

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**FRANCIELE QUEIROZ DA SILVA**

**EM BOA COMPANHIA:  
ESCRITORES E TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS**

**UBERLÂNDIA  
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

5586e Silva, Franciele Queiroz da, 1988-  
2020 Em boa companhia [recurso eletrônico] : escritores e trajetórias profissionais / Franciele Queiroz da Silva. - 2020.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.  
Coorientadora: Maria Del Carmen Villarino Pardo  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.3909>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

I. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-, (Orient.). II. Pardo, Maria Del Carmen Villarino, 1969-, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. IV. Título.

---

CDU:82

Gloria Aparecida - CRB-6/2047

**FRANCIELE QUEIROZ DA SILVA**

**EM BOA COMPANHIA:  
ESCRITORES E TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado em Estudos Literários – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, com requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU)

Coorientadora: Profa. Dra. M. Carmen Villarino Pardo (USC)

**UBERLÂNDIA**

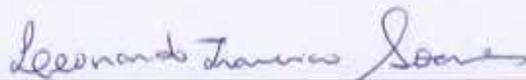
**2020**

**EM BOA COMPANHIA: ESCRITORES E TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

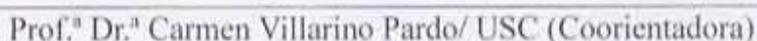
Uberlândia, 20 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:



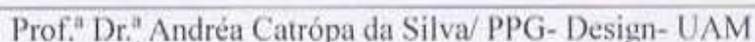
Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/UFU (Presidente)

Participou por videoconferência



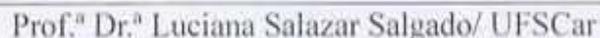
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen Villarino Pardo/ USC (Coorientadora)

Participou por videoconferência



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Catrópa da Silva/ PPG- Design- UAM

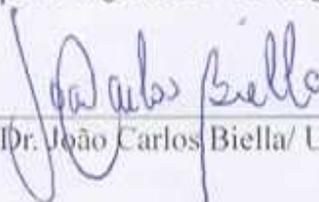
Participou por videoconferência



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Salazar Salgado/ UFSCar



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo/ UFU



Prof. Dr. João Carlos Biella/ UFU

A Francisco e Valdeci, meus amados pais.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

Meus sinceros agradecimentos aos professores dos cursos de Mestrado e Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia pelas disciplinas e discussões que puderam enriquecer o presente relatório de qualificação.

Ao Grupo de Pesquisa em Mídia Literatura e Outras Artes (GPMLA) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e ao Grupo Galabra da Universidade de Santiago de Compostela (USC) por me proporcionarem um caminho menos solitário.

Ao prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, orientador da tese, pela paciência e pela confiança demonstrada, desde o início, e em momentos que eu mesma não acreditava... meus mais sinceros agradecimentos.

À profa. Dra. Carmen Villarino Pardo, coorientadora da tese, pelo acolhimento em terras distantes, pela generosidade, pela competência e presença nas discussões que perpassam a presente tese e por desde muito antes desta tese existir já ser uma inspiração como pesquisadora para mim.

Às minhas amigas Fernanda, Luciana, Analiene e Alessandra por estarem presentes, independentemente de qualquer distância.

À Leticia Carrera Pérez, Irene Pichel Iglesias, Alba A. Dias, Elba, Teté, Helena González Doval, Andrés Ramos Garcia, Belén Bouzas, Márlío Barcelos, Olga Lago Olmo e tantos amigos e pesquisadores pelos quais tenho imensa admiração e que me ensinaram, cada um a seu modo, um pouco mais sobre a Galícia.

Aos professores da USC Elias Torres Feijó, Maria Felisa Rodriguez Prado, José Luís Forneiro e Vivian Rangel, por partilharem experiências e por mostrarem com paciência e generosidade o que é ser bons professores e pesquisadores.

Aos professores da UFU que participaram da minha formação.

Agradeço aos professores que generosamente aceitaram o convite para compor a minha banca de defesa de tese e que são inspirações enquanto profissionais para mim: Dra. Luciana Salazar Salgado, Dra. Andréa Catrópa da Silva e, em especial, aos doutores

Fábio Figueiredo Camargo e João Carlos Biella, pela generosidade na defesa e, também, no momento de qualificação da tese.

Sou imensamente grata e, jamais conseguirei agradecer, de modo satisfatório, à professora Luciene Azevedo e ao professor Antônio Marcos Pereira pelos ensinamentos.

Aos meus amigos “brasileiros” que compartilhando de um mesmo momento, o doutorado sanduíche, me ajudaram sobremaneira nos momentos de dificuldade e alegrias, sendo a presença familiar que eu não tinha naquele momento.

Agradeço, também, aos senhores professores que aceitaram compor a banca de defesa desta tese; pela leitura atenta e as contribuições que fazem parte desse momento tão crucial para a conclusão deste doutorado.

A todos os meus colegas do curso de Doutorado pela imensa compaixão e mão estendida;

Aos meus companheiros de trabalho, da Escola Municipal do Bairro Shopping Park e da Escola de Educação Básica da UFU (Eseba/UFU), pelo incentivo e apoio durante a elaboração deste trabalho.

Aos meus queridos alunos, agradeço pelo convívio, pela força e pela oportunidade de conviver com cada um deles.

Ao Bruno, meu amor, uma das pessoas mais generosas que conheci, sou grata por estar ao meu lado nos melhores e piores momentos.

Duas almas moram  
no teu peito humano,  
nas entranhas tuas.  
Evita o insano  
esforço da escolha:  
precisas das duas.  
Para ser um, amigo,  
deves ter contigo  
conflito incessante:  
um lado elevado,  
bonito, elegante;  
o outro, enfezado  
e sujo, aos molambos.  
Precisas de ambos.

Bertolt Brecht, epílogo de A Santa Joana dos Matadouros

## RESUMO

Tendo em vista as inúmeras variáveis e dinâmicas que circunscrevem a noção de escritor profissional no contexto do mercado editorial brasileiro contemporâneo, além das suas transformações radicais nos últimos anos, sobretudo em decorrência da possibilidade dos produtores em ocuparem posições de destaque no cenário literário internacional, esta tese tem como objetivo fundamental verificar de que modo se dá o processo de consolidação das carreiras de escritores profissionais após percorrerem um ciclo que parte da sua inserção no rol de escritores da maior casa editorial do Brasil – a *Companhia das Letras* – e vai até a sua participação em renomadas feiras literárias internacionais, como a *Feira do Livro de Frankfurt* (2013) e o *Salão do Livro de Paris* (2015). Além disso, consideramos, ainda, outras variáveis que compõem esse ciclo de profissionalização do escritor e que, supomos, corroboram ao aumento de capital simbólico de suas marcas autorais no campo literário e editorial brasileiro, a saber: a conquista de prêmios literários nacionais e internacionais; a escolha para que publiquem em grandes antologias – como o caso da reconhecida revista britânica *Granta*; as traduções de suas obras para outras línguas; o volume de comentadores da crítica especializada etc. Tendo isso em vista, elegemos como *corpus* de análise desta tese aspectos das trajetórias profissionais de três escritores que circulam no mercado nacional e internacional: Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera. Desse modo, como fundamentação teórica para essa investigação, mobilizamos o conceito de *campo* de Pierre Bourdieu, considerando-o como uma abordagem possível para compreender a regulação das referidas variáveis e dinâmicas do campo literário. Nessa perspectiva, o sociólogo compreende a participação do escritor enquanto agente que alimenta e subsidia um jogo de linguagem, de poder e de relações que sustentam os interesses do mercado, sejam eles materiais ou simbólicos. Ademais, para compreender como se dá esse processo de profissionalização do escritor, mobilizamos, ainda, a noção de *campo expandido*, conforme os estudos de Rosalind Krauss, Florencia Garramuño e Josefina Ludmer, e de *polissistemas*, desenvolvido por Itamar Even-Zohar.

**Palavras-chave:** Escritor. Profissionalização. Internacionalização. Campo literário. Literatura brasileira.

## RESUMEN

En vista de las innumerables variables y dinámicas que circunscriben la noción de escritor profesional en el contexto del mercado editorial brasileño contemporáneo, además de sus transformaciones radicales en los últimos años, principalmente debido a la posibilidad de que los productores ocupen posiciones prominentes en la escena literaria internacional, el objetivo principal de esta tesis es verificar cómo se lleva a cabo el proceso de consolidación de las carreras de escritores profesionales después de pasar por un ciclo que comienza desde su inserción en la lista de escritores de la editorial más grande de Brasil – Companhia das Letras – y va a su participación en reconocidas ferias literarias internacionales, como la *Feria Internacional del Libro de Frankfurt* (2013) y el *Salón del Libro de París* (2015). Además, también consideramos otras variables que conforman este ciclo de profesionalización del escritor y que, suponemos, corroboran el aumento del capital simbólico de sus marcas de derechos de autor en el campo literario y editorial brasileño, a saber: el logro de premios literarios nacionales e internacionales; la opción para que publiquen en antologías importantes, como el caso de la reconocida revista británica *Granta*; traducciones de sus obras a otros idiomas; el volumen de comentaristas de la crítica especializada, etc. Con esto en mente, elegimos como *corpus* de análisis los aspectos de esta tesis de las trayectorias profesionales de tres escritores que circulan en el mercado nacional e internacional: Carola Saavedra, Michel Laub y Daniel Galera. Por lo tanto, como base teórica para esta investigación, movilizamos el concepto de campo de Pierre Bourdieu, considerándolo como un posible enfoque para comprender la regulación de las variables y dinámicas referidas del campo literario. En esta perspectiva, el sociólogo entiende la participación del escritor como un agente que alimenta y subsidia un juego de lenguaje, poder y relaciones que sostienen los intereses del mercado, ya sea material o simbólico. Además, para comprender cómo se lleva a cabo este proceso de profesionalización del escritor, también movilizamos la noción de campo expandido, según los estudios de Rosalind Krauss, Florencia Garramuño y Josefina Ludmer, y de los polisistemas, desarrollados por Itamar Even-Zohar.

**Palabras clave:** Escritor. Profesionalización. Internacionalización. Campo literario. Literatura brasileña.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>ESTADO DA QUESTÃO</b> .....	36
<b>1. CAMPO LITERÁRIO: UM PRESSUPOSTO DE COLISÃO</b> .....	52
Considerações iniciais .....	53
1.1 A noção de campo de Pierre Bourdieu.....	54
1.2 O campo ampliado.....	66
1.3 Colisão entre campos: uma questão de existência.....	72
1.4 Os pressupostos teóricos de polissistemas de Even-Zohar .....	80
<b>2. POSICIONAMENTO E TRAJETÓRIA DOS ESCRITORES</b> .....	86
Considerações iniciais .....	87
2.1 A noção de postura .....	94
2.2 Os ritos legitimadores.....	96
2.2.1 A Revista <i>Granta</i> enquanto mecanismo de internacionalização.....	100
2.2.2 Instâncias legitimadoras .....	105
2.3 Percurso e construção/legitimação de posicionamentos no campo.....	108
2.4 Como se constrói um nome: análise de trajetórias .....	107
2.4.1 Carola Saavedra.....	111
2.4.2 Michel Laub .....	114
2.4.3 Daniel Galera.....	116
<b>3. A NEGOCIAÇÃO ENTRE O CAMPO BRASILEIRO E INTERNACIONAL</b> .....	125
Considerações iniciais .....	126
3.1 A feira literária enquanto espaço representativo do campo .....	128
3.2 O campo nacional e as interferências simbólicas.....	134
3.3 O impacto da internacionalização na profissionalização de escritores .....	135
3.4 Instâncias de legitimação e a atribuição da “valoração” profissional .....	137
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	141
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	146

## **INTRODUÇÃO**

A presente tese tem sua origem em uma trajetória de pesquisa dedicada a investigar a literatura contemporânea enquanto objeto do campo dos Estudos Literários. Mais especificamente, a questão originária desta tese foi elaborada por ocasião da dissertação de mestrado a respeito da produção ficcional do escritor Luiz Ruffato, intitulada *Fragmentos de um escritor: Ruffato em perspectiva(s)*. No primeiro capítulo da referida dissertação, ao apresentar aspectos da biografia do autor, a partir de suas declarações em entrevistas e reportagens veiculadas na mídia, percebemos fortemente a projeção do escritor enquanto um agente profissional dentro do campo literário. Tendo isso em vista, partimos desse aspecto para elaborar a questão central desta tese. Isto é, de que maneira se dá a profissionalização do escritor no contexto contemporâneo.

Sob essa perspectiva, este estudo tem como cerne verificar como se dá a profissionalização do escritor na contemporaneidade, a partir da sua circulação entre os cenários nacional e internacional no meio editorial, além do processo de sistematização de uma “marca autoral profissionalizada” dentro do campo literário brasileiro. Em outras palavras, interessa-nos compreender o que é e o que significa ser escritor profissional hoje, no Brasil, tendo em consideração a condição do produtor<sup>1</sup> imbricado aos processos atuais de internacionalização do(s) campo(s).

Em vista disso, depois de um refinamento da proposta de tese, sobretudo em razão das contribuições propiciadas no período de doutorado sanduíche, realizado na Universidade de Santiago de Compostela, na Espanha, sob a orientação da Profa. Dra. Maria del Carmen Vilarino Pardo, e da participação no projeto CULTURFIL<sup>2</sup>, foi pulsante a necessidade de se rediscutir a condição do campo literário brasileiro e da sua interferência na posição assumida por escritores que passaram pelo crivo de instâncias de legitimação internacionais.

---

<sup>1</sup> Even-Zohar opta pelo uso de produtor em detrimento ao termo ‘escritor’ com a justificativa da palavra ‘escritor’ carregar uma imagem historicamente construída e com muita especificidade. Além disso, defende-se a desierarquização da figura do escritor e vê-se a possibilidade de se discutir textos que são produtos, logo, produzidos por um produtor. Entendendo que o produtor está inserido em uma lógica vinculado a um discurso de poder e que, para isso, molda-se segundo certo repertório aceitável e legitimado. Assim sendo, faremos uso do termo produtor, no entanto, mesmo cientes da especificidade do uso, optaremos pelo uso de produtor e escritor, por considerar que a imagem historicamente construída do escritor também nos interessa enquanto abordagem.

<sup>2</sup> O projeto CULTURFIL é coordenado pela Profa. Dra. Carmen Villarino Pardo e recebe o título de “Nuevas estrategias de promoción cultural. Las ferias internacionales del libro y la condición de invitado de honor” (FFI2017-85760-P).

Conforme mencionamos, a proposição inicial da tese alicerça-se na questão “o que é ser profissional?”. Nessa perspectiva, parte-se do movimento de internacionalização dos escritores, movimento imposto pelo mercado global. Nesse contexto, é inegável a influência de determinados mecanismos para o funcionamento do mercado editorial e, sobretudo, de “crivos”, como o selo de uma casa editorial, para a projeção dos autores; o que justifica, em alguma medida, a escolha do título da tese “Em boa companhia: escritores e trajetórias profissionais”, fazendo referência à maior editora do Brasil, a *Companhia das Letras*. Conforme poderemos observar no decorrer da tese, a referida editora funciona como um elemento de consolidação nacional e projeção internacional, acentuando, desse modo, a construção de uma assinatura enquanto marca autoral.

Sob essa temática, o pesquisador Teodoro Koracakis (2006, p. 134), em sua tese de doutoramento, defendida pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), “A Companhia e as Letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura”, teoriza sobre o potencial prestígio que a casa editorial oferece a seus autores:

Na verdade, o mecanismo inicial de produzir livros de qualidade forneceu tamanho prestígio à editora que, com a sua consolidação como produtora de bens de elevado valor simbólico, passou a funcionar como garantia de valor para os livros que viabilizava, e aos seus respectivos autores. Inicialmente o autor dá prestígio à editora. Mas, com a consolidação do seu prestígio, é ela que passa a dar prestígio ao autor e à sua obra.

O valor simbólico que a casa editorial é capaz de propiciar aos autores que estão filiados a ela nos interessa para esse trabalho, assim como os mecanismos para que essa transferência da “autoridade do valor” seja atribuída àqueles nomes.

A assinatura, a nosso ver, é a condição que garante a possibilidade de mensurar a credibilidade de determinado autor no mercado. A assinatura é performativa e pode ser compreendida como um elemento importante para um trabalho que se dedica a pensar a profissionalização do escritor. Em vista disso, há consequências, desdobramentos, que aparecem de modo posterior à valoração da assinatura, como a própria condição profissional e o processo de internacionalização. A premissa da pesquisadora Luciene Azevedo é que: um “[...] aspecto, digamos, mais imanente à questão da profissionalização, diz respeito à elaboração de uma assinatura, de um nome de autor que se sustente pela aposta de uma voz própria” (AZEVEDO, 2013, p.7).

A assinatura é, então, um mecanismo de venda e, portanto, precisa ser trabalhada enquanto objeto central por aqueles que têm interesse comercial na sua circulação no campo editorial. Desse modo, a assinatura funciona também como uma marca, exterior ao texto literário, mas que, enquanto marca, necessita ser pensada estrategicamente, explorada enquanto selo e, para que isso seja possível, o mercado precisa absorver o nome e, nos dias de hoje, isso necessariamente requer a elaboração da imagem do escritor.

Logo, as colocações públicas, a presença em eventos, as posições políticas, as fotografias que circulam nas buscas online sobre determinado autor, a gestão das redes sociais, assim como a própria vinculação a um selo editorial passam a ser produtos atribuídos a uma determinada assinatura que está circunscrita em um determinado valor simbólico para o mercado.

Nesse sentido, é um desafio compreender a assinatura de determinados escritores considerados “profissionais” na configuração do campo literário – aqui estamos entendendo o campo da obra de arte, conforme a elaboração teórica de Pierre Bourdieu, que obedece a leis externas, mas que também é regido por uma própria lógica. Além disso, é importante mencionar que o campo da arte é composto por múltiplos atores, que figuram enquanto importantes peças de um jogo – jogo de poder, jogo de luta – em que as projeções de um posicionamento de destaque para o mercado nacional e/ou internacional são os interesses centrais.

Partindo desse breve cenário e da importância da assinatura enquanto marca para os autores, interessa-nos analisar a carreira de três escritores que podem ser considerados por inúmeros mecanismos de legitimação como profissionais, já que possuem certo valor de mercado no Brasil e no exterior. Tendo isso em vista, os autores que fazem parte da nossa análise são: Carola Saavedra, Michel Laub, Daniel Galera.

Em síntese, portanto, buscamos nesta tese discutir a profissionalização dos escritores em questão, e de que modo isso afeta e é afetado pela gestão de suas carreiras. Faz-se importante, nesse sentido, esclarecer a (auto)gestão da pesquisa e explicar a origem da seleção dos escritores escolhidos e o percurso metodológico necessário para selecionarmos tais nomes.

A edição especial da Revista *Granta 9*: os melhores jovens escritores brasileiros, anunciada em 2011, foi o ponto de partida para que pensássemos teoricamente alguns dos atores que compõem o campo literário brasileiro e o sua internacionalização na

contemporaneidade, sobretudo pela pretensão da *Granta* em selecionar escritores que, por meio da sua escrita, “contribuem para mudar o panorama das letras no país” (FEITH, 2012, p.5).

Segundo informações disponibilizadas no site da revista, o periódico, em seu formato inicial, surgiu em 1889, e era produzido por e para universitários, na Inglaterra, na Universidade de Cambridge. O nome da produção, ou seja, *The Granta*<sup>3</sup>, foi escolhido pela menção ao rio que atravessa a cidade. Inicialmente a revista funcionava como uma publicação panfletária sobre política e dilemas do espaço universitário, mas com o tempo passou a contemplar jovens escritores e a focar em literatura especificamente.

Na década de 1970, o autor e jornalista norte-americano Bill Buford promoveu uma transformação na perspectiva editorial da revista; e o que era antes uma publicação destinada e encerrada ao mundo universitário, torna-se uma das revistas literárias mais famosas do mundo. Em 1989, surge, então, a *Granta Books*, uma das editoras literárias independentes mais respeitadas do Reino Unido. A tradição e a credibilidade da revista *Granta* revelou e impulsionou carreiras de escritores como: Vidiadhar Naipaul, Ian McEwan, Salman Rushdie, Martin Amis, Julian Barnes, Will Self, Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss e Jonathan Franzen.

Ainda segundo dados do site da revista, a *Granta* “have been defining the contours of the literary landscape since 1983<sup>4</sup>”, como se, de algum modo especial, a produção fosse capaz de legitimar e consolidar carreiras no meio literário desde 1983. Todo esse prestígio é endossado ou reafirmado pela pretensão dos títulos inseridos no projeto “*Granta’s Best of Young*<sup>5</sup>” – a cada dez anos a revista lança edições especiais dos melhores jovens escritores – que se propõem a apresentar “as vozes mais importantes de cada geração”. As obras que compõem essa edição especial já foram lançadas na Inglaterra, América do Norte, Brasil e Espanha. Dados que podemos confirmar no próprio site da *Granta*:

Granta’s Best of Young issues, released decade by decade, introduce the most important voices of each generation – in Britain, America, Brazil and Spain – and have been defining the contours of the literary landscape since 1983. As the Observer writes: ‘In its blend of memoirs

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://granta.com/about/>>. Acesso em 18 de set. de 2019.

<sup>4</sup> Apesar de conhecermos as normas que regulamentam as traduções em língua estrangeira, optamos por deixar, no corpo do texto, a versão original para preservar língua de origem dos textos e, depois, apresentarmos as nossas traduções em nota de rodapé. “Define os contornos do cenário literário desde 1983.”

<sup>5</sup> Os melhores jovens da Granta.

and photojournalism, and in its championing of contemporary realist fiction, Granta has its face pressed firmly against the window, determined to witness the world.’<sup>6</sup>

O discurso disponibilizado no site da Revista – considerando a impossibilidade de neutralidade em qualquer discurso – não é, de modo algum, isento, e constrói uma imagem da revista enquanto parte da dinâmica do campo e como agente que se propõe a “definir os contornos do cenário literário” mundial.

Resguardadas as devidas proporções dessa afirmação, levando em consideração o impacto da leitura em todos os países em que a obra é lançada, a crítica nacional e o mercado receberam a *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros* com entusiasmo e especulação. Manchetes como “Brasil lança concurso da revista ‘Granta’”<sup>7</sup> ou “Bolão: quem você acha que estará na *Granta*?”<sup>8</sup> figuraram em veículos de comunicação de grande circulação como a *Revista Veja* e o *Jornal Folha de S. Paulo*, demonstrando a posição central do periódico e valorizando a importância do reconhecimento do escritor que, caso escolhido, atribuiria valor simbólico e de mercado a sua assinatura no campo literário brasileiro.

Figurar entre os escritores escolhidos é atribuir certa valorização a sua assinatura e a dinâmicas que podem consolidar a condição profissional desses escritores, tornando-se, assim, uma oportunidade potente e, no caso da revista *Granta 9 – os melhores jovens brasileiros* –, até então, inédita.

