto potencial escritor profissional” (NAKAMURA, 2018, p. 65). Notoriamente, o romance de Paulo Scott escancara várias das questões que envolvem o ofício literário na contemporaneidade, reforçando o movimento que coloca a vida literária e seus desdobramentos como *leitmotiv* das obras. Nesse sentido, é interessante que o romance se desencadeie a partir de um prêmio relevante que, controversamente, “cai no colo” da personagem. Exposta na ficção, a condição de Graciliano se coaduna com a realidade do seu criador no campo literário contemporâneo, sobretudo nos dilemas de ordem simbólica e material que envolvem a vida literária *per se*.

Prêmio SESC de Literatura: atalho e prestígio na primeira publicação

Excelente exemplo de escritor egresso das oficinas literárias que se consolidou no campo contemporâneo, Paulo Scott é também uma figura presente na lista de finalistas e premiados mais recentes. Mesmo *O ano em que vivi de literatura*, lançado por uma editora menor e com pouca repercussão se comparado com outros livros do escritor, venceu o Prêmio Açorianos de Literatura 2016 na categoria Narrativa Longa. Antes disso, Scott já havia vencido o Prêmio Machado de Assis (categoria Romance) 2012 da Fundação Biblioteca Nacional por *Habitante Irreal* (2011) e o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) 2014 na categoria Poesia por *Mesmo Sem Dinheiro Ganhei Um Esqueite Novo* (2014), além de constar como finalista no Jabuti e no São Paulo de Literatura. O currículo do escritor se assemelha bastante ao de outros ex-oficinandos prestigiados no campo literário brasileiro contemporâneo, indicando uma abertura cada vez mais constante em reconhecer a excelência artística de tais agentes. Em certo sentido, essa recepção serve como chancela à presença de instâncias dedicadas à formação de

criadores literários no campo atual. Por outro lado, é possível considerar que o sucesso desses autores esteja também alicerçado no aparato editorial, capaz de lapidar e formatar bons objetos de consumo e fruição. O exemplo de Paulo Scott é eloquente nesse aspecto, visto que suas principais láureas foram obtidas a partir de livros publicados por editores que, muito provavelmente, Assis Brasil consideraria de prestígio: Companhia das Letras, no caso de *Mesmo Sem Dinheiro Ganhei Um Esqueite Novo*, e Alfaguara, no caso de *Habitante Irreal*. Coisa semelhante teria ocorrido com Daniel Galera, Carol Bensimon, Michel Laub, Marcelino Freire, entre outros escritores oriundos das oficinas que, uma vez inseridos no mercado literário e publicados por editores de prestígio, tiveram suas produções distinguidas com algumas das principais láureas nacionais. Tal sucesso evidenciaria a vantagem de uma formação literária no processo de profissionalização no mercado editorial, considerando-se que a oficina dota seus participantes de um capital artístico específico a partir do contato com um escritor mais experiente. Isso talvez explique, ainda que parcialmente, o sucesso nos prêmios dos autores citados acima, cujo mestres, Assis Brasil e Raimundo Carrero, também são artistas premiados.

Uma vez publicados por uma editora de prestígio, o caminho de tais escritores até a obtenção de um prêmio se mostra um tanto quanto óbvio. Afinal, além do inegável capital simbólico já adquirido, contam com um forte aparato comercial e midiático em prol da distinção nos concursos literários. Ao mesmo tempo, para os que estão fora do *mainstream* editorial, a participação nos prêmios evidencia uma oportunidade importante de obter melhores condições no campo. Muitas vezes, a mera participação como autor independente na lista de finalistas de um Prêmio Jabuti pode render a chance de um livro publicado mais à frente em uma Companhia das Letras ou Record. É por essa razão que muitos escritores depositam nos concursos uma parcela relevante de seus investimentos no fazer artístico – visto que, como bem expõe Regina Zilberman (2017, p. 424): “[...] o impulso proporcionado por um prêmio nacional respeitado pode ser determinante para a difusão e a reputação de um autor e de sua produção artística.” Para aqueles com alguma trajetória na literatura, essa distinção corresponde a uma recompensa importante no processo de consolidação no campo literário. E essa talvez seja a tônica de parte relevante dos premiados, sobretudo porque a láurea tende a ser

atribuída como uma espécie de confirmação de algo que, ante a visão geral, seria notório – vide os Prêmios Nobel e Camões. Em contrapartida, a intenção de “confirmar” a posição privilegiada daqueles já estabelecidos no campo faz com que os prêmios mais importantes se distanciem da proposta de revelar e reconhecer novos valores, a exemplo do que expõe a estudiosa Camila Mazi Dacome (2018, p. 19):

No caso brasileiro, os prêmios que foram sendo criados ao longo das décadas não demonstraram, inicialmente, a intenção de revelar autores. Eles eram apenas outras instâncias de consagração que iam além da Academia e das críticas literárias publicadas em jornais, que por sua vez reafirmavam o lugar de cada autor no campo ou reforçavam o poder intelectual que detinham. Os prêmios eram, em suma, uma forma de atestar publicamente que um autor fora reconhecido por outros pares no campo erudito.

Mais recentemente, essa resistência à distinção de novos autores parece arrefecer, já que – em conjunto com as facilidades da autopublicação e a efervescência editorial independente – há a emergência de concursos literários cujo propósito é justamente visibilizar e prover o acesso de novos escritores ao mercado editorial. Diante da popularização dos cursos de escrita criativa, esses prêmios têm se mostrado instâncias por excelência de recepção ao contingente, cada vez mais representativo, de aspirantes à carreira literária formados pelas oficinas. Se Regina Zilberman (2017, p. 425) está certa ao afirmar que “Prêmios literários também sinalizam tendências, e talvez constituam um termômetro bastante adequado para se medir o estado atual de uma literatura”, parte dos concursos atuais têm apontado a pertinência e o reconhecimento das oficinas literárias como instâncias formativas de bons autores iniciantes. Tendo em vista o propósito de lançar novos criadores literários nacionalmente, o Prêmio SESC de Literatura é uma das principais plataformas de lançamento no momento atual. Tal vocação é exposta pela quantidade de ex-oficinandos distinguidos pelo referido concurso, os quais, além da busca por uma formação artística nas oficinas, têm como semelhança a juventude, sendo vários laureados com idade inferior a 40 anos: Juliana Leite (vencedora em 2018 na categoria Romance com *Entre as mãos* e ex-oficinanda de Rubens Figueiredo), Luisa Geisler (vencedora em 2011 na categoria Contos com *Contos de*

mentira e em 2012 na categoria Romance com *Quiçá* – ex-oficinanda de Luiz Antonio de Assis Brasil), Tobias Carvalho (vencedor em 2018 na categoria Contos com *As Coisas* e ex-oficinando de Pedro Gonzaga), Maurício de Almeida (vencedor em 2007 na categoria Contos com *Beijando Dentes* e ex-oficinando de João Silvério Trevisan), João Paulo Vereza (vencedor em 2013 na categoria Contos com *Noveleletas* e ex-oficinando de Marcelino Freire), Sheyla Smanioto (vencedora em 2015 na categoria Romance com *Desesterro* e ex-oficinanda de Marcelino Freire) e Débora Ferraz (vencedora em 2014 na categoria Romance com *Enquanto Deus não está olhando* e ex-oficinanda de Raimundo Carrero). Em grande medida, essa questão geracional parece reforçar algo já indicado por Assis Brasil (2015, p. 105) ao apontar uma aparente mudança de perfil dos escritores mais jovens, que passam a publicar a partir dos anos 2000, e cuja ideia de inserção na literatura parece cada vez mais associada a uma possível via de exercício profissional, ainda que essa profissionalização notoriamente não represente ganhar a vida com direitos autorais.

De acordo com o escritor Henrique Rodrigues, um dos responsáveis pela organização do concurso, a ideia é que o Prêmio SESC de Literatura: “[...] dê o primeiro empurrão na carreira literária dos autores, e que eles possam assim construir as suas trajetórias.” (RODRIGUES, 2013) Na prática, esse “empurrão” se personifica em três polos distintos agregados como recompensa da referida premiação: a visibilidade, a publicação e o reconhecimento social. Além do óbvio, isto é, expor pública e midiaticamente os vencedores, o Prêmio SESC de Literatura fornece duas gratificações que, simbolicamente, representam muito para novos autores: ter sua primeira publicação por uma editora de prestígio nacional, a Record, e, além disso, participar de inúmeros eventos culturais promovidos não apenas pelo SESC, mas também por várias outras instituições relevantes no campo literário atual, a exemplo da Flip. A ausência de um nítido retorno monetário diretamente ligado à distinção tem como compensação a arregimentação substancial de um capital simbólico cujo valor, para escritores empenhados em se inserir no campo literário, é inestimável. Sob a perspectiva do aspirante à carreira artística, ter um livro publicado, sobretudo em uma editora de prestígio, corresponderia ao principal atrativo, uma espécie de signo que oficializa o ofício, isto é, a existência como criador literário. No caso das oficinas, de modo ainda mais específico, analogamente

ao que expõe Chad Harbach (2014, p. 15) sobre os escritores formados nas universidades dos Estados Unidos, “[...] publicar um livro não seria uma primeira via de ganhar dinheiro ou mesmo uma tentativa direta de fazê-lo. O livro, em vez disso, serve como uma credencial”⁹⁷. Ou seja, a publicação estaria diretamente atrelada à busca de melhores oportunidades, mais precisamente para atuar como professor sob o abrigo da patronagem acadêmica estadunidense. Já no Brasil, a ideia da credencial, personificada no livro publicado, estaria associada à ocupação de um estatuto social como escritor, capaz de fornecer uma série de condições profissionais no circuito literário contemporâneo.

Tendo em vista esse propósito, seria mais apropriado considerar que o principal trunfo do Prêmio SESC não se limita ao livro publicado, mas a todo um pacote: a junção entre publicação, visibilidade e reconhecimento. Vencedora do concurso em 2004 na categoria Romance com *As netas da Ema* (2005), a escritora Eugenia Zerbini relaciona esse conjunto de fatores à ideia de projeção – termo que serve bem para resumir os aspectos apresentados até aqui e evidencia o porquê da relevância desse prêmio diante de propostas semelhantes no campo literário contemporâneo voltadas a autores iniciantes:

Há vários concursos cuja premiação, além de um prêmio em dinheiro, inclui a publicação da obra premiada, tais como o Prêmio Saraiva, o Prêmio Governo do Estado de Minas de Literatura e o Prêmio Paraná de Literatura. Creio, entretanto, que nenhum deles dá projeção para os vencedores como o prêmio patrocinado pelo SESC [...]. (ZERBINI, 2014)

Exposto no artigo “Concurso literário, caminho para a publicação”, publicado em 2014 pelo periódico eletrônico *Digestivo Cultural*, o relato de Zerbini reforça a relevância do prêmio em questão mesmo em comparação com concursos análogos cuja recompensa, além da publicação, também se daria de forma financeira. Essa vantagem, como já exposto, estaria no fato de o SESC de Literatura permitir aos escritores vencedores ocupar posição de destaque em alguns dos principais palcos

⁹⁷ No original: “[...] publishing a book becomes neither a primary way to earn money nor even a direct attempt to do so. The book instead serves as a credential.”

do atual circuito literário. Além de lhes garantir a devida publicidade e a publicação por uma editora de prestígio, o prêmio também os convoca a performar publicamente e coabitar espaços de distinção com autores já bem-estabelecidos no campo literário. Não fosse o reconhecimento obtido com o prêmio, muito provavelmente não seria possível a esses novos escritores circular na cena literária de forma tão destacada, justamente pela ausência de efetivas credenciais que justificassem essa condição. Desse modo, eles não só desfrutam da projeção como premiados, por si só bastante relevante, mas, também, ocupam o estatuto reconhecido de escritor no seio do campo artístico. Em suma, não apenas são considerados escritores como também – de maneira efetiva – exercem esse papel publicamente, de forma socialmente reconhecida e, conseqüentemente, com a imagem de profissionais.

Sob a lógica de um ofício, atrelado diretamente à realização de atividades paraliterárias, o Prêmio SESC de Literatura é, sem dúvida, um excelente reforço ao vislumbre de uma profissionalização artística. Requisitados como integrantes do circuito renovado das letras atual, os premiados têm de desenvolver uma necessária postura, ao mesmo tempo em que a *performance* também passa a integrar sua atuação literária. Tal performatividade, por sua vez, parece fugir ao escopo formativo das oficinas, por mais que estas se constituam como espaços de inegável troca simbólica e sociabilidade. Em grande medida, dada condição só se faz possível, de fato, ante a efetiva presença no campo sob suas demandas mais imediatas. Sem que necessariamente represente algo natural e confortável para os escritores – como exposto no capítulo anterior por Luisa Geisler –, a requisição dessa presença performática também não é totalmente estranha para os novos escritores. Em alguns casos, inclusive, haveria certo entusiasmo quanto à possibilidade de ocupar o estatuto público de criador literário, justamente por perceber nesse movimento a instauração de uma nova condição profissional a partir da premiação, tal como ocorre no relato da laureada Juliana Leite: “Eu acho uma coisa muito única do prêmio que te dá a possibilidade de encontrar pessoas e algo que era o seu trabalho se transformar no seu ofício, isto é, você começar a fazer daquilo a principal presença na sua vida.” (LEITE, J., 2018) Esse novo estatuto, em conjunto com a própria distinção adquirida como premiada, confirmaria a possibilidade de converter

a escrita em ofício – uma espécie de recompensa pelo investimento realizado na produção literária antes mesmo de obter uma chancela mais relevante no campo⁹⁸. Em grande medida, ainda que a incerteza seja algo inerente ao trabalho criativo em si, como já apresentado por Pierre-Michel Menger (2005), é possível imaginar que a condição de postulante ao reconhecimento literário represente aquela na qual o escritor mais conviva com suas próprias inseguranças: desde as dúvidas sobre o destino de sua produção, isto é, se o projeto de livro se tornará de fato um original, se esse original se tornará de fato uma publicação e se, após a publicação, será possível converter o trabalho da escrita em ofício.

Por ser concedido a escritores não-publicados, pelo menos nos gêneros contemplados pela competição, o Prêmio SESC tende a ser um marco para seus premiados – o primeiro momento no qual obtêm um reconhecimento mais amplo como criadores literários. Assim, o concurso se configura como potencial divisa entre a literatura enquanto atividade secundária, realizada nos fins de semana ou simplesmente um bico – tal como aponta Silviano Santiago (2002, p.28) em “Prosa literária atual no Brasil” –, e o vislumbre de uma profissionalização literária que traz consigo a proposta de uma efetiva inserção no circuito da literatura contemporânea. É a esse momento de virada, em específico, que alude o escritor Maurício de Almeida, ao proferir o seguinte relato:

O prêmio foi uma grande surpresa, [...] porque a literatura, até então, para mim, era uma coisa... Não vou dizer um *hobby*, mas era uma coisa que eu fazia para mim. É claro que eu tinha pretensões de que isso saísse, publicasse e virasse um livro eventualmente. Mas era uma coisa bastante minha. E quando saiu o prêmio [SESC de Literatura], um prêmio nacional e saiu o livro por uma grande editora, mudou. Mudou toda a coisa. A literatura entrou em outra dimensão na minha vida. Ficou uma coisa mais profissionalizada. Pensando já no próximo livro, pensando já em estratégias de publicação e divulgação das coisas que eu estava escrevendo. [...] Teve uma grande importância na minha vida em termos de fazer literário, que comecei a levar muito a sério (ALMEIDA, 2014).

⁹⁸ Cabe chamar a atenção para o fato de que, meses após a publicação do romance vencedor no Prêmio SESC de Literatura, Juliana Leite também recebeu o Prêmio APCA 2018 em Literatura na categoria Romance/Novela, com o livro oriundo do original premiado anteriormente.

Nesse depoimento, Almeida expressa uma noção de seriedade⁹⁹ que se mostra bastante alinhada à consciência de estar integrado a um circuito mais amplo, no qual deve ocupar um papel específico dentro da cadeia e do mercado, considerando assim quais seriam os próximos passos a dar na carreira. Essa observação se torna ainda mais relevante sob a perspectiva de que, quase dez anos após a estreia literária com o Prêmio SESC – já ciente das ferramentas à disposição tão logo passou a tomar a literatura como um ofício sério –, Maurício de Almeida publicou um segundo livro de ficção, dessa vez um romance pela editora Rocco, *A instrução da noite* (2016), que lhe rendeu o Prêmio São Paulo de Literatura na categoria Autor Estreante com até 40 anos – voltada a romancistas de primeira viagem, mas já dentro do mercado editorial.