A assinatura dos autores que se inserem na *Granta 9 – em português* – remonta a uma construção autoral desses escritores, em que já não é mais possível ser recebido por seus pares e pelos muitos atores do campo como um mero autor/autora estreante, sendo ele/ela quase um desconhecido(a) ou não do mercado, pois essa inscrição “participante da *Granta*” atribui certa legitimação, valor estético, artístico, e nos leva a projetar a

---

<sup>6</sup> “As edições *Granta’s Best of Young*, lançadas década a década, apresentam as vozes mais importantes de cada geração – na Grã-Bretanha, América, Brasil e Espanha – e definem os contornos do cenário literário desde 1983. Como escreve o *Observador*: ‘Em sua mistura de memórias e fotojornalismo e em sua defesa da ficção realista contemporânea, *Granta* tem o rosto pressionado firmemente contra a janela, determinado a testemunhar o mundo.’” Disponível em: <<https://granta.com/about/>>. Acesso em 18 de set. de 2019

<sup>7</sup> Disponível em: <[veja.abril.com.br/blog/meus-livros/brasil-lanca-concurso-da-revista-8216-granta-8217/](http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/brasil-lanca-concurso-da-revista-8216-granta-8217/)>. Acesso em 18 de set. 2019.

<sup>8</sup> Acesso em: <<https://abibliotecadераquel.blogfolha.uol.com.br/2012/05/08/bolao-quem-estara-na-granta/comment-page-1/>>. Disponível em 18 de set. 2019.

profissionalização e a internacionalização à assinatura desses autores. Vejamos o que Coutinho<sup>9</sup> (2012) aponta sobre essa questão:

Esta edição da *Granta*, que está à venda nas livrarias brasileiras, vai ser lançada em Novembro, em inglês, no Reino Unido e nos Estados Unidos. Em 2013 será publicada em Espanha e na América Latina. E uma vez que a *Granta* já existe na Itália, Noruega, Bulgária, China e Suécia, poderá também vir a ser publicada nestes países. Roberto Feith disse ao PÚBLICO que gostaria que este número também fosse distribuído em Portugal, pela editora Objectiva Alfaguara portuguesa, e que vai tentar que isso aconteça.

A versão da *Granta* brasileira contou com o recebimento de 247 textos válidos para avaliação, ou seja, inscrições que atendiam às especificidades do edital. Depois de uma análise inicial, as 247 produções foram reduzidas a 70. Os textos foram analisados por sete jurados, sendo eles: Beatriz Bracher, Benjamin Moser, Cristovão Tezza, Italo Moriconi, Manuel da Costa Pinto, Marcelo Ferroni e Samuel Titan Jr. A relação dos jurados com a literatura e com o mercado das letras é um elemento a ser enfatizado, esses agentes exercem funções diversas: editores, escritores, professores universitários, tradutores e etc.

Roberto Feith (2012), diretor-geral da editora *Objetiva*, que abrigava o selo Alfaguara, e, logo, responsável pela publicação da *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros*, na ocasião do lançamento da revista, durante a Festa Literária Internacional de Paraty – FLIP –, em 2012, antes da divulgação dos nomes dos autores selecionados, por meio de uma entrevista coletiva, afirmou que a revista se tratava de

uma coletânea vibrante, muita diversa, vozes muito diferentes, moderna, muito ligada ao seu tempo e que cumpre o seu principal objetivo que é indicar uma grande quantidade dos nomes que vão construir o mapa da literatura brasileira na próxima década.<sup>10</sup>

Depois de divulgada a seleção, muitas contestações apareceram sobre a legitimidade do processo, tais como: a seleção seguiu critérios isentos? A maioria dos escolhidos são homens, brancos e de classe média alta, eles representam a diversidade de

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/07/22/jornal/revista-granta-escolhe-os-20-jovens-que-vaomarcara-literatura-brasileira-24941751>>. Acesso em 19 de jan. 2018.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KStcHkIABm0>>. Acesso em: 19 de Jan. de 2018.

um país como o Brasil? São “cartas marcadas”, ou seja, apesar da seleção, a decisão já tinha sido tomada? Importa a relação estabelecida *a priori* entre os escritores e os jurados? O fato de alguns dos escolhidos estarem na academia é um fator positivo frente a outros candidatos? Os prêmios são balizadores do processo de escolha? A filiação editorial desses autores é levada em consideração no processo de seleção dos textos? Entre outros tantos questionamentos que rondam a condição de qualquer processo de seleção.

Além disso, a própria denominação dos escritores da coletânea enquanto “os melhores” é provocadora; ao nomear os autores selecionados dessa forma, promove-se uma disputa por um espaço e/ou posicionamento dos autores envolvidos e, também, dos escritores não envolvidos na publicação.

Vale mencionar que, assim como na grande maioria das antologias, houve insatisfação em razão das escolhas estéticas feitas pelos jurados da *Granta 9*, o que gerou a criação de um ambiente virtual em que os “autores não selecionados” tiveram espaço para publicação dos contos enviados e negados na publicação oficial; o blog recebeu o nome de *OFFGranta*<sup>11</sup>.

Sabemos que todos esses movimentos de definição dos textos estão cercados por questões editoriais que normalmente não estão ao alcance do grande público, porque, envolvem muitos fatores, sendo alguns previstos no edital do projeto e outros não. Nesse sentido, lançamos mão do que afirmam os pesquisadores Esteves e Mattos, em 2016, no artigo “A prática discursiva editorial: leitura monocromática, enciclopédias e precarização”:

É relevante aí o papel não só de instituições — aparelhos — culturais, universitárias e acadêmicas, mas também, **e talvez principalmente, o das editoras, que decidem, em última instância, o que pode e deve ser lido em determinado sistema literário.** Refrações não são apenas traduções, mas também resenhas, textos críticos, adaptações, isto é, **todo um aparato discursivo que circunda e sustenta o lugar ocupado por determinado texto no sistema em questão.** Esse lugar é (re)produzido pelo mecenato/patronagem, que hoje **encontra sua atuação máxima na figura das editoras. As editoras são aparelhos que não só permitem a circulação da cultura letrada, como também escolhem que cultura letrada deverá circular** (ESTEVES; MATTOS, 2016, , p.232, grifo nosso).

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1181925-selecao-off-granta-reune-autores-que-ficaram-de-fora-da-lista-oficial.shtml>>. Acesso em: 24 de jan. de 2019. O Blog OFFGranta tinha o seguinte endereço na web: <<https://offgranta.wordpress.com>>, não se encontra mais disponível.

A reflexão dos estudiosos reforça a proposição de centralidade da casa editorial enquanto elemento de legitimação de uma trajetória. A publicação mencionada ainda critica o apagamento de muitos profissionais que contribuem para que a circulação dos livros exista, mas que não são mencionados nas obras. Tendo isso em vista, aproveitamos para afirmar que não estamos aqui ditando que apenas grandes editoras e, no caso, a *Companhia das Letras*, consiga interferir no mercado editorial, mas também não desprezamos a sua forte influência no cenário.

Levando-se em consideração a premissa de Pierre Bourdieu de que o campo é relativamente autônomo, ou seja, que possui regras específicas que o rege, é importante destacar que as editoras colocam o sistema literário em tensão com outros sistemas, como o econômico e o político. Desse modo, a partir dessa relação de encontro de sistemas ou microssistemas que podemos evocar a teoria dos polissistemas, defendida por Itamar Even-Zohar, já que é possível compreender esse cenário a partir do entendimento dos vários sistemas que funcionam de maneira simultânea, ou seja, esse movimento é inerente às pequenas, às médias e às grandes editoras e impactam diretamente a dinâmica do campo literário, haja vista os microssistemas que cada uma dessas editoras opera e, também, a interação com outros possíveis sistemas.

O campo leva em conta o movimento do mercado como um todo – o que inclui as pequenas, médias e grandes editoras. Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Carlito Azevedo a Paulo Werneck, em 2011, na seção *Ilustrada* da Folha de S. Paulo<sup>12</sup>:

Detesto este sistema em que uma editora pequena descobre o cara, e aí vem a editora poderosa, que não quer correr risco absolutamente nenhum, fazer aposta nenhuma, e fica só esperando uma dessas apostas da editora pequena se revelar para levá-lo. O que fazer?

Assim são as coisas, enquanto a editora grande continuar desejando usar o autor interessante para justificar os imensos lucros que conseguem com a publicação de porcarias anticulturais, e o autor continuar trocando seu gesto inicial pela possibilidade de ganhar prêmios, ser convidado para as festas literárias das grandes editoras, para as entrevistas televisivas, coisas que em geral só chegam para os superbem editados, a coisa não muda. E não é coincidência que esses autores piorem tanto com o tempo, é que eles passam a se levar a sério

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/09/976746-editar-bem-poesia-e-aceitar-editar-antimercadoria-diz-escritor.shtml>>. Acesso em 25 de jun. 2019.

**mesmo, a achar que agora eles são escritores de verdade, antes eram apenas uns experimentadores.** (AZEVEDO, 2011, s/p)

A projeção do “escritor de verdade”, usando as palavras do crítico Carlito Azevedo, e do “profissional”, caminha lado a lado. O escritor pode passar “a se levar mais a sério” em razão da sua presença em uma grande editora e estes são fatores que interessam à presente tese enquanto abordagem investigativa, sobretudo, por esse fato afetar a capacidade de se viver em razão do trabalho ou de trabalhos correlatos.

Para apresentar, mesmo que introdutoriamente a discussão, recorreremos a uma fala da escritora Carola Saavedra, durante a realização da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2012, em que afirma que:

Eu não vivo da venda dos meus livros, eu vivo... é [...] são várias coisas que de alguma forma são ligadas à literatura, evento, o conto que você escreve ou a matéria, quer dizer, são sempre trabalhos relacionados ao escritor, ao fato de eu escrever livros, mas que não necessariamente à venda de livros. E eu trabalhava com tradução, quer dizer, agora eu faço pouquíssimas traduções, na realidade, eu quase não traduzo mais. [...] Outra coisa que eu faço também... eu dou oficina, né, de romance, então agora estou dando uma oficina de romance, que também é no fundo um trabalho que tá ligado à questão da literatura, né. O que estou fazendo é... eu escrevo o romance e está sempre intercalado, né, por outros trabalhos, por viagens... é... e outros tipos de escrita. Agora que tem o sonho de poder escolher, o de poder dizer assim, não... eu quero agora passar 3 meses só escrevendo, né? Então, eu acho que isso seria o ideal, poder escolher quando é... eu vou... ficar em casa só escrevendo... e dizer não, agora eu tenho a necessidade de voltar a participar de um evento, participar de evento, dar uma oficina. Quer dizer, o ideal seria poder escolher. (SAAVEDRA, 2012)<sup>13</sup>

A publicação *Granta* oportuniza a publicação em outras línguas, o que não quer dizer, obviamente, que todos os escritores incluídos na revista consigam fazer gestões semelhantes de suas carreiras e, obviamente, façam as mesmas trajetórias no campo. São essas características distintas que fazem com que cada percurso seja único e mediado por escolhas que podem levar a visibilidades muito distintas, embora tenham traços ou marcas pontuais em que é possível reconhecer algum tipo de confluência.

A exposição para os autores envolvidos não vem somente com a publicação da *Granta* e suas traduções em outros países, mas também por meio do reconhecimento dos profissionais da crítica, da mídia dedicada à literatura e, também, através da pesquisa

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fsGiu1HSDmc>>. Acesso em: 15 de ago. 2019.

acadêmica. Vários títulos de reportagens e matérias comprovam tal afirmação, tais como: "Crítica: 'Granta' exporta literatura atual brasileira" (Folha de S. Paulo)<sup>14</sup>, "Detalhes sobre a seleção da Granta"<sup>15</sup>, "[CRÍTICA] Granta #9 – Os melhores jovens escritores brasileiros"<sup>16</sup>, "A grita da 'Granta'"<sup>17</sup>, "Textos e autores da Granta - Os Melhores Jovens Escritores Brasileiros"<sup>18</sup>, "Revista Granta escolhe os 20 jovens que vão marcar a literatura brasileira"<sup>19</sup>, entre tantos outros textos.

Trata-se de um projeto realizado pela primeira vez no Brasil, com o qual se almejou escolher os vinte nomes mais representativos da nossa época. A revista Inglesa aproveitou-se do momento político e social de efervescência do Brasil, em que o país se destacava por ter sido escolhido para promover, em 2007 e 2009, eventos esportivos de destaque mundiais, como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, respectivamente. Os vinte jovens escritores foram selecionados para compor a primeira *Granta* com textos de autores brasileiros, o que propiciou uma projeção internacional depois da publicação da revista em outras línguas.

Ademais, outro ponto em comum entre os escritores que selecionamos para analisar as suas trajetórias no campo literário é o fato de que eles compõem o catálogo de escritores da maior casa editorial do país, a *Companhia das Letras*. Portanto, compreender o percurso dos três escritores em questão, a saber, Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera – todos presentes na *Revista Granta em Português | 9: os melhores jovens escritores brasileiros e o campo brasileiro*, além de como o campo brasileiro foi impactado depois dessa publicação, e quais foram os efeitos da projeção internacional dos escritores, é de suma importância para testar a nossa hipótese de que essas instâncias de legitimação possibilitam o aumento de capital simbólico<sup>20</sup> das marcas autorais desses escritores.

---

<sup>14</sup> [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1181927-critica-granta-exporta-literatura-atual-brasileira.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1181927-critica-granta-exporta-literatura-atual-brasileira.shtml)

<sup>15</sup> <https://abibliotecadераquel.blogfolha.uol.com.br/2012/07/06/sobre-a-selecao-da-granta/>

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://www.estamosemabras.com.br/critica-granta-9-os-melhores-jovens/>>. Acesso em 08 de ago. 2019.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://andrebarcinski.blogfolha.uol.com.br/2012/07/17/a-grita-da-granta/>>. Acesso em 08 de ago. 2019

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,textos-e-autores-da-granta-os-melhores-jovens-escritores-brasileiros,899937>>. Acesso em 09 de ago. 2019.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/07/22/jornal/revista-granta-escolhe-os-20-jovens-que-vao-marc-a-literatura-brasileira-24941751>>. Acesso em 09 de ago. 2019.

<sup>20</sup> Entendemos aqui capital simbólico de acordo com Bourdieu (2004, 166), para quem: “O capital simbólico é um crédito, é o poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento [...]”

Faz-se importante mencionar, ainda, que os escritores em questão participaram da *Feira do Livro de Frankfurt* (2013) e do *Salão do Livro de Paris* (2015), eventos em que o Brasil foi o país homenageado, a convite do governo brasileiro, o que em si já demonstra uma condição de reconhecimento de instâncias legitimadoras do campo editorial.



Fonte: Elaboração própria

Figura 1: Objetivos do projeto de tese

Os desdobramentos da incursão desses escritores nos mercados exteriores fazem emergir situações que são caras para a nossa abordagem e nos interessa observar em suas trajetórias como se dá o retorno ao mercado editorial brasileiro, partindo da tomada de posição no mercado internacional, grosso modo, interessa-nos a internacionalização e os seus impactos no campo editorial para a profissionalização dos escritores.

A trajetória de pesquisa originada da dissertação mencionada, defendida no ano de 2012, apontou para um espaço de estudo ainda pouco explorado no âmbito dos Estudos Literários, tendo em vista a baixa incidência de trabalhos que se centraram nessa temática de modo específico. Nesse cenário, os indícios de que a figura<sup>21</sup> do escritor profissional

<sup>21</sup> Quando dizemos “figura do escritor” não estamos tratando de um conceito. Essa inscrição é apenas uma forma de designar o escritor e as representações que em torno a ele se criam enquanto um elemento do campo literário, cabendo, ainda, o sinônimo “imagem de escritor”.

pudesse ser frutífera a um estudo verticalizado se tornaram mais evidentes, desaguando, então, na proposição desta tese.

Na contemporaneidade, o papel do escritor – a sua figura – tornou-se inegavelmente mais visível se comparado a outros períodos. Neste contexto, esses autores possuem um espaço relevante na mídia e se transformam, comumente, em destacados produtos midiáticos. Além disso, suas obras são incorporadas a uma época imediatista, frenética, visual e descartável; há uma corrida contra o tempo para adequação do livro – e do próprio escritor – a novos meios e suportes de alcance ao público consumidor. O “contato” hoje em dia ocorre por meio da criação de páginas pessoais na *web*, como *facebooks*, *blogs*, *twitters*; pelo espaço adquirido em programas de televisão; pelas inúmeras e grandiosas feiras literárias, decorrentes de prêmios literários; pela internacionalização das obras, a partir dos projetos de grandes editoras<sup>22</sup>; e, finalmente, pelo livro – livro esse que, em muitos casos, atrai um mercado ávido pela própria imagem do escritor.

No entanto, apesar de toda a espetacularização da imagem do escritor, supomos que, para que um nome se estabeleça enquanto “profissional” de fato, é necessário que se trilhe um percurso complexo e composto por fatores múltiplos e de categorias distintas. As instâncias de legitimação, o posicionamento no campo, a organização e a aceitação dessa marca autoral em um campo de poder, entre outros fatores, produzem impactos na capacidade de profissionalização desse produtor.

Abrange esse processo, ainda, o que Pierre Bourdieu chama de acumulação de capital “simbólico”<sup>23</sup>. Nesse sentido, essa espetacularização do nome de escritor favorece o acúmulo desse capital. Em outras palavras, conforme Bourdieu (2005, p. 170), o nome do autor pode ser considerado como a “única acumulação legítima”:

O capital “econômico” só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros “econômicos” que eles trarão muitas vezes a prazo – se se reverter em capital

---

<sup>22</sup> Citamos, como exemplo, o projeto da editora Companhia das Letras denominado “Amores Expressos”. A iniciativa teve como intuito levar 17 autores para 17 cidades diferentes do mundo para que esses espaços servissem como inspiração para uma história de amor. Além do livro, os escritores tinham a obrigatoriedade de manter um blog e de fazer gravações que depois de um tempo viraram uma espécie de documentário. Vale ressaltar que a editora não tinha a obrigatoriedade de aceitar todas as produções para publicação e assim o fez em alguns casos.

<sup>23</sup> Referimo-nos à perspectiva de capital simbólico de Pierre Bourdieu (2005). Na introdução, faremos apenas menção, mas no desenvolvimento da tese a teoria é aprofundada.

simbólico. *A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação.* (BOURDIEU, 2005, p.170, grifo nosso.)

Nessa perspectiva, nota-se a importância da construção de uma marca autoral e a capacidade de se consagrar o profissional por seu próprio nome, estabelecendo, assim, uma assinatura. Os reflexos dessa capacidade, ou seja, da possibilidade de “fazer um nome”, alastram-se na noção de escritor profissional, e a internacionalização de obras e trajetórias é, no contexto contemporâneo, um dos mecanismos para se alcançar resultados no acúmulo de capital simbólico para a produção desse efeito de assinatura.

Apesar da dificuldade de difusão das traduções de obras brasileiras em outros países, justificada, sobretudo, pela falta de apoio de políticas contínuas de incentivo à tradução, as trajetórias de escritores brasileiros vêm sendo gradativamente alavancadas por um processo constante – e mediado – de internacionalização de obras e autores. Em 2010, o Jornal O Estado de S. Paulo discutiu em uma de suas reportagens da seção de “Cultura” a respeito da tímida capacidade de exportação da literatura brasileira e enfatizou a falta de continuidade em programas existentes, o que corrobora ao apontamento feito acima:

No ministério, Nepomuceno criou ainda, com apoio do Itamaraty, um programa de escritor-residente em universidades dos EUA. A secretaria foi fechada em 1998, e o programa, encerrado. “Não adiantam atitudes pontuais. É preciso fazer apostas a longo prazo. Outros países têm política de continuidade, artilharia pesada. Nós temos foguetinhos espalhados ao léu”, diz Nepomuceno, crítico do fomento da FBN. “Cada edital não chega a R\$ 100 mil. Comparando com Alemanha, França, Espanha, é constrangedor.” (2010<sup>24</sup>)

Embora exista historicamente esse cenário de dificuldades, é possível notar, sobretudo nos últimos anos, uma paulatina profissionalização do próprio campo editorial, além de avanços significativos no processo de internacionalização da produção brasileira.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-ainda-e-timido-na-exportacao-de-sua-literatura,548553>>

Isso é apontado por Carmen Villarino Pardo (2018) em seu texto: *El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo: el caso de Brasil en la actualidad*. Vejamos:

En los últimos años se verifica un mayor índice de profesionalización en el campo literario y se evidencian nuevos modos de apostar por la internacionalización de la producción literaria a nivel mundial. (Sapiro 2012, Pareschi 2014, Franssen/Kuipers 2015). En el caso brasileño se hace especialmente visible a través de la participación en ferias y salones internacionales del libro, en las políticas de apoyo a la traducción a otras lenguas o en la circulación de autores/as fuera del país. (Magri/Rissado 2015, Muniz Jr./ Szpilbarg 2016, Villarino-Pardo 2016)<sup>25</sup>

As feiras e eventos literários internacionais estabelecem tanto uma expansão dos horizontes para o/a escritor/a – em virtude de uma possível internacionalização, entre outros fatores – quanto a promoção do escritor profissional enquanto ator presente em um sistema literário.

Há pouco tempo, com uma posição relativamente estável e promissora, sobretudo nos governos federais presididos por Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, o Brasil se tornou sede de eventos esportivos mundiais – como a Copa do mundo, em 2014, e as Olimpíadas, em 2016. Essa condição – aliada a estratégias de planejamento governamentais voltadas para a cultura – colocou o Brasil em posição de destaque diante das outras nações do globo, e esses acontecimentos tiveram um papel central no processo de internacionalização da literatura brasileira, uma vez que fomentou o interesse mundial pelo país e, logo, por sua literatura e seus escritores. Como afirma a pesquisadora Villarino-Pardo (2014, p. 137-138):

em poucos anos [o Brasil] conseguiu converter-se em sede de dois dos maiores eventos com impacto mundial: a Copa do Mundo FIFA de Futebol em 2014 e os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro em 2016. Isso resulta, conforme mostram alguns estudos sobre as ligações entre "megaeventos esportivos" e relações internacionais no Brasil (Oliver, 2012; Suppo, 2012), de uma política externa planejada durante mais de uma década (fundamentalmente, no período dos governos de Lula da Silva) para poder atingir posições de maior centralidade no espaço

---

<sup>25</sup> Nos últimos anos se verifica um maior índice de profissionalização no campo literário e se evidenciam novos modos de apostar na internacionalização da produção literária a nível mundial. (Sapiro 2012, Pareschi 2014, Franssen/Kuipers 2015). O caso brasileiro se faz especialmente visível por meio da participação em feiras e salões internacionais do livro, nas políticas de apoio à tradução a outras línguas e na circulação de autores/as fora do país. (Magri/Rissado 2015, Muniz Jr./ Szpilbarg 2016, Villarino-Pardo 2016). Tradução nossa.

internacional. Cabe assinalar, ao mesmo tempo, que esse sucesso contribui, também a nível interno, para a "superação do 'complexo de vira-latas'", enunciada pelo Presidente Lula da Silva na altura em que se resolveu a candidatura olímpica.

O mercado editorial, a partir desse cenário favorável, e prevendo o *boom* comercial que o posicionamento do Brasil poderia alcançar na condição de sede de eventos de grande repercussão<sup>26</sup>, e conhecidos mundialmente, tornou-se mais aquecido nesse período, tendo produzido ações que impactaram diretamente no crescimento de traduções de obras brasileiras e, também, no desejo da presença artística e cultural do país em eventos de alcance global.

Esse aumento na demanda da produção literária brasileira no mercado internacional foi um marco fundamental para a projeção de obras e autores brasileiros que, desse modo, passaram a ser convidados para grandes eventos, como as feiras internacionais do livro, o que, conseqüentemente, mostra-se como um fator favorável para a exportação da literatura brasileira. Isso pode ser comprovado a partir dos dados disponíveis no site da Câmara Brasileira do Livro (CBL):

Os negócios gerados em Frankfurt respondem por cerca de 30% do total de vendas anuais do setor e, se for considerado exclusivamente o resultado das reuniões de negócios das editoras participantes do BP nas edições passadas da Feira de Frankfurt, as exportações de conteúdo de direitos autorais somadas às vendas de livros impressos evoluíram de US\$ 410 mil em 2012 para US\$ 750 mil em 2013, um crescimento de 82%. As editoras participantes do *Brazilian Publishers* exportaram em 2013 US\$ 2,95 milhões, incluindo venda de direitos autorais e exportação de livros físicos (aumento de 11% frente ao montante de US\$ 2,65 milhões em 2012). (CBL<sup>27</sup>, 2014)

O jornalista, tradutor, crítico, editor e consultor de políticas públicas para o livro e a leitura, Felipe Lindoso, escreveu em sua coluna no “*Publishnews*” discutindo a respeito da importância de se participar dessas feiras como país convidado. Conforme o jornalista:

---

<sup>26</sup> Vale ressaltar que a definição do Brasil enquanto país sede na Copa do Mundo de 2014 se deu em 2007 e dos Jogos Olímpicos de 2016, em 2009.

<sup>27</sup> CBL, 2014. Disponível em: <<http://cbl.org.br/imprensa/releases/o-brasil-ira-surpreender-o-mundo-na-feira-do-livro-de-frankfurt-2014>>. Acesso em 10 de jan. de 2019.

A cultura – e o livro em particular – é um instrumento valiosíssimo de política cultural. A produção intelectual do país, a projeção dos seus autores e os demais eventos culturais abrem portas para outras dimensões da política externa: investimentos, comércio internacional, interesses geopolíticos e econômicos do país homenageado<sup>28</sup>. (LINDOSO, 2011)

Ao destacar o peso da participação nas feiras internacionais do livro, sobretudo, como “país tema”, Lindoso explicita a importância desses eventos para várias esferas sociais. Essa atuação internacional, segundo o consultor de políticas públicas, pode influenciar na construção de uma imagem de nação, além de potencializar a captação de investimentos e marcar um posicionamento estratégico do país, principalmente a partir do fortalecimento das relações e da diplomacia entre as nações.

Entretanto, o que podemos observar no contexto brasileiro é o constante receio da fragmentação de ações e a falta de manutenção de projetos, isto é, a descontinuidade de políticas que visam à promoção da literatura brasileira no exterior, o que gera críticas dos países que sediam as feiras e salões do livro e, também, dos envolvidos – em diversos posicionamentos do campo – nos eventos que esperam contrapartidas e investimentos no mercado editorial.

— Em Frankfurt, falamos só de literatura e mostramos nossos escritores; em Paris, corremos o risco de nos perguntarem apenas sobre a crise — afirma a agente Lucia Riff, que representa autores no mercado brasileiro e internacional. — Temos razões para nos preocupar. Os contratos com editoras estrangeiras são firmados na dependência da bolsa. Sem ela, a literatura brasileira não viaja. [...] — Nos prometeram um projeto a longo prazo, que iria pelo menos até 2020. É essencial que ele seja mantido. [...] Os agentes, tradutores e editores ouvidos pelo GLOBO são unânimes: desde que passou a receber mais recursos orçamentários, em 2011, o programa de bolsas de tradução (criado em 1991) foi responsável por uma virada inédita na projeção da nossa literatura no exterior. Os números comprovam. Em apenas três anos, até junho de 2014, o projeto ajudou a publicar 456 livros de autores nacionais em cerca de 30 países — mais do que o dobro que todos os trabalhos apoiados nos 20 anos anteriores (226, entre 1991 e 2010). (O GLOBO, 2015<sup>29</sup>)

<sup>28</sup> PUBLISHNEWS. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2011/08/09/64582-pais-tema-de-feiras-internacionais-para-que-serve>>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

<sup>29</sup> O GLOBO. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/salao-do-livro-de-paris-homenageia-brasil-mas-crise-ameaca-divulgacao-da-literatura-nacional-no-exterior-15603734>>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

As declarações dos agentes, tradutores e editores dadas ao jornal *O GLOBO*, em 2015, enfatizam, em alguma medida, a importância da nossa proposta de tese. Isto é, refletir sobre o processo de internacionalização da literatura brasileira como um mecanismo capaz de interferir na criação de um nome de escritor e, além disso, impactar no ganho de capital simbólico de autores que participam do campo brasileiro de modo transnacional<sup>30</sup>.

O escritor dos nossos dias se afasta cada vez mais da imagem sacralizada, de alguém distante, sem face, de uma figura historicamente datada, muitas vezes construída pelos seus leitores em virtude da leitura de suas obras. Leujene (2008) já antecipa essa discussão em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, ao tratar da “imagem do autor na mídia”: “O autor, hoje, deve antecipar o que era antes da mídia audiovisual, apenas um efeito a posteriori. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (LEUJENE, 2008, p. 199).

Diante desse cenário, em que o escritor está em constante evidência, movimentando práticas mercadológicas no campo literário, podemos supor fortemente a sua condição “profissional”. No entanto, refletir sobre o modo de funcionamento dessa profissionalização já não é tarefa simples, sobretudo pelos muitos processos e mecanismos disponíveis ao produtor. Nesse sentido, faz-se necessário repensar os vários aspectos que condicionam o funcionamento dessa profissionalização de autores brasileiros da contemporaneidade.

Os processos seriam os procedimentos adotados pelos autores, sobretudo para a construção dos seus nomes, já os mecanismos seriam, de fato, as ferramentas utilizadas para que os processos possam ser visibilizados. No caso dos escritores e da construção de uma assinatura, o caminho a ser percorrido é longo e sempre inconcluso, e os procedimentos de gestão da carreira devem ser pensados para que os autores tenham acesso a mecanismos de exposição de seus nomes. Esse processo de (auto)gestão, nos nossos dias, pode ser entendido como uma espécie de curadoria do próprio autor para que a visibilidade para sua obra e sua assinatura seja alcançada.

---

<sup>30</sup> Termo que mobilizarei a partir daqui para designar os escritores que circulam, concomitantemente, no campo brasileiro, e em diferentes campos literários estrangeiros, a partir do processo de internacionalização de suas obras e trajetórias.

Antes, na perspectiva da produção artística, sobretudo para as artes plásticas, tínhamos a clara definição entre o artista e o curador, que exerciam papéis muito distintos. De acordo com o filósofo e crítico de arte Boris Groys (2015, p.61), em seu livro *Arte, Poder*, até pouco tempo, percebia-se que o artista era responsável pela criação e o curador era aquele que selecionava e fazia a exposição:

O trabalho do curador consiste em colocar obras de arte dentro do espaço de exposição. Isso é o que diferencia o curador do artista, já que esse tem o privilégio de expor objetos que ainda não foram elevados ao status de obra de arte.

Nesse sentido, a ideia de curadoria pode nos ajudar a compreender os procedimentos e os mecanismos adotados pelos escritores. O discurso, por exemplo, seria um desses procedimentos, assim como o posicionamento político, a sua imagem e todo tipo de criação pessoal do autor sobre si e sobre a sua obra. A visibilidade de tais processos estão para a ordem da utilização dos mecanismos.

Talvez, no contexto contemporâneo, as divisões fixas desapareçam e o autor encare mais essa (auto)gestão como própria da sua atuação profissional. A professora e pesquisadora Luciene Azevedo apresenta três perspectivas em que o termo curadoria pode ser pensado no contexto contemporâneo. Um deles

diz respeito a uma atuação no campo literário que faz do autor uma espécie de agente literário de si mesmo, engajado na promoção de seu nome e na circulação de sua obra. É notável hoje o périplo dos autores por feiras, festas e eventos acadêmicos participando deles por meio da leitura de trecho de suas obras, opinando (e nem sempre, ou quase nunca, apenas sobre sua obra) e encenando sua presença ao lado da ficção ou, como recentemente, afirmou J.P. Cuenca: “as pessoas estão trocando a leitura pela performance do autor falando sua obra”.

Nessa perspectiva, é possível compreender que o escritor dos nossos dias possui atribuições de curador. Assim sendo, o escritor, além de criador da sua obra, é responsável por selecionar aquilo que quer mostrar e visibilizar para o seu público, para as editoras, para periódicos, para os críticos, enfim, para as diversas instituições que compõem o campo. Ressaltamos que não se trata de algo inédito, mas de algo que surge como um fator importante em nossos dias em razão da interferência cada vez mais apelativa da condição midiática e global.

De modo mais específico, alguns questionamentos guiam esta tese, a saber: como a projeção dos escritores no mercado editorial estrangeiro impacta o mercado editorial brasileiro? O que muda nas práticas desse cenário nacional? O capital simbólico adquirido por esses escritores faz com que o mercado editorial posicione esse autor de que maneira? Como medir o ganho de capital simbólico com traduções e participação em eventos internacionais?

A imagem de um escritor profissional é constituída por diversas *posturas*, para pensar nos termos de Jérôme Meizoz (2007), além de mecanismos que estão diretamente relacionados à capacidade criativa, em diversos âmbitos, desse produtor. Jérôme Meizoz é especialista em sociologia da literatura, professor associado da Universidade de Lausanne, escritor e crítico literário. O primeiro a conceituar o termo – postura –, segundo Meizoz, foi Alain Viala. Conforme a concepção do autor, o conceito refere-se às posições assumidas pelos escritores no campo, ou seja, à condição de ocupar uma posição em dado campo. Nesse viés, a trajetória seria, então, as diversas posturas assumidas ou a continuidade de um(s) posicionamento(s), transformando-se em marcas específicas de um escritor. Em outras palavras, a sucessiva ocupação de espaços no campo social. Conforme o autor,

c'est Alain Viala qui a le premier conceptualisé ce terme, au sens de “façon el' occuper une position” dans le champ: “Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position; on peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste... On fera donc intervenir la notion de posture (de façon d' occuper une position). [...] En mettant en relation [la] trajectoire [d'un auteur] et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible - et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la “marque” spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire.” (MEIZOZ, 2007, p. 16)<sup>31</sup>

A postura, o posicionamento político, o uso das redes sociais, os discursos, as práticas e as entrevistas vão aos poucos formando uma imagem de escritor e geram,

---

<sup>31</sup> É Alain Viala quem primeiro conceituou este termo, no sentido de “como ocupar uma posição” no campo: “há muitas maneiras de assumir e ocupar uma posição; pode-se, por exemplo, ocupar modestamente uma posição vantajosa, ou ocupar com um grande ruído uma posição modesta... assim, usar-se-á a noção de postura (de modo a ocupar uma posição). [...] Relacionando [a] trajetória [de um autor] e as várias posturas (ou continuidade na mesma postura, que é possível - e que, para colocá-lo de passagem, é provavelmente a “marca” específica de “um escritor, essa propriedade de distinguir-se que se atribui aos mais notórios) que se manifestam nele, identificar-se-á a lógica de uma estratégia literária.” (MEIZOZ, 2007, p.16)

obviamente, determinado impacto no sistema literário. Nesse sentido, faz-se importante mencionar que estamos considerando a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar, que considera possível: “un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes.” (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p. 3)<sup>32</sup>

A proposta de Even-Zohar coloca a literatura como um sistema múltiplo, que dialoga com outros sistemas e fatores, afastando-se de qualquer ideia de isolamento do discurso literário e colocando-o como um *bem*<sup>33</sup> ou uma ferramenta que sofre interferência social, na qual se pode considerar o ideal colaborativo, o que influencia na constituição de uma sociedade. Assim sendo, outros elementos devem ser considerados como sistemas, tais como: o político, o religioso, o publicitário etc., e todos esses sistemas participam de um polissistema. Desse modo, consideramos que o discurso literário pode ser melhor compreendido a partir desse pressuposto de sistema, e não a partir da ideia de que os seus elementos são díspares.

Entender a teoria do crítico e professor Even-Zohar nos auxilia a tratar de fatores bastante distintos, mas com a uniformidade de um propósito, a saber, apresentar os mecanismos para a construção de uma figura autoral profissional no Brasil. Posto isso, a teoria dos polissistemas nos ajuda a compreender os inúmeros fenômenos que circundam a construção autoral, assim como os elementos que compõem a instituição literária<sup>34</sup>, como a crítica, as editoras, a universidade, os agentes, o editor, a casa editorial, os grandes eventos literários pelo mundo, além de todos os mecanismos que rondam a esfera do mercado literário.

Nesse sentido, Even-Zohar (2007-2017, p.3) compreende a noção de sistema literário como “a rede de relações hipotetizadas entre uma certa quantidade de atividades chamadas ‘literárias’, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa

---

<sup>32</sup> “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com intersecções e superposições mútuas, que usa diferentes opções concurrentes, mas que funciona como um único todo estruturado, cujos membros são interdependentes.” (EVEN-ZOHAR, 2017, p.3)

<sup>33</sup> Entendendo o *bem* conforme a teoria de Even-Zohar, o pesquisador entende a concepção de cultura por um lado como “bem” e, por outro lado, como ferramenta. Segundo Even-Zohar, na concepção de cultura como bens, ela pode ser compreendida como um conjunto de bens valiosos e os seus possuidores podem, portanto, demonstrar prestígio e riqueza.

<sup>34</sup> Aqui estamos nos utilizando das proposições de *Instituição Literária* de Itamar Even-Zohar.

rede”. Tendo isso em vista, ratificamos o nosso interesse por essa abordagem que pensa no objeto literário como uma rede de atividades interligadas.

Tendo em vista o que foi apresentado até aqui, explicitaremos a seguir o material de análise desta tese, as perspectivas teórico-metodológicas fundamentais para o estudo proposto, além de uma descrição daquilo que trataremos em cada um de nossos capítulos. Vejamos:

### **Objetos de análise da pesquisa:**

- I) As trajetórias de três escritores contemporâneos, a saber, Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera, com enfoque na relação que eles estabelecem com a editora *Companhia das Letras*;
- II) A Revista *Granta* 9<sup>35</sup>: *os melhores jovens escritores brasileiros* enquanto sintoma de um processo de internacionalização da literatura brasileira e de seus produtores;
- III) *A Feira do Livro de Frankfurt* (2013) e o *Salão do Livro de Paris* (2015), em que o Brasil figurou como convidado de honra, e a participação dos escritores nesses eventos.

A abordagem de análise desses objetos se dará, essencialmente, a partir das perspectivas teórico-metodológicas de campo, propostas por Pierre Bourdieu, e sistêmicas, de Itamar Even-Zohar. Sob esses vieses, empreenderemos as nossas análises buscando demonstrar de que maneira se produzem os processos (procedimentos) e os mecanismos (ferramentas) para a profissionalização de escritores brasileiros contemporâneos.

Esta tese está organizada em três capítulos, que aliam em seus subcapítulos teoria e análise do material mencionado. Os capítulos que constam neste trabalho são: i) *Campo literário: um pressuposto de colisão*; ii) *Posicionamento e trajetória dos escritores*; iii) *Negociação entre o campo nacional e internacional*.

---

<sup>35</sup> Trata-se de uma revista literária britânica, fundado em 1989, por estudantes da Universidade de Cambridge, com a alcunha de “The Granta”. Em 1979 deixa o âmbito estritamente acadêmico, chamando-se apenas Granta. O processo de internacionalização só se deu em 2009, até então, a revista somente publicava a versão britânica. Vale ressaltar que a obra publicou muitos autores que posteriormente vieram a ser reconhecidos internacionalmente.

Na seção que antecede esses capítulos, isto é, no *Estado da questão*, apresentamos um panorama sobre a questão da profissionalização no Brasil ou temas afins, ou seja, apresentaremos um conjunto de pesquisas que abordam questões que orbitam a temática central do nosso estudo.

No capítulo 1, *Campo literário: um pressuposto de colisão*, buscamos apresentar o conceito de campo, conforme postula Bourdieu, a fim de discutir sobre o seu modo de funcionamento e a maneira pela qual ele valida a si mesmo e o objeto literário. Neste item, levantamos discussões que questionam o posicionamento de campo, sobretudo em relação à pretensão da autonomia do texto literário contemporâneo. Sendo assim, discutimos, ainda, a ideia de Literatura pós-autônoma, defendida por Ludmer; a noção de campo ampliado, proposta por Krauss; e a ideia de inespecificidade da arte contemporânea, discutida pela pesquisadora Florencia Garramuño. Ao final desse capítulo, apresentamos, também, a teoria sistêmica de Itamar Even-Zohar, considerando-a como uma possibilidade de abarcar objetos múltiplos pertencentes a um sistema, o polissistema literário.

Já no capítulo 2, *Posicionamento e Trajetória dos escritores*, refletimos sobre a noção de posicionamento, considerando que é a partir dele que o produtor se insere no interior de um campo literário; expomos também a trajetória dos escritores que compõem o *corpus* da tese, ou seja, explicitamos as trajetórias de Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera. Faz-se importante mencionar, ainda, que a trajetória desses escritores só passou a nos interessar enquanto material de estudo depois de uma análise em que verificou-se as suas presenças em instâncias de legitimação internacionais, como a própria participação na Revista *Granta 9* e a efetiva presença em eventos literários internacionais nos quais o Brasil figurou como convidado de honra.

No referido capítulo também se discute a respeito da atuação desses escritores em publicações da *Companhia das Letras*, a fim de problematizar sobre a questão do posicionamento no campo e de “como se constrói um nome” de autor nesse contexto. Buscamos demonstrar, ainda, a importância da filiação a essa editora, que coloca esses nomes em uma posição central no interior do campo.

No capítulo 3, *A negociação entre o campo brasileiro e internacional*, discorreremos sobre o funcionamento das feiras internacionais e quais são os seus impactos para a cena editorial brasileira e internacional. Nesse sentido, observamos enquanto

representação do próprio campo – já que possui inúmeros agentes, e é capaz de elucidar as próprias lutas internas. Nesse item, discutimos, também, a profissionalização constante do campo e dos seus agentes e, além disso, buscamos repensar a figura do editor e o valor simbólico da *griffe* editorial para os autores que a ela estão filiados.

Por fim, tematizamos a respeito dos impactos da internacionalização do escritor brasileiro para o campo nacional. Também aprofundamos na questão do capital simbólico e a sua importância para a profissionalização do escritor no contexto contemporâneo, aspecto fundamental da nossa tese.

## **ESTADO DA QUESTÃO**

Conforme mencionamos no texto introdutório desta tese, a questão central de nossa investigação busca compreender o que é e o que significa ser escritor profissional hoje no Brasil, tendo em consideração essa condição do produtor<sup>36</sup>, a partir dos processos atuais de internacionalização dos campos. Tendo isso em vista, é necessário apresentar o que estamos entendendo como contemporâneo e como profissional.

A noção de contemporâneo é uma concepção desdobrável e espinhosa, já que pode levar qualquer crítico a fazer com o que o seu leitor recaia sobre uma interpretação errônea da leitura realizada. A tentativa de usá-la, indiscriminadamente, pode não ajudar em nada. O que de fato importa é a seguinte questão: contemporâneo para quem? Qual é a referência de contemporâneo que estamos levando em consideração? Assim sendo, antes de qualquer enunciação mais específica, faz-se importante esclarecer que, para nossa análise, estamos considerando como contemporâneo o recorte contextual em que se insere um *corpus* de autores que escrevem dos anos 1990 aos dias atuais.

Vale ressaltar que nossos objetos de análise são prioritariamente dos anos de 2012, a *Revista Granta 9*, a *Feira do Livro de Frankfurt*, em 2013, e o *Salão do Livro de Paris*, em 2015, embora devemos considerar o campo como um movimento em aberto e que a trajetória desses escritores recebe influências de decisões políticas, sociais e midiáticas de anos anteriores. Nesse sentido, deixamos claro o recorte: escritores surgidos no *boom* das produções literárias escritas por jovens autores dos anos 90 aos dias atuais.

Já a ideia de escritor profissional pode ser compreendida como um conceito extremamente mutável e, portanto, de variações históricas. Se podemos discutir essa condição nos dias de hoje é porque ela se altera perante um campo que também se encontra em constante ebulição. São inúmeros os fatores para que se considere um escritor enquanto “profissional”, são eles: a compensação financeira pelo trabalho literário realizado, encomendas de textos, oficinas, as indicações e premiações conquistadas, os convites para participarem de eventos da área, a publicação em antologias internacionais, as traduções das obras para outras línguas, a vinculação a uma casa editorial de renome, a atuação em veículos midiáticos etc.

---

<sup>36</sup> A teoria de Itamar Even-Zohar (2007-2017) para o sistema literário faz uma apropriação do famoso esquema de comunicação e linguagem de Jakobson. INSTITUIÇÃO [contexto] RÉPERTÓRIO [código] PRODUTOR [emissor] [receptor] CONSUMIDOR (“escritor”) (“leitor) MERCADO [contato/canal] PRODUTO [mensagem]. Sendo assim, utilizaremos a palavra produtor ou escritor como sinônimas.

No entanto, é necessário considerarmos que essa profissionalização funciona em níveis, em camadas. Isto é, pode haver escritores que ainda ocupam a margem do campo, enquanto outros estarão mais ao centro. De modo mais específico, queremos dizer que as instâncias legitimadoras que citamos como condições básicas para que um escritor seja considerado profissional podem variar de acordo com a própria condição que determinado autor ocupa no campo literário.

Além disso, essa definição muda na medida em que a concepção política e da organização social de dada época também se modifica. Historicamente, o mais forte e preponderante pensando em uma “profissão” é *viver de...* alguma atividade. Flora Süssekind na obra *Literatura e vida Literária*, publicada em 1985, problematiza a condição editorial e o contexto histórico-cultural em meio à censura dos anos 70 e 80. Portanto, é inegável que historicamente o que se entende por “escritor profissional” precisa levar em conta a condição social, editorial, e as decisões políticas de cada época e, nesse caso, o entendimento da censura para as artes no geral. Segundo Süssekind:

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

É importante a compreensão de que o campo literário é interpelado por outros campos e que essa relação faz parte de uma composição maior que afeta ambos os campos envolvidos, o que altera a percepção do próprio campo e o coloca na interligação com outros campos. Isso pode se relacionar, em certa medida, com aquilo que o professor e pesquisador Itamar Even-Zohar compreende como sistema, o que dialoga, a nosso ver, com a teoria de Bourdieu sobre o campo. Portanto, não há passividade entre os campos, mas uma implicação mútua entre eles.