Apesar de não ser uma resposta efetiva para a bem-sucedida emergência de novos escritores a partir de prêmios como o SESC de Literatura, a passagem por uma oficina seria um atributo relevante a favor da inserção na vida literária. Em grande medida, nos casos em que é possível estabelecer essa relação, chama a atenção como o aprendizado das oficinas tende a favorecer a condição para que esses escritores sejam distinguidos por um prêmio literário cuja avaliação se dá a

⁹⁹Com essa alusão à seriedade, ainda que de modo implícito, Almeida se conecta à tendência que, nos anos 1970, acometeu parte dos escritores, sobretudo os ficcionistas. Autores que, como apontam Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005), “[...] basicamente dedicados ao conto ou à *short-story*, relacionam-se com a literatura como um compromisso marcadamente profissionalizante e de inserção no mercado”. A princípio, esses escritores tiveram nos poetas ditos marginais sua contraface, visto que esses mantinham uma relação “descompromissada” com a literatura, não apenas por privilegiar o estético, mas, também, pela contraposição à institucionalidade do mercado editorial. Na década de 1980, porém, parte expressiva desses artistas marginais passou a se inserir no rol de profissionais, comprometendo-se com uma profissionalização literária em interface com o mercado: “apontando de um lado para a possibilidade de dedicação exclusiva ao trabalho literário e de outro para o servilismo diante das leis de venda, para um mergulho arriscado no banal.” (SÜSSEKIND, 2004, p. 152-153) Em muitos aspectos, o contexto atual deve bastante a esse momento de virada, em que a onipresença do mercado e da indústria cultural obrigou os escritores a definirem sua própria existência a partir das imposições “externas” sobre o literário. Diante disso, o fato de as oficinas literárias se consolidarem no Brasil a partir dos anos 1980 parece menos fortuito, visto que diversas mudanças desse período estabeleceram as bases para o campo da literatura atual. Afinal, a aludida mudança de perfil do criador literário nacional, cada vez mais empenhado em uma profissionalização, parece reivindicar a presença de instâncias dedicadas a uma formação literária menos calcada no autodidatismo.

partir da leitura de um original¹⁰⁰. A proposta de um aprimoramento da produção literária, sob a premissa da apreensão de determinadas técnicas de escrita, estaria no cerne da explicação para o sucesso dos ex-oficinandos no campo atual. Para os críticos mais severos das oficinas, essa formação técnica teria como resultado a formatação literária desses escritores, meros reprodutores de um padrão pré-estabelecido e homogeneizante de literatura. Válida como prescrição, tal crítica se tornou um lugar-comum nos ataques à escrita criativa, observável tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Tamanha renitência, a exemplo do que comenta o escritor George Saunders (2014, p. 32), um dos grandes nomes da *creative writing* estadunidense, teria feito com que nenhum oficinairo deixasse de estar atento à questão. Apesar disso, o autor não se furta a fazer suas próprias provocações:

Pode-se argumentar que sempre que você junta dez ou quarenta pessoas e há um grupo central de professores, vai acontecer alguma homogeneização, mas, de certo modo, a cultura não é isso? O estabelecimento de um padrão e então a criação de uma tentativa de imitar esse padrão, seguido por uma revolta apaixonada contra esse padrão repressivo reacionário estúpido, que então é substituído por um novo padrão inovador apaixonante puro etc.¹⁰¹ (SAUNDERS, 2014, p. 32)

Desse modo, Saunders responde aos críticos de maneira um tanto mais veemente, ao mesmo tempo em que parece se justificar diante da possibilidade de uma efetiva padronização. Outra possível explicação apresentada pelo autor estaria relacionada à popularização dos programas de escrita criativa, responsável por dar vazão a um contingente maior de escritores considerados medianos produzindo aquilo que

¹⁰⁰ A partir de sua experiência com a edição da *Raimundo: revista da nova literatura*, a pesquisadora Raquel Parrine (2017, p. 25) observa: “Desde um ponto de vista de editora que recebe um texto às cegas, os textos oriundos de escrita criativa exibem exatamente esta maturidade de estilo e tema que falta na maioria dos originais que chegam à caixa de entrada da revista. Não é só que o texto passa por diversas revisões e se apresenta gramaticalmente ‘correto’, mas que o assunto vem burilado por uma reflexão profunda, que dá a ele contornos que escapam dos lugares-comuns.”

¹⁰¹ No original: “It could be argued that anytime you get ten to forty people together and have a core group of teachers, some homogenization is going to happen, but, in a sense, isn’t that what culture is? The establishment of a standard and then a resulting attempt to mimic that standard, followed by a passionate revolt against that stupid repressive reactionary standard, which is then replaced by a lovely innovative pure new standard, et cetera?”

escritores medianos seriam capazes de fazer, isto é, uma escrita mediana¹⁰². Com esse argumento, Saunders parece acreditar na possibilidade de certa padronização, não necessariamente aquela que faria todos escreverem igual, mas, talvez, sob uma mesma noção do que seria “aceitável” como produção literária. Diante do tamanho e do alcance dos cursos de escrita criativa no contexto da literatura contemporânea estadunidense, parece plausível considerar a forte influência do programa sobre o que vem sendo produzido pelos novos escritores dos Estados Unidos. Já no Brasil, onde a ideia de uma institucionalização por meio das oficinas literárias ainda parece distante – apesar de seus ecos possuírem cada vez mais força – a padronização da escrita não parece ser um problema, como bem aponta o escritor Michel Laub, egresso do curso de Assis Brasil: “Agora, os autores são bem diferentes entre si. A oficina não formata nada, não tem um modelo a seguir, o que é um dos motivos de seu sucesso.” (RODRIGUES, 2012a) Por aqui é possível considerar que a busca por um curso de escrita criativa, mesmo que inserido no paradigma da profissionalização literária, ainda se mantém bastante ligada à noção de uma autoexpressão artística. Diante disso, a proposta seria absorver determinados aprendizados a fim de que, mais à frente, seja possível desconstruí-los, como parece sugerir o próprio Assis Brasil (2019c, p. 383) em seu manual de escrita, ao afirmar: “caso você tenha aprendido alguma coisa útil neste livro, você só será ficcionista por inteiro quando o tiver apagado da memória.”

Ainda que a técnica possa servir como uma boa explicação para a presença bem-sucedida de ex-oficinandos no campo literário contemporâneo, qualquer acusação ligada à ideia de uma padronização parece não observar o que vem sendo produzido por esses escritores, assim como ignora o *modus operandi* da maior parte

¹⁰² Sem associar ao fenômeno das oficinas no campo literário brasileiro contemporâneo, o crítico Alcir Pécora (2011) polemizou a questão da qualidade das produções literárias atuais com a seguinte afirmação: “Literatura mediana é pior que literatura ruim, pois, mais do que esta, denuncia a falta de talento e a frivolidade. A literatura decididamente ruim pode ser engraçada, ter a graça do *kitsch*, do *trash*, da paródia mesmo involuntária e grosseira: pode ter a graça perversa do rebaixamento. Já a literatura mediana não serve para nada. É a negação mesma da literatura, cuja primeira exigência é a de se justificar (justificar a própria presença) face aos outros objetos de cultura. E o que eles exigem é que você os supere, que se apresente como novo ou não dê as caras por lá.” Tal crítica parece não ter relação tão próxima com as oficinas, justamente porque uma das principais virtudes dos cursos de criação literária seria contribuir para o aprendizado de técnicas – atributo que Pécora também considera relevante para um escritor de qualidade.

das oficinas. Isso porque, para além do óbvio aprendizado técnico – essencial para o desempenho artístico –, um dos aspectos mais relevantes das oficinas está ligado à leitura e não necessariamente à escrita. Inicialmente, antes mesmo de haver um escritor, seria necessária a presença do leitor, empenhado no exercício de uma leitura interessada¹⁰³, entendida como um atributo essencial para a formação de qualquer autor, como demonstra Nelson de Oliveira (2017, p. 12) ao afirmar:

Quem não quiser escrever mal, quem quiser ajudar outros escritores a não escrever mal, deve primeiro evitar a leitura descompromissada. Deve obrigar a intuição a casar com a razão. Deve saber ler e se expressar com critério: feito crítico, não feito parente, namorado ou amigo de infância. [...] Ao ler o trabalho dos colegas, deve apontar os vícios e os exageros. Os lugares comuns. Deve tentar espantar o mau gosto, o kitsch, o melodrama. Deve sugerir alternativas e indicar caminhos. Recomendar leituras.

Essa postura compromissada seria a mesma defendida por Assis Brasil (2014) quando atesta que o escritor lê como forma de aprendizado, de modo que a formação de um bom criador literário estaria diretamente relacionada à qualidade de sua leitura. Por essa via, além da compreensão técnica, o autor aprendiz também formaria um repertório específico. Nesse aspecto, em particular, a oficina atua como um mecanismo por meio do qual determinados conhecimentos da tradição são transmitidos, permitindo que escritores em potencial tenham oportunidade de compreender melhor as estratégias que mediarão a inserção na literatura. Analogamente, Juliana Leite pontua a importância de sua incursão como oficinanda

¹⁰³ Essa leitura interessada, em grande medida, mantém as raízes da escrita criativa atreladas ao *New Criticism*, ainda que o papel ocupado pelas oficinas no contexto atual se distancie bastante do conservadorismo no qual essa corrente teórica se baseia. Ao mesmo tempo, o método do *close reading* – confinado aos recursos imanentes do texto literário, na linguagem e na forma – se mostra profícuo para a busca de uma aprendizagem técnica voltada à arte literária. Parcialmente, é possível considerar que esse rigor no lidar com a linguagem explique o sucesso de autores oriundos dos cursos de escrita criativa nos prêmios literários. Por outro lado, essa relação – à diferença do que buscariam os novos críticos – não produziria obras menos politizadas, como bem reforça Mark McGurl (2009, p. 68) ao identificar escritores e obras empenhadas na discussão de temas raciais e socioeconômicos, muitas vezes refletindo questões diretamente ligadas à biografia desses artistas. De certo modo, a junção do aprimoramento técnico, calcado no *New Criticism* e no *close reading*, com a busca da autoexpressão (*autopoiesis*) explicaria de modo mais nítido esse sucesso da escrita criativa na academia e no campo literário.

não apenas por propiciar o seu encontro com leitores¹⁰⁴, mas, principalmente, por aprimorar um olhar para o texto literário sob a perspectiva do escritor. Ou seja, ler como um criador literário: “Eu tive sorte de encontrar colegas que eram muito bons leitores. Eu acho super valioso ter leitores. Para mim, mais do que oficina de escrita, era oficina de leitura. Não só do meu texto, mas de você olhar para a literatura, para as coisas que você estava lendo, virando do avesso.” (LEITE, J., 2018) Esse olhar “desconstrutor” para o texto, a princípio um atributo que a escritora já considerava possuir, teria ganho maior densidade a partir da experiência como leitora interessada de outros autores, sejam eles nomes consagrados ou mesmo os colegas de oficina.

Do mesmo modo, ao apontar a relevância de sua experiência na oficina do escritor Pedro Gonzaga, em Porto Alegre, Tobias Carvalho, ganhador na categoria Contos do Prêmio SESC 2018, afirma: “É muito bom ver os outros opinando sobre seu texto, muda a maneira de escrever. Escrever exige muita dedicação. Todos os grandes escritores pensaram” (SPERB, 2018). Nesse ponto, Carvalho alude ao que foi exposto anteriormente por Nelson de Oliveira em sua valorização da leitura interessada mediada pelo ambiente do curso de criação literária: a crítica e a discussão dos textos dos participantes em grupo – um método eficiente não apenas para o aprimoramento do texto a partir das críticas, mas, também, para a compreensão de que o autor e sua produção, tão logo se expõem ao mundo, estão na berlinda. Outra questão preponderante que também se vê incluída no discurso de Tobias Carvalho é a noção de que o trabalho literário demanda um esforço: “escrever exige muita dedicação.” Nesse sentido, é interessante acrescentar, o próprio termo oficina diz muito, já que inclui em si a ideia do desenvolvimento, do aprimoramento de algo, no exercício de um trabalho criativo, sim, mas que, em certa medida, estaria mais atrelado à transpiração do que à inspiração – como a premissa da genialidade e do dom fazem transparecer. Ou, como expõe Marcelino Freire (apud MORAES, 2017): “O que acontece muito é que as pessoas querem publicar,

¹⁰⁴ A esse respeito, é interessante a seguinte observação de Nelson de Oliveira (2017, p. 18): “O que atrai tantos interessados – a ponto de multiplicar o número de oficinas, laboratórios, estúdios e ateliês de criação literária – é esse detalhe pouco salientado: a certeza de que haverá leitores.”

não querem escrever. Quando elas percebem que escrever requer leitura, treino, disciplina, entrega, um encontro com a sua voz, aí algumas se assustam, desistem.”

Para Luisa Geisler, talvez o caso de maior destaque do Prêmio SESC de Literatura por ter vencido o concurso com apenas 19 anos e duas vezes seguidas, participar da oficina de Assis Brasil representou um processo importante em sua trajetória literária, contribuindo para que se reconhecesse como autora; afinal, segundo a própria Geisler (2018) em entrevista ao canal *Bondelê*, a oficina foi seu “grande divisor de águas literário”, o que lhe “definiu como escritora”. Ainda tratando do espaço ocupado pela leitura e pela crítica nos cursos de escrita criativa, o relato da escritora é bastante elucidativo sobre a importância da exposição de si, na submissão do próprio texto para o escrutínio coletivo, como uma ferramenta de desenvolvimento autoral por fornecer a compreensão, ainda que em ambiente controlado, do que representa colocar o próprio texto no mundo e estar aberto para essa condição:

[...] um dos exercícios mais comuns da oficina é que você traz seu texto, todo mundo lê o texto, opina, interpreta e você não pode falar nada. Fica ouvindo as pessoas interpretarem tentando achar respostas para aquilo que você escreveu – e é uma das experiências mais agoniantes, mas de maior crescimento em termos de escrita. Porque você percebe que seu texto não existe em sua cabeça, ele tem que existir no papel para existir na cabeça dos outros. [...] Então a oficina me ajudou a lembrar que existe um leitor. (GEISLER, 2018)

Enquanto lição assimilada na oficina, o reconhecimento da existência do leitor potencialmente facilitaria a inserção literária dos ex-oficinandos, principalmente para aqueles que optam por se submeter ao processo de seleção de prêmios como o SESC de Literatura, em que a avaliação parte da leitura de um original – ou seja: anterior ao processo editorial – dos escritores postulantes. Como é possível observar, Luisa Geisler, Tobias Carvalho e Juliana Leite – cada um à sua maneira – relacionam a experiência das oficinas com a experiência da leitura. Por essa razão, é possível considerar que em todos esses casos, de modo mais ou menos explícito, há uma relação com a literatura que passa justamente pela compreensão do texto literário em comunicação, isto é, em conexão com um leitor em potencial. Sob a

ótica do oficinairo, Nelson de Oliveira (2017, p. 17) resume a questão da seguinte maneira: “Para quem escreve em prosa ou verso, não existe realização literária sem a figura do leitor. A dinâmica do ateliê vem justamente suprir de leitores o escritor diletante.”

A partir do momento em que esse processo de leitura crítica passa também pelo olhar do oficinairo, os oficinandos se beneficiam da apreciação de um escritor mais experiente. Para Oliveira (2017, p. 17), a principal variável das oficinas é o coordenador, cada qual com seu método e temperamento, de modo que “[...] jamais haverá dois cursos parecidos se o coordenador não for o mesmo”. Esse olhar experiente também será responsável por fornecer *insights* que só um leitor mais vivido poderia dar. Nos casos de Tobias Carvalho e Luisa Geisler, ambos premiados com livros de contos, parte substancial dos textos do original submetido ao concurso teria sido produzida no contexto da oficina, razão pela qual puderam se beneficiar da leitura crítica do oficinairo. A esse respeito, afirma Geisler (2018): “Eu tinha a vantagem técnica de que alguns contos já haviam sido lidos pelo Assis Brasil, então eu peguei os comentários e já agreguei ali e expandi para algumas coisas.” Nesse processo, em especial, segundo o relato da própria escritora, o escrutínio das leituras críticas durante a oficina teria sido importante para o aprimoramento de sua produção textual. Inequivocamente, contar com o olhar analítico de um autor mais experimentado, sobretudo em se tratando de Assis Brasil, seria como acessar uma espécie de atalho na formação literária¹⁰⁵. De outro modo, o escritor e experiente coordenador de oficinas Charles Kiefer (2010, p. 75) faz uma observação bastante pertinente que dialoga com a premiação dos ex-oficinandos: “Leitura de originais,

¹⁰⁵ Essa imagem, inclusive, é repetida por Daniel Galera (2011), um dos exemplos mais prestigiados de escritor contemporâneo com passagem por oficinas literárias, ao resumir os benefícios da formação artística na literatura: “Eu acho que uma boa oficina literária dá atalhos. São coisas que um autor poderia descobrir sozinho, lendo teoria literária etc.; só que talvez ele leve anos para se dar conta de algo que um professor possa mostrar.” Nessa explicação, a ideia do atalho serve bem à proposta de encurtamento de uma trajetória que, a rigor, seria mais longa. Assim, também se afasta da ideia de desvio para, efetivamente, se apresentar como algo que facilita o caminho, torna-o mais direto, no sentido de atingir um determinado destino. Pela visão de Galera, a qualidade de uma oficina poderia ser medida pela capacidade de encurtar o percurso de desenvolvimento do criador artístico entre as densas sendas da arte literária. De modo mais amplo, a redução de distâncias também diz respeito à promoção de melhores condições para a inserção de um novo escritor no campo literário, uma vez que as oficinas tendem a fornecer ferramentas que contribuem para que seus participantes se autorizem como criadores artísticos.

hoje, se faz em sala de aula, nas oficinas literárias. Se você não pode ou não quer frequentá-las, por este ou aquele motivo, procure uma agência literária que forneça esse tipo de serviço.” Isso, obviamente, não significa que o escrutínio durante a oficina se converta em produções literárias de prestígio, mas, parece notório que esse contato permite ao escritor aprendiz receber diretrizes relevantes sobre o que necessita aprimorar a fim de tornar seu texto mais atrativo artisticamente. Partindo do princípio de que nem todos os oficinandos obtêm o mesmo sucesso literário, cabe reconhecer que o potencial desse exercício crítico só se efetiva quando direcionado a autores que conseguem utilizar bem as ferramentas que possuem à disposição. Diante do fato de que Luisa Geisler e Tobias Carvalho conseguiram conquistar um relevante prêmio literário nacional, é possível considerar que o “atalho” da oficina foi, para ambos, algo decisivo ou, no mínimo, bastante influente para que triunfassem nos passos seguintes ao curso.