Uma das percepções comumente utilizadas para pensar a profissionalização do escritor é a possibilidade de viver do labor, ou seja, o escritor é profissional quando consegue viver do trabalho de criação literária. Em outros períodos, não havia uma clara definição sobre propriedade literária e o direito de autoria e, logo, a condição de relação com a produção da arte precisou ser regulamentada. Isso é o que discutem Regina Zilberman e Marisa Lajolo no texto “A profissionalização do escritor no século XXI”:

no Brasil do século XIX, tal como ocorre na Europa do final dos setecentos e início do oitocentos, vigoram dois conceitos – o de propriedade literária e o de direitos autorais – que não são sinônimos. O primeiro predominou no período, ao menos no Brasil, já que o segundo ainda não estava consolidado, o que só acontece quando sancionada a Lei n. 496, de 1º agosto de 1898, que define e garante os direitos autorais. (ZILBERMAN; LAJOLO, 2015, p. 78)

Definidos os limites mínimos, garantidos pela lei que prevê o pagamento dos direitos autorais pela obra, caros para o reconhecimento profissional e para que se discuta a rentabilidade advinda da produção desses escritores, é importante mencionar a relação marcada entre a escritura e o funcionalismo público ou a vinculação a periódicos, como uma espécie de possibilidade da manutenção da vida artística.

Para vislumbrar como isso se deu no Brasil, podemos citar o emblemático caso de Machado de Assis, um dos grandes nomes da nossa literatura, que também atuou como funcionário público, faceta de sua biografia lembrada pelos historiadores, como aponta Pedro Parga Rodrigues no artigo *O funcionário Machado de Assis e seu Deboche aos potentados*: “é possível até mesmo investigar as relações entre a experiência do funcionário e a famosa virada narrativa do romancista, ocorrida entre 1878 e 1880, ou entre *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”

Em outros momentos da história, ao se tratar da profissionalização do escritor, estudiosos do campo como Regina Zilberman em seu texto “Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI” destaca as relações dos autores com o serviço público e, também, com o universo jornalístico, como fonte de independência financeira:

ao longo do século XX poucos escritores tiveram condições de depender tão-somente dos rendimentos de seu trabalho literário. Citam-se frequentemente os nomes de Jorge Amado e Erico Verissimo, para evidenciar a carência de uma política de auto-suficiência econômica a ser experimentada por poetas e ficcionistas. Alternativas como a aceitação de emprego no serviço público – a que esteve vinculado, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade –, um lugar na diplomacia – como fizeram João Cabral de Mello Neto (1920-1999) e Vinícius de Moraes (1913-1980), entre muitos outros – ou a atuação na imprensa – a opção mais usual, citando-se como exemplo os nomes de Nelson Rodrigues (1912-1980), Clarice Lispector (1920-1977) e Rubem Braga (1913-1990), responsáveis por notável produção em jornais e em revistas nacionais – são encontráveis na biografia daqueles que vieram

a constituir o cânone da literatura moderna do Brasil. (ZILBERMAN, 2010, p. 187)

Tendo em vista a reflexão de Zilberman, podemos perceber que há uma forte tendência histórica em relacionar a profissionalização à condição de se “viver de literatura”, e que, assim como anteriormente, na contemporaneidade são poucos os escritores que têm a oportunidade de gozar do seu trabalho como única fonte de rendimentos. Nesse sentido, os exemplos citados pela autora demonstram que essa problemática entre ser profissional x retorno financeiro tem raízes anteriores.

No entanto, na contemporaneidade, mesmo que muitos escritores não vivam essencialmente da venda de suas obras, é possível a obtenção de rendimentos financeiros por meio de outras atividades também relacionadas, em alguma medida, ao fazer artístico. Essas atividades que podem compor os ganhos financeiros de um produtor, atualmente, são variadas: a participação em feiras literárias e em programas de TV, a disputa de prêmios em dinheiro em concursos literários, a oferta remunerada de cursos para escritores em formação, a colaboração como roteirista de TV, a produção de textos para imprensa, a tradução de obras, enfim, atividades que não são necessariamente ligadas ao projeto central do escritor, mas que, de alguma forma, são propiciadas pelo seu nome de autor.

A Folha de S. Paulo, em 2014, publicou um texto de autoria do escritor brasileiro Santiago Nazarian intitulado *Pesquisa informal<sup>37</sup> mostra do que vivem escritores no Brasil<sup>38</sup>*. Nessa pesquisa, o escritor fez dois questionamentos fundamentais aos colegas de profissão que participaram do questionário, a saber, “qual é sua maior fonte de renda?” e “o quanto a venda dos livros representa da sua renda?”

Nazarian fez o questionamento para 50 autores, considerando perfis diversos e em diferentes estágios da carreira<sup>39</sup>. Os autores da cena literária brasileira interpelados na

---

<sup>37</sup> É importante mencionar que o texto de Nazarian não tem um fim científico, acadêmico, ou seja, não segue um rigor metodológico e deixa nuances de como foi realizado, mas que propicia, em virtude das respostas dos autores, dados que interessaram à pesquisa. Mesmo sem a verificação formal das informações e com o anonimato requerido em muitas ocasiões é possível depreender a visão de alguns escritores sobre si, sobre os seus ganhos, e sobre a sua condição de escritor no campo.

<sup>38</sup> 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: 28 de jan. de 2019.

<sup>39</sup> Os 50 autores que responderam à questão foram: Adrienne Myrtes, Ana Paula Maia, André Sant'anna, Andrea del Fuego, Anita Deak, Antonio Prata, Antônio Xerxenesky, Beatriz Bracher, Bruna Beber, Cadão Volpato, Carlos Henrique Schroeder, Carol Bensimon, Cintia Moscovich, Clara Averbuck, Claudia Tajés, Cristhiano Aguiar, Cristovão Tezza, Daniel Galera, Eliane Brum, Eric Novello, Ferrez,

pesquisa contribuíram com informações sobre a(s) atividade(s) desenvolvida(s) por eles e que compõem a sua remuneração financeira, expondo, assim, as principais fontes de renda dos 50 escritores participantes da pesquisa. Vejamos:

<b>Quantidade de escritores respondentes</b>	<b>Principal fonte de renda</b>
6	Oficinas literárias
5	Jornalismo
5	Renda familiar
4	Venda de livros
3	Atividade acadêmica (aulas, bolsas)
3	Debates/palestras
3	Outras atividades artísticas
3	Roteiros (cinema, TV, teatro)
3	Sem principal (misto de várias atividades literárias)
2	Tradutor
2	Venda de direitos (exterior, quadrinhos, cinema, TV, teatro)
1	Prêmios literários
10	Outra profissão (empresário, funcionário público, publicitários etc.) <sup>40</sup>

Como podemos observar, a pesquisa explicita que, atualmente, poucos escritores cumprem “expedientes” como funcionários públicos, diferentemente do que ocorreu em outras épocas, como foram os casos de Machado de Assis e Lima Barreto. No rol dos 50

---

Giulia Moon, Gregorio Duvivier, Ivana Arruda Leite, João Silverio Trevisan, Joca Reiners Terron, Laura Conrado, Lourenço Mutarelli, Luisa Geisler, Luiz Braz, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Marcos Perez, Maria Alzira Brum Lemos, Michel Laub, Paloma Vidal, Paula Fabio, Paulo Scott, Rafael Gallo, Raphael Montes, Ricardo Lisias, Ricardo Ramos Filho, Ronaldo Bressane, Simone Campos, Socorro Acioli, Tailor Diniz, Tammy Luciano, Tatiana Salem Levy, Tiago de Melo Andrade, Xico Sá.

<sup>40</sup> Dados do site. 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: 30 de jan. de 2019.

autores respondentes, somente 3 escritores afirmaram dividir o seu ofício de escritor com o do funcionalismo público.

O fato é que existe, hoje, uma pluralidade de funções afins a do escritor que, cada vez mais, ganham espaço na contemporaneidade. Os proventos principais são, geralmente, de atividades relacionadas à escrita de suas obras, e essa condição fica comprovada a partir das constatações de Nazarian (2014, s/p): “as principais fontes de renda decorrem de atividades relacionadas à escrita como dar aulas ou palestras, realizar oficinas literárias, traduzir livros, trabalhar com jornalismo e criar roteiros de cinema e televisão”. Apenas 11 escritores, dos 50 selecionados, disseram ter profissões sem relação com a atividade artística.

Andrea del Fuego, autora de *Os Malaquias*, afirmou a Nazarian que "nunca houve tanto interesse em autores, mais do que em livros" (FUEGO, 2014, s/p), justificando o fato de sua fonte principal de renda ser as oficinas literárias, além de outras atividades que se relacionam mais com a sua figura de autora do que com a venda de suas obras em si. Já Michel Laub informou que teve como maior fonte de renda, no ano de 2014, as vendas de direitos autorais – vale ressaltar que essa pesquisa foi realizada depois da participação do escritor na *Feira do Livro de Frankfurt* (2013) –, em que o Brasil foi o país homenageado, o que pode, nesse sentido, corroborar para o cenário em que a venda de direitos autorais seja uma fonte de renda possível.

Com os seus maiores proventos baseados na venda de direitos autorais, Michel Laub (2014, s/p) analisa o seu modo de trabalho da seguinte forma: “não ter de cumprir expediente faz diferença para quem precisa de tempo, ou ao menos administrar o tempo com mais liberdade”. Tal fato pode indicar uma posição mais confortável em relação aos escritores que ocupam uma posição de destaque no cenário internacional, uma vez que, desse modo, o autor pode organizar o seu tempo com flexibilidade, algo desejável para quem lida com o trabalho de criação.

Outras questões que aparecem na pesquisa, e que se mostram profícuas para entender o posicionamento dos escritores quanto ao tema da profissionalização, é o fato de eles considerarem que “a situação do autor brasileiro hoje é melhor que há 20 anos”. Essa constatação é complementada com a seguinte afirmação da escritora Ivana Arruda Leite (2014): “Naquele tempo não havia escritor ‘profissional’ (com as exceções de sempre), coisa comum hoje em dia. Muita gente vive da escrita hoje. O escritor não

precisa mais se submeter a um emprego fora da sua área”. A citação de Ivana Arruda Leite demonstra o entendimento da autora com relação à noção de escrita profissional de maneira positiva, o que não é um consenso entre os escritores, mas que parece, na visão de Leite, propiciar um cenário mais produtivo para o escritor atuar na sua atividade principal.

Tendo isso em vista, cabe aqui retomar a nossa hipótese de que a circulação e a interação com as instâncias internacionais de legitimação, tais como a revista *Granta* e a participação dos escritores brasileiros em feiras internacionais do livro, são fatores fundamentais para a (re)definição da profissionalização dos produtores brasileiros em estudo, já que esses mecanismos afetam o capital simbólico de suas marcas autorais no campo literário e editorial brasileiro. Nessa perspectiva, supomos que as conquistas dos escritores no campo são elementos que impactam o ganho de capital simbólico e, desse modo, colaboram para o fortalecimento de suas marcas autorais, alçando esses produtores mais ao centro do campo.

Nesse sentido, é fundamental desenvolver um estado da questão com a finalidade de apresentar melhor o nosso objeto a partir do que já foi estudado na área dos estudos literários. Para tanto, mapeamos e aprofundamos questões que já foram abordadas anteriormente no contexto contemporâneo. Para elaborar esse estado da questão, então, selecionamos Teses e Dissertações defendidas no Brasil que se relacionam, de algum modo, à questão da profissionalização do escritor brasileiro. O Catálogo de Teses & Dissertações, fonte da nossa pesquisa, é mantido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Ensino Superior – CAPES e funciona como um repositório da produção intelectual produzida em nosso país sobre os mais distintos assuntos e áreas.

Ao consultar esse banco de dados, podemos observar que inúmeros trabalhos que têm como temática a produção literária contemporânea se debruçaram sobre a condição do escritor inserido em um contexto midiático e de espetacularização. O aprofundamento dessa questão nos interessa, pois o espectro de posicionamento do escritor no mercado editorial promove mudanças na própria concepção e entendimento do ser “escritor”, produtor. Nesse viés, a tese de doutoramento *A espetacularização do escritor*, defendida em 2016, por Everton Vinicius de Santa, pela Universidade Federal de Santa Catarina, é um dos trabalhos que devem ser mencionados como contribuição ao campo. O referido

trabalho discute a questão do escritor e a sua condição midiática, movente e de valorização do “eu”.

A tese de Santa (2016) teve como objetivo a investigação de escritores e suas estratégias de autopromoção e autoexibição no campo literário brasileiro. A condição do escritor é vista como mote para evidenciar mudanças comportamentais na sociedade, como por exemplo, a forte presença do escritor na mídia. Além disso, o estudo também discute sobre a preocupação do escritor com aquilo que vai ser apresentado para o público, além da aproximação entre leitor e autor por diversos meios dos paratextos autorreferenciais, o que engloba as aparições públicas em feiras, eventos, entrevistas, notas, comentários em redes sociais, debates etc.

Para Santa, a condição de exibição do escritor não é um fenômeno novo, entretanto, os vários mecanismos midiáticos e a maneira como são compreendidos no contexto contemporâneo são distintos, o que leva a uma expectativa não só sobre o autor e a obra, mas sobre as dinâmicas da própria vida do autor, e também do leitor, que está cada vez mais suscetível a entender o escritor como uma celebridade.

Outros trabalhos acadêmicos que selecionamos para compor esse estado da questão também abordam a relação entre o escritor e a mídia, além da conquista de um espaço artístico penetrado pelo interesse da sua vida privada, e intermediada, sobretudo, pela internet. Nesse contexto, a tese de doutorado de Elizangela Maria dos Santos trata dos *Modos de pensar a literatura e arte contemporâneas depois da internet*. Apesar de ter como foco a mudança de percepção do sujeito sobre o mundo e sobre si mesmo após o advento da internet, a pesquisadora contribui com a questão da profissionalização do escritor, pois aposta nas transformações das relações sociais a partir da interferência da internet, e aponta que:

Essas alterações foram se estendendo para a questão da profissionalização do escritor, além das formas de estruturação do próprio texto, como as possibilidades de conexões proporcionadas pela internet e suas ferramentas, como blogue, e pelas redes sociais, como o *facebook*, por exemplo. (SANTOS, 2017, p. 21).

A profissionalização do escritor, assim como a estruturação do próprio texto, é, para a autora, afetada pelas transformações sociais, considerando as muitas possibilidades da internet. Talvez a afirmação pareça simplória, já que se leva em consideração a

existência de algo “novo” e seus impactos no texto ficcional, bem como na capacidade dos autores de se profissionalizarem, mas é importante repensar o que é transformado. O que essa condição midiática fornece a esses sujeitos? O comportamento desses escritores é alterado? É possível construir marcas autorais nesses espaços? A postura desses escritores é construída nesse espaço a partir de processos e mecanismos conscientes e propositais, questão que nos interessa para pensar, sobretudo, no retorno desses escritores considerados “transnacionais” para o campo literário brasileiro.

Outro tema que perpassa a questão da profissionalização e da própria condição do escritor no contexto contemporâneo é a sua busca por mecanismos para se tornar um profissional, o que, muitas vezes, está relacionado e é alavancado pelas muitas possibilidades do contexto hipermidiático em que se insere o escritor, e que é regulamentado pelo mercado editorial. Nesse sentido, faz-se necessário pensar nos trabalhos acadêmicos que versam sobre a temática das oficinas literárias, modalidade em que os escritores apostam constantemente na tentativa de ensinar o ofício do produtor.

O precursor das oficinas de escrita criativa no país é Luiz Antônio de Assis Brasil e no prefácio escrito ao livro “Sobre a escrita criativa”, organizado por Patrícia Gonçalves Tenório, lançado em 2017, o professor afirma:

Quando iniciei há trintas e dois anos minha oficina na PUCRS, em caráter de extensão, jamais imaginava que tivesse tal longevidade e, muito menos, que viesse a dar frutos tão expressivos de natureza acadêmica: hoje a PUCRS tem, ao mesmo tempo, cursos de graduação, mestrado e doutorado em Escrita Criativa (BRASIL, 2017, p.13).

Recentemente, inúmeros escritores citam em suas entrevistas e declarações públicas as suas estreitas relações com as oficinas literárias; podemos citar Luisa Geisler, Michel Laub, Daniel Galera, Carol Bensimon, entre outros. Esse exercício passa a ser um dos mecanismos para a consolidação de suas escritas, isto é, a reinvenção de um espaço para a apresentação de um escritor. A escritora Luisa Geisler participou de duas dessas oficinas, e em um post no blog da *Companhia das letras*, intitulado *Oficinas: I am a writer*, apresenta a sua condição nesses dois momentos e a importância dessas oficinas para o fato de ser escritora. Conforme Geisler:

não consigo separar a pessoa que sou e era nessas duas oficinas em termos de aprendizado. Elas parecem ter se encaixado com perfeição

nos momentos de escrita em que estava. Em 2009, precisava de uma boa noção formal, afinal não conhecia nenhuma das técnicas ou expressões bonitas. Pra ser honesta, não entendia que tipo de texto queria ou conseguia escrever. Não sei nem como agradecer ao Assis Brasil por conseguir ver que, apesar de eu saber quase nada nesse sentido, havia uma vontade de escrever e escrever bem acima de tudo. Por outro lado, tenho a sensação de que um conhecimento se constrói sobre outro. Não sei como eu responderia às aulas de Zsuzsi se não tivesse me encantado por Hemingway um tempo atrás. Gostei muito do resultado dos exercícios em segunda pessoa que fizemos, mas não sei se teria conseguido fazê-los bem se não tivesse trabalhado tanto a terceira ou a primeira pessoa. (GEISLER, 2016)

A dissertação de Mestrado *A oficina de escrita como lugar de (re)criação e inserção literária*, de Marta de Mattos Vieira Barcellos Costa, defendida em 2014, faz uma mediação entre o espaço acadêmico (em virtude do tipo de texto), uma dissertação de mestrado, e a condição dos espaços de criação (as oficinas) em que a autora esteve presente no Rio de Janeiro, e expõe em sua tese a sua própria experiência. Muitas teses e dissertações passam a alargar o seu próprio conceito pela condição mais livre de produção de seus autores, esse nos parece ser um desses casos.

Dessa forma, a autora apresenta discussões relevantes e, além disso, propõe uma reflexão sobre os caminhos da experimentação e da construção artística e, também, da profissionalização do escritor. O trabalho se distancia de noções de “inspiração” ou qualquer lógica que defenda o fato de um indivíduo ter “o dom” e preconiza o entendimento de uma prática profissional, mesmo participando de cursos que não tinham essa exata pretensão. Embora esses, segundo Costa (2014), oferecessem certificações em formatos semelhantes aos de diplomas.

A autora apresenta, ainda, de maneira breve, o *boom* de cursos de escrita criativa – nas universidades – nos Estados Unidos e como essa prática é entendida como algo legitimador para a profissionalização nesse contexto:

Talvez fosse algo relacionado ao Brasil, pensei, já que em filmes americanos sempre surge um intrépido “writer” na trama, sem currículo nem constrangimento de apresentar a sua profissão. Escritor. Eu ainda não conhecia a dimensão dos programas de escrita criativa em universidades dos Estados Unidos, ou o quanto o aprendizado e a profissionalização do escritor são levados a sério por lá. (COSTA, 2014, p.25)

O incômodo, no entanto, está posto na medida em que os cursos de escrita criativa seguem, no âmbito acadêmico, certo rigor institucional e, assim, segundo a pesquisadora, a escrita passa a ser mais “programada” do que “criativa”. Costa aponta, então, para o surgimento de abordagens críticas e de reação, como “a escrita não criativa”. Apesar do termo se contrapor à proposta da nomenclatura de “escrita criativa”, parece-nos que a abordagem de negação está muito além de uma “oposição crítica”.

A escrita não-criativa foi cunhada, enquanto disciplina, em 2004, na Universidade da Pensilvânia, por Kenneth Goldsmith, professor, artista e poeta norte-americano que lançou o conceito que busca discutir a própria condição do texto no contexto digital, lançando mão e assumindo mecanismos como o plágio, a transcrição, o recorta e cola, a “repetição” do discurso, a criação de versões “legítimas” etc. Em síntese, nas palavras de Goldsmith, “a não criatividade como prática criativa”. Apesar de não nos interessar de maneira direta a questão da escrita não-criativa, faz-se necessário refletir sobre os movimentos pelos quais os produtores contemporâneos perpassam, sobretudo em relação aos cursos de escrita criativa no Brasil, e em que medida esse movimento legitima a presença desses autores no campo brasileiro enquanto escritores profissionais.

Outra relação bastante profícua que diz respeito à profissionalização do escritor está entre o ofício de escrever e o domínio do mercado. A compreensão de demandas mercadológicas faz com que o escritor tenha ou não êxito e aceitação no jogo editorial. Um dos trabalhos mais recentes, defendidos no Brasil, sobre a questão da profissionalização do escritor, é a dissertação da pesquisadora Larissa Lacerda Nakamura. Essa proposta foi defendida em 2018, e teve como título *A profissionalização do escritor: entre a literatura e o mercado*. O trabalho busca desconstruir a ideia romântica do escritor e da produção ficcional como desvinculados do valor econômico e, para consolidar a sua defesa, discute a importância da figura do editor e a compreende como a de: “um agente que fomenta a capacidade criativa e intelectual dos escritores, além de mediar as transações entre o escritor e a parte financeira.” (NAKAMURA, 2018, p.10)

Um dos pontos cruciais da pesquisa de Nakamura é dimensionar o livro enquanto produto inserido em uma lógica mercadológica, repensando a profissionalização do escritor, e observar como o editor, por meio do *blog* da *Companhia das Letras*, pode ser um agente capaz de mediar os elementos literários e do mercado. Além disso, a

pesquisadora faz um perfil importante de Luiz Schwarcz, editor da *Companhia das Letras*:

Entre a defesa do caráter artístico ou mercadológico, Luiz Schwarcz enfrenta o dilema apontando para a necessidade de existir um equilíbrio entre ambos que garanta que seus empreendimentos editoriais e todo o sistema artístico que os envolvem continuem a existir. As agruras do papel do editor estão, portanto, em constantemente assumir a feição pura e transcendente das obras literárias ao passo em que se dedica também ao aspecto mercantil. (NAKAMURA, 2018, p. 19)

A pesquisa aponta, ainda, para algumas das funções do editor, que são, de alguma forma, discutidas nos textos em que Schwarcz reflete sobre o seu ofício:

suas preocupações enquanto profissional no mercado das letras; o(s) processo(s) de edição; as relações com escritores/clientes; as intuições que as primeiras páginas da leitura dos manuscritos despertam nele; a importância das capas; o papel dos agentes literários etc. (NAKAMURA, 2018, p. 19)

A relação com os agentes literários nos interessa de maneira direta, pois é o que promove, em muitos casos, a internacionalização dos escritores e o impacta na atribuição de valor simbólico para a trajetória desses autores, assim como ajuda a promover uma consolidação do produtor no mercado editorial brasileiro. No entanto, primeiramente, devemos levar em consideração a mudança histórica na “função” exercida pelos agentes.