Se, por um lado, Carvalho e Geisler são exemplos de autores que souberam se beneficiar do processo de aprendizagem na oficina, por outro, parecem distantes de representar a boa utilização dessa oportunidade em prol das trocas simbólicas e do desenvolvimento de uma sociabilidade – importantes para o processo de inserção no campo e no mercado literários. Dada essa impossibilidade, ambos optaram pelo prêmio como via para obter a primeira publicação, afinal, segundo Luisa Geisler, não fosse o reconhecimento adquirido com o Prêmio SESC, possivelmente demoraria bastante até ser publicada, já que “[...] não saberia com quem falar, não saberia como abordar editoras” (GEISLER, 2019b). De maneira semelhante, Tobias Carvalho confessa que, antes de ser premiado, mantinha contato apenas com os colegas de oficina, relativamente afastado de uma vida literária mais ampla. Esse suposto distanciamento seria a principal explicação para optar pelo concurso literário – aparentemente fora do circuito de relações que tende a favorecer a troca de capital artístico e simbólico entre os pares¹⁰⁶ – como via de acesso ao mercado editorial¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Essa ideia, obviamente, parece servir para casos como o do Prêmio SESC de Literatura, no qual a condição da seleção é se basear no anonimato dos autores concorrentes. Por outro lado, como demonstram as leituras de Sylvie Ducas e James F. English, é notório que os prêmios, assim como quaisquer outras instâncias do campo literário, envolvem uma multiplicidade de interesses e trocas de capitais específicos. Isso explicaria por que, mesmo sendo chancelado por um prêmio literário, um autor não necessariamente garante a continuidade de sua produção no *mainstream* da literatura.

Além disso, o prêmio também contém o inegável chamariz de fornecer a publicação por uma editora de prestígio com a chancela de uma relevante instituição cultural, condição que tornaria o caminho do autor iniciante, no mínimo, menos tortuoso.

Para além dessa bem-vinda, porém restrita, opção, há vários outros caminhos para a publicação, entre os quais o autofinanciamento, os editais, as casas editoriais de pequeno porte e/ou arriscar-se no processo de submissão de originais em fluxo contínuo de algumas editoras maiores – tarefa que costuma ser infrutífera. Apesar de válida, essa última alternativa tende a ser severamente questionada por autores em início de carreira, como aponta o jornalista e escritor Sergio Leo, vencedor do Prêmio SESC de Literatura em 2008 com o livro de contos *Mentiras do Rio* (2009), ao considerar que sua opção pelo concurso se deu como forma de evitar submeter-se “[...] ao misterioso processo de seleção das editoras¹⁰⁸, que costuma durar meses e, para a maioria, acaba em decepção” (LEO, 2014). Assim como parece ser a tônica de muitos dos postulantes à carreira literária que veem nos concursos uma via de inserção, o discurso de Leo traz em si bastante da já citada crença no estatuto supostamente isonômico e objetivo das premiações, cuja proposta soa de fato promissora para aqueles que se encontram relativamente alheios ao campo literário. O fato de a escolha do Prêmio SESC, a rigor, ser realizada a partir de textos anônimos por especialistas independentes, torna mais plausível a crença de que a escolha dos vencedores estaria mais distante do jogo de interesses e troca

¹⁰⁷Tal medida mostra-se bastante oposta à tomada por escritores que, justamente pela vivência na oficina e a apreensão de um determinado *habitus*, buscam fomentar oportunidades relevantes no campo literário e, conseqüentemente, no mercado editorial por iniciativa própria, a exemplo do que Daniel Pellizzari e Daniel Galera fizeram ao fundar a editora Livros do Mal (cf. COLONETTI, 2014).

¹⁰⁸ Em alternativa às oficinas e às agências literárias, Kiefer (2010, p. 75) recomenda as editoras como opção para que novos autores tenham seus originais lidos. Afinal, afirma o escritor, “elas contam com profissionais avaliadores que são pagos para isso. Assim, você estará colaborando para o desenvolvimento do mercado editorial. Enquanto os profissionais da leitura de originais mantiverem seus empregos, os escritores poderão utilizar as poucas horas que lhes restam para fazer o que mais gostam: escrever”. Por outro lado, corroborando com a inquietação de Sergio Leo, há a sinceridade de Nelson de Oliveira (2008, p. 119): “As grandes editoras recebem em média sessenta originais por mês. Algumas chegam a receber cem nos meses de pico. Por maior que seja a boa-vontade, a equipe editorial e os leitores profissionais ligados a ela não têm a menor condição de avaliar tanta prosa e tanta poesia. Principalmente porque o retorno é incerto: os bons originais são raros. Então toda essa papelada inédita vai direto para o topo da imensa *slush pile* (pilha de lama, no jargão editorial) e jamais será lida.”

simbólicas presente em outros concursos e instâncias do campo literário contemporâneo. Aos olhos de muitos escritores, todo o processo estaria reduzido à busca de certa essencialidade artística, sem que parecesse plausível imaginar uma intervenção do grupo editorial e/ou da própria instituição organizadora, em tese os principais responsáveis pelo resultado, bem como pela divulgação e publicação dos autores e obras selecionados. A favor do prêmio como instituição há o seu histórico, tal expresso no caso de Luisa Geisler, premiada na categoria Romance em 2012, após vencer a mesma competição no ano anterior com um livro de contos, quando teria prevalecido a autonomia do júri¹⁰⁹, favorável a premiar novamente a escritora – ainda que supostamente sob reticências da instituição organizadora.

Se é notório que, como já apontado por Eugenia Zerbini, o “pacote” Prêmio SESC de Literatura se converte em valor importante logo nos primeiros passos da vida literária, essa condição não necessariamente oferece garantias de que o percurso de um escritor, a partir de então, se manterá estável. Afinal, na realidade das disputas inerentes ao campo literário, no qual vigora inegavelmente uma economia de trocas simbólicas bastante dependente da capacidade de fomentar contatos e relações, bem como de cativar um público relevante, vencer um prêmio de originais seria apenas um emblema que, com o tempo, deixa de ter o mesmo peso e frescor. Ao fazer uma espécie de balanço do que representou vencer o Prêmio SESC de Literatura, Sergio Leo (2014) descreve algumas características do *modus operandi* do campo literário contemporâneo sob a perspectiva de um autor que demonstra compreender os limites desse sistema, sobretudo em sua conexão com o mercado editorial:

¹⁰⁹ Essa suposta autonomia dos jurados, cabe esclarecer, não seria exclusividade do SESC, sendo notório o caso do Prêmio LeYa, dedicado à publicação de escritores em língua portuguesa por meio da editora homônima, que, em ao menos três edições (2010, 2016 e 2019), terminou sem vencedor porque o júri entendeu que nenhuma obra atendia os parâmetros de qualidade literária exigidos pela competição. Em ambos os concursos, chama atenção o fato de a decisão do corpo de avaliadores prevalecer, o que termina por servir como um capital simbólico importante para a instituição e, sobretudo no caso do LeYa, faz com que aumente o interesse dos escritores, dada a seriedade que decisões como essa parecem transmitir.

Muitos são os chamados, poucos os escolhidos. Livros condenados ao limbo pelo juízo dos jornalistas literários empilham-se nas redações, virgens, e são doados nos fins de ano. Na seleção para os grandes prêmios de literatura, jurados recebem apenas uma lista do que foi publicado, na suposição de que terão lido as obras merecedoras de destaque. Grandes grupos concentram editoras e livrarias, e é cruel a disputa pelas vitrines e balcões de exposição. Além de qualidade, a ajuda divina pode ser essencial para chegar ao grande público.

Apesar de corresponder a uma visão bastante particular do escritor, é relevante pontuar que esse mesmo circuito tende a visibilizar um recorte reduzido, cujo foco costuma de fato se restringir a um eixo geográfica e simbolicamente limitado. Ao mesmo tempo, há também o viés do autor, cuja receptividade literária parece ter sido aquém da esperada, principalmente quando buscou dar prosseguimento à carreira como criador literário no mercado editorial. Se, em um primeiro momento, o reconhecimento do Prêmio SESC de Literatura foi um importante cartão de visitas, essa credencial não teria sido o bastante para lhe trazer uma maior facilidade em ter sua produção literária aceita por grandes editoras¹¹⁰. Após *Mentiras do Rio*, livro vencedor do SESC, a intenção de Sergio Leo era publicar outra coletânea de narrativas curtas, proposta que sofreu sucessivas recusas das editoras, em geral interessadas na publicação de romances¹¹¹ – gênero considerado mais rentável comercialmente: “Antes, uma editora chegou a perguntar se eu teria um romance na gaveta; mas eu tinha projetos de não ficção e mais contos. Contistas – ouvi de uma executiva do meio, na última Flip – só interessam se portarem nomes sonoros como Dalton Trevisan.” (LEO, 2014)

O exemplo de Sergio Leo expressa o grau de incerteza presente na atividade literária, mesmo em se tratando de escritores cuja inserção ocorre por intermédio de um prêmio nacional organizado por uma instituição cultural importante. Situação semelhante teria ocorrido com Luisa Geisler, cuja experiência positiva com a

¹¹⁰ Nesse período, o escritor publicou apenas uma obra jornalística, *Ascensão e queda do Império X* (2014), a respeito do empresário Eike Batista, sob encomenda de uma editora.

¹¹¹ De maneira semelhante, Eugenia Zerbin (2014) afirma ter enfrentado resistência por parte dos editores ao propor a publicação de um livro de contos após a bem-sucedida estreia com o romance *As netas da Ema* (2005), que obteve uma boa vendagem: esgotou em um mês após o lançamento e rendeu uma segunda edição.

narrativa curta em *Contos de Mentira* não teria sido o suficiente para que a Editora Record aceitasse publicar outro livro da escritora, mesmo sendo um romance. Sem obter um efetivo retorno do grupo editorial para a nova proposta de publicação, Geisler considerou que a melhor opção seria se submeter mais uma vez ao escrutínio do corpo de jurados do Prêmio SESC de Literatura, dessa vez na categoria Romance. Para isso, se valeu de uma brecha no edital, que exigia ineditismo do concorrente apenas no gênero literário da categoria a ser disputada. Sendo o anterior um livro de contos, a rigor não haveria impedimento para a escritora submeter seu romance à apreciação do júri, de modo que concorreu e, outra vez, obteve a mesma distinção. Além de ganhar o concurso de originais, *Quiçá* (2012) também foi finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio São Paulo de Literatura 2013, contribuindo para consolidar o nome de Luisa Geisler no campo literário brasileiro contemporâneo. Outro feito relevante da escritora que merece destaque foi a inclusão entre os vinte melhores jovens autores brasileiros escolhidos pela revista *Granta*, em 2013. Também importante como marca distintiva dentro do campo literário atual, a inclusão de Geisler nessa lista, conforme Martins e Almeida (2017, p. 150), poderia ser associada aos desdobramentos do capital simbólico obtido a partir do Prêmio SESC de Literatura, responsável por fornecer visibilidade à autora, bem como uma editora renomada na qual pôde publicar suas duas primeiras obras. Ao refletir sobre a importância do prêmio para sua consolidação como escritora, Geisler apresenta a imagem do trampolim, que, entre suas acepções, conserva a ideia de algo que facilita o acesso a um determinado fim, isto é, que contribui para o salto antes da imersão. Nesse sentido, o trampolim serve como plataforma para a promoção e a inserção de Luisa Geisler no campo literário, oportunidade que só se efetivou graças ao modo como a própria escritora soube se aproveitar das oportunidades advindas com o prestígio da premiação e as ferramentas que lhe são adjacentes.

Caso exemplar entre os escritores que saíram das oficinas para a prestígio literário, ou seja, que já estrearam na carreira literária premiados e publicados por uma grande editora, Geisler representa bem a geração de novos autores para os quais o curso de escrita criativa está atrelado às possibilidades de uma profissionalização do ofício de escritor. Nesse contexto, o sucesso de ex-oficinandos

no referido prêmio, intimamente ligado às demandas do mercado editorial, pode indicar que as oficinas apresentariam uma resposta bastante salutar às demandas contemporâneas da atividade literária em tempos de pós-autonomia. Em grande medida, as lições assimiladas nos cursos de escrita criativa contribuem para fomentar uma mentalidade diferente no modo de encarar a criação artística, afastada de um inapreensível viés metafísico. Trata-se de um aprendizado que, como já exposto, não se restringe à compreensão de técnicas literárias, direcionando-se também à desmistificação de determinadas concepções sobre o trabalho criativo. Mais uma vez, Luisa Geisler é um exemplo interessante, ao evitar associar seu sucesso precoce ao convencional talento, reforçando aquilo que o próprio Assis Brasil defende como uma diretriz relevante da formação nas oficinas. É assim que, sem necessariamente desprezar a ideia de uma aptidão para o trabalho criativo, a autora também não se rende ao glamour do senso comum, quando constata que “[...] trabalhar com escrita, isso exige muito mais que talento. E isso anima, mas apavora” (GEISLER, 2019b). E o que seria esse algo mais? Em linhas gerais, um conjunto de atributos, dentre os quais estão a dedicação e a sociabilidade, tão necessários quanto a habilidade técnica em si. Sob essa perspectiva, a autora expõe um relato deveras sóbrio sobre a ideia de ser escritora profissional atualmente:

Poder dedicar-se exclusivamente à escrita e à carreira literária soa mais glamouroso do que é. Ah, posso traduzir livros, sim, um prazer imenso. Mas às vezes traduzo livros de que não gosto tanto, e sou forçada a ir até o final achando boas soluções pra problemas que não me agradam. Ah, posso receber (pouco) dinheiro para escrever. Mas às vezes não posso abandonar uma ideia, porque tenho um prazo. O processo perde a espontaneidade. Para quem almeja o mesmo eu diria: planeje para isso não dar certo. Porque eu não sei se isso vai dar certo nem pra mim. (GEISLER, 2019a)

Apesar de ter sido reconhecida muito cedo pelo seu trabalho, por meio do já citado Prêmio SESC de Literatura, Geisler parece compreender bem que o prestígio não necessariamente garante uma trajetória artística, afinal: “Há muitos autores que ganharam o Jabuti e acabaram esquecidos. Ajuda, mas não basta apenas isso. Um iniciante que ganha o Jabuti não está nem perto de ser um escritor talentoso. A

gente vive no curto prazo, mas só o longo prazo dirá quem vai vingar.” (GEISLER apud RUFINO, 2012, p. 16). Trata-se de uma leitura que diz bastante sobre a contradição dos prêmios e o modo como, à sua maneira, eles permanecem relevantes. De um lado, evidentemente, não cansam de remeter ao imediato, à presentificação do mercado e do público que demandam o livro do ano, cuja novidade deixa de valer tão logo, na próxima temporada, um novo romance e um novo autor são reconhecidos. Esse processo, por sua vez, apesar de relevante para dar um primeiro passo, não necessariamente se converte em algo perene, visto que, uma vez no campo literário, o autor se encontra no meio de uma série de disputas por melhores posições e capitais específicos, condição que não necessariamente está apto a vivenciar. Diante dessa realidade, ao cumprir o papel de espaço preparatório, antessala da vida literária, a oficina de escrita criativa fornece algumas ferramentas, um *habitus* específico e, do mesmo modo, capitais artísticos e simbólicos de grande importância nas dinâmicas do jogo literário.