Apesar de o agente literário ser uma figura central e ativa em alguns países, como nos Estados Unidos, no Brasil essa ainda é uma função pouco explorada e, muitas vezes, desconhecida no campo editorial brasileiro. Além disso, os agentes são os responsáveis por interferir e movimentar as dinâmicas de internacionalização do escritor brasileiro, nesse sentido, sendo um elemento essencial para o desenvolvimento do nosso trabalho. No blog do Instituto Moreira Salles, a agente literária Luciana Villas-Boas afirma que:

A própria perplexidade diante do surgimento de novas agências literárias é sinal de como estamos atrasados. A toda hora, tenho que explicar o que é e faz um agente literário. As pessoas simplesmente não têm noção da função do agente. Não estou criticando quem não sabe, muito natural não saber, tendo em vista que não se trata de uma realidade no Brasil, mas na grande maioria dos países o agente literário existe há décadas e as pessoas minimamente ligadas ao mundo do livro não têm dúvidas do seu papel. (...) Nos EUA e na Inglaterra, nenhum

escritor sonha em ser publicado sem ter antes um agente, mas também na Itália, na Alemanha, na Escandinávia, até na França, o agenciamento é uma instância absolutamente consolidada na vida literária. (VILLAS-BOAS, 2012)

A profissão do agente literário e a sua atuação no campo não é nova. Segundo John B. Thompson, em seu livro *Mercadores de Cultura*, os primeiros agentes surgiram em Londres, no final do século XIX. No entanto, houve uma mudança no comportamento e na função do agente literário no decorrer do tempo. No início da sua existência e com poucos agentes envolvidos nos negócios, o agenciamento era uma espécie de intermediação feita por um agente “duplo”, que visava o lucro sobre as duas instâncias com as quais se estabelece relação, ou seja, os autores e o editor. “Ele [o agente] se via como intermediário, como um corretor no mercado literário, ajustando acordos entre compradores e vendedores de bens literários independente de quem fossem eles.” (THOMPSON, 2013, p. 71)

Com o tempo, o número de agenciadores cresceu e, além disso, houve uma mudança na condição dúbia mencionada. Nesse caso, o agente passou a defender diretamente os interesses dos escritores:

cada vez mais, os agentes passaram a ver que seus interesses estavam do lado dos autores, e, aos poucos, o papel ambíguo do agente duplo mudou para a concepção moderna do agente literário, cuja lealdade maior era para com os autores, que de fato, os empregavam (THOMPSON, 2013, p. 71).

O agenciamento de autores brasileiros está ligado, sobretudo, à venda de direitos autorais no exterior, consultoria, suporte aos produtores e à projeção para a carreira internacional e nacional. A internacionalização, então, é perpassada pela casa editorial, pela figura do editor, mas também pelo agente e suas relações com o campo editorial do país exterior. O caminho inverso também acontece, isto é, podemos observar que há o agenciamento de obras estrangeiras traduzidas no Brasil, por meio do vínculo entre o escritor e a casa editorial e as relações do autor que contrata os serviços do agente para cuidar da sua trajetória no país.

Nesse sentido, ainda pensando no estado da questão, faz-se necessário mencionar o trabalho de Lilia Baranski Feres, dissertação defendida em 2016, que se intitula *A cultura traduzida e a cultura em tradução: a literatura brasileira contemporânea na*

*Revista Granta*. A pesquisa de Feres estabelece relações estreitas com a nossa proposição de tese. A pesquisadora repensa o crescimento das traduções de produções literárias brasileiras, sobretudo a partir da reformulação, em 2011, do programa de apoio à tradução e à publicação de autores brasileiros no exterior e, em 2012, da publicação da Revista *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros*.

Esse trabalho é fundamental por, entre outras questões, fazer um levantamento quantitativo das produções brasileiras traduzidas, sobretudo no período em que programa de apoio à tradução ganhou maior apoio do Governo Federal. Para verificar essa questão, a pesquisa considera um recorte temporal entre os anos de 2011-2014. Foi nesse período que o valor empregado para os editais, e o número de obras que conseguiram ser publicadas por intermédio do programa fundado pela Fundação Biblioteca Nacional – que visava à internacionalização da literatura brasileira –, cresceu consideravelmente:

Foram concedidas 770 bolsas de apoio à tradução no período de 1991 a 2014 (que inclui a época quando o programa não era tão expressivo e não operava sob a atual alcunha) sendo que a iniciativa foi responsável pela concessão de 543 bolsas (70% da totalidade) entre os anos de 2011 e 2014 (no ano de 2011, o programa anteriormente em vigor foi reformulado, renomeado e relançado) segundo dados fornecidos pelo Ministério da Cultura. (FERES; BRISOLARA, 2016, p.147)

Vale ressaltar também que o trabalho de Feres coloca em xeque a existência e a execução de uma política pública que vem do campo político e que, nesse caso, interfere diretamente na composição de um campo literário brasileiro, tornando-o mais sólido e promissor. Segundo a pesquisadora:

Há muitos outros fatores presentes nas dinâmicas do sistema literário, que regem o estabelecimento de padrões hegemônicos e que fogem do alcance de medidas desse tipo. Entretanto, os resultados corroboram a importância de se investir em medidas de disseminação e internacionalização da literatura brasileira, seja através de concessão de bolsas de apoio, da publicação de edições de revistas literárias dedicadas a apresentar a literatura que está sendo produzida recentemente por nossos autores ou da inserção do nosso país nas agendas culturais mundo afora. (FERES, 2016, p. 153)

A dissertação de Feres teve como objetivo principal a análise dos contos da *Granta 9* e de suas traduções para o inglês, a fim de identificar “se o léxico de especificidade cultural foi vertido de modo (mais) domesticador ou (mais)

estrangeirizador” (FERES, 2016, p. 17). Nesse sentido, a pesquisadora se voltou para a questão da internacionalização. A nossa abordagem, no entanto, tem objetivos muito distintos, já que a finalidade aqui, mesmo entendendo a Revista *Granta 9* enquanto sintoma desse processo cada vez mais paulatino de internacionalização da literatura brasileira, é compreender a profissionalização a partir do impacto que a internacionalização – e todo o processo de ganho de capital simbólico do escritor – pode provocar no campo brasileiro.

O percurso realizado até aqui, isto é, o movimento de apresentar, de forma breve, trabalhos que abordam de alguma maneira questões fundamentais ao nosso tema, faz com que tenhamos clareza da necessidade de se abordar aspectos ainda pouco explorados e, além disso, assegura-nos que este estudo tem relevância na medida em que se configura como uma perspectiva ainda não mobilizada para se pensar a questão da profissionalização.

**CAPÍTULO 1**  
**CAMPO LITERÁRIO: UM PRESSUPOSTO DE COLISÃO**

## Considerações iniciais

O campo<sup>41</sup> é legitimado por ser um espaço simbólico de luta, por se estabelecer na interação e na colisão com outros agentes ou com outros campos. A chave dos campos é o poder e, como todo poder, ele deve ser conquistado por meio das lutas entre os distintos agentes. A luta é o que legitima, determina e valida uma posição no campo.

O campo literário brasileiro é, então, em certa medida, uma estrutura que envolve agentes distintos e que se opõe a outros campos (ex. filosófico, político, religioso, científico etc.) ao buscar se estabelecer enquanto um campo autônomo. A composição de um campo, como já dissemos, leva em consideração a ação de muitos agentes, por exemplo, no campo literário, temos: escritores, editores, casas editoriais, agentes, críticos, jornais especializados, pesquisadores, academia, público leitor, enfim, instituições distintas que compõem de algum modo o processo de existência da literatura.

O posicionamento de cada indivíduo nesse campo também será definido a partir de múltiplos mecanismos. Cabe a cada participante do campo se estabelecer em contraposição a outros elementos e condicionantes. A postura adotada por cada participante dessa configuração é o que define o seu posicionamento perante a um grupo e ao campo como um todo.

Nessa condição de luta, embate ou colisão, o que vai interessar é o destaque que o agente consegue nesse espaço; ter ou não notoriedade em um campo dependerá de inúmeros fatores, mas, sobretudo, do posicionamento nesse campo. Esse posicionamento não é algo que os agentes escolhem, de imediato, mas é possível de ser construído a partir das escolhas dos membros do campo. Quanto mais central for a sua posição dentro de um campo, mais autônomo será a sua condição dentro dele. O que quer dizer que a margem existe e que a tensão entre o centro e a margem também. Segundo Pierre Bourdieu:

É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que tem por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam e isso por meio dos interesses específicos que aí são determinados (BOURDIEU, 1996, p. 61).

---

<sup>41</sup> O termo “campo” aparece repetidas vezes e de modo consciente, pois trata-se de um “operador” para o desenvolvimento deste trabalho e carrega uma significação específica.

Faz-se importante mencionar aqui aspectos fundamentais da biografia de Bourdieu, embora o sociólogo seja um autor notório para diversas áreas das ciências humanas. Bourdieu é filósofo de formação e escreveu obras de relevância para diversas áreas do conhecimento por meio de uma perspectiva sociológica de conhecimento de seus objetos. O sociólogo francês foi professor do Collège de France, e é a principal referência sobre a questão do campo literário. O pesquisador foi engajado em questões de interesse social e, como intelectual, se destaca mundialmente pela apresentação de diversos conceitos que são caros para estudos em várias áreas de conhecimento.

Uma das obras mais importantes do autor, e que solidifica e apresenta boa parte de sua concepção teórica, intitula-se: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. A noção apresentada de capital simbólico e outras concepções, como a de campo literário, estão discutidas no desenvolvimento da mencionada obra.

O trabalho de Bourdieu é central para o encaminhamento da discussão que apresentamos. A profissionalização está estritamente ligada à atuação do escritor no campo, por isso, a questão do campo<sup>42</sup> é discutida em um dos capítulos de nossa tese. Quanto mais agentes profissionais constituem esse campo, maiores são as chances de entendermos que o escritor faz parte de uma estrutura, ou de um campo, que entende as suas funções como profissionais. Por isso, a seguir, apresentamos de modo específico o que o sociólogo compreende como campo.

### **1.1 A noção de campo de Pierre Bourdieu**

Um dos fatores que move a existência dessa tese é entender a engrenagem que propicia a profissionalização daquele que escreve uma obra literária. Diante desse ponto central, é imprescindível entendermos os mecanismos de profissionalização existentes no campo literário. A partir dessa questão, nota-se a necessidade de se problematizar que campo é esse. Sendo assim, para que possamos estabelecer a condição de “profissional” de um escritor, o entendimento do campo artístico passa a ser uma noção basilar.

Para isso, faz-se necessário apresentar a reflexão de Pierre Bourdieu a esse respeito. A obra *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), de sua

---

<sup>42</sup> O campo é regido por leis ou propriedades específicas de cada campo — seja o da psicanálise, da filosofia, da ciência, da literatura etc. — eles são regidos e funcionam de um modo único, apesar de contar com lógicas de constituição comuns a todos os campos.

autoria, como já afirmamos anteriormente, é um dos títulos de maior relevância na literatura sobre o conceito de campo. Nesse texto, o autor apresenta a sua tese por meio da análise sociológica de obras de artistas franceses, como Flaubert, Baudelaire, Manet, debruçando-se, em especial, sobre o romance *A educação sentimental* (1869).<sup>43</sup> Segundo Bourdieu, situando-se em um contexto do século XIX, há uma semelhança entre a estrutura do espaço social das obras analisadas e a estrutura do espaço social em que o autor está inserido. Nesse sentido, aposta-se na ideia de que “existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma, especialmente, de automatismos verbais ou mecanismos mentais” (BOURDIEU, 1996, p.43).

Entendemos como primordial a inserção da teoria de Bourdieu a respeito do campo literário, apostando no viés sociológico que discute e se afasta da leitura redutora de um possível reflexo da sociedade nas produções ficcionais. As análises, feitas por Bourdieu, demonstram o funcionamento das obras para a constituição do campo, levando em consideração as lutas de poder e as compreendendo quase como um verdadeiro espaço de teste para a sua observação.

O campo estaria, também, na intersecção entre o social e a produção artística, já que, na concepção do pesquisador, trata-se de um mundo constituído por inúmeras relações de força, estando assim, diretamente relacionado ao campo do poder. Para entendermos melhor o conceito, faremos referência a uma palestra, proferida por Bourdieu, em 1997, organizada pelo grupo *Sciences en Questions*, e que se tornou posteriormente o livro *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico* (2004). Segundo o autor, então, o campo:

É uma ideia extremamente simples, cuja função negativa é bastante evidente. Digo que para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. O que chamo de “erro do curto-circuito” [...]. Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, **o universo no qual estão inseridos os agentes e as**

---

<sup>43</sup> Gustave Flaubert começou a escrever o romance em 1º de setembro de 1864 e demorou cinco anos para terminá-lo, em maio de 1869.

**instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas obedece a leis sociais mais ou menos específicas.** A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do microcosmo, ele dispõe, com relação a este, de autonomia parcial mais ou menos acentuada. (BOURDIEU, 2004, p. 20, grifo nosso)

Nesse universo intermediário, conforme Bourdieu, confluem-se as várias instituições, os diversos agentes e as várias posições assumidas dentro do campo: os produtores de arte, o crítico, o editor, as editoras, a universidade, os salões, as galerias, o intelectual, o mercado, o leitor, as publicações em revistas e o que puder atingir a produção da arte fariam parte desse universo do campo artístico. Já as relações entre esses agentes são consideradas pertencentes ao campo do poder. Ainda, segundo o autor,

o campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente) (BOURDIEU, 1996, p. 244)

É importante mencionar, ainda, que o campo literário está em tensão constante em relação a outros campos, e o campo do poder representa com maestria essa condição de colisão. Nesse viés, a autonomia do campo artístico, então, só é possível pela capacidade de ter regras próprias e de segui-las, sendo esses fatores aquilo que o torna mais independente e forte.

Dois frentes interligadas à noção de campo literário nos chamam a atenção na proposição de Bourdieu; a primeira é a autonomia do campo, ou seja, a abordagem de que o campo está sujeito a suas próprias regras. E a segunda diz respeito à relação conflituosa entre o escritor e o mercado, na qual se atribui certo demérito àqueles artistas vinculados ao mercado. Dividindo os autores em duas classes, separando-se também suas produções, podemos observar: aqueles que se voltam para uma “arte social”, vinculados ao mercado, e os artistas dedicados à “arte pela arte” e, conseqüentemente, com maior reconhecimento e prestígio, ou seja, com maior valor simbólico. Vejamos, na citação a seguir, o desejo de um distanciamento do campo artístico e outros campos, a fim de que a arte seja cada vez

mais independente e que consiga elevar-se e definir-se cada vez mais como um campo autônomo. O artista nesse sentido deve se manter distante de quaisquer poderes externos:

todos aqueles que pretendem firmar-se como membros com plenos direitos do mundo da arte, e sobretudo aqueles que aí entendem ocupar posições dominantes, sentir-se-ão obrigados a manifestar sua independência com relação aos poderes externos, políticos ou econômicos; então, e apenas então, a indiferença em relação aos poderes e às honras, mesmo as mais específicas aparentemente, como a Academia, ou até o prêmio Nobel, a distância em relação aos poderosos e seus valores serão imediatamente compreendidas, ou mesmo respeitadas, e com isso, recompensadas, e tenderão, por esse motivo, a impor-se cada vez mais amplamente como máximas práticas das condutas legítimas. (BOURDIEU, 1996, p. 78)

É importante, neste momento, fazermos um deslocamento do contexto francês, do século XIX, em que Bourdieu se refere em suas análises, e refletirmos sobre como se posiciona o mercado e a própria valorização do escritor nos nossos dias, no cenário brasileiro. Assim sendo, é necessário mencionarmos a revolução industrial como um fator de impacto para a produção de arte no Brasil e para o crescimento e fortalecimento do mercado editorial. O tema é discutido no texto *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado* pela Professora de Sociologia da Cultura e pesquisadora Tânia Pellegrini<sup>44</sup>:

O fato mais evidente (que brota de qualquer pesquisa empírica e também da análise e interpretação dos textos produzidos) é que o funcionamento desse mercado passa a ser elemento constitutivo da produção literária - daí o nosso interesse -, numa época em que sua definitiva modernização (a partir dos anos 70), a reboque do crescimento da indústria cultural, consolida uma incipiente profissionalização do escritor, iniciada em décadas anteriores, e a formação de um novo tipo de público.

É evidente que a relação entre o escritor e o mercado mudou nesse percurso histórico. O texto possui um enfoque claro no leitor; a pesquisadora reconhece e se posiciona em relação a nossa defasagem de público leitor “a leitura, no Brasil, ainda continua, “rarefeita”, devido a problemas histórico-estruturais que ainda não encontraram solução” (PELLEGRINI, [s/d]).

---

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>>. Acesso em 30 de set. de 2019.

Nesse sentido, detendo-se aos problemas sociais do país, a pesquisadora salienta que nos encontramos em uma “lógica persistente do descompasso entre progresso e atraso, aqui expressa na separação entre livro e leitor, entre a indústria do livro e o público potencial que ela poderia atingir. (PELLEGRINI, [s/d]). Para pensar no contraponto com o século XIX, na contemporaneidade, o escritor torna-se um produto de *marketing* que tem claras relações com o mercado e que está sempre facilitado pelas redes e em negociação próxima com o mercado de consumo. É claro que há exceções: autores que fazem gestões muito distintas de suas trajetórias, mas o que se percebe, de um modo geral, é que os meios de comunicação são elementos preponderantes para a geração de escritores a partir dos anos 90.

Isso sem falar nos atuais computadores, processadores de textos e canais eletrônicos de comunicação, como a Internet, que formam uma fantástica rede de produção/divulgação/consumo, nunca imaginada sequer por Júlio Verne, no cada vez mais distante século XIX. (PELLEGRINI, [s/d]).

Voltando, então, ao contexto do século XIX, para Bourdieu, a existência do artista depende da ruptura com os poderes dominantes. Mesmo as relações mais específicas podem prejudicar a autonomia dessa produção. As relações entre o artista e os poderes externos ocorrem, mas dentro de concepções oriundas da própria sociedade do artista. Isso não quer dizer que o artista se exima, por exemplo, de uma trajetória literária ativa, e muito menos que não exista uma lógica econômica; ao contrário, são, em certa medida, essas discretas filiações com os salões mantidos pela corte imperial, por exemplo, que contribuem para a constituição de um mercado próprio.

Mas a sociedade dos artistas não é apenas o laboratório onde se inventa essa arte de viver muito particular que é o estilo de vida do artista, dimensão fundamental da empresa de criação artística. Uma das suas funções principais, e, no entanto, sempre ignorada. É ser para si mesma seu próprio mercado. Ela oferece às audácias e às transgressões que os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum (BOURDIEU, 1996, p. 75).

As escolhas feitas pelos artistas são, então, cruciais para que a sua obra tenha um valor mais estável, duradouro e distante do senso comum. Erros de conduta desse escritor podem fazê-lo receber sanções desse mercado privilegiado. O distanciamento do dinheiro é visto como algo, em alguns casos, positivo. Bourdieu, aos poucos, revela uma construção do papel social do produtor de arte: “são eles que, fazendo da ruptura com os dominantes o princípio da existência do artista enquanto artista, instituem-na como regra de funcionamento do campo em via de constituição” (BOURDIEU, 1996, p.79).

Então, a partir do momento em que existem escritores que, segundo o autor, correspondem aos anseios de uma “arte pura”, esses corresponderiam à expressão maior da arte, já que haveria maior autonomia e um total desprendimento a outros campos. Nesse sentido, temos a elaboração de outro conceito, o do personagem do escritor ou artista moderno:

precisam inventar, contra as posições estabelecidas e seus ocupantes, tudo que define propriamente, e em primeiro lugar essa personagem social sem precedente que é o escritor ou artista moderno, profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente a exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte. (BOURDIEU, 1996, p. 95).

Sob esse conceito, fica clara a instituição de um mundo econômico às avessas. É como se o artista, enquanto persona social, só pudesse obter êxito no valor simbólico se a valorização financeira não fosse o objetivo principal, ou seja, não estivesse em primeiro plano nas relações. O valor simbólico só poderia, dessa perspectiva, ser atribuído àqueles que não fossem dependentes de outros campos, sendo relativamente autônomos e seguindo as normas de seu próprio campo.

Para nossa pesquisa, faz-se relevante perceber como aparece a figura do escritor profissional. Na perspectiva apresentada, trata-se daquele que se dedica integralmente, que consegue transformar a escrita ou a produção de uma obra em profissão sem submissão a exigências externas. Vale ressaltar que a possibilidade de ter uma obra “neutra” no sentido de embate com outros campos é utópica, já que o sujeito é bombardeado por todo esse campo de poder que é inerente à vida e a todos os campos. Por mais que tenhamos a mediação de outros elementos, como é o caso do editor e do agente; para o escritor, que lida com a lógica econômica, política e até mesmo moral, por

mais que haja uma boa mediação, o indivíduo que convive em sociedade é tocado pelos reflexos dessas questões.

Outra categorização posta, na teoria de Bourdieu, é a de gêneros literários. O autor afirma que a hierarquia dos gêneros e dos autores pode ser compreendida de modo quase inverso à hierarquia segundo o sucesso comercial. Reafirmando, baseado no contexto de produção do final século XIX, que o sucesso comercial desses autores poderia incidir em um processo de interferência econômica na autonomia da arte, Bourdieu esclarece que:

Pode-se dar conta da estrutura quiasmática desse espaço, no qual a hierarquia segundo o lucro comercial (teatro, romance, poesia) coexiste com uma hierarquia de sentido inverso segundo o prestígio (poesia, romance, teatro), por meio de um modelo simples (BOURDIEU, 1996, p. 135).

A diferenciação ou hierarquização entre os gêneros não nos leva à constituição de outros campos, cria-se, na verdade, subcampos autônomos, ou seja, com um setor comercial e de pesquisa próprio. No entanto, os gêneros compõem um mesmo espaço, o do campo literário.

As produções literárias, portanto, têm, segundo Pierre Bourdieu, duas lógicas econômicas distintas. A primeira é a de produção e comercialização da “arte pura”, aquela que respeita a lógica específica do seu campo e mantém a sua condição autônoma em grau elevado, já que não reconhece demandas externas. Esse tipo de produção, como já mencionamos, está ligado à acumulação do capital simbólico.

Outra lógica é a da “arte social”, que se relaciona à atribuição de um valor financeiro a essas produções e, nesse sentido, pode estar submissa à demanda dos consumidores de arte. Essa submissão interfere diretamente na capacidade autônoma da produção artística. Há, pois, na esfera comercial, um estímulo ao rápido retorno financeiro e mercadológico, visando o sucesso – mesmo que temporário – do artista e da obra.

Contudo, é preciso ressaltar que Bourdieu não desconsidera em sua tese a atribuição do valor às obras de arte, mesmo as “puras”, ou seja, aquelas que reconhecem e seguem as leis específicas do seu campo. A questão está no modo como se dá a valorização dessas composições. As obras consideradas puras, e seus produtores, realizam uma verdadeira construção de imagem de todos os setores envolvidos, uma espécie de elaboração “aurática” da produção artística, o que é nomeado, na teoria do

autor, como valor simbólico. Nesse sentido, um dos mecanismos para a constituição desse valor simbólico está na distinção entre a “arte social” e a “arte pela arte”. Por essa razão, há a existência de uma lógica econômica inversa para ambas. Segundo o sociólogo, conforme já citado na introdução:

O capital ‘econômico’ só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros ‘econômicos’ que eles trarão muitas vezes a prazo – se se converter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação. (BOURDIEU, 1996, p.170, grifo nosso)

Para o nosso propósito de investigação, ou seja, para refletir sobre a profissionalização do escritor, é evidente, então, que Bourdieu nos instiga a (re)pensar a questão profissional e a sua relação com a atribuição de valor simbólico à assinatura. Podemos, nesse sentido, pensar em alguns questionamentos: o capital simbólico pode gerar o reconhecimento e a capacidade de se consagrar e fazer o mesmo com as produções? Qual é o modo de funcionamento das produções que são mais submissas ao mercado financeiro, como o caso dos *best sellers*? Esses autores, detentores de obras com alta tiragem, não possuem também um efeito de *griffe*, uma espécie de valor mercadológico?