Edith: oficina e incubadora literária

Apesar de o Prêmio SESC de Literatura servir de trampolim para novos autores egressos dos cursos de escrita criativa, é notório que essa relação não se faz de maneira intencional. Ou seja, o fato de a Record publicar uma quantidade relevante de ex-oficinandos por meio do referido concurso tem mais a ver com a participação bem-sucedida desses novos autores no processo seletivo do que uma intenção da premiação em acolher o resultado das oficinas. O mesmo não pode ser dito quanto ao selo Edith, projeto coordenado por Marcelino Freire, cuja proposta é servir como primeiro abrigo editorial de seus oficinandos. Com um alcance comercial bastante inferior ao da Record – ainda mais em conjunto com o impulso de uma instituição cultural de grande alcance como o SESC –, a Edith tem chamado atenção no campo atual pelo prestígio adquirido por alguns de seus autores e respectivas publicações. Dois dos principais exemplos desse sucesso são as escritoras Carol Rodrigues, autora da coletânea de contos *Sem vista para o mar* (2014): primeiro lugar no Prêmio Jabuti 2015 na categoria Contos e Crônicas e vencedora do Prêmio Clarice Lispector (Contos) da Fundação Biblioteca Nacional; e Aline Bei, autora do romance

O peso do pássaro morto (2017): vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2018 na categoria Melhor Romance de Autor com Menos de 40 anos. Em ambos os casos, a passagem pela oficina foi decisiva para a inserção no campo literário, já que não apenas a escrita das obras laureadas se desenvolveu durante o curso de Marcelino Freire, como a própria publicação se deu a partir de um dos desdobramentos dessa etapa de formação. A esse respeito, Aline Bei (2018b) apresenta o seguinte relato:

O [peso do] pássaro [morto] nasceu mesmo em uma oficina de escrita, porque eu já estava com essa ideia de escrever um romance de fôlego. Eu fiz uma oficina com o Marcelino [Freire] em 2015, na qual eu estava organizando os meus contos. Eu entendi que queria contar uma história de mais fôlego e ele abriu uma oficina em 2016 – já no semestre seguinte – que era um concurso, uma oficina que possibilitava aos autores que estavam participando a publicação no final. Eles escolheriam dois ou um – acabaram sendo dois: o meu livro e o livro do Paulo Junior (*São Bernardo Sitiada* – um livro de contos que também foi publicado pela Edith/Editora Nós). Eu vi nesse esquema de concurso uma possibilidade de publicação, porque eu também senti que era muito difícil publicar um livro sendo uma autora estreante. Ninguém quer, ainda mais com esse estilo meio estranho, muito esquisito, que causa uma resistência grande também. [...] Não sou só eu que tenho que bancar. A editora também tem que bancar. E é um risco alto. Então achei que era uma boa e fui mesmo. (BEI, 2018b)

Ao relatar seu processo de formação, em relação com a materialização de seu primeiro romance publicado e premiado, Aline Bei apresenta vários indícios que reforçam a importância do que é proposto por Freire em seu curso de criação literária. A começar por uma característica já antecipada pelos autores premiados com o SESC de Literatura, que é o valor da oficina enquanto um estágio formativo preliminar, no qual seus participantes podem vivenciar dinâmicas bastante específicas do campo literário, porém de forma reduzida e controlada, uma espécie de simulacro da vida literária. A partir de tal característica, os alunos estariam confortáveis para arriscar e buscar a experimentação, de modo a gerar seus próprios processos de criação e expressão. No caso de Aline Bei, a liberdade de experimentar reconfigurou sua proposta inicial de uma mera organização dos escritos que desenvolvia antes da oficina para a decisão de produzir uma narrativa

longa – o romance *O peso do pássaro morto*. Por esse viés, o curso se converte em um espaço para a (re)descoberta autoral, moldada ao longo das experiências compartilhadas em grupo. Um processo que representa, obviamente, o encontro consigo, mas, na mesma medida, com um grupo atento de leitores, isto é, os demais oficinandos e, obviamente, o oficineiro. Em compasso com o aprimoramento da leitura e da escrita, há a compreensão dos participantes como criadores literários, na legitimação da própria voz mediante a necessidade de se expor publicamente no espaço social do curso. Tendo em vista a importância do coordenador para o bom funcionamento da dinâmica da oficina, a atuação de Marcelino Freire contribui sobremaneira para o fomento dessa autolegitimação em seus oficinandos. Sempre interessado em ressaltar os melhores atributos das produções textuais com que se depara, Freire tende a produzir uma crítica positiva, empenhada no incentivo dos oficinandos para que invistam naquilo que melhor transparece em seus textos. Diante disso, o escritor tende a se voltar à observação dos potenciais literários de cada aprendiz, não necessariamente empenhando seus esforços na transmissão de técnicas de escrita mais generalizadas. Voltando ao caso de Aline Bei, é notório que a escritora já possuía um estilo de escrita bastante singular antes de chegar à oficina de Freire, o que chamou a atenção do escritor e fez com que incentivasse Bei a insistir na investigação estética que vinha produzindo anteriormente. Uma vez identificada a singularidade da autora, o oficineiro teria recomendado que ela não demorasse a publicar¹¹², compreendendo que o estilo particular de escrita de Aline

¹¹² Não parece ser esse o caso, mas é interessante observar a presença de certa crítica em relação à quantidade e à velocidade com que se publica na literatura brasileira contemporânea. Uma das principais vozes contra esse “excesso de produção” seria a do crítico Alcir Pécora (apud GIANNETTI, 2007), ao declarar: “Estamos na iminência da extinção do leitor, porque hoje todo mundo escreve. É um desequilíbrio absurdo. Escrevam menos, leiam mais. Escrevam e morram.” Na ocasião, durante uma mesa sobre “Funções e importância da crítica literária” no colóquio Rumos Literatura 2007, Pécora foi parcialmente corroborado por José Miguel Wisnik (apud GIANNETTI, 2007), para quem essa produção literária excessiva estaria mais próxima da indiferença: “Está na moda a obra que ‘se esfuma’, que se lê e esquece imediatamente depois de o livro ser fechado. [...] Temos manifestações espalhadas nos blogs, nos muitos livros que não conseguimos ler, mas nada que possa ser fixado.” Em muitos aspectos, essa visão parece ser associada à ideia de uma produção contemporânea pouco expressiva, apesar do seu excesso, e lançada sem tanto cuidado – graças às facilidades de se autopublicar atualmente, seja no papel, seja no digital. Por outro lado, vale ter como contraponto à visão de Pécora o que diz a crítica Beatriz Resende (2008, p. 17), de maneira um tanto mais analítica e generosa, ao afirmar que sim, “os jovens escritores não esperam mais a consagração pela ‘academia’ ou pelo mercado.

Bei poderia ser imitado por algum dos colegas e, caso isso ocorresse, a autora correria o risco de não ser reconhecida por sua originalidade.

Ao incentivar a busca da singularidade em seus oficinandos, Marcelino Freire se contrapõe à generalização que aproximaria as oficinas literárias de um mecanismo dedicado à produção serial, portanto industrial, de escritores. Em muitos aspectos, como parece sugerir George Saunders (2014, p. 32), isso estaria mais próximo de acontecer nos Estados Unidos, onde a onipresença do programa tornaria difícil a emergência de escritores alheio à formação acadêmica. No Brasil, por sua vez, como já demonstrado em outros momentos dessa tese, a ausência de uma estrutura vultosa de patronagem permite uma maior informalidade na prática dos cursos de criação literária, tal como sugere Reynaldo Damazio (2017, p. 49) a respeito da maior parte das experiências com o ensino da escrita criativa no Brasil:

[...] Sem pretensões acadêmicas e teóricas, essas oficinas permitem um trato mais arejado e provocador com a escrita, focando na produção de alunos e estabelecendo diálogos entre múltiplas dicções e gêneros. Mesmo que os recursos técnicos e teóricos façam parte dos programas, esses cursos têm um direcionamento mais voltado para a prática, com muitos exercícios de criação, discussões coletivas e revisão crítica dos textos produzidos por alunos durante o processo de aprendizado. Vale dizer que o aprendizado nesse contexto tem um sentido mais amplo e rico que o mero treinamento, ou a simples e mecânica aplicação de fórmulas.

Apesar de supostamente acrescentar uma vantagem artística, essa condição, de modo geral, também traz consigo um grau maior de incerteza para os escritores. Até certo ponto, é justamente por não contarem com um sistema de patronagem análogo ao das universidades dos Estados Unidos que eles necessitam se desdobrar em várias frentes a fim de garantir a sobrevivência como criadores

Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet”. E apesar dessa rapidez, ressalta Resende (2008, p. 17), eles têm produzido de maneira cuidadosa e com qualidade: “Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a modernista) mostram que, como já disse uma vez, com as costas doendo menos e a correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem.” Parte desse cuidado, por sua vez, pode ser atribuído à busca por uma formação literária por meio das oficinas, nas quais os oficinandos obtêm capitais artísticos e simbólicos específicos que contribuem para a sua inserção no campo e no mercado editorial com maior qualidade.

literários¹¹³. Em contrapartida, esse relativo alheamento da universidade também permite a pluralidade de abordagens, adaptando a demanda para agradar ao público e à visão artística de cada escritor. Essa dispersão tende a contribuir para que se torne mais difícil o processo de padronização, ainda que seja possível considerar que cada oficina tenha uma determinada perspectiva sobre a criação literária e isso seja observável na produção de seus alunos. Aos olhos do senso comum, muitas vezes interessado em reproduzir sempre a mesma perspectiva, prevalece certa ideia de que as oficinas podem tolher a singularidade de seus participantes sob a imposição do autor que coordena o curso. Dita visão, como lembra Nelson de Oliveira (2017, p. 18), parece se ater exclusivamente aos supostos avanços da reprodutibilidade técnica, elidindo o que ainda parece prevalecer de mágico e ritual: “No âmbito da criação literária, o ficcionista e o poeta de hoje são o xamã provisório. São o pajé momentâneo contra a burocracia industrial¹¹⁴.” Assim, Oliveira reforça que boa parte do aprendizado proposto através dos cursos de criação está ligado à troca comunal, ao encontro de um grupo que compartilha o mesmo interesse.

A partir de sua vivência na oficina de Marcelino Freire, Carol Rodrigues (2015a) exemplifica de que modo o coordenador contribuiria para a busca de uma singularidade em seus alunos: “Ele vai te cutucando até você mesmo achar sua voz. [...] Ele não aponta seus erros, ele aponta seus acertos. Ele fala: ‘Não, aqui é legal. Por que não segue por aqui?’. Na liberdade toda que ele te dá, ele vai conduzindo. Ele é muito sensível. Ele tem um ouvido muito sensível.” É pertinente considerar que, apesar de estar relatando o seu processo de descoberta escritural, Rodrigues

¹¹³ A esse respeito, é interessante observar a quase ausência de programas nas universidades brasileiras voltados à recepção de escritores visitantes, algo que é bastante comum nas instituições estadunidenses – várias das quais recebendo autores brasileiros como convidados, a exemplo do já mencionado *International Writing Program* da Universidade de Iowa. Por aqui, a mais longeva iniciativa nesse sentido foi realizada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde nomes como João Gilberto Noll, Sérgio Sant’Anna, Adriana Lisboa e Carlito Azevedo atuaram oferecendo oficinas de escrita criativa. No entanto, graças à grave crise financeira da instituição, o projeto acabou sendo suspenso em 2015.

¹¹⁴ Essa compreensão também remeteria ao que alude Walter Benjamin (1994, p. 199) no célebre ensaio “O narrador”, ao lembrar que “o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina”. Graças a esse contato, a arte de narrar – cujos primeiros mestres teriam sido os camponeses e os marujos – teria sido aperfeiçoada pelos artífices, isto é, os sujeitos que trabalhavam e produziam nas oficinas, a rigor instâncias de um sistema pré-moderno de produção.

ênfatiza atributos que notoriamente estão associados à percepção sonora: “achar sua voz”, “*ouvido* muito sensível”, que soam bastante apropriados para relatar a experiência no ambiente da oficina. Uma vez que a leitura é parte central da formação literária, a socialização desse processo passa, notoriamente, pela escuta do que é lido em voz alta a fim de ser compartilhado pelo grupo. Além de ser um processo comum dos cursos de escrita criativa, essa vocalização, sob a égide da oralidade, também se faz presente na própria produção literária de Marcelino Freire. Ou seja, não adianta que a potência do texto se restrinja à escrita, já que acaba passando, inevitavelmente, pela fala, isto é, pelo modo como é vocalizado. Isso tende a se inserir no processo de recepção do que é produzido no ambiente da oficina e, ao mesmo tempo, graças a essa leitura compartilhada, faz com que os autores aprendizes amplifiquem o entendimento do modo como sua produção impacta os demais. Em grade medida, é a essa relação que Marcelino Freire alude quando recorda a recepção do que Carol Rodrigues apresentava na oficina: “Já havia essa linguagem nela. Já havia essa escrita na Carol quando ela chegou com os contos. Porque não sou eu, na verdade. É o texto dela e como esse texto reverberava para os outros que estavam ali na sala. Porque todo mundo já parava e já olhava. Aquilo já reverberava.” (FREIRE; MUNHOZ; RODRIGUES, 2016)

Ao chamar a atenção para a potência do texto de Rodrigues a partir do modo como este ressoava no ambiente da oficina, Freire busca valorizar a oficinanda, ao mesmo tempo em que ressalta o já explicitado caráter socializante dos cursos de criação. Trata-se de um processo de aprendizagem alicerçado na ideia de uma criação coletiva, diretamente relacionado à percepção de que a oficina é também uma comunidade de leitores e escritores¹¹⁵. Essa concepção remete, de imediato,

¹¹⁵ Reinaldo Laddaga (2013, p. 15), ao observar parte do que vem sendo produzido pela arte contemporânea, considera interessante perceber a emergência de um contingente de artistas cuja compreensão do fazer artístico está ligada à ideia de integração interpessoal e de dispositivos variados. Assim, afirma o autor: “Toda produção de arte é a produção de mais de um. Tudo resulta de colaborações que podem ou não ser reconhecidas.” Apesar de se voltar à ideia de formas autorais complexas, em oposição à manutenção de autorias individuais que ainda caracteriza os criadores literários nas oficinas, é interessante compreender esse exercício comunitário de compartilhamento textual como algo que tende a sugerir essa produção colaborativa, sobretudo diante da ideia das oficinas como “[...] comunidades temporárias que concebem como sistemas capazes de produzir alguns resultados, mas também como experimentos da vida em comum em entornos improváveis” (LADDAGA, 2013, p. 16).

ao referido caráter artesanal. Em seu método, Marcelino Freire atua na exploração das possíveis virtudes de cada escritor em potencial, indo de encontro à produção de uma literatura “pré-fabricada”. Engana-se, portanto, quem afirma que as oficinas fabricam escritores, sendo mais apropriado conceber que estas apenas aprimorariam a expressão artística. Ou seja: artesanalmente, há o aproveitamento das expressões pré-existentes em cada participante que, a partir das percepções em grupo, ressalta aquilo que parece ser o mais rentável em sua produção artística. De modo nítido, esse processo é observado em Aline Bei e Carol Rodrigues, cuja principal marca literária é a experimentação formal, sobretudo na sintaxe, mais do que propriamente na temática que abordam. Assim, cada uma, a seu modo, expõe de forma vicejante o que representaria pensar a criação literária em termos de artesanato, isto é, algo que busca evidenciar o singular em meio à pluralidade de vozes.

Em grande medida, frequentar uma oficina contribui para materializar o desejo de expressão que é comum a todos que aspiram à literatura. Do mesmo modo, esse contato com a técnica e com a criação compartilhada contribuiria para o fomento de uma disciplina que passaria a habitar a vivência artística de cada autor em potencial. É por isso que, apesar de o prêmio servir como confirmação de certa virtuosidade literária, para muitos a oficina seria o primeiro espaço em que a compreensão do ofício ganharia forma. Sob essa perspectiva, ser premiado corresponderia a uma consequência dessa profissionalização, de modo a entender a escrita literária em termos de ofício, de uma atividade encarada com determinado compromisso e seriedade. É a essa condição que Carol Rodrigues (2015b) alude ao constatar o impacto que o curso de escrita criativa teve sobre sua compreensão da atividade literária:

Levei a sério a literatura quando fiz a oficina de Marcelino Freire, em 2013. Antes, era mais *hobby*, uma atividade paralela. Mas, quando fiz a oficina, ele me deu tanto estímulo e era tão empolgado, maravilhoso com aquilo, que me lembro do dia em que me falou que eu era uma escritora pronta. Voltei para casa chorando. Foi incrível.

Por mais banal e ingênuo que esse relato aparente ser, ele é expressivo por mostrar como o processo de se autorizar, se autodescobrir enquanto escritor, ganha maior respaldo a partir do outro, sobretudo quando esse outro é um escritor reconhecido e prestigiado como Marcelino Freire. O mesmo movimento pelo qual Luisa Geisler afirma ter passado quando esteve em contato com a oficina de Assis Brasil, que a teria levado a desmitificar a ideia de se tornar escritora, também teria ocorrido com Aline Bei (2017). Em um primeiro momento, afirma a autora de *O peso do pássaro morto*: “A pessoa nunca acha que pode ser escritor. Parece que é impossível ser escritor. Parece que estão todos mortos – eu achava isso antes”, para em seguida mudar sua compreensão, graças ao processo de aprendizado e sociabilidade do curso de criação: “A oficina te dá a possibilidade de conhecer pessoas, isso é muito bom. Pessoas que estão escrevendo como você. Pessoas que estão um pouco mais à frente. Mestres como o Marcelino.” Tal compartilhamento se mostra ainda mais pertinente para Carol Rodrigues, ao considerar a importância dessa coletividade em seu próprio método como artista, incorporando esse *feedback* de leitores experimentados – como os colegas de oficina e o próprio Marcelino Freire – em seu processo de criação:

Meu ofício é muito baseado nisso, tanto que depois do curso do Marcelino, junto com outros amigos da oficina, umas dez pessoas, a gente montou um grupo literário. Nos encontramos faz dois anos uma vez por semana e isso é muito importante. Nós temos isso em comum, todo mundo ali precisa de *feedback*, e isso ajuda na disciplina. Bastante. Uma vez por semana a gente se encontrar, ter a obrigatoriedade de trazer coisa nova e criticar, apontar o dedo mesmo, no texto do outro. (RODRIGUES, 2016)

Apesar de essa produção em grupo representar parte importante no desenvolvimento da autoconsciência de si como escritora e fomentar uma disciplina/periodicidade de escrita, outra lição importante que Aline Bei e Carol Rodrigues trazem da experiência com Marcelino Freire é a compreensão de que, no processo de se autorizar como escritora, é necessário, tão logo se constata o desenvolvimento da própria produção, dar o passo adiante, isto é, publicar. Tal como exposto anteriormente, a publicação do livro corresponde a uma etapa relevante na

autolegitimação como criador literário. Tendo isso em vista, Freire apresenta ferramentas que facilitariam esse movimento ao promover, ainda nos domínios da oficina, a abertura para que a publicação componha, efetivamente, uma etapa final do processo de formação artística. Desse modo, o escritor permite que seus alunos tenham contato com parte das instâncias que habitam o campo literário contemporâneo, desde a formação (a oficina em si), passando pelo processo de troca de capital simbólico e socialização, até chegar, enfim, ao livro publicado. Assim, Marcelino Freire – na figura de oficinairo e editor – converte sua oficina em um atalho nas sendas da literatura atual, uma vez que não apenas traz os instrumentos para a formação de escritores, mas, também, promove a possibilidade de que saiam com um objeto literário, isto é, o livro, pronto para ser lançado no mercado editorial. Essa derradeira etapa se faz presente na forma de um concurso literário dentro da oficina, no qual cada oficinairo apresenta um projeto, trechos da escrita e se submete à seleção de um júri de escritores convidados por Freire. Por essa via, esses artistas não só se preparam para o processo de triagem das editoras e prêmios literários, como compreendem o que significa enfrentar a concorrência em busca da primeira publicação. Foi através desse método que Aline Bei e Carol Rodrigues obtiveram a chance de publicar seus primeiros livros com o selo Edith¹¹⁶, de Marcelino Freire e Vanderlei Mendonça. Desde esse momento, é notória a diferença para o concurso promovido pelo SESC, por meio da qual os autores já estreiam em um grupo editorial de bastante prestígio e com o apoio de uma instituição cultural nacionalmente relevante. Sendo publicadas por um grupo independente, as autoras selecionadas pela oficina de Freire necessitam atuar de maneira ainda mais presente na divulgação e na venda de seus próprios livros. Mesmo que essa situação não seja confortável para as escritoras, é interessante observar que essa condição também corresponderia a uma etapa relevante de aprendizado, na qual elas vivenciariam o que é a literatura brasileira contemporânea enquanto mercado, experiência salutar para quem deseja assumir a atividade literária de maneira profissional.

¹¹⁶ No caso de Bei, a publicação se deu em conjunto com a editora Nós, de Simone Paulino.

Por conta dessa experiência, Aline Bei e Carol Rodrigues expõem uma postura consciente quanto às reconfigurações do mercado literário brasileiro na contemporaneidade, em que é cada vez mais notória a pulverização da literatura em diversas editoras e livrarias independentes de pequeno porte, opondo-se à dinâmica dos grandes grupos editoriais e das grandes redes de livrarias, muitas em franca crise financeira. De fato, não faltam iniciativas bem-sucedidas de editoras independentes semelhantes à Nós e à Edith, como Patuá, Paralelo13S, Edições de Minas, Moinhos, Demônio Negro, Editora Ogum's, Organismo Editora, Quelônio, Reformatório, Não Editora, Dublinense, entre outras, cujas produções se mostram cada vez mais expressivas e relevantes no atual cenário. Apesar do prestígio dessas iniciativas, muitas vezes referendadas pela crítica e pelas premiações culturais, a condição de independência torna necessário aos escritores que busquem se engajar no processo de circulação e divulgação de seus livros. A esse respeito, chama a atenção a maneira como Aline Bei atua enquanto principal vendedora de si mesma, habilidade que se converte numericamente no índice de vendas de *O peso do pássaro morto*, cuja quantidade de exemplares comercializados em 2018 já havia ultrapassado os três mil, ao menos 50% a mais do que a tiragem média de um livro de literatura brasileira contemporânea: “Quando o lancei, sabia que ia ter que pôr meu livro debaixo do braço e isso não me incomoda. [...] Eu envio pelos correios, faço dedicatória, gosto de estar perto dos leitores, de saber quem está me lendo, formar leitores. Isso tudo me interessa.” (BEI, 2019) De certa maneira, o sucesso obtido por Aline Bei enquanto divulgadora nada mais é do que o reforço em outros circuitos da literatura brasileira contemporânea de algo que há muito já é realidade no âmbito da literatura periférica, sobretudo aquela que gira em torno dos saraus, onde é notória a existência de vários escritores profissionais que se envolvem na venda de seus próprios livros, de maneira independente e de mão em mão, muitos com dezenas ou até centenas de milhares vendidos nesse formato de comercialização. Já Carol Rodrigues, apesar de não ter uma postura tão atuante como a de Bei na divulgação e venda dos próprios livros, compartilha a compreensão de que o movimento independente tem servido à emergência de uma maior pluralidade de obras e autores: “Acho que uma característica da literatura contemporânea é uma ascensão maciça de editoras independentes, de publicação

pelo próprio autor. [...] Essa produção paralela está crescendo demais. E isso está trazendo uma diversidade muito interessante.” (FREIRE; MUNHOZ; RODRIGUES, 2016)

A partir desse breve panorama, no qual se inserem essas escritoras e suas respectivas produções, cabe abordar de modo mais específico a sua relação com as premiações que receberam. Mais uma vez, sob a compreensão de Regina Zilberman (2017) dos prêmios como uma espécie de termômetro da literatura, os casos de Aline Bei e Carol Rodrigues evidenciam algumas das tendências contemporâneas, mais precisamente aquelas que indicam a ascensão de escritoras e escritores oriundos das oficinas de escrita criativa e o crescimento de um circuito literário independente. Ao promover a distinção de determinadas produções, os concursos culturais contribuem para a institucionalização daqueles que obtêm tal prestígio. Assim, o capital simbólico adquirido com a premiação serve de importante aditivo não apenas na inserção no campo literário contemporâneo, mas, também, na ocupação de posições mais privilegiadas do que aquelas reservadas aos escritores iniciantes. Se ganhar o Prêmio SESC de Literatura interessa aos novos autores pelo fato de servir como um generoso trampolim para a primeira publicação, o fato de Bei e Rodrigues terem ganho um prêmio já na condição de escritoras publicadas lhes traz uma condição diferente na cena literária. Essa diferença, em grande medida, se explica pela concorrência com a qual tiveram de lidar, sobretudo no caso de Rodrigues, cujo reconhecimento se deu na disputa com autores bastante prestigiados, a exemplo de Conceição Evaristo, Ivana Arruda Leite, João Ubaldo Ribeiro e Sérgio Sant’Anna – todos finalistas na mesma edição em que a ex-oficinanda de Marcelino Freire obteve o primeiro lugar na categoria Contos e Crônicas do Prêmio Jabuti, muitos dos quais publicados por grandes casas editoriais. Como já exposto anteriormente, a importância do referido concurso se dá, prioritariamente, na forma simbólica, deveras superior ao retorno financeiro que propicia. No entanto, sob o ponto de vista de uma escritora em início de carreira, essa distinção se torna ainda mais relevante, como é possível depreender pelo relato de Carol Rodrigues no *site* oficial do Jabuti:

Foi a maior das surpresas e sem dúvida um presente. Não que seja o único caminho, mas o Jabuti tem um reconhecimento dentro e fora do Brasil que faz o livro expandir seu próprio campo. O *Sem Vista Para o Mar* foi comigo pra China, pro México, pra Flip, pra Votuporanga, Ribeirão, São José, Maringá. Acho que para mim foi esse o efeito mais especial do prêmio: ver o livro chegando a lugares, ir a esses lugares, conhecer leitores, ouvir deles e delas como leram e por que leram, conhecer outros autores e paisagens possíveis [...]. (PRÊMIO JABUTI, 2020)

Ao aludir às diversas viagens que realizou para participar de eventos culturais dentro e fora do Brasil, Rodrigues enfatiza o modo como o capital simbólico adquirido com o prêmio se converteu em oportunidades de circulação dentro do campo literário. Nesse aspecto, chama atenção a relação entre a autora, pessoa física, e a obra, cujo alcance parece se dar em compasso com a presença da escritora em diversos lugares, nos quais tem a oportunidade de se relacionar com um público efetivo, mas, em grande medida, potencial¹¹⁷. Essa condição, como já exposto anteriormente, é uma das principais vias de rentabilidade dos escritores contemporâneos e, no caso de Carol Rodrigues, ganha maior plausibilidade no instante em que a distinção promovida por um grande prêmio notabiliza a escritora já em sua primeira publicação, isto é, ainda no início de sua incursão no campo literário. Por essa via, sempre que é convocada a se apresentar como escritora premiada pelo Jabuti e pela Biblioteca Nacional, Rodrigues está também exibindo o emblema da distinção recebida. Se, em um primeiro momento, a oficina e a

¹¹⁷ A relação dessa circulação da escritora, como pessoa física, com a circulação da obra literária não apenas se aproxima das práticas do movimento literário dos saraus, mas também traz ecos do que outrora havia sido realizado pelos poetas marginais dos anos 1970, analogamente marcados pela autopublicação – não à toa ficaram conhecidos como geração mimeografo, pelo instrumento que utilizavam para fazer as precárias impressões. Essa opção, como exposto por Flora Sússekind (2004, p. 120), teria relação com as restrições do mercado editorial à época, cada vez mais capitalizado e, por conseguinte, fechado para novos autores. “Marginalizados, pois, previamente pela dificuldade de acesso às grandes editoras ou insatisfeitos com o tipo de público e de livro por elas visados, passa-se, então, a caminhar conscientemente ‘à margem’ do mercado tradicional” (SÜSSEKIND, 2004, p. 121). Não se trataria, tão somente, de usar a marginalidade como plataforma para ser reconhecido e publicado formalmente (como acabou sendo o caso de vários dos escritores do referido movimento, a exemplo de Chacal, Ana Cristina Cesar, Cacaso etc.), mas, enquanto postura estética, assumir o destino da própria arte e, mais do que isso, “[...] aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. [...] Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama” (CESAR; MORICONI, 1977 apud SÜSSEKIND, 2004, p. 122).

publicação se convertem em marcos de uma profissionalização, isto é, da compreensão da literatura como um ofício, ainda que não seja possível considerar essa condição plenamente em termos materiais, o reconhecimento adquirido com o prêmio vem, em contrapartida, ratificar essa tomada de posição como escritora. Junto a isso, de um ponto de vista material, vencer o Prêmio São Paulo – como ocorreu com Aline Bei – também oferece uma generosa recompensa monetária, cerca de 100 mil reais, valor suficiente para dar certo fôlego financeiro e servir como uma espécie de bolsa para se dedicar exclusivamente à criação literária, com mais ênfase na produção de uma nova obra e na venda de seu romance premiado.

Seja qual for a recompensa financeira, a distinção obtida com um prêmio literário importante oferece uma visibilidade distante da maioria dos autores iniciantes, à exceção, talvez, dos que vencem o Prêmio SESC de Literatura. Apesar de relevante, o retorno econômico oriundo diretamente da premiação não costuma render tanto quanto a exposição midiática e as oportunidades que esse tipo de visibilidade fornece, convertida não apenas em atividades remuneradas, mas no incremento de um potencial público leitor. Nesse último aspecto, obviamente, reside o maior interesse das editoras, uma vez que a chancela concedida aos escritores premiados serve de chamariz para novos leitores, instigados pela publicidade das próprias premiações. Essa relação reforça a sintonia das instâncias de consagração com os interesses do mercado editorial, ao mesmo tempo inscritas como instâncias poderosas dentro do jogo de forças no campo literário. Em termos profissionais, essa visibilidade permite aos autores alcançar outros patamares no ofício, a exemplo de Carol Rodrigues, que afirma que vencer o Prêmio Jabuti lhe rendeu uma agente literária – desse modo, nas publicações seguintes ao livro premiado, não teria de investir pessoalmente na busca de uma editora. Essa condição, por si só, tem grande representatividade na profissionalização da escrita, já que evidencia a presença de uma instância (o agente literário) que, a rigor, como vaticinou Silviano Santiago (2002) em “Prosa atual no Brasil”, seria um dos principais componentes de uma possível profissionalização dos escritores brasileiros pós-redemocratização. Por outro lado, a presença das agências literárias ainda é um campo em franca expansão, porém ainda incipiente, no país, razão pela qual o *status* de Carol Rodrigues seria exceção, mas não necessariamente indica uma condição que lhe

permita viver exclusivamente de direitos autorais. O mesmo pode ser dito de Luisa Geisler, também representada por um agente, mas que mantém sua atuação profissional na literatura vinculada a atividades correlatas à escrita.

Tendo em vista a trajetória de Marcelino Freire – marcado pelo aprendizado na oficina de Raimundo Carrero, em Recife; pela autopublicação de seu primeiro livro, *AcRústico* (1995); e pela aclamação do Prêmio Jabuti em 2006 com *Contos Negreiros* –, o *modus operandi* da oficina desse escritor ganha ainda mais sentido. Em muitos aspectos, a inter-relação do curso de escrita criativa com o selo independente Edith estabelece uma plataforma relevante de emergência para novos autores, atuando à semelhança de uma incubadora literária, isto é,

[...] um espaço experimental de pequena escala, que auxilia o desenvolvimento inicial de um empreendimento, fornecendo as condições materiais iniciais até o momento em que haja a possibilidade de um desenvolvimento mais autônomo, desatrelado deste primeiro passo experimental. (COLONETTI, 2014, p. 39)

Tal definição, apresentada por Milton Colonetti (2014) em sua tese de doutoramento, descreve empreendimentos realizados por escritores de forma independente a fim de publicar e divulgar suas próprias obras sem ter de se submeter ao sistema de seleção e às demandas imediatas do mercado editorial. O principal exemplo, nesse sentido, seria a editora Livros do Mal, que serviu de trampolim para que autores como Daniel Galera e Daniel Pellizzari se inserissem no campo literário contemporâneo. Com esse projeto, como define Colonetti (2014, p. 39), esses autores puderam demonstrar “[...] habilidade no reconhecimento e aceitação das regras do jogo que estruturam o campo literário, colocando em evidência não apenas seus produtos culturais, como também a incorporação e exposição das disposições que conformam o *habitus* específico do campo”. Uma vez inseridos no campo literário, esses escritores obtiveram condições de acumular um capital simbólico que, mais à frente, se converteria na oportunidade de almejar posições de maior relevância no campo artístico e no mercado editorial, principalmente no acesso à publicação em editoras de prestígio, visibilidade midiática e mais chances de figurar nas premiações. Nesse sentido, sem dúvida, Galera é o exemplo mais

bem-sucedido, cujas obras na incubadora – *Dentes Guardados* (2001) e *Até o dia em que o cão morreu* (2003) – contribuíram para despertar o interesse da Companhia das Letras, editora pela qual publicou todos os seus livros após a Livro do Mal.