Como podemos concluir, a abordagem de Bourdieu se configura na formação de um campo que é composto de vários fatores, mas para a sua definição, é necessário que se leve em consideração a condição relativamente autônoma do campo. Além disso, há constantemente um viés dicotômico e a tendência em se prestigiar conceitos pares que se opõem, conforme podemos observar nas palavras do autor:

As lutas internas, especialmente as que opõem os defensores da “arte pura” aos defensores da “arte burguesa” ou “comercial” e levam os primeiros a recusar aos segundos o próprio nome de escritor, tomam inevitavelmente a forma de conflitos de *definição*, no sentido próprio do termo: cada um visa impor os *limites* do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição de condições da vinculação verdadeira ao campo (ou dos títulos que dão direito à condição de escritor, de artista ou de cientista) que é a mais apropriada

para justificar por existir como existe. Assim, quando os defensores da definição mais “pura”, mais rigoristas e mais estreita da qualidade de pertencente dizem de um certo número de artistas (etc.) que não são *realmente* artistas, ou que não são artistas *verdadeiros*, recusam-lhes a existência *enquanto* artistas, ou seja, do *ponto de vista* que, enquanto artistas “verdadeiros”, querem impor no campo como o ponto de vista legítimo sobre o campo, a lei fundamental do campo, o princípio de visão e de divisão (*nomos*) que define o campo artístico (etc.) *enquanto tal*, isso é, como lugar da arte enquanto arte. (BOURDIEU, 1996, p. 252-253)

Esse processo de oposição, que faz parte da abordagem do pesquisador, também se mostra presente a partir da intencionalidade de não se colocar um modelo de observação unilateral. Tendo isso em vista, entendemos que a configuração do campo necessita de polos, o que não elimina os posicionamentos distintos nas polaridades. Há, nesse sentido, a intenção consciente, por parte do sociólogo francês, em elaborar categorias que demonstram conflitos, colisões de sentidos, sendo a exposição de tais lutas fundamental para a abordagem do autor.

Apesar de Bourdieu estabelecer o que seria, brevemente, a figura do escritor e do artista moderno, fato que já mencionamos, não há uma definição ou uma caracterização universal do “escritor”, se é que isso seja possível. Como a citação acima demonstra, a condição de escritor estaria para a ordem dos conflitos de definição.

Aliás, o pesquisador defende a impossibilidade de uma definição totalizante sem uma relação clara e individual com o campo. Em relação ao próprio campo, é importante lembrar que existem inúmeros agentes – entre eles o escritor –, e esse agente passa pelo crivo do monopólio do poder de consagração. A abordagem comparativa, postulada por Bourdieu, propõe que a definição de escritor estaria entre a autonomia e a heteronomia, já que, nesse contexto, haveria uma tensão perene estabelecida entre os artistas de produção “pura” e os de produção “comercial”, defendendo as suas posições no campo de maneiras totalmente diversas.

Sabemos que a própria formação de qualquer campo acontece por meio de embates, por lutas internas que fazem com que, em contextos específicos, a existência dos campos e dos seus agentes seja válida. Então, a definição do escritor segue uma lógica similar, em que se destaca o estado de luta: “se o campo literário (etc.) é universalmente o lugar de uma luta pela definição de escritor, não existe definição universal e a análise

nunca encontra mais que definições correspondentes a um estado da luta pela imposição da definição legítima do escritor” (BOURDIEU, 1996, p. 254).

Desse modo, haveria a necessidade de se pensar os casos de maneira individual e caberia aos pesquisadores interessados nessa condição do escritor no campo literário se deterem a analisar as trajetórias dos escritores com base no reconhecimento das diferentes instâncias de legitimação, que serão melhor exploradas no capítulo 3, relacionadas ao campo.

Na visão do sociólogo, a condição do autor é mal estabelecida, também, pois sempre é sustentada por outras profissões das quais advém os proventos principais, dificultando, assim, a sua própria definição de escritor e a condição profissional daquele que escreve. No contexto contemporâneo, temos, então, uma tentativa – certo esforço –, por parte de alguns escritores, em formalizar esse espaço. Conforme o autor:

A “profissão” de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal. (BOURDIEU, 1996, p. 257).

Outra noção estruturante para a discussão da profissionalização do escritor é a de *habitus*. Essa se refere, em síntese, à maneira pela qual os agentes se comportam em um dado campo. Regulado socialmente, o campo faz com que os seus agentes se comportem seguindo práticas esperadas de acordo com determinado contexto. Pode-se entender o *habitus* como a interiorização de determinados conceitos e comportamentos ideais para um campo, estrutura que é informada pelo próprio campo. Sendo assim, é um sistema de disposições internas, socialmente informadas, que determina a conduta dos agentes de um campo específico.

Nesse sentido, o nosso interesse se volta não para as biografias dos autores, mas para as trajetórias, já que elas são capazes de demonstrar a capacidade singular dos autores na tomada de posição no campo. Para Bourdieu:

Toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições

substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis, marca uma etapa de envelhecimento social que se poderia medir pelo número dessas alternativas decisivas, bifurcações da árvore com incontáveis galhos mortos que representa a história de uma vida. (BOURDIEU, 1996, p. 287)

Sendo assim, a própria concepção de escritor passa por um processo de luta no contexto do campo literário, a estrutura do campo. As suas lutas internas entre as posições antagônicas (autônomo/heterônomo, dominante/dominado, *habitus*/campo, consagrado/novato etc.) propiciam as mudanças de posições que ocorrem no campo de produção. Essas mudanças interferem, obviamente, na constituição relativamente fluida dos agentes dentro do próprio campo de atuação. Conforme Bourdieu:

O “posto” (é preciso arriscar a palavra...) de escritor ou de artista “puro”, como o de “intelectual”, são instituições de liberdade que se construíram contra a “burguesia” (no sentido dos artistas) e, mais concretamente, contra o mercado e contra as burocracias de Estado (Academias, Salões etc.) por uma série de rupturas, parcialmente cumulativas, que com frequência tornaram-se possíveis apenas por um desvio dos recursos de mercado. São o resultado de todo um trabalho coletivo que levou à constituição do campo de produção cultural enquanto espaço independente da economia e da política; mas, em troca, esse trabalho de emancipação apenas pode consumir-se e prolongar-se se o posto encontra um agente dotado das disposições exigidas, como a indiferença ao lucro e a propensão aos investimentos arriscados, e de propriedades que, com a renda, constituem as condições (externas) dessas disposições. Nesse sentido a invenção coletiva do ofício de escritor e de artista é o produto sempre por recomear. (BOURDIEU, 1996, p. 290)

Dessa forma, entendemos que o “posto” de escritor, na abordagem de Bourdieu, passa por um processo constante de (re)construção de sentido, ou seja, de (re)invenção constante da figura do escritor. A ideia posta pelo pesquisador – e aqui apresentada – é de uma instituição que segue uma perspectiva autônoma, ou seja, que respeita as regras do campo. A constituição desse “posto” vai depender, é claro, das relações de força que se estabelecem dentro do próprio campo, assim como o valor atribuído aos agentes desse espaço e, obviamente, a posição assumida está no centro da motivação pela luta.

Nesse sentido, é compreensível a tentativa de estabelecer certa autonomia do campo artístico e literário: quanto mais o campo se mostra autônomo, mais será possível ocupar a posição de produtor “puro” e de se colocar perante os outros agentes como uma

potencial instituição em prol dos lucros simbólicos. Assim sendo, quanto mais estruturado é o campo, tendo posições mais claras e definidas, mais o campo será autônomo.

Podemos compreender isso a partir da perspectiva bourdieusiana, apresentada por Gisèle Sapiro (2004, p. 94), em seu texto *Elementos para uma história do processo de automatização: o exemplo do campo literário francês*, que afirma que a autonomização do campo literário é “fruto do surgimento de um corpo de produtores especializados, habilitado a expressar juízo estético sobre os produtos artísticos e a fixar seu valor”. Em outros termos, a autonomia do campo é fortalecida pelos produtores, pelas instâncias de legitimação e pelo próprio mercado.

Nessa perspectiva, pensando no contexto social da França, no final do século XIX, a pesquisadora apresenta a hipótese de que a politização do campo literário foi o meio de compensar a falta de profissionalização do escritor, em um momento de distinções e especialização das profissões:

A liberalização econômica se faz acompanhar por uma liberalização política progressiva, que permite a multiplicação de instâncias profissionais (sociedades de autores e, depois, sob a Terceira República, associações e sindicatos de autores), bem como de instâncias de difusão (edição, imprensa, escola) e de consagração (revistas, prêmios literários). Tais instâncias favoreceram o desenvolvimento profissional do ofício de escritor, sem que esse desenvolvimento tivesse se realizado por completo. (SAPIRO, 2004, p. 98)

Ainda que nos apoiemos na noção clássica de campo, e que essa abordagem seja ponto de partida para discussões posteriores às propostas por Bourdieu, é importante nos ater ao fato de que há outras reflexões sobre a noção de campo, como a de campo ampliado, que será fundamental ao presente trabalho. Trataremos disso, portanto, no tópico a seguir.

## **1.2 O campo ampliado**

A questão da relativa autonomia do campo parece ser um problema na avaliação de outros pesquisadores, sobretudo quando se pensa o contexto contemporâneo das artes em geral, conforme aponta Canclini:

Tanto nas ciências como nas artes, o conceito de campo acabou com a noção romântica e individualista do gênio que descobre conhecimentos imprevistos ou cria obras excepcionais que surgem do nada. Sem cair, tampouco, no determinismo macrossocial que queria explicar os romances ou as pinturas pela posição de classe e pelo modo de produção. Ao restringir-se à estrutura interna de cada campo e às regras específicas para produzir arte ou literatura, a pesquisa sociológica deu instrumentos para ler as obras não como surgidas do nada, mas no contexto das relações entre criadores, intermediários e públicos. No entanto, **hoje voltamos a sentir insatisfação diante das leituras sociológicas da literatura: ajudam a entender suas marcas de época, mas há algo mais que emerge no texto literário.** Apesar das mudanças culturais e tecnológicas – a competição com o cinema, a televisão ou a comunicação digital, que alguns acreditaram que condenava a literatura a desaparecer –, esta reinicia, uma vez após a outra, seu trabalho. (CANCLINI, 2016, p.86-87, grifo nosso)

A teoria do campo recebe seu reconhecimento como metodologia de leitura da literatura e instrumento para dissipar ideias de “iluminação” do escritor, do artista, mas concordamos que hoje o texto e o próprio campo precisam ser repensados, e a arte passa a ser instaladora de dúvida sobre a sua existência e o seu próprio objeto. Nesse sentido, buscamos entender o que seria o campo ampliado – sem deixar de considerar os postulados de Pierre Bourdieu sobre a noção de campo –, a fim de compreender os mecanismos de internacionalização e profissionalização do escritor brasileiro.

É importante mencionar que estamos considerando os postulados de Pierre Bourdieu e que só conseguimos pensar em ampliações a partir de uma sistematização primeira do campo. Mas nos interessa pensar o campo expandido ou ampliado como uma condição possível de ler o campo literário brasileiro contemporâneo.

Rosalind Krauss (1979), em seu texto, *A escultura no campo ampliado*, discute a noção de campo, em uma abordagem que privilegia as artes plásticas. No entanto, podemos tomar de empréstimo a discussão para pensar o campo artístico de modo mais amplo, incluindo, assim, o campo literário.

A pesquisadora é crítica de arte contemporânea, historiadora da arte e professora na Universidade de Columbia. Em sua proposta, defende a ideia de campo ampliado. Com essa perspectiva de leitura, a pesquisadora abre espaço para uma noção que assume a arte como sendo constituída por elementos, como a mistura, a heterogeneidade, o complexo, a multiplicidade de materiais, o imbricamento de texturas, a contaminação de uma pretensa lógica interna e, além disso, expõe a impossibilidade de se estabelecer fronteiras rígidas. Essa leitura abre espaço para uma nova concepção de campo, distante do

posicionamento que visa a autonomia e a existência de uma “arte pura”. É importante lembrar que, desde o final do século XIX, o argumento da arte pela arte foi amplamente questionado.

Krauss discute a escultura demonstrando as múltiplas possibilidades que pode alcançar a denominação e a concepção dessa prática artística, questionando, assim, o próprio conceito de escultura, o que pode ou não ser chamado de escultura, demonstrando que tal conceito é maleável. Nesse sentido, obtém-se, então, a conclusão prévia de que obras de arte, como a escultura, e até mesmo a pintura, tiveram as suas conceituações alargadas, por críticas americanas do período pós-guerra, a ponto de haver a necessidade de se refletir sobre essas conceituações e levar em consideração uma possível expansão de seus conceitos.

Relacionada à perspectiva já apresentada por Bourdieu, a leitura de Rosalind Krauss remonta a partir de outro prisma a questão da autonomia da arte quando coloca em discussão a dificuldade de limites entre as noções de escultura, paisagem e arquitetura. Primeiro pelo próprio conceito de escultura, que já não se sustentava em razão das diferentes realizações da obra de arte que recebiam a nomenclatura em questão. Conforme a autora:

corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. (KRAUSS, 1979, p. 129)

Posteriormente, a crítica busca entender esse tipo de produção como uma realização que incluía “quase tudo”, demonstrando, assim, uma leitura crítica que observava o termo com total elasticidade, compreendendo o conceito de escultura como passível de ser moldado, esticado e torcido.

Há um questionamento sobre a abordagem que contempla o historicismo e a visão do novo. O historicismo, na perspectiva apresentada, diminui as diferenças, mesclando organicamente o novo ao velho, assim, a mudança é incorporada de maneira mais sutil. Segundo a autora, “o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado” (KRAUSS, 1979, p. 129). Um dos pontos fortes do trabalho da pesquisadora talvez esteja em expor a impossibilidade de legitimar essas novas e

complexas possibilidades de fazer artístico pelo discurso da história da arte, consolidando a fragilidade da narrativa histórica frente a essas novas produções.

O historiador conseguia buscar na história a conceituação generalizante do que seria escultura, mas algo lhe escapava pela própria composição do objeto – que pode se utilizar das mais diversas materialidades. É como se a heterogeneidade do conceito engolisse qualquer tentativa de se buscar uma genealogia prática para determinar a obra de arte.

O campo ampliado, também nomeado de expandido, surge como uma alternativa de leitura para essas obras que são contaminadas por outras áreas de expressão artística: literatura, fotografia, teatro, cinema, artes plásticas, pintura, música, instalação, dança, performance etc., e também coloca em xeque o transbordar dessas produções para espaços distintos, dos convencionais, de produção e exposição.

Bourdieu, conforme observamos, elabora conceituações por meio de oposições críticas e cria conceitos pares. Krauss, por sua vez, desenvolve uma abordagem distinta, a qual supomos que seja em razão do viés do modelo estrutural.

Ainda para questionar a abordagem que defende a relativa autonomia do discurso literário, é necessário se posicionar em relação a essa questão e (re)pensar a condição autônoma do campo. Assim sendo, devemos apresentar e fazer referência ao manifesto de Josefina Ludmer, intitulado *Literaturas pós-autônomas*. Na ocasião – desde dezembro de 2006 o texto circula na internet –, a pesquisadora apontava dois postulados para defender o que nomeia como literatura pós-autônoma:

Las literaturas posautónomas [esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad.<sup>45</sup> (LUDMER, 2007, s/p)

---

<sup>45</sup> As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade.

Essa condição borrada, em que se perde a clareza dos limites, entre o cultural e o econômico e entre a ficção e a realidade é o que fundamenta a indagação dos limites e da relativa autonomia desses discursos, que são postos, até então, de modo autônomo. O que pode, obviamente, interessar a nosso estudo, por supostamente desestabilizar a condição autônoma do campo literário e interferir no entendimento da condição profissional do escritor. A impossibilidade de definição entre duas realidades distintas, ou a confluência entre esses campos, faz com que a autora reconheça que o contemporâneo parece questionar o lugar do texto literário:

Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como ‘novela’, y se reconocen y definen a sí mismas como ‘literatura’. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad.<sup>46</sup>. (LUDMER, 2007, s/p)

A autora aposta no esvaziamento de sentido da literatura. Segundo ela, existiria uma aparência de literário, do escritor, mas ao mesmo tempo uma impossibilidade de se ler como literário. Essa impossibilidade da literatura é justificada pela imaginação pública que fabrica o que a autora nomeia de *realidadficción*. Nesse sentido, uma produção ficcional seria ao mesmo tempo realidade e ficção. É inegável que o contemporâneo tenha

---

<sup>46</sup> Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em éxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade.

como marca a relação de confluência entre realidade e ficção. No entanto, como afirmar que o real é ficção e que a ficção é o real? Ou, ainda, que há uma configuração na qual existem as duas realidades em um texto literário?

Além da questão do campo, a ideia das escrituras do presente, do contemporâneo, se sobressai na análise de Josefina Ludmer. A literatura, para a autora, é o discurso que fica entre o dentro e o fora. Isso poderia ser entendido como a anulação da ideia de que cada campo, segundo a proposta de Bourdieu, estrutura-se por meio das suas próprias regras, interferindo em outros campos. De acordo com a pesquisadora:

Como se ha dicho muchas veces: hoy se desdibujan los campos relativamente autónomos (o se desdibuja el pensamiento en esferas más o menos delimitadas) de lo político, lo económico, lo cultural. La realidadficción de la imaginación pública las contiene y las fusiona.<sup>47</sup> (LUDMER, 2007, s/p)

A imaginação pública, segundo Ludmer, é capaz de fusionar campos como o político, o econômico, o cultural, entre outros. As proposições da autora, por vezes, são entendidas como apocalípticas, sobretudo quando se trata da figura do escritor e da própria literatura. A crítica se fundamenta em uma especulação demasiada. Josefina Ludmer, entretanto, não apresenta uma caracterização mais clara de como o sistema literário funcionaria no modelo “não-autônomo”:

Y con esas clasificaciones ‘formales’ parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del ‘campo’ de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera [o el pensamiento de las esferas]. Porque se borran, formalmente y en ‘la realidad’, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura.<sup>48</sup> (LUDMER, 2007, s/p)

---

<sup>47</sup> Como se disse muitas vezes: hoje se borram os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do cultural. A realidadeficção da imaginação pública as contém e as fusiona.

<sup>48</sup> E com essas classificações “formais” parecem terminar os enfrentamentos entre escritores e correntes; é o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do “campo” de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas). Porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo.

Tendo em vista essa discussão, devemos refletir se realmente vivemos uma profunda crise do objeto, do próprio campo, e nos indagar a respeito do sentido de nos questionarmos sobre a profissionalização do escritor. A discussão coloca em xeque não só o discurso literário, como instância já estabelecida, mas também o do escritor. Por outro lado, é inegável a importância de pensar e discutir sobre essa figura que ganha a cada dia mais a atenção do mercado e do público leitor.

Dialogando diretamente com a proposta de Krauss e Ludmer, a pesquisadora Florencia Garramuño, em seu livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, parte da obra de Nuno Ramos, e da instalação, para pensar a impossibilidade de se estabelecer a especificidade de uma obra que é entrelaçada a outros meios e suportes. Nesse viés, a literatura passa a ser um campo que não se fecha em si, mas que se estimula e se transforma baseada em uma contaminação desenfreada com outros objetos. As artes em geral, do nosso tempo, passam por esses questionamentos em sua estética e, nesse caso, a pesquisadora aponta a inespecificidade como uma forma de entendê-los.

É necessário dizer que a relação entre as artes não é algo novo; aliás, nenhum texto pode ser considerado “puro” nesse sentido, mas o que acontece é que as obras contemporâneas, para as autoras em questão, promovem uma dissolução das fronteiras. Mostrando claramente suas filiações teóricas, Garramuño afirma que:

Ainda que Krauss tenha imprimido ao ensaio uma forte marca estruturalista com a qual eu não gostaria de me associar, creio, todavia, que sua postulação é inspiradora para pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade [...] apropriada para pensar sobre a mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que na sua instabilidade e ebulição atenta contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (GARRAMUÑO, 2014, p. 33-34)

O que Garramuño apresenta é, de uma maneira geral, um modo possível de se caracterizar a literatura contemporânea, de acordo com uma proposta que visa expor a ruptura das fronteiras entre distintos campos, desaguando, então, na problematização da

---

extensão e a compreensão do campo literário, o que não pode ser compreendido, em nossos dias, como estático e fechado.

### 1.3 Colisão entre campos: uma questão de existência

Tendo em vista o que apresentamos no item anterior, a percepção da produção de arte muda o seu formato, possibilitando uma forma diferente de pensar a imagem, a fotografia, a literatura, mais especificamente, uma forma sensorial de lidar com o texto. Mudam-se, então, as possibilidades narrativas. Nesse sentido, devemos destacar que essas proposições colocam em xeque o que Bourdieu estabelece como algo relativamente estável. Nas palavras de Garramuño:

À figura do artista multimídia, aquele que em suas criações se move de uma disciplina à outra e as combina numa mesma prática, se soma a figura do artista – muitas vezes, mas não sempre, coincidente com a figura anterior – que pode, além disso, passar de uma disciplina para a outra em práticas diversas: poetas que também são visuais (Laura Erber), escritores que também realizam performances e instalações (Mario Bellatin), ou artistas que recorrem a diversas invenções em torno da linguagem em suas próprias instalações e que posteriormente realizam com este material livros que já não simplesmente “documentam” essa prática anterior, mas se tornam por sua vez textos e produções com certa independência (Rosângela Rennó em *Espelho diário*, Jorge Macchi com *Buenos Aires Tour*). (GARRAMUÑO, 2014, p. 85)

Não é possível dizer o contrário disso, a produção literária contemporânea, cada vez mais, interliga-se às mais distintas formas, e isso está relacionado diretamente à noção de literatura e à do próprio escritor. No entanto, ainda é questionável dizer que não existe autonomia, que a noção de campo não se sustenta. Apesar de concordarmos com a afirmação de que há limites borrados e que, dessa forma, há a produção de uma expansão, quando se pensa em ruptura, como já vimos nas vanguardas, sobretudo, há a ideia de que outras tensões existem para que haja uma continuidade. Nesse sentido, é importante pensar que a profissionalização do escritor passa por esse lugar de muitas mediações e transições.

A etiqueta de “expansão” para o campo literário parece surgir com a finalidade de sustentar que continuemos refletindo sobre objetos artísticos que infringem uma noção

clássica de literário. Mas, nesse sentido, não podemos entender como uma ação nova. O que parece mudar é como o escritor contemporâneo passa a ser interpelado por uma condição que possibilita a exploração dos meios que podem radicalizar postulados.

Assim sendo, essas mudanças podem ter relação direta com a figura do escritor, como a apropriação de outros textos e outras artes, (re)criação a partir de elementos impensáveis, o recortar e colar e, assim, desmontam-se mitos que circundam a figura do escritor como aquela relacionada à “originalidade”, à “inspiração”, à existência de uma “aura”, concedendo ao ofício um caráter maior de aproximação às noções de experimentação de formas e domínio de técnicas.

Da mesma maneira que podemos supor um enfraquecimento das tensões, justificamos a nossa reflexão, pois os novos suportes – e não estamos entendendo aqui que a expansão esteja somente relacionada à existência dos novos suportes, mas considerando que também os incluem – favoreceram a condição de publicação dos autores. Um número maior de pessoas escreve e usa os mais diferentes suportes para publicar seus textos ou plataformas para autopublicação. No entanto, mesmo com toda uma abordagem de diluição, de campo expandido, é difícil dizer que não é um campo regido por suas próprias leis, conforme a teoria de Pierre Bourdieu. Mesmo, evidentemente, levando em consideração a noção de expansão.

Pensemos, então, em um caso específico para que a nossa reflexão se apresente de modo mais claro e fundamentado. O escritor, professor e artista Leonardo Villa-Forte desenvolve um projeto nas ruas, iniciativa nomeada como *Paginário*. O projeto tem como intuito criar murais literários públicos, nos quais a literatura sai do(s) seu(s) suporte(s) canônico(s) – e aqui nos referimos ao livro – considerando também a tela – e entra em simbiose com os muros da cidade.

O conceito do *Paginário*, construindo um mosaico de diferentes autores, origens, estilos, cores e gostos, nos faz entrar em contato com a diversidade e com múltiplos pontos de vista. Postas lado a lado, as diferentes páginas geram novos tipos de apreciação, gerando novos contextos. Por entre tanto material diferente, o visitante pode criar um percurso de leitura próprio, escolhendo por onde começar e por onde terminar, sendo ele, assim, um co-autor da obra. Às vezes, uma nova narrativa se estabelece por meio de um passeio entre as páginas; outras

vezes, dado o forte contraste, cria-se uma incompatibilidade entre textos próximos, o que também é interessante. (VILLA-FORTE, s/d <sup>49</sup>)

A ideia do projeto é que os participantes do *Paginário* renovem o espaço social, a rua, os muros da cidade e, para isso, devem escolher uma página de suas leituras literárias favoritas, marcar os trechos que mais gostam e, de maneira colaborativa, construir um “livro aberto”. Há, nesse sentido, um escritor<sup>50</sup> que escreve sem escrever.

Há uma diferença no *modus operandi* do escritor, mas seria esse um escritor que estaria fora do campo? Ademais, seria esse escritor profissional ou menos profissional do que um escritor que se aventura pela composição da escrita sem apresentar, de maneira clara, as suas muitas apropriações?

O que pode parecer confuso em razão da noção de autoria ser questionada, visto que há uma falta de assinatura: a pluralidade faz com que o anonimato predomine; na verdade é uma forma de gerenciar uma marca, uma marca autoral – no caso do projeto em questão, as letras grandes dispostas no muro formando a palavra “Paginário” – que aparece em todos os murais espalhados pelo Brasil e pelo mundo – pode levar, em uma breve pesquisa, ao “nome” Leonardo Villa-Forte. O que podemos pensar nessa situação, nos termos de Bourdieu, em uma acumulação de capital simbólico.

Sabemos que a assinatura autoral é algo importante para o campo do poder. A assinatura funcionaria como um elo entre outros campos, como o político e o econômico, e a condição de tensão ou a colisão entre esses campos é o que gera, em longo prazo, a valorização e a autonomia do campo artístico. A valorização do “nome” enquanto marca autoral é um indício de fortalecimento do campo literário.

O estilo dessa assinatura, na realização do projeto, será sempre múltiplo, já que vai depender “do gosto”, “do valor” literário dos participantes e da concepção e disposição em que as folhas serão postas pelo escritor na montagem de cada *Paginário*. A figura do escritor nesse tipo de trabalho é o de gestor dos textos recebidos, mediador

---

<sup>49</sup> O conceito pode ser encontrado no site do Paginário. Disponível em: <<http://paginario.com.br/sobreopaginario>>. Acesso em 13 de fev. 2019.

<sup>50</sup> Leonardo Villa-Forte é mestre em Literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-RJ e tem as seguintes obras publicadas: *O princípio de ver histórias em todo lugar* (romance, Oito e meio, 2015), *O explicador* (contos, Oito e meio, 2014) e *Agenda* (conto, Megamíni/7Letras, 2015). O escritor Já foi convidado para levar o projeto Paginário a eventos literários internacionais como a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e realizar uma turnê pela Europa. Além disso, tem iniciativas desenvolvidas em escolas e universidades.

da sua proposição e realização, organizador e publicitário da sua obra. O escritor, nesse sentido, é, sobretudo, um curador da sua própria obra.

Essa (auto)gestão é mencionada pela pesquisadora Luciene Azevedo (2016), em texto que analisa *O autor como curador*, publicado no blog organizado pelo grupo de pesquisa *Literaturas Contemporâneas – Narrativas do século XXI*. No texto em questão, a pesquisadora resgata o termo “curadoria”, que comumente é utilizado para aludir aos curadores das artes plásticas, responsáveis por selecionar e montar exposições de arte, e que nem sempre recebiam um papel de destaque nessa função. Há uma mudança na percepção do curador e a maneira como ele passa a ser incorporado pela literatura e pelos escritores.

Para Azevedo, o autor assume a condição de curador de suas obras, ou seja, exerce o papel de selecionar aquilo que lhe parece importante para a composição da sua carreira literária. A tentativa de forjar um conceito que consiga nomear a (auto)gestão da carreira desses escritores nos parece importante e complexa, haja vista as inúmeras possibilidades de gerir esse produto midiático que é a carreira do escritor:

Pensar a autoria como curadoria pode oferecer uma perspectiva de compreensão mais complexa e intrincada sobre os modos de exposição de si e da obra vigentes na cena cultural do presente, além de chamar a atenção para a oportunidade que a crítica tem de esquadrihar aspectos que até pouco tempo pertenciam à esfera privada e que hoje são mediados pela intervenção direta do autor (seja no que diz respeito à exposição pública de sua (auto) imagem, seja em relação à promoção de sua criação), o que torna mais fácil perceber como os artistas imaginam seu próprio papel hoje no campo literário contemporâneo. (AZEVEDO, 2016)<sup>51</sup>

O modo como essa gestão é feita está diretamente relacionada a resultados alcançados na consolidação da carreira desses escritores. Obviamente, não somente a (auto)gestão, já que outros elementos figuram como fundamentais para o processo de reconhecimento do campo literário de um escritor, tais como: a capacidade de criação literária<sup>52</sup>, o pertencimento a uma editora prestigiada, a recepção da crítica (MELLO, 2017), o trabalho de *marketing* feito em razão das obras, o agenciamento do escritor por

<sup>51</sup> <https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>

<sup>52</sup> Algumas obras publicadas recentemente tematizam, de algum modo, o ato de escrever e todo o universo que ronda a prática da escritura, tais como *Meia-noite e vinte* (2016), de Daniel Galera; *O ano em que vivi de literatura* (2016), de Paulo Scott; e *Descobri que estava morta* (2016), obra de João Paulo Cuenca.

editoras estrangeiras (VILLARINO-PARDO, 2018) etc. Mas a possibilidade de mediação da carreira, da criação de uma imagem, de uma assinatura, de uma marca (AZEVEDO, 2017), também passa pela capacidade de definição dos autores e autoras.

Apesar de a “curadoria” das carreiras não ser exatamente o foco deste trabalho, essa noção nos auxilia a demonstrar que a consolidação do percurso profissional de um escritor no mercado editorial brasileiro pode ser impactada por uma boa autogestão dos seus participantes. Esse fato poderá ser traduzido em dados de relevância para o campo literário e, posteriormente, evidenciar a possibilidade de escritores serem: traduzidos para outras línguas, participarem de grandes feiras no exterior, serem convidados para publicação de livros etc.

Retomando o caso do escritor brasileiro Leonardo Villa-Forte, ao qual citamos para explicar a noção de campo expandido, relacionado a um produtor nacional, é possível perceber que a trajetória desse escritor coloca em xeque questões basilares para o campo: o processo de criação, as noções de originalidade, a percepção de “valor” literário e de autoria, a profissionalização e, para não deixar de mencionar, o próprio conceito de campo.

No entanto, apesar de todo esse transbordar, dessa relação ampliada com outros espaços, suportes e artes, ainda podemos nos fazer o seguinte questionamento: a autonomia do campo ainda prevalece? Sabemos que o conceito de campo, para Pierre Bourdieu, é um produto histórico, isto é, mutável com o tempo, apesar da sua condição única, de ser regido por leis próprias. Nesse sentido, acreditamos que o conceito de campo deva ser repensado a partir da produção contemporânea e que, desse modo, tenhamos espaço para a proposição de discussões que envolvem essa categoria. Assim sendo, observamos que outra categoria que passará concomitantemente por mudanças estruturais é a noção de *habitus* e a sua tentativa de apreender ações sociais hegemônicas.

Tendo isso em vista, cabe mencionar e apresentar aqui proposições do sociólogo Bernard Lahire, em seu livro *L'homme pluriel: les ressorts de l'action* (1998). Lahire é relevante, sobretudo pela sua abordagem crítica à teoria de Pierre Bourdieu ao tratar das noções de campo e de *habitus* e propor a elaboração da sua teoria sobre o “ator plural”. Lahire é sociólogo e mantém, em seus estudos, uma relação direta com as proposições teóricas de Bourdieu. Tornou-se importante no contexto cultural francês por uma série de estudos sociológicos que são considerados referência para inúmeras questões sociais. A

noção proposta por Bernard Lahire, de “ator plural”, aproxima-se da noção de *habitus* proposta pelo sociólogo Bourdieu, já que se trata de uma categoria que visa repensar como a estrutura e a conduta das ações do indivíduo – que está inserido em um grupo social determinado – pode ser caracterizada.

A abordagem de Bourdieu desconsidera que os indivíduos vivem em sociedades distintas, já que o autor concebe que o *habitus* não era afetado a partir dessas distinções. Sendo assim, a noção de “ator plural” só é possível a partir da consciência e consideração da heterogeneidade dos processos e produtos de socialização. Lahire faz uma crítica à noção de *habitus*, considerando que o ator plural consegue compreender os distintos meios de socialização.

Ao falar do campo, Bernard Lahire relativiza a condição relacional entre os campos, deixando claro que a pretensa autonomia desses é uma ilusão de separação:

a veces, la ilusión de la separación tajante de las diferentes actividades, mientras que esta separación, claramente observable en cierto nivel de análisis, puede ser menos nítida en otros niveles. De este modo, el universo económico no es, en nuestras sociedades contemporáneas, un universo verdaderamente distinto de otros. Efectivamente, hoy en día casi no hay actividades que escapen a la lógica de la atribución de valores económicos a sus productos, servicios, etc. y a la de la venta. El mercado económico es, entonces, ampliamente transversal con respecto al conjunto de los campos de actividad, y la lógica económica (el razonamiento económico) es omnipresente a uno y a otro grado: incluso cuando un universo cultiva su autonomía al más alto grado (e.g. universo escolar o literario), se topa siempre, en un momento o en otro, con esta lógica económica (las formaciones escolares más “puras” encuentran siempre una traducción –aunque sea desfavorable– en el mercado del empleo, los autores más “puros” tratan siempre de venderle sus obras a un público). Sucede exactamente lo mismo en los campos político o jurídico, que por naturaleza pueden penetrar o abarcar todo el conjunto de aspectos de la vida social (desde la vida privada hasta las actividades públicas, profesionales, lúdicas, etc.). (LAHIRE, 2002, p. 09)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> às vezes, a ilusão da separação acentuada das diferentes atividades, enquanto essa separação, claramente observável em um determinado nível de análise, pode ser menos clara em outros níveis. Dessa maneira, o universo econômico não é, em nossas sociedades contemporâneas, um universo verdadeiramente diferente dos outros. De fato, hoje quase não existem atividades que escapem à lógica de atribuir valores econômicos a seus produtos, serviços etc. e para a venda. O mercado econômico é, portanto, amplamente transversal em relação a todos os campos de atividade, e a lógica econômica (raciocínio econômico) é onipresente em um grau ou outro: mesmo quando um universo cultiva sua autonomia no mais alto grau (por exemplo, universo escolar ou literária), sempre encontra, em um momento ou outro, essa lógica econômica (as formações escolares “mais puras” sempre encontram uma tradução - embora desfavorável - no mercado de trabalho, os autores “mais puros” tentam sempre para vender suas obras para uma audiência). Exatamente

Podemos observar a prevalência dos três critérios que já mencionamos em relação à autonomia do campo: um produtor especializado, as instâncias de legitimação e o público consumidor. O que queremos dizer com isso é que a noção de campo ampliado é importante, principalmente por possibilitar um alargamento do conceito do que é literário.

Em uma publicação no *Suplemento Pernambuco*, Leonardo Villa-Forte, explica que

desde sempre, escritores citam outros escritores em suas obras, roubam frases e versos ou criam outras formas de diálogo e geram intertextualidades. [...] O que acontece é que, com a tecnologia, a virtualidade e a digitalização contemporâneas, o texto – e sua quantidade que aumenta exponencialmente – torna-se cada vez mais maleável, cada vez mais deslocável, editável, transmissível, mais disponível às imprevisibilidades da recepção. Quem vai ler, quando, onde, como, com quem, em qual suporte, seguindo qual ordem [...] O que as práticas de apropriação operam como diferença é justamente a mudança da leitura como autoria “implícita” para uma autoria “explícita” (VILLA-FORTE, 2019).<sup>54</sup>

O campo, nesse caso, é afetado por uma prática de expansão. A materialidade do texto literário pode se alterar, assim como o posicionamento do escritor, o suporte, o tipo de leitor, mas será que mesmo com todo esse transbordamento de limites, não há relativamente regras específicas? Será que o fato de se trabalhar na rua, em um suporte distinto, não requer conscientemente, ou não, regras que, ainda assim, respeitem o objeto literário ainda que em outro suporte? Toda essa discussão, a nosso ver, vai depender da noção de “valor” do literário daquele que lê o objeto, daquele que o percebe.

A questão é que estamos inseridos em um campo literário – o que impacta no *habitus* dos agentes que dele pertencem, inclusive o escritor – que precisa ser debatido em virtude da necessidade de compreender objetos ‘corais’, para levar em consideração as afirmações de Flora Süssekind, em seu texto *Objetos verbais não identificados*, publicado em 21 de setembro de 2013, no jornal O Globo:

---

o mesmo acontece nos campos político ou jurídico, que por natureza podem penetrar ou abranger todo o conjunto de aspectos da vida social (da vida privada a atividades públicas, profissionais, recreativas etc.)

<sup>54</sup> Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/2251-alguns-escritos-sobre-escrever-sem-escrever.html>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento proposital de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SÜSSEKIND, 2013)<sup>55</sup>

O fragmento acima é importante no sentido de explicitar a tensão e a exposição de um campo cindido e que precisa se repensar. A autora, ainda no texto comentado, questiona a profissionalização no contemporâneo e como ela se insere no momento atual, ao citar uma afirmação de um escritor brasileiro de renome no campo:

Como a defesa da profissionalização do escritor e de uma expansão do mercado literário brasileiro, por parte de Luiz Ruffato, sem que esse elogio de um *lugar profissional de atuação indique que “lugar” é esse e o que significa ocupá-lo*. Tal defesa não parece envolver uma discussão mais ampla sobre o que sustenta essas inserções, sobre o critério de “obra bem feita”, com temática autojustificada, e sobre o respeito a modelos textuais passíveis de reaplicação pouco problemática que parece guiar a possibilidade da manutenção de contratos com grandes editoras e com o mercado externo. O que parece explicar, por outro lado, a perda de vigor de tantos escritores que, por vezes, em seu período de formação, pareciam capazes de pôr à prova os padrões de inteligibilidade e interferência disponíveis na vida cultural. (SÜSSEKIND, 2013, s/p, grifo nosso)

Pensar, pois, que lugar é esse e o que significa ocupá-lo, mesmo com uma configuração de campo que parece colocar em xeque a condição do escritor, o objeto, o campo, o valor, e a própria concepção crítica parece ser relevante antes de se nomear por meio de critérios baseados no gosto do que é literatura e quem são os seus produtores profissionais. Por isso, essa imersão na noção de campo se faz tão necessária, ou vislumbrar abordagens que nos ajudem a compreender esses objetos corais que promovem um deslocamento necessário em entendimentos, até então, relativamente estáveis.

Entendemos que as noções instigantes são aquelas que incrementam as possibilidades de ampliação de conceitos e propiciam – em certos casos obrigam – aos críticos uma revisão de encaminhamentos, maneiras de investigar, criação de proposições

---

<sup>55</sup> <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>

ainda não pensadas. O conceito de campo, a nosso ver, é esse operador. Algumas das propriedades e conceitos do campo, supomos, mantêm-se e, somente por meio deles, é que conseguimos objetivar estudos que pensam essa abordagem sociológica de entendimento da literatura. No entanto, por se tratar de um conceito que se adequa a condições históricas e que depende de uma configuração social mutável, é também um conceito que pode ser ampliado, (re)pensado, levando em consideração configurações sociais distintas.

Em síntese, estamos considerando o campo literário contemporâneo como expandido, coral e capaz de incorporar objetos das mais variadas tessituras na produção do texto literário, concordando com Flora Sussekind (2013) ao afirmar que é necessário pensar em categorias para além de um campo artístico específico. Lembrando, ainda, que segundo a autora, “nas formas corais, há uma interrogação simultânea tanto da hora histórica quanto do campo mesmo da literatura” (SÜSSEKIND, 2013, s/p).

Além disso, consideramos que a noção de campo no contexto contemporâneo subverte noções, como a própria noção de escritor profissional – atribuindo novas funções, como o gestor da própria trajetória. No entanto, não desconsideramos o conceito clássico de campo literário, assim como postula Bourdieu, levando em consideração que o campo literário é regido por leis próprias. Reconhecendo, porém, que as leis próprias do campo se encontram em constante modificação e que, por isso, as definições de campo devem ser permanentemente repensadas.

Diante do exposto, baseamos a nossa tese, também, no pressuposto teórico de polissistemas, cunhado pelo professor Itamar Even-Zohar, buscando relacioná-lo, em alguma medida, às noções de campo e de campo expandido, pois a proposta de Even-Zohar, conforme apresentaremos no tópico a seguir, considera que, dentro do campo literário, integra-se simultaneamente os distintos objetos, os mercados, os tipos de consumo, os agentes, os editores, os produtores, os consumidores etc.

#### **1.4 Os pressupostos teóricos de polissistemas de Even-Zohar**

Itamar Even-Zohar é sociólogo, crítico, pesquisador e professor da Universidade de Tel Aviv, em Israel. O principal pressuposto teórico desenvolvido em sua obra é a

Teoria dos Polissistemas (*Polysystem Theory*<sup>56</sup>). Tal concepção, conforme exporemos, abriga distintas formulações. A *Teoria dos Polissistemas*, formulada, sobretudo, nos anos 60 e 70, foi lançada somente nos anos 90, e está constantemente sendo revisitada e atualizada por Even-Zohar, trata-se, portanto, de uma abordagem *work in progress*.

Na obra *Polissistemas de cultura*, definida pelo autor como “*Un libro electrónico provisorio*”, Itamar Even-Zohar reúne diversos artigos produzidos ao longo de sua carreira. Dentre eles, destacamos a seção intitulada “Literatura”, mais especificamente, o item em que o pesquisador discorre a respeito da *teoria dos polissistemas*, tendo como base, em sua primeira elaboração, os pressupostos do Formalismo Russo e do Estruturalismo da Escola de Praga e, posteriormente, a partir das contribuições da Semiótica da Cultura, especialmente em conformidade com o que postula o semioticista Yuri Lotman. Tendo isso em vista, objetivamos, nesta seção da tese, fazer uma incursão pela referida teoria de Even-Zohar, buscando colocar em relevo os seus principais aspectos. Para isso, tomaremos como base o artigo intitulado *Teoría de los polissistemas*.

O artigo de Zohar, datado originalmente de 1979, está dividido sob a seguinte estrutura: 1. *Sistema e polissistema no funcionalismo moderno: o estático frente ao dinâmico*; 2. *O polissistema: processos e procedimentos*; 2.1. *Procedimentos gerais do polissistema*; 2.2. *Estratificação dinâmica e produtos e produtos sistêmicos*; 2.2.1. *Estratos canonizados frente a estratos não-canonizados*; 2.2.2. *Sistema frente a repertório frente a textos*; 2.2.3. *Canonicidade estática frente à canonicidade dinâmica*; 2.2.4. *Tipos primários frente a tipos secundários*; 2.3. *Intra e inter-relações*; 2.3.1. *Intra-relações*; 2.3.2 *Inter-relações*; 2.4 *Estabilidade e instabilidade: Volume do sistema*.

No primeiro item, o autor define as bases da sua teoria, isto é, a compreensão de que fenômenos semióticos (de comunicação humana), como a linguagem e a literatura, são mais facilmente entendíveis quando tratados enquanto sistemas. Segundo (Zohar, 2017, p. 8),

considerarlos como sistemas hizo posible formular hipótesis acerca de cómo operan los diferentes agregados semióticos. Inmediatamente se abrió el camino para alcanzar lo que a través de todo el desarrollo de la ciencia moderna se ha considerado objetivo supremo: la detección de

---

<sup>56</sup> Even-Zohar atualiza e disponibiliza toda a sua produção, revisão, teorias reformuladas, no site: <[https://m.tau.ac.il/~itamarez/ez\\_vita/ez-publications.htm](https://m.tau.ac.il/~itamarez/ez_vita/ez-publications.htm)> .

leyes que rigen la diversidad y complejidad de los fenómenos, más que el registro y clasificación de éstos.<sup>57</sup>

Nesse viés, pensar as diferentes semioses da linguagem humana enquanto sistema permite explicar tanto os fenômenos mais “conhecidos” quanto os desconhecidos. Essa abordagem, embora tenha sido embrionária no pré-funcionalismo, só causou uma ruptura de fato a partir dos investimentos funcionalistas, quando a estrutura e o método foram repensados.

Como já prenunciamos, anteriormente, o pesquisador se nutre de abordagens defendidas pela crítica formalista e o estruturalismo tcheco, apoiando-se, sobretudo, nos trabalhos de Roman Jakobson e Yuriy Tynjanov. Para Even-Zohar, “el funcionalismo ha alterado profundamente tanto las estructuras como los métodos, las preguntas y las respuestas de todas las disciplinas en que se ha introducido” (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p.8).<sup>58</sup>

Há, segundo Itamar Even-Zohar, a necessidade de se rediscutir o termo “sistema”, partindo da banalização recorrente do conceito em muitos contextos, a fim de compreender e forjar a capacidade teórica do termo. Considerar o sistema literário é uma condição importante para que, segundo o autor, seja possível abarcar distintos agregados semióticos que rondam esse sistema.