De modo análogo, o Selo Edith também se revela um espaço de experimentação, uma pista de decolagem para que novos autores possam acessar o campo literário e, do mesmo modo, o mercado editorial. Para os novos escritores, cuja ideia da publicação parece algo distante, ter o livro publicado – principalmente a partir da oficina –, corresponderia a um diploma, um documento que comprova o título adquirido após a formação. Potente como artefato lúdico, ainda na indefinição entre o compromisso e o descompromisso com a literatura, esse processo ganha outros contornos a partir da chancela promovida por um prêmio literário. Para uma incubadora, o prestígio obtido por duas de suas autoras em premiações relevantes serve como reforço do propósito do empreendimento, ao mesmo tempo em que expressa a eficiência da oficina literária como um espaço formativo, que, em grande medida, prepararia novos escritores para o ofício literário. Nesse último aspecto, é interessante perceber o entendimento de Aline Bei (2018a), ao afirmar: “Um autor se faz com o tempo. O trabalho de um escritor é uma carreira longa. Eu penso na minha carreira a longo prazo. Nunca a curto prazo.” Assim, apesar de compreender os impactos do prêmio no curto prazo, a autora demonstra reconhecer que a consolidação demanda uma continuidade. Sob esse viés, a exemplo do que afirma Sylvie Ducas (2013), as premiações tendem a se instaurar temporalmente no curto e no longo prazo. Em ambos, ainda que não queira, o autor deve estar presente, visto que a construção de uma carreira longa se efetiva a partir de sucessivas “presentificações”, sendo o prêmio, nesse processo, um importante dispositivo de fôlego e impulso para o escritor. De certo modo, esse processo não parece mais atrelado à noção de economia às avessas, como bem pontua Pierre Bourdieu (1996, p. 102), referindo-se ao modo como a relação entre economia financeira e economia cultural se efetiva: “[...] o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo).” Afinal, é possível considerar que o cenário atual tem se mostrado cada vez mais aberto para uma interessante relação entre economia e cultura, de modo a

propor que o viés mercadológico, muitas vezes personificado nos próprios prêmios literários, deixe de ser visto exclusivamente como prejudicial à expressão artística. Pelo contrário, basta ver a quantidade de escritores que, mesmo voltados a um público restrito, não deixam de flertar com a exposição do circuito midiático contemporâneo.

Se, como destacou Regina Zilberman (2017), os prêmios literários assumem a função de revelar tendências da literatura brasileira, é possível constatar que o movimento crescente das oficinas e sua participação na emergência de novos escritores na cena literária já é uma realidade bastante visível na contemporaneidade. À sua maneira, o prestígio adquirido por escritores egressos dos cursos de escrita serve para reforçar a tendência de uma geração de criadores literários – reconhecida pela crítica como detentora de qualidade (cf. RESENDE, 2008, p. 17) – que foge à premissa do autodidatismo e/ou busca espaços relevantes de sociabilidade. Desse modo, assim como o prestígio dos prêmios parece atestar, a presença e a pertinência das oficinas de escrita criativa no campo literário brasileiro contemporâneo são incontornáveis. Tal movimento, por sua vez, mostra-se distante de representar um domínio das oficinas ou a obrigatoriedade de passar por uma formação, como parece ser a norma nos países de língua inglesa. Por outro lado, o sucesso obtido pelos ex-oficinandos tende a apontar um caminho relevante a ser seguido pelas novas gerações de criadores literários no Brasil, como a ampla oferta de cursos já demonstra. Ainda que fora de uma efetiva institucionalização, esse movimento parece indicar uma reconfiguração do ofício literário, encarado sob um olhar mais profissional, em oposição ao romantismo diletante que ainda habita o imaginário da literatura. Ao reconhecer esse movimento e essa nova geração de escritores, as instâncias de consagração literárias reforçam e chancelam essa tendência, cujos desdobramentos se mostram salutareos para os autores contemporâneos.

Apesar de manterem certa ordem tradicional, ancorada em valores próprios à crença na autonomia artística, como a busca por categorizar gêneros e atribuir parâmetros de valoração pretensamente objetivos, os prêmios exibem bastante do que representa o regime pós-autônomo da literatura, na medida em que explicitam a inter-relação (por vezes vista como sobreposição) do econômico com o literário.

Mais do que questionar efetivamente em que medida as premiações servem ou não à literatura e aos escritores, por assumir uma relação supostamente excessiva com a indústria cultural, cabe observá-las a partir de seus melhores termos. O mesmo, em muitos aspectos, parece se aplicar aos criadores literários contemporâneos, cuja realidade artística e profissional, para além dos idealismos, corresponde a uma existência dentro da lógica do mercado, sim, mas, também, da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a relação das oficinas literárias com a reconfiguração do ofício do escritor contemporâneo no Brasil passa pelo entendimento de que a noção atual de profissionalização, na literatura, parece cada vez mais distante da venda de livros e de direitos autorais. Agora, mais do que em qualquer outro momento, ser um escritor profissional implica desempenhar diversas atividades que giram em torno da escrita e/ou da própria literatura, mas não necessariamente se centram nos livros. Sob determinado ponto de vista, o sociólogo Bernard Lahire (2006) permanece correto ao pressupor a existência da condição de vida dupla do escritor, ficando a escrita como uma atividade secundária. No entanto, algo parece ter se transformado, uma vez que o conceito de escritor, na contemporaneidade, parece se alicerçar em parâmetros diferentes daqueles que, outrora, marcaram a emergência de um campo literário relativamente autônomo. No momento atual – e é isso que chama atenção –, abundam os autores cuja atuação profissional se dá exclusivamente atrelada ao campo literário evitando-se um duplo pertencimento explícito a outros campos de atuação e do saber, como se verificava anteriormente quando os escritores assumiam também a profissão de médicos, advogados, funcionários públicos etc. Até mesmo o jornalismo, ocupação tradicional dos criadores literários brasileiros desde o século XIX, tem deixado de ser tão recorrente. Se hoje permanece a vida dupla do escritor, ela agora se divide no cumprimento das funções de criador literário e *performer* no campo das letras.

Se nos anos 1980, durante a democratização, havia a perspectiva de uma profissionalização da escrita ante o fortalecimento do mercado editorial, aberto também para a internacionalização, duas décadas mais tarde a indústria do livro ainda se mostrava distante de ser um espaço rentável para o criador literário contemporâneo. Em contrapartida, a década de 2000 viu a emergência de um circuito de celebração da literatura marcado por inúmeros empreendimentos e eventos literários nos quais a presença dos escritores é reivindicada e se torna a principal atração. Agora, se torna possível viver de literatura, não necessariamente com a venda de livros, tal como se convencionou pensar, mas a partir de uma exposição pública do escritor, isto é, das suas *performances*. Vive-se, pois, de um capital simbólico, atrelado diretamente ao prestígio social de ser reconhecido como

um criador literário, que pouco – ou nada – tem a ver com um efetivo contingente de leitores do livro como mercadoria. O mesmo se daria com a exposição do escritor na mídia, por vezes assumindo o papel de intelectual público, reforçando posições presentes na sua obra literária, para um sem número de leitores intrinsecamente midiáticos. Em ambos os casos, é nítido um movimento de interesse pela literatura que se desloca da obra para o próprio escritor, enquanto personificação do literário.

Presentes no campo literário brasileiro desde os anos 1960, com o trabalho pioneiro de Cyro dos Anjos e Judith Grossmann, as oficinas de escrita criativa não são necessariamente um fato novo. No entanto, é possível considerar que a realização de tais atividades no Brasil só ganhou maior popularidade a partir dos anos 2000, ou seja, quatro décadas depois de sua chegada ao País. Realizadas, em geral, como cursos livres, as oficinas literárias parecem apontar na direção de dois dos pontos já elencados: uma perspectiva de profissionalização do ofício literário e a consolidação de um circuito renovado das letras – para usar o termo apresentado pelo crítico João Cezar de Castro Rocha (2014) – no qual a figura do escritor é reivindicada e se faz presente. De um lado, ter a possibilidade de pensar a literatura como uma atividade remunerada, ainda que não necessariamente pela dedicação exclusiva à escrita, parece fortalecer a busca por uma especialização que tradicionalmente, no Brasil, passou ao largo da criação literária. De outro, a ideia de ter o escritor renomado presencialmente, discutindo sobre seu ofício, também passaria por um processo de troca de experiências a fim de desvelar algumas das técnicas e “segredos” subjacentes à criação. Em ambos os casos, a oficina literária parece atender bem às demandas do campo e do mercado culturais, tornando-se uma atividade rentável no rol de atribuições do escritor profissional contemporâneo. Ao mesmo tempo, à medida em que a emergência das oficinas literárias se efetiva, seus resultados começam a se fazer cada vez mais explícitos no campo, preponderantemente na figura dos escritores que, egressos dos cursos de criação, se destacam na cena literária. Com essa “segunda onda”, que supostamente atesta a validade dos cursos de escrita criativa, consolida-se a presença e o interesse por uma formação artística entre aqueles que desejam iniciar uma carreira na literatura.

Gradativamente, o que se observa é um aumento substancial na demanda e na oferta pelos cursos de criação literária no Brasil ao longo dos últimos anos, de modo

que se torna cada vez mais recorrente a figura do escritor que não apenas tem sua formação como criador literário atrelada à passagem por uma oficina de escrita criativa, bem como, dada a bem-sucedida experiência e as perspectivas de uma rentabilidade financeira, passa a ministrar suas próprias oficinas. À sua maneira, esse movimento indica o crescente interesse de postulantes à escrita literária em obter uma formação, digamos, menos errática. Essa formação “prática”, por sua vez, parece se dar em duas frentes distintas, por vezes complementares: dentro e fora da academia, prevalecendo a compreensão de que esse movimento ainda precisa incorporar a maior parte das universidades brasileiras. Tendo em vista a maneira como a escrita criativa se inseriu na poderosa máquina acadêmica dos Estados Unidos, tornando a formação universitária quase essencial para a inserção no campo literário naquele país, a relativa desinstitucionalização no cenário da literatura brasileira contemporânea representa uma diferença relevante. Dito de outro modo, o fato de as oficinas literárias ainda não serem lugar comum nos *campi* universitários brasileiros parece evidenciar que, apesar de representativa, a formação literária ainda parece longe de uma efetiva institucionalização, tal como seria a tônica em outras atividades artísticas. À sua maneira, essa condição pode ser transferida para os próprios escritores, cuja atividade, mesmo que reconhecida socialmente, parece flertar constantemente com a informalidade.

Se, nos últimos anos, o mercado de trabalho em geral tem observado um processo de erosão dos direitos trabalhistas e da estabilidade laboral, cujo resultado mais nítido é a conversão de pessoas físicas em pessoas jurídicas sob o manto do “empreendedor individual”, o mesmo já parece ser a tônica nas atividades artísticas há um tempo mais longo. Nesse aspecto, a exemplo do que reforça o sociólogo Pierre-Michel Menger (2005), o trabalhador artístico é também um vanguardista, dado o fato de ter de conviver incessantemente com a intermitência e a necessidade de ser empresário de si mesmo, isto é, um autogestor. Assim, a ideia de liberdade que advém com a possibilidade de instituir-se profissional e socialmente como um trabalhador artístico em tempo integral não vem sem certos prejuízos. Afinal, manter essa condição implica abraçar uma miríade de atividades que, na maior parte das vezes, parecem distanciar-se do fazer artístico em si. Cabe, portanto, ao escritor selecionar quais atividades deseja realizar a fim de obter um ganha-pão imediato

que a escrita, a rigor, não provê. Como já aludido, para muitos o caminho mais óbvio tende a ser a sujeição ao jogo de exposição midiática no circuito de eventos literários dentro e fora do país. Essa opção, por sua vez, apesar do desejo dos escritores por um lugar ao sol, não necessariamente parece ser aquela em que eles mais estariam confortáveis, além de, dado o processo de sobe e desce da bolsa de valores literária, não ser algo tão recorrente para todos. No meio termo, já que envolve, à sua maneira, certa exposição do escritor diante de um público real e em potencial, há a coordenação de oficinas, cuja demanda parece ser mais presente e, a depender do modo projetado pelo escritor, pode ser uma atividade de maior fôlego e prazo.

Apesar de uma aparente exclusão, as funções de coordenar oficinas e performar publicamente como escritor atuam de maneira complementar. Afinal, vender-se bem midiaticamente, melhor dizendo, saber construir e operar com destreza uma postura literária a seu favor, corresponde a uma mais-valia importante, seja para receber convites para participar do *line-up* principal da próxima Festa Literária de Paraty, seja para ter preenchidas todas as vagas do próximo curso de escrita criativa. Para isso, sem dúvida, é necessário ter um bom trânsito nos meios de difusão, o que corresponde a assumir um papel midiático, de saber como se utilizar da presença nos meios de comunicação a fim de despertar o interesse por si, em primeiro lugar, e, em segundo, por sua obra. Mais recentemente, essa necessidade de presença midiática ganhou um importante terreno: a internet, cuja principal potencialidade se explicita no fato de dispensar a necessidade de mediadores, algo que durante boa parte da nossa história literária parecia inimaginável. Não à toa, ao longo da última década, um grupo expressivo de escritores surgiu a partir dos “manuscritos de computador”, subtítulo utilizado pelo escritor e crítico Nelson de Oliveira, para a coletânea *Geração 00*, cujo mote era justamente colocar em relevo novos nomes da literatura cuja emergência passava por uma atuação significava na rede, algo que se intensificou ainda mais a partir dos *blogs*. Curiosamente, vários dos autores que emergem a partir desse período passaram por algum tipo de experiência nas oficinas literárias, a começar pelo já mencionado Nelson de Oliveira, com passagem decisiva pelo curso de João Silvério Trevisan.

Apesar de ser possível considerar a pertinência de uma vida literária virtual, fenômeno bastante marcado em empreendimentos como a Copa de Literatura Brasileira, cujo *site* abrigava uma efetiva comunidade de interessados em discutir a produção literária brasileira contemporânea, grande parte das questões que envolvem o processo de profissionalização discutido nesta tese ainda passa pelo ambiente analógico, no qual é pertinente a figura do escritor como viajante. Por outro lado, enquanto este trabalho é concluído, já é possível observar no meio literário os efeitos da pandemia de COVID-19 que, no início do ano 2020, paralisou a maior parte das atividades do campo cultural, afetando de maneira ainda mais rigorosa aquelas cuja realização demanda o agrupamento de pessoas em um mesmo espaço físico. Tal situação, como é possível imaginar, teve impacto sobre todo o circuito literário contemporâneo, de modo que as interações, outrora bastante atreladas aos encontros proporcionados pelos eventos de celebração do literário e a reunião em salas de aula, tiveram de se tornar exclusivamente virtuais. Assim, é necessário ressaltar, uma das atividades que mais se beneficiou desse contexto, ou aparentemente sofreu menos prejuízos, foi justamente a realização de oficinas de escrita criativa. Já presentes no campo literário atual, os cursos pela internet se tornaram – ainda mais – uma rentável iniciativa de ganho financeiro para os escritores. Ante a situação de pandemia e a impossibilidade de manter as atividades rotineiras, um contingente grande de pessoas obteve o tempo e o espaço necessários para realizar algo que, por quaisquer razões, ficava em segundo plano, como a participação em um curso literário. Ao mesmo tempo, diante de uma pesada realidade, lidar com o lúdico, com a criatividade, surge como uma maneira bastante salutar de manter o equilíbrio mental e emocional durante o confinamento.

Se, por um lado, boa parte das dinâmicas ora postas em prática podem ser lidas como uma espécie de paliativo, até ser possível voltar a alguma normalidade, por outro, mais realista, o que se testemunha é apenas a catalisação de algo que, gradativamente, caminha para se converter em um lugar-comum. Isso, obviamente, sem deixar de lado a premência do circuito das letras em sua dimensão presencial, no qual, mantendo a herança dos salões e saraus literários, a sociabilidade se faz a partir de sua dimensão “analógica”. Em grande parte, como parece ser a tônica desde os anos 2000, digital e analógico coabitam o mesmo espaço e, cada um à sua

maneira, atuam na vida literária contemporânea. Assim como a ascensão dos *e-books* não representou a morte do livro em papel – ainda reivindicado, comercializado e devidamente fetichizado como símbolo da literatura –, o mesmo ocorre com a existência do literário na internet, cujos movimentos, à sua maneira, não cansam de apontar para aquilo que se processa fora da rede – como já observado por Milena Britto (2017) no ensaio “Afetar a cena literária: política, afinidade, estratégias e autogestão entre os autores contemporâneos”. No entanto, cada vez mais ambas as instâncias se inter-relacionam, como parece ser a tendência geral, deixando de fazer sentido estabelecer uma diferença efetiva entre virtual e analógico. Afinal, tudo e todos estão conectados.

Ainda tratando da internet, a desierarquização própria da rede, apesar de tender atualmente a maior estratificação e organização, favorece a expansão da oferta de oficinas literárias, facilitando a presença dessa atividade como uma das principais exercidas pelos escritores contemporâneos. Em contrapartida, esse mesmo contexto de favorecimento a um movimento digital, à medida que facilita condições de subsistência aos autores sem depender efetivamente das demandas e espaços externos à rede, pode também refrear o lento, porém significativo, processo de institucionalização da formação literária no ambiente acadêmico. Suposto contrassenso, uma vez que o presente momento aponta para a ideia de pós-autonomia, isto é, superação de determinados pressupostos e preconceções quanto ao literário – justamente aqueles estabelecidos a partir da noção de um campo cultural relativamente autônomo –, o pressuposto de uma formação literária institucionalizada mantém-se como horizonte a ser reivindicado, justamente, por um contingente crescente de aspirantes ao ofício literário, sedentos por uma especialização que, tradicionalmente, não se encontra no rol de interesses dos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras no Brasil. A tendência, ao que tudo indica, é que esse corpo de postulantes à profissionalização literária comece a estabelecer um novo movimento que, à sua maneira, poderá ter a universidade como espaço de iniciação, sem tornar-se, de fato, obrigatório.

Quaisquer que sejam as perspectivas, é notória a pertinência das oficinas literárias no Brasil, um movimento que, apesar das alegações de saturação, mantém-se em franca expansão e obtém na internet um local profícuo de existência.

O mesmo, é possível afirmar, parece se dar com o ofício literário, cada vez mais dependente de uma *performance* virtual do escritor, no seu processo de autogestão, autopromoção e autoexposição. Mais que *performer*, o escritor tem de se converter em *influencer*, isto é, influenciador digital, a fim de arregimentar uma versão 2.0 do leitor midiático referido por Sérgio de Sá (2010). No fim das contas, parece notório que boa parte do sucesso atual das oficinas literárias está atrelado à capacidade de se adaptar a diferentes meios e situações. Assim, mesmo que seja possível identificar uma notória perda no potencial socializante dos encontros em sala de aula, em que diversos sentidos são acionados e as dinâmicas se processam sem os evidentes obstáculos e vícios da virtualidade, a força dos cursos de escrita criativa permanece, enquanto espaço de troca e encontro, tendo como mote a suposta aprendizagem do artesanato literário. Definitiva, essa condição, mais uma vez, marca o caráter anfíbio da literatura, para a qual o caminho ideal parece ser a indiferença entre virtual e analógico. É assim, pois, que o escritor do presente, como um sapo, pula para o futuro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

AGUILAR, Gonzalo; Cámara, Mario. A máscara e a pose. In: AGUILAR, Gonzalo; Cámara, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução: Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 139-179.

ALMEIDA, Maurício de. *Leituras - Maurício de Almeida*. [Entrevista concedida a] Maurício Melo Júnior. *TV Senado*, Brasília, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/sPwM9l1dV6M>. Acesso em: 04 jun. 2020.

ALMEIDA, Túlio D'El-Rey. *A crítica de chuteiras: um estudo sobre a Copa de Literatura Brasileira (2007-2009)*. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27591>. Acesso em: 20 set. 2020.

ALVAREZ, Alfred. O culto da personalidade e o mito do artista. In: ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Tradução: Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 95-149.

ARFUCH, Leonor. Devires biográficos: a entrevista midiática. In: ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 151-208.

ASSIS, Jamille Maria Nascimento de. *Quem critica amigo é? Imagens do crítico na autoficção brasileira contemporânea*. 2016. 241 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <http://www.ppglitcult.letras.ufba.br/pt-br/node/479>. Acesso em: 20 de set. 2020.

AUGUSTO, RONALD. Prêmios literários. *Revista Sibila*, São Paulo, 04 abr.2009a. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/premios-literarios/2127>. Acesso em: 25 jun. 2020.

AUGUSTO, Ronald. A substância moral dos vencedores de prêmios literários. *Revista Sibila*, São Paulo, 04 abr. 2009b. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-substancia-moral-dos-vencedores-de-premios-literarios/2094>. Acesso em: 25 jun. 2020.

AZEVEDO, Luciene. Tradição e apropriação: El Hacedor (de Borges), Remake de Fernández Mallo. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria: Curadoria nas práticas literárias do século XXI* [versão Kindle]. [S.l.]: e-galáxia, 2018.

BARBARA, Vanessa. Ser escritor é a profissão mais patética do Brasil. UOL Notícias, São Paulo, 17 dez. 2013. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas->

noticias/the-international-new-york-times/2013/12/17/ser-escriptor-e-a-profissao-mais-patetica-do-brasil.htm. Acesso em: 12 jul. 2018.

BARBOSA, Amilcar Bettega. *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*. 2012. 310 f. 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://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2093/1/446344.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno; Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 129-178.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 29, n. 3, p. 727-746, dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000300004>. Acesso em: 08 jun. 2020.

BEDECARRÉ, Madeline. Apprendre à écrire? Des formations de creative writing aux États-Unis aux masters de création littéraire. In: RABOT, Cécile; SAPIRO, Gisèle. *Profession? Écrivain*. [S.l.] : Centre européen de sociologie et de science politique, 2016. Disponível em: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/66460-profession-ecrivain.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BEI, Aline. Entrevista com Aline Bei - autora do livro O Peso do Pássaro Morto. [Entrevista concedida a] Humberto Conzo Junior e Luana Werb. *Humberto Conzo Junior - Primeira Prateleira*, São Paulo, 6 nov. 2018a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h-j_bF3Jctl. Acesso em: 04 jun. 2020.

BEI, Aline. Entrevista com Aline Bei. *Colégio Miguel de Cervantes*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.cmc.com.br/feiradolivro2019/conteudos/entrevista-com-aline-bei/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

BEI, Aline. Literatórios #150 - Aline Bei [O Peso Do Pássaro Morto]. [Entrevista concedida a] Roberta Carmona. *Literatórios*, São Paulo, 17 out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoQs5g40xDA>. Acesso em: 04 jun. 2020.

BEI, Aline. O peso do pássaro morto, por Aline Bei (entrevista). [Entrevista concedida a] Tamy Ghannam. *LiteraTamy*, São Paulo, 30 out. 2018b. Disponível em: <https://youtu.be/bohKftiJYQw>. Acesso em: 04 jun. 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

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

BOURDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 99-182.

BRAS, Luiz. Pesquisa sobre a evolução literária no Brasil (3). *Rascunho*, Curitiba, 2013a. Disponível em: <http://rascunho.com.br/pesquisa-sobre-a-evolucao-literaria-no-brasil-3/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BRAS, Luiz. Pesquisa sobre a evolução literária no Brasil (4). *Rascunho*, Curitiba, 2013b. Disponível em: <http://rascunho.com.br/pesquisa-sobre-a-evolucao-literaria-no-brasil-4/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BRASIL, Assis Luis Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice. A escrita criativa na Faculdade de Letras. In: AUDY, Jorge Luis Nicolas; MOROSINI, Marília Costa. *Inovação e qualidade na universidade: boas práticas na PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 71-79. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/inovacaoeigualdade/inovacao/pag9.html>. Acesso em: 13 jun. 2018.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. A escrita criativa e a universidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, p. 105-109, dez. 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/23146>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Em meio à selva literária. [Entrevista concedida a] João Lucas Dusí. *Rascunho*, Curitiba, n. 230, jun. 2019a. Disponível em: <http://rascunho.com.br/em-meio-a-selva-literaria/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Entrevista ao jornal Meio Norte. *Meio Norte*, Teresina, 18 nov. 2007. Disponível em: http://www.laab.com.br/doc_em_word/entrevistas.doc. Acesso em: 12 dez. 2019.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Entrevista com Luiz Antonio de Assis Brasil – o maior formador de escritores do país. [Entrevista concedida a] Vilton Reis. *Homo literatus*, [S.l.], 06 jan. 2014. Disponível em: <https://homoliteratus.com/entrevista-com-luiz-antonio-de-assis-brasil-o-maior-formador-de-escritores-do-pais/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Luiz Antonio de Assis. Entrevista Luiz Antonio de Assis Brasil. [Entrevista concedida a] Maria Isabel Teixeira Brisolara; Andreia Luiza Figueira. *Mafuá*, Florianópolis, n. 11, 2009. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br/2009/entrevista-luiz-antonio-de-assis-brasil/>. Acesso em: 15 set. 2020.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Escrever ficção: o making-of. *Cândido*, Curitiba, n. 96, p. 22-25, jul. 2019b. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Artigo-Luiz-Antonio-de-Assis-Brasil>. Acesso em: 12 dez. 2019.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019c.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Escritor gaúcho condensa os ensinamentos da oficina literária do país no livro 'Escrever ficção'. [Entrevista concedida a] Carlos Marcelo. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 mar. 2019d. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2019/03/15/noticias-artes-e-livros,242984/escritor-gaucha-condensa-os-ensinamentos-da-oficina-literaria-do-pais.shtml>. Acesso em: 12 dez. 2019.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Notícia – oficina de criação literária: o experimentalismo do texto. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 23, n. 1, p. 141-148, 1988. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16972/11002>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BRESSANE, Ronaldo. Entrevista com Ronaldo Bressane. Entrevistador: Túlio D'El-Rey Almeida. São Paulo: Túlio D'El-Rey Almeida, 2018. Arquivo MP3 (63 min). Não publicado.

BRITTO, Milena. Afetar a cena literária: política, afinidade, estratégias e autogestão entre os autores contemporâneos. In: AZEVEDO, Luciene; PEREIRA, Antonio Marcos (org.). *Palavras da crítica contemporânea*. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café/paraLeLo13S, 2017. p. 69-88.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005.

CARRERO, Raimundo. A arte da ficção segundo Assis Brasil. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 de abr. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/opiniao/2019/04/15/3471007/a-arte-da-ficcao-segundo-assis-brasil.shtml>. Acesso em: 01 jul. 2020.

CARRERO, Raimundo. *A preparação do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas*. São Paulo: Agir, 2005.

CASANOVA, Pascale. A fábrica do universal. In: CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 161-204.

CASARIN, Rodrigo. Feira literária dos “marginalizado”, Flipobre acontece neste domingo. *Página cinco*, São Paulo, 30 out. 2015. Disponível:

<https://paginacinco.blogosfera.uol.com.br/2015/10/30/feira-literaria-dos-marginalizados-flipobre-acontece-neste-domingo/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CARVALHAL, Tânia Franco. Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann. In: HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia Guimarães (org.). *Visitações à obra literária de Judith Grossmann*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 173-183.

COLONETTI, Milton. *Incubadoras Literárias: o lugar do contemporâneo no campo da literatura brasileira*. 2014. 280 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/6934/1/000462832-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.

COLONETTI, Milton. *Livros do Mal: Um Problema de História Editorial*. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/28060>. Acesso em: 10 jun. 2018.

COMPAGNON, Antoine. *La culture jeunes*. Conferência, 18 jan. 2011, Paris: College de France, 2011. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2011-01-18-16h30.htm>. Acesso em: 15 set. 2020.

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

COUTINHO, Isabel. A escola que transforma escritores bons em escritores geniais. *Público*, Lisboa, 19 mar. 2007. Disponível em: <https://www.publico.pt/2007/03/19/jornal/a-escola-que-transforma-escritores-bons-em-escritores-geniais-180646>. Acesso em: 12 jul. 2018.

CUENCA, João Paulo. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Planeta, 2016.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DACANAL, José Hildebrando. *Oficinas literárias: fraude ou negócio sério?*. Porto Alegre: SOLES, 2011.

DACOME, Camila Mazi. *O prestígio na literatura: um estudo do campo literário brasileiro através do Portugal Telecom*. 2018. 146 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-23012018-145926/pt-br.php>. Acesso em: 10 jun. 2020.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

DAMAZIO, Reynaldo. Caminhos da escrita criativa. In: ZELNYS, Geruza; CARVALHO, Alexandre Filordi de (org.). *Paisagens menores: experiências com a escrita criativa*. São Paulo: Dobradura Editorial, 2017. p. 47-51.

DAMAZIO, Reynaldo. Entrevista com Reynaldo Damazio. [Entrevista concedida a] Túlio D'El-Rey Almeida. São Paulo: Túlio D'El-Rey Almeida, 2018. Arquivo MP3 (82 min). Não publicado.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela do Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL FUEGO, Andrea. A intimidade do autor exposta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 ago. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-intimidade-do-escritor-exposta-13541004>. Acesso em: 20 ago. 2019.

DEMENECK, Ben-Hur. Festival de feiras. *Cândido*, Curitiba, n. 41, p. 20-25, dez. 2014. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Feiras-Literarias>. Acesso em: 12 dez. 2019.

DOURADO, Autran. *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. São Paulo: DIFEL, 1976.

DUCAS, Sylvie. *La littérature à quel(s) prix?: histoire des prix littéraires* [versão Kindle]. Paris: Éditions La Découverte, 2013.

ENGLISH, James F. *The economy of prestige: prizes, awards and the circulation of cultural value*. Harvard University Press: Cambridge, 2005.

FERRANTE, Elena. Elena Ferrante: “A obsessão de Lena com coerência é um pecado capital contra a verdade”. [Entrevista concedida a] Andrea Aguilar. *El País*, [S.l.], 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/05/cultura/1446727025_558899.html. Acesso em: 10 set. 2019.

FERREIRA, João. A condição artesanal da obra literária. *Usina das letras*, [S.l.], 2008. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=9106&cat=Ensaio>. Acesso em: 12 jul. 2018.

FIGUEIREDO, José. O que é ser escritor brasileiro em 2015? 10 escritores(as) respondem a questão. *Homo Literatus*, [S.l.], 2015. Disponível em: homoliteratus.com/o-que-e-ser-escritor-brasileiro-em-2015-dez-escritoresas-respondem-a-questao. Acesso em: 12 jul. 2018.

FRANCHETTI, Paulo. A Demissão da crítica. *Germinal*: revista de literatura e arte, [S.l.], v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm. Acesso em: 18 set. 2020.

FREIRE, Marcelino; MUNHOZ, Felipe Franco.; RODRIGUES, Carol. *The Script Road 2016 - Antessala das Letras: The New Brazilian Literature*. Macau, *The Script Road*, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/HZ-wJMdFsz0>. Acesso em: 04 jun. 2020.

FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire fala sobre a Balada Literária. [Entrevista concedida a] Silvia Castello Branco. *b_arco*, São Paulo, 2013. Disponível: <https://barco.art.br/marcelino-freire-fala-proxima-balada-literaria/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

GALERA, Daniel. Um dedo de prosa com Daniel Galera. [Entrevista concedida a] Renato Alessandro dos Santos. *Revista Conhecimento Prático de Literatura*, São Paulo, n. 34, 2011. Disponível em: <http://www.tertuliaonline.com.br/postagem/ver/194>. Acesso em: 04 jun. 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GEISLER, Luisa. Bondelê #53: Resenha de Enfim, capivaras, mais entrevista com a autora. [Entrevista concedida a] Mariana Mendes. *Bondelê*, São Paulo, 21 jun. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/ADdUWb7HMgE>. Acesso em: 04 jun. 2020

GEISLER, Luisa. Da honestidade: entrevista com Luisa Geisler. [Entrevista concedida a] Vitor Diel. *Literatura RS*, Porto Alegre, 10 abr. 2019a. Disponível em: <https://literaturars.com.br/2019/04/10/entrevista-luisa-geisler/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

GEISLER, Luisa. Luisa Geisler se orgulha de sua falta de talento. *Blog da Companhia*, São Paulo, 21 ago. 2019b. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Luisa-Geisler-se-orgulha-de-sua-falta-de-talento>. Acesso em: 04 jun. 2020.

GEISLER, Luisa. Prêmio SESC, Ambientações e Capivaras com Luisa Geisler. [Entrevista concedida a] AJ Oliveira. *Os 12 Trabalhos do Escritor*, São Paulo, 2019c. Disponível em: <https://anchor.fm/12trabalhos/episodes/S04E08--Prmio-Sesc--Ambientaes-e-Capivaras-com-Luisa-Geisler-e8ass9>. Acesso em: 04 jun. 2020.

GEISLER, Luisa. Sobre a minha participação em eventos literários (ou algo assim). *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 ago. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/sobre-minha-participacao-em-eventos-literarios-ou-algo-assim-13540613>. Acesso em: 04 jun. 2020.

GIANNETTI, Cecília. Escritor bom é escritor morto. *Overmundo*, Rio de Janeiro, 26 mar. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/escritor-bom-e-escritor-morto-1>. Acesso em: 18 set. 2020.