Sobre o sistema, é importante dizer que, para a construção do que se entende como polissistema literário, Even-Zohar se apoia no modelo comunicativo de Jakobson, no qual, todo ato comunicativo envolve os seguintes itens: (I) contexto, (II) código, (III) remetente, (IV) destinatário, (V) contato e (VI) mensagem. No modelo de polissistema literário, desenvolvido pelo pesquisador israelense, esses elementos tomam contornos distintos e passam a ser os seguintes: (I) instituição (II) repertório, (III) produtor, (IV) consumidor, (V) mercado e (VI) produto.

Logo, outros elementos passam a ser primordiais para o entendimento, já que vários elementos combinados vão sustentar o ato de comunicação literária. Nesse sentido,

---

<sup>57</sup> Considerá-los como sistemas fez com que fosse possível formular hipóteses acerca de como operam os diferentes componentes semióticos. Imediatamente, abriu-se o caminho para alcançar o que através de todo o desenvolvimento da ciência moderna considerou-se objetivo supremo: a observação de leis que regem a diversidade e a complexidade dos fenômenos, mais que o registro e a classificação desses.

<sup>58</sup> O funcionalismo mudou profundamente as estruturas e os métodos, as perguntas e as respostas de todas as disciplinas em que foi introduzido

será importante mencionar o que cada um desses elementos significa para a concepção de polissistema literário:

I) Instituição: engloba todos os agentes e fatores envolvidos no reconhecimento e manutenção da literatura enquanto atividade sociocultural. Nessa perspectiva, englobam-se as diversas “instâncias de legitimação”, como: “ideologías literarias, casas editoras, crítica, grupos literarios, o cualquier otro medio para dictar pautas de gusto o dar normas” (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p. 16).<sup>59</sup> Faz-se importante mencionar que, na concepção do autor, a Instituição faz parte da cultura oficial e que determina os produtos que serão reconhecidos socialmente ao longo do tempo.

II) Repertório: é o “agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto” (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p. 14).<sup>60</sup> Esse repertório é como se fosse o código, uma espécie de combinação, de conhecimento partilhado pelos integrantes do sistema em questão. Nesse viés, um grupo de escritores teria certo repertório, assim como os editores e os inúmeros agentes. Segundo o pesquisador, todos esses “repertórios” devem ser entendidos como repertórios literários.

III) Produtor: Itamar Even-Zohar postula e defende o termo “produtor” por considerar que a nomenclatura “escritor” é carregada de uma historicidade de sentidos. “Así, un productor tal está vinculado a un discurso del poder moldeado según un cierto repertorio aceptable y legitimado.” (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p. 09)<sup>61</sup> Como esse é um dos conceitos chaves na nossa tese – bem como a sua internacionalização e profissionalização –, faz-se importante mencionar que o pesquisador considera o produtor como integrante dessa rede, assim como o mercado. Segundo o autor, os produtores não exercem apenas um papel na rede literária, mas são inseridos em um conjunto de atividades relacionadas a essa rede.

---

<sup>59</sup> [...] ideologias literárias, editoras, críticas, grupos literários, ou quaisquer outros meios para ditar padrões de gosto ou dar normas.

<sup>60</sup> Conjunto de materiais e regras que regem tanto a preparação quanto o uso de qualquer produto.

<sup>61</sup> Assim, tal produtor está ligado a um discurso de poder moldado de acordo com um certo repertório aceitável e legitimado.

IV) Consumidor: de acordo com a teoria dos polissistemas, o leitor é visto para além de um mero consumidor/leitor da obra original “[...] el “consumidor”, como el “produtor”, puede moverse en variados niveles como participante en las actividades literárias” (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p. 10).<sup>62</sup> O consumidor, nessa abordagem teórica, pode partilhar conhecimentos sobre a produção de processos ligados à obra, fragmentos da obra, tradução, entrevistas e críticas que fazem de algum modo parte do repertório.

(V) Mercado: “El “mercado” es el agregado de los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo.” (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p. 13).<sup>63</sup> Para Even-Zohar, o mercado inclui instituições, como bibliotecas, livrarias, clubes de leitura e outras que podem participar do intercâmbio semiótico (simbólico) que se relaciona a qualquer atividade do sistema.

(VI) Produto: há uma abertura conceitual que busca não restringir o conceito de produto, assim como houve essa tentativa nas noções de produtor e consumidor. Para o autor, os produtos não são apenas as obras literárias, mas as citações, críticas, resenhas, fragmentos, enfim, o que pode ser retirado da “obra”.

Sin embargo, cuando se entiende la “literatura” como un campo de acción, una actividad compleja que puede ser descrita de acuerdo con el esquema modificado que hemos tomado de Jakobson, **podemos decir que origina muchos más productos que los textos en sí. Produce por ejemplo «escritores»**, que a su vez se comportan, en líneas generales, de acuerdo con modelos gradualmente establecidos en la cultura. Frecuentemente estos escritores, convertidos a menudo en un artículo obligatorio para el poder, son también los principales defensores y distribuidores del repertorio que el propio poder aprueba. Al mismo tiempo, o como alternativa, pueden llegar a ser los principales productores de un nuevo repertorio “literario”, y además del repertorio cultural general. De este modo funcionan como “patronos” que “intentan interferir en los procesos sociales”. (EVEN-ZOHAR, 2007-2017, p. 141)<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> O “consumidor”, como o “produtor”, pode se deslocar em vários níveis como participante nas atividades literárias.

<sup>63</sup> O “mercado” é o agregado dos fatores envolvidos na compra e venda de produtos literários e na promoção de tipos de consumo.

<sup>64</sup> No entanto, quando a “literatura” é entendida como um campo de ação, uma atividade complexa que pode ser descrita de acordo com o esquema modificado que tomamos de Jakobson, podemos dizer que se origina muito mais produtos do que os textos em si. Produz, por exemplo, “escritores”, que, por sua vez,

Conforme apontamos no decorrer deste item da tese, reafirmamos que a teoria dos polissistemas é fundamental para compreender o processo de profissionalização do escritor, bem como a sua internacionalização e o impacto disso no campo brasileiro. Vale ressaltar ainda que, embora tenhamos apresentado os elementos acima separadamente, isso foi apenas uma opção explicativa, já que os elementos, dentro do sistema, funcionam de maneira relacional e integrada. Tendo isso em vista, apresentaremos a seguir um capítulo em que lançaremos olhar para as trajetórias e posicionamentos dos escritores que selecionamos para compor o *corpus* do nosso estudo: Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera.

---

comportam-se, em geral, segundo modelos estabelecidos gradualmente na cultura. Frequentemente, esses escritores, muitas vezes convertidos em um elemento obrigatório para o poder, são também os principais defensores e distribuidores do repertório que o próprio poder aprova. Ao mesmo tempo, ou como alternativa, eles podem se tornar os principais produtores de um novo repertório “literário”, assim como o repertório cultural geral. Desta forma, eles funcionam como “patronos” que “tentam interferir nos processos sociais”.

**CAPÍTULO 2**  
**POSICIONAMENTO E TRAJETÓRIA DOS ESCRITORES**

## Considerações iniciais

Conforme exposto no item anterior, a teoria dos polissistemas de Even-Zohar possibilita que compreendamos a noção de campo literário sem que haja uma hierarquia de valoração entre os sistemas, isto é, o popular, o erudito, o best-seller, o infantil, o juvenil, o indígena etc. são sistemas que se equivalem enquanto constitutivos do campo literário; não é possível pensar que há um mais importante do que o outro dentro do polissistema. Dito isso, faz-se necessário mencionar que, compreendendo essa complexidade do polissistema literário, estamos tratando, no caso dos escritores selecionados para compor o nosso *corpus* de análise – e dos elementos de legitimação a eles relacionados –, do sistema erudito.

Tendo isso em vista, deixamos claro que estamos analisando três trajetórias ligadas a um contexto de produção mais central do campo literário, que faz parte do sistema erudito, o que não quer dizer que escritores vinculados a outras casas editoriais, com outros recursos de *marketing* editorial, ou até sem recursos, sejam menos escritores ou não possam ser compreendidos pela crítica como profissionais. O que destacamos é que as projeções dessas instâncias legitimadoras corroboram para a trajetória de reconhecimento no campo editorial brasileiro e no campo editorial estrangeiro dos três escritores citados, assim como o fortalecimento de suas assinaturas.

Interessa-nos neste item da tese analisar em que medida as trajetórias dos três autores selecionados são potencializadas com ganho de capital simbólico a partir das suas inserções em instâncias de legitimação dentro do campo, sobretudo as que se relacionam à casa editorial *Companhia das Letras* e, também, aos processos de internacionalização da carreira desses escritores: traduções das obras, participação em feiras literárias no exterior, publicação em antologias de repercussão internacional etc. Nesse sentido, discutiremos neste item a respeito da condição do escritor nos nossos dias, a fim de compreender o seu posicionamento no campo.

As aparições na televisão, as entrevistas, os sites, as chamadas de livros que se parecem mais com *trailers* de filmes são recursos que fazem com que o escritor esteja no centro de uma relação hipermidiática. Essa é a condição do escritor contemporâneo que possui uma posição de constante interação com a mídia, o que condiciona o posicionamento e a trajetória desses produtores, o que, por sua vez, influencia no processo

de escrita e na condição profissional daquele que escreve. Em uma perspectiva histórica, a socióloga Nathalie Heinich aborda de que maneira esse interesse pela figura do autor já ocorria no século XX:

Após o deslocamento para as carreiras, evocado por Harrison e Cynthia White<sup>65</sup> a propósito da segunda metade do século XIX, produz-se na primeira metade do século XX, um deslocamento das obras para as pessoas. Assim, surgiram as biografias e autobiografias de artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias amplamente difundidas, que contribuem para fazer dos grandes artistas, homens "marcantes", em todos os sentidos da palavra – podendo sua pessoa tornar-se tão célebre, senão, mais, que suas obras. Duchamp, Dali, Picasso, ou ainda Josef Beuys: o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista. Daí a importância dos investimentos ligados ao estatuto de artista, objeto, ao mesmo tempo, de incerteza e de fascinação. (HEINICH, 2005, p. 139)

A questão midiática justifica, em parte, a mudança de paradigma pela qual o escritor passa. A obra é uma espécie de extensor em que o escritor adquire atividades agregadas à condição da escrita, dentre elas: participa de programas de televisão, promove discussões em feiras literárias, enfim, faz participações com cachê, assim como qualquer palestrante, artista, profissional de comunicação etc.

Para demonstrar essa condição, vejamos a fala da escritora Luisa Geisler em uma entrevista dada ao jornal *O Globo*, em 2014:

— Me sinto pressionada a participar de eventos [...] — São poucos os autores que se estabelecem só por qualidade literária. É possível, claro, mas é um processo muito mais lento. 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. (GEISLER *apud* TORRES, 2014)<sup>66</sup>

Geisler pertence ao rol de jovens escritores brasileiros que vem se destacando no campo editorial brasileiro e internacional. A escritora participou da antologia *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros*, e pontua, na entrevista mencionada, de que

<sup>65</sup> Os autores pensaram, sobretudo, nos conceitos voltados para a pintura, mas é possível fazer essa apropriação pensando na literatura.

<sup>66</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795>>. Acesso em: 20 de jan. 2014.

maneira as atividades provenientes da condição de escritora são importantes para aquele que escreve e para o processo de escrita. Logo, ter a possibilidade de se dedicar em tempo integral à escrita ou a atividades relacionadas a ela é condição desejável ao escritor.

O tema se faz relevante e as discussões sobre como esse escritor profissional é ‘construído’ ainda estão em constante mudança no campo literário, pois o mercado editorial se modernizou de maneira progressiva ao longo do tempo. Isso pode ser verificado em virtude da necessidade de se entender os mecanismos inerentes a ele: novas categorias profissionais surgidas neste meio, a profissionalização do próprio mercado editorial, as estratégias de venda que compõem essa indústria e que, de maneira direta, perpassam uma obra literária, dentre outros.

Apesar da nítida importância desse segmento para a existência da obra literária, ainda é um ramo pouco estudado, renegado e talvez desvalorizado no que tange a pesquisas que pensem a literatura. Não há como categorizar importâncias, não é esse o intuito de nossa reflexão, mas sim incluir de modo investigativo e crítico a pulsão que esses elementos e mecanismos propiciam para a profissionalização e a internacionalização do escritor contemporâneo. Desse modo, consideramos interessante pensar como a profissionalização do próprio meio editorial, a sua reinvenção, faz com que a ideia de escritor profissional possa ser cada vez mais consolidada na cultura contemporânea.

Nesse sentido, vale destacar a escolha intencional de nosso *corpus* de análise que serão as carreiras literárias, ou trajetórias, de três escritores brasileiros de relevância no cenário contemporâneo, – a saber, Daniel Galera, Michel Laub e Carola Saavedra – e falas do editor da Companhia das Letras, Luiz Schwarcz<sup>67</sup>, em virtude de características que nos ajudarão a pensar o tema.

O editor Luiz Schwarcz pode ser visto como um empresário-editor, que possui um elo com a tradição personalista do setor ao ser o responsável último pela definição de estratégias e até da seleção de originais e ao mesmo tempo possui um sistema de produção editorial profissionalizado, no qual uma equipe de editores auxiliares, formada até por alguns sócios, tem relativa autonomia. Schwarcz realiza tanto as atividades de editor na concepção americana do termo, que é a de quem lê, seleciona os originais e se relaciona com os autores, como realiza também as atividades de *publisher*, sendo o responsável pela

---

<sup>67</sup> <http://www.blogdacompanhia.com.br/category/colunistas/luiz-schwarcz/>

administração e estratégias empresarias da editora. (KORACAKIS, 2006, p. 07)

Desse modo, evidenciamos a importância de um trabalho que contribui para entender o que seria esse escritor profissional, o processo de profissionalização, e quais são os mecanismos, as tomadas de posição no campo que fazem com que a categorização de “profissional” seja a ele atribuída. Cabe a nós, portanto, investigar quais são os mecanismos que podem ser capazes de definir esses escritores como profissionais. E, sobretudo, pensar quais são os possíveis impactos dessa profissionalização e da internacionalização na produção literária brasileira. Sob essa perspectiva, esperamos contribuir à área na tentativa de ocupar uma lacuna que, a nosso ver, precisa ser mais explorada no campo dos estudos literários.

Ao incluir o mercado editorial como tema colateral de nossa pesquisa, tendemos a concordar com a afirmação de John B. Thompson, em sua obra *Mercadores de Cultura* (2013); no prefácio à segunda edição, o autor diz que escrever sobre a indústria editorial é sempre recair em uma obsolescência imediata. Além disso, propõe uma analogia perspicaz ao apontar que discutir o tema é como atirar em um alvo móvel, já que a necessidade de atualização das informações coletadas é constante e persistente. Assim também é lidar com a literatura contemporânea – com escritores que estão em “formação”, assim como suas obras –, que os próprios meios de legitimação ainda titubeiam em categorizar em suas análises, até porque não há distância temporal para que conclusões cabais sejam apresentadas, se é que elas sejam quistas.

Aquele que escreve está no mecanismo editorial e se configura como um dos agentes principais. Já que, sem o autor, sem a escrita, sem o labor, outras etapas que fazem parte da editoração de uma obra não podem existir. Ainda vale ressaltar a importância do receptor; em uma abordagem sociológica. Há alguns anos, Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade* (2000), já demonstrara a importância desses pólos – o escritor e aquele que recebe as suas obras – e optara por denominar um capítulo de sua obra de “O escritor e o público”. Segundo o autor, a obra é mediadora entre essa relação autor x público. Ao abordar essa relação, o crítico ressalta o *papel social* do escritor:

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, (que delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social,

ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. (CANDIDO, 2000, p. 74)

Vale lembrar que a relação entre o escritor e o público em nossos dias é permeada, em alguns casos, por um investimento considerável em *marketing* e publicidade da obra e do autor. Talvez um dos critérios de consolidação da manutenção da relação entre público e escritor esteja envolta, atualmente, nessa capacidade midiática de exposição que algumas editoras e agentes conseguem, juntamente com os seus escritores. John Thompson considera que “diversas atividades de venda e *marketing* não visam apenas colocar o produto no mercado e informar varejistas e consumidores que ele está disponível; mais do que isso, eles procuram *construir um mercado* para o livro.” (THOMPSON, 2013, p. 27)

Apesar de contextos distintos, em consonância às colocações de Thompson, observamos os apontamentos de Luciene Azevedo (2013), em seu texto *Daniel Galera. Profissão: Escritor*, já mencionado anteriormente que, ao contextualizar o lançamento da obra *Barba ensopada de Sangue*, de Daniel Galera – afirma que

as estratégias de promoção da editora para o lançamento da obra, a ampla cobertura jornalística dada à publicação do livro, comentado não apenas por meio das resenhas publicadas nos principais cadernos literários dos jornais de grande circulação, mas também por inúmeros blogues de leitores na internet, e o realce dado à própria figura do escritor, convocado a dar seu depoimento sobre o romance em inúmeras entrevistas, podem servir como uma porta de entrada para uma investigação sobre o trabalho de construção de uma carreira literária. (AZEVEDO, 2013, p. 04)

Daniel Galera, então, é emblemático enquanto a “arquitetura” de uma carreira literária. O autor surgiu na internet e acabou se consolidando no meio literário contemporâneo. A questão do suporte, textos na web, “cria da rede”, também polemiza a questão da profissionalização. Com toda essa facilidade de publicação *online*, há um abalo na condição de “ser escritor”. Um escritor de blog pode ser considerado um escritor? E quando um escritor se torna profissional? Pelo depoimento do autor, o suporte “livro” ainda diz muito sobre o início de uma carreira:

Publiquei meus primeiros textos na web, em diversos sites e publicações online, o que me permitiu formar um público leitor antes mesmo de ter livro publicado. O uso desse meio me pareceu uma escolha óbvia na época, por seu baixo custo e alto potencial de divulgação. Não sei como estaria hoje sem a internet. *O mais importante ainda é o livro*, e no meu caso as publicações independentes pela Livros do Mal foram o passo crucial para iniciar uma “carreira”, mas a internet nunca deixou de ser ferramenta útil para divulgar meu trabalho e me comunicar com leitores e outros autores (GALERA, 2012, grifo nosso)<sup>68</sup>

A profissionalização tem invadido o universo temático desses escritores, sendo que a figura do escritor entra em voga na contemporaneidade a partir da própria tematização da literatura na ficção. Ao se discutir os prós e contras da participação desses autores em eventos, a presença da vida de escritor como material para a ficção entra em cena:

A relação de Cuenca com o circo midiático será um dos temas de um livro [...] e de um filme, previsto para 2015 (o título provisório é “A morte de J.P Cuenca”). Neles, o autor expõe sua figura e assume a performance “para usá-la com intenção – e , também, com certa maldade, acrescenta. [...] Outro a abordar a questão é Paulo Scott. Seu próximo romance, “O ano que vivi só de literatura” , acompanha o período de vida de um escritor paparicado pela mídia; neste tempo, o personagem não escreve nada, apenas surfa nas ondas do sucesso.<sup>69</sup> (TORRES, 2014)

O título escolhido por Scott suscita diretamente a nossa questão, já que a ideia de ‘viver de literatura’ é a primeira e mais forte ligada à profissionalização. É importante mencionar que o literato, em alguns casos, trabalha com textos literários e mantém relações com universos distintos de trabalho: muitos desses autores atuam como roteiristas, críticos, editores, musicistas, dirigem peças e filmes etc. O que pode lançar luzes diferentes na constituição dessa produção, pensando nas próprias experiências autorais.

A perspectiva de encarar a escrita como profissão, em nosso país, já aparece em problematizações nos anos 70, 80 e vem se tornando cada vez mais corrente e usual. Os

---

<sup>68</sup> Disponível em: <<http://culturanaeradigital.wordpress.com/tag/daniel-galera/>> Acesso em: 20 jan. 2015.

<sup>69</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795>>. Acesso em: 21 de jan. 2015.

motivos para que essa profissionalização aconteça é que se torna uma questão pertinente e possível ainda de ser discutida. Segundo Azevedo, (2004, p. 08),

o que pode ser desreclamado de todo esse debate é uma questão que volta a lembrar a geração de 70 no Brasil: a profissionalização do escritor. O espaço da profissionalização que acabava de ser conquistado, quase como uma ofensiva ao mercado, pelos autores “marginais”, é agora lugar cultuado como imprescindível à sobrevivência da produção literária.

Flora Süssekind, em seu livro *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários & retratos* (1985), destina o último capítulo a descrever – ou ao menos suscitar a questão da profissionalização do escritor nos anos 80:

Os escritores, por seu turno, submetidos gradualmente a um processo de profissionalização inédito em termos de vida literária brasileira, começam, em maior número a “viver de literatura”, coisa reservada, há algum tempo atrás, a Jorge Amado e Érico Veríssimo. (SÜSSEKIND, 1985, p. 88)

Todos esses avanços são permeados pela atualização do sistema editorial brasileiro e, também, pela mudança que houve ao se passar a conceber o livro como vendável e lucrativo. Desse modo, segundo Süssekind, “na definição de um perfil intelectual para o escritor brasileiro dos anos 80 fica difícil ignorar sua posição frente ao mercado e suas exigências e à crescente industrialização de nosso sistema editorial” (1985, p. 152). Silviano Santiago, em sua obra, *Nas malhas das Letras*, publicada pela primeira vez em 1989, corrobora à averiguação de que a profissionalização, no final dos anos 80, já era um dado real:

o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana, para se consagrar à sua profissão em regime de *full time*, como um bom escritor europeu, americano, ou mais recentemente hispano-americano. (SANTIAGO, 1989, p.24)

Apesar de denotar uma condição progressiva e que vem se estabilizando atualmente, a roupagem que figura a profissionalização do escritor na contemporaneidade é outra e, entre diversos fatores, a questão da internacionalização do escritor pode diferenciá-lo e se caracterizar enquanto uma marca dessa profissionalização cada vez

mais crescente. Não há como não mencionar a participação desses escritores nas feiras literárias internacionais, na tradução de livros para outras línguas e até a participação destes em coletâneas lançadas em outros países e idiomas. Conforme Villarino-Pardo:

Para alguns dos *macrofatores* que integram o sistema brasileiro é uma oportunidade de visibilizar, quando menos, os processos de produção, circulação e recepção da produção brasileira contemporânea. Membros da instituição (no sentido que Even-Zohar dá ao termo, e que inclui editores, críticos, academia, mídia, Academia Brasileira de Letras etc.), mercado e produtores mostram, quando menos neste século XXI, um forte nível de profissionalização que se visibiliza, em parte, nos fluxos do próprio mercado interno (VILLARINO-PARDO, 2015, p. 271-272).

## 2.1 A Noção de *postura*

A fim de averiguar os dados que nos interessam, analisaremos neste capítulo elementos que circundam a obra e a trajetória literária dos autores selecionados, tais como: entrevistas, participações em feiras literárias no exterior, a conquista de prêmios, as traduções das obras para outro idioma, o modo de posicionamento no campo, dentre outros que também contribuem para a construção de uma imagem de autor.

Nesse sentido, é relevante mencionar que o autor contemporâneo destaca fatos, eventos e mostra aquilo que considera mais pertinente para a elaboração