GLASS, Loren. Introduction. Form the Poud Era to the Program Era, and Beyond. In: GLASS, Loren (org.). *After the program era: the past, present, and future of creative writing in the university*. Iowa City: University of Iowa Press, 2017. p. 1-10

GOLDSMITH, Kenneth. Copiar é preciso, inventar não é preciso. [Entrevista cedida a] Gisele Beiguelman. *Select*, São Paulo, v. 1, n. 11, p.37-43, set. 2011. Disponível em: <https://www.select.art.br/copiar-e-preciso-inventar-nao-e-preciso/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age* [versão Kindle]. Columbia: Columbia University Press, 2011.

GIRON, Luís Antônio. O inventor de escritores. *Isto É*, São Paulo, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/o-inventor-de-escretores/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

GOMEZ, Dimas. *Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia* [versão Kindle]. [S.l.]: Amazon, 2013.

GROSSMANN, Judith. Oficina Amorosa. In: HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia Guimarães (org.). *Visitações à obra literária de Judith Grossmann*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 231-269.

GRUBER, Daniel. Para que servem as oficinas literárias?. *O Grifo*, [S.l.], 30 ago. 2016. Disponível em: <https://blogogrifo.wordpress.com/2016/08/30/para-que-servem-as-oficinas-literarias-oficina-criacao-literaria-pucrs-luiz-antonio-assis-brasil/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

GUIMARÃES NETO, Ernane. A ascensão das oficinas literárias. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 ago. 2009. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200906.htm. Acesso em: 13 dez. 2018.

HABASH, Gabe. Just How Much Does a Pulitzer Prize Help a Book's Sales? *Publisher's Weekly*, Nova Iorque, 19 abr. 2012. Disponível em: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/awards-and-prizes/article/51573-just-how-much-does-a-pulitzer-prize-help-a-book-s-sales.html>. Acesso em: 20 jun. 2020.

HARBACH, Chad. MFA vs NYC. In: HARBACH, Chad (org.). *MFA vs NYC: the Two Cultures of American Fiction*. Nova Iorque: n+1, 2014. p. 9-28.

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain: création et identité*. Paris: La Découverte, 2000.

HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; Gonçalves, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. *Artepensamento*, [S.l.], 2005. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/a-ficcao-da-realidade-brasileira/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

KIEFER, Charles. *Para ser escritor*. São Paulo: Leya, 2010.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_f5049ab83c0205d1fe06665f7fbca5a1. Acesso em: 12 jun. 2020.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias das artes do presente*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAHIRE, Bernard. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.

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

LEITE, Ivana Arruda. Entrevista com Ivana Arruda Leite. Entrevistador: Túlio D'El-Rey Almeida. São Paulo: Túlio D'El-Rey Almeida, 2018. Arquivo MP3 (45 min). Não publicado.

LEITE, Juliana. Bondelê #42: Resenha de Entre as mãos, mais entrevista com a autora. [Entrevista concedida a] Mariana Mendes. *Bondelê*, Rio de Janeiro, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mg2zzjFr-9c>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 225-238.

LEO, Sergio. Grandes grupos concentram editoras e livrarias, e disputa por espaço no mercado editorial é cruel. *UOL*, São Paulo, 31 mai. 2014. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/opiniaio/coluna/2014/05/31/disputa-por-espaco-no-mercado-editorial-e-cruel.htm>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. 1997. 321 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 32-44.

LISTA dos vinte melhores escritores brasileiros da 'Granta' reaviva debate. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 jul. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1120526-lista-dos-vinte-melhores-escritores-brasileiros-da-granta-reaviva-debate.shtml>. Acesso em: 12 jul. 2018.

LOPES, João Marques. *Saramago – Biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LOPES, Moacir Costa. *A situação do escritor e do livro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução: Flávia Cera. *Sopro*, Florianópolis, n. 20, p. 1-3, 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas: Otro estado de la escritura. *Dossier*, Santiago, n. 17, 2012. Disponível em: <http://www.revistadossier.cl/detalle.php?BD=textos&id=257&pags=113/10/2012>. Acesso em: 16 abr. 2020.

LUNA, Lenilda. Cristovão Tezza fala sobre literatura e o desafio de viver de livros no Brasil. *VII Bienal do Livro de Alagoas*, Alagoas, 22 nov. 2015. Disponível em: <https://bienalalagoas.wordpress.com/2015/11/22/cristovao-tezza-fala-sobre-literatura-e-o-desafio-de-viver-de-livros-no-brasil/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MAGALHÃES, Elisa de. O Conflito performático. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 27, p. 229-242, dez. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/21186>. Acesso em: 14 abr. 2020.

MARTINS, Anderson Bastos; ALMEIDA, Vinícius Paulo Corrêa. O livro premiado: a literatura como evento e a globalização da cultura brasileira. *Revista Belas Infiéis*, Brasília, v. 6, n. 2, p.135-155, 2017. Disponível em: <http://ojs.bce.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/28266>. Acesso em: 25 ago. 2020.

MCGURL, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

MEIZOZ, Jérôme. *La fabrique de singularités: postures littéraires II*. Genebra: Éditions Slatkine, 2011.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*. Genebra: Éditions Slatkine, 2007.

MENAND, Louis. Show or tell. *New Yorker*, Nova Iorque, 8 jun. 2009. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/show-or-tell> Acesso em: 15 set. 2020.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo*. Tradução: Vera Borges; Danielle Place; Isabel Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Maria Fernanda. Por trás das oficinas de escrita criativa. *Saraiva*, Rio de Janeiro, 30 jul. 2017. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/por-tras-das-oficinas-de-escrita-criativa/>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MOREIRA, Carlos André. Escrever para ensinar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 mar. 2019. Disponível em: <https://almanaque-literario.com/escrever-ficcao-de-luis-antonio-de-assis-brasil>. Acesso em: 15 dez. 2019.

MORICONI, Italo. Apresentação. In: PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*. Tradução: Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 7-11.

MOSER, Sandro. Escola dá aulas de escrita criativa. *Gazeta do povo*, Curitiba, 05 set. 2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/escola-da-aulas-de-escrita-criativa-3pges0dymebwrcmevxh998h3w>. Acesso em: 12 jul. 2018.

MURTINHO, Lucas. Sobre a Copa. *Copa de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://areteeducar.blogspot.com/2008/03/copa-de-literatura-brasileira.html>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MYERS, David Gershom. *The Elephants Teach: Creative writing since 1880*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1996.

NAKAMURA, Larissa Lacerda. A profissionalização do escritor: entre a literatura e o mercado. 2018. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

NAZARIAN, Santiago. Pesquisa informal mostra do que vivem escritores no Brasil. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 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: 12 jul. 2018.

NECCHI, Vitor. Luiz Antonio de Assis Brasil revê 42 anos de carreira em obra que resume seu legado. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 01 jun. 2018. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2018/05/cultura/629843-luiz-antonio-de-assis-brasil-reve-42-anos-de-carreira-em-obra-que-resume-seu-legado.html. Acesso em: 30 mar. 2019.

NOVAES, Tiago. Como viver da sua arte - Entrevista com Tiago Novaes. [Entrevista concedida a] Jacques Figueras. *O assunto é produção*, São José dos Campos, 8 mar. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/rAL9DOFpao0>. Acesso em: 08 jun. 2020.

OLIVEIRA, Nelson de. *A oficina do escritor: sobre ler, escrever e publicar*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Nelson. Entrevista com Nelson de Oliveira. Entrevistador: Túlio D'El-Rey Almeida. São Paulo: Túlio D'El-Rey Almeida, 2018. Arquivo MP3 (103 min). Não publicado.

OLIVEIRA, Nelson de. Moleskine tropical: quinze notinhas sobre a pajelança. In: ZELNYS, Geruza; CARVALHO, Alexandre Filordi de (org.). *Paisagens menores: experiências com a escrita criativa*. São Paulo: Dobradura editorial, 2017. p. 12-18.

PARRINE, Raquel. Quando uma rima rica não é uma solução – editando a revista Raimundo. In: ZELNYS, Geruza; CARVALHO, Alexandre Filordi de (org.). *Paisagens menores: experiências com a escrita criativa*. São Paulo: Dobradura Editorial, 2017. p. 19-26.

PÉCORA, Alcir. Impasses da literatura contemporânea. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2011. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.html>. Acesso em: 18 set. 2020.

PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica* [versão Kindle]. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Rafael. Uma literatura performática. *Itaú Cultural*, São Paulo, p. 34-41, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/literaturaperformatica>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PETTA, Rosângela. Rosangela Petta e a Oficina de Escrita Criativa. *Grappiando, [S.l.]*, 2011. Disponível em: <https://grappiando.wordpress.com/2011/04/12/rosangela-petta-e-a-oficina-de-escrita-criativa/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

POCKRANDT, Melina. Um escritor profissional. *Ler & Cia*, Curitiba, n. 45, p.28-31, jul. 2012. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_ler_cia_jul_ago_2012.pdf. Acesso em: 12 jul. 2018.

PRÊMIO JABUTI. *Depoimentos*. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/depoimentos/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

RAHE, Nina. Escritores consagrados ajudam novos talentos com oficinas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 mar. 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 ago. 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro. A crítica literária e seus descontentes. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 79, p.69-78, abr. 2014. Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-79.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RODRIGUES, Carol. Conhecendo os contos de Carol Rodrigues - Feira do Livro Ribeirão Preto 2016. *Sociedade do Livro RP*, Ribeirão Preto, 20 jun. 2016. Disponível: https://youtu.be/PAkAiB0u_Kw. Acesso em: 04 jun. 2020.

RODRIGUES, Carol. Livros 106: Carol Rodrigues - Sem vista para o mar. [Entrevista concedida a] Rodrigo Simon. *UNIVESP*, São Paulo, 16 mar. 2015a. Disponível em: <https://youtu.be/P6ndwj4VIfY>. Acesso em: 04 jun. 2020.

RODRIGUES, Carol. Vencedora do Jabuti, Carol Rodrigues: “A literatura traz a aceitação da estranheza das coisas”. [Entrevista concedida a] Yago Rodrigues Alvim. *Jornal Opção*, Goiânia, 28 nov. 2015b. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/vencedora-do-jabuti-carol-rodrigues-literatura-traz-aceitacao-da-estranheza-das-coisas-53010/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Arte da escrita além da iluminação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 dez. 2012a. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,arte-da-escrita-alem-da-iluminacao-imp-,967768>. Acesso em: 15 set. 2020.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Aspirantes a escritor evitam o ‘não’ das editoras recorrendo a prêmios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 ago. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,aspirantes-a-escritor-evitam-o-nao-das-editoras-recorrendo-a-premios,1062447>. Acesso em: 04 jun. 2020

RODRIGUES, Maria Fernanda. Febre nos EUA, cursos de formação de escritores se espalham pelo País. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05 mar. 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,febre-nos-eua-cursos-de-formacao-de-escritores-se-espalham-pelo-pais,1137302>. Acesso em: 12 jul. 2018.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Há 30 anos Assis Brasil mantém a mais famosa oficina literária do País. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 2012b. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ha-30-anos-assis-brasil-mantem-a-mais-famosa-oficina-literaria-do-pais,967565>. Acesso em: 12 out. 2019.

RODRIGUES, Sérgio. Oficina literária ensina a escrever?. *Todoprosa*, São Paulo, 05 jun. 2009. Disponível em: <http://todoprosa.com.br/oficina-literaria-ensina-a-escrever/>. Acesso em: 13 dez. 2018.

RUFINO, Lucas. Revelar e consagrar. *Cândido*, n. 17, Curitiba, 2012. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Revelar-e-consagrar>. Acesso em: 04 jun. 2020

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

SANT’ANNA, Affonso Romano de. O negócio literário. In: *Como se faz literatura* [versão Kindle]. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SANT’ANNA, André. André Sant’Anna: “As coisas não são bem assim”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 ago. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/andre-santanna-as-coisas-nao-sao-bem-assis-13541352>. Acesso em: 15 abr. 2020.

SANT'ANNA, Sérgio. Literatura no vácuo: os escritores brasileiros vão bem, obrigado, mas os leitores nem tanto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez. 2016a. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,literatura-no-vacu-os-escritores-brasileiros-va-o-bem-obrigado-mas-os-leitores-nem-tanto,10000096329>. Acesso em: 12 jul. 2018.

SANT'ANNA, Sérgio. Vibrações. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O conto zero e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b. p. 69-125.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: *Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-73.

SAPIRO, Gisèle. Devenir écrivain·e: de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle. In: RABOT, Cécile ; SAPIRO, Gisèle. *Profession? Écrivain*. [S.l.]: Centre européen de sociologie et de science politique, 2016. p. 32-61. Disponível em: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/66460-profession-ecrivain.pdf>. Acesso em: 12 de jul. 2018.

SAUNDERS, George. A Mini-Manifesto. In: HARBACH, Chad (org.). *MFA vs NYC: the Two Cultures of American Fiction*. Nova Iorque: n+1, 2014. p. 31-38.

SCOTT, Paulo. *Mesmo sem dinheiro comprei um esqueite novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCOTT, Paulo. *O ano em que vivi de literatura*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13, 2007, Recife. *Anais...*. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2008. p.1-38. Disponível em: <http://idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

SIBILIA, Paula. EU autor e o culto à personalidade. In: SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. p. 195-246.

SPAHR, Juliana; YOUNG, Stephanie. The Program Era and the Mainly White Room. In: GLASS, Loren (org.). *After the program era: the past, present, and future of creative writing in the university*. Iowa City: University of Iowa Press, 2017. p. 137-176.

SPERB, Paula. Quem é o gaúcho de 22 anos que vendeu o prêmio SESC de Literatura. *Veja*, São Paulo, 15 jun. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/quem-e-o-gaucha-de-22-anos-que-venceu-o-premio-sesc-de-literatura/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

STEGNER, Wallace. *On the Teaching of Creative Writing*. Hanover: University Press of New England, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TERRON, Joca Reiners. Diário de um viajante contrariado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 ago. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/diario-de-um-viajante-contrariado-13540191>. Acesso em: 08 jun. 2020.

TEZZA, Cristovão. Um sentido ao caos. [Entrevista concedida a] Marco Vasques. In: PELLANDA, Luis Henrique (org.). *As melhores entrevistas do Rascunho*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010. p. 40-64.

TORRES, Bolivar. Autores discutem prós e contras da exposição em eventos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 ago. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795>. Acesso em: 08 jun. 2020.

TREVISAN, João Silvério. Diretório da oficina literária: Oficina de João Silvério Trevisan. *Tiro de Letra*, [S.l.], 1996. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/institucional/Diretorio-OficinadeJoaoSilverioTrevisan.htm>. Acesso em: 12 jun. 2018.

TREVISAN, João Silvério. Literatura como desequilíbrio. In: TREVISAN, João Silvério. *Pedacço de Mim*. São Paulo: Editora Record, 2002. p. 45-54.

TREVISAN, João Silvério. O expurgo. [Entrevista concedida a] Rodrigo Casarin. *Rascunho*, Curitiba, abr. 2018. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-expurgo/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

VIRNO, Paolo. Segunda jornada: trabalho, ação, intelecto. In: VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*. Tradução: Leonardo Palma Retamoso. São Paulo: Annablume, 2013. p. 31-53.

VOLPATO, Cadão. A fantástica fábrica de escritores do Sul. *Valor Econômico*, São Paulo, 15 out. 2012. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/10/15/a-fantastica-fabrica-de-escritores-do-sul.ghtml>. Acesso em: 15 set. 2020.

WERNECK, Paulo. Crítico tido como severo é jurado 'C' do Jabuti. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/73705-critico-tido-como-severo-e-jurado-c-do-jabuti.shtml>. Acesso em: 15 set. 2020.

ZAID, Gabriel. *Livros demais!:* Sobre ler, escrever e publicar. Tradução: Felipe Lindoso. São Paulo: Summus, 2004.

ZARUR, Cristina. Fábricas de Criação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 abr. 2006. Disponível em:

<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/399102/noticia.htm?sequence=1>. Acesso em: 12 jul. 2018.

ZERBINI, Eugênia. Concurso literário, caminho para a publicação. *Digestivo Cultural*, São Paulo, 24 de jul. 2014. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4012&titulo=Concurso_literario,_caminho_para_a_publicacao. Acesso em: 04 jun. 2020.

ZILBERMAN, Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). *Revista de Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 424-443, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40185025>. Acesso em: 04 jun. 2020.

ZÓ, Ramiro Esteban. El efecto pos-Ludmer: Pressupuestos teóricos em torno a la post-autonomía de la literatura. *Landa*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 349-371, 2013. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/RAMIRO%20ZO.pdf>. Acesso em: 12 out. 2019.

ZOLADZ, Rosza W. Vel (org.). *Profissão Artista*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. In: ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 23-84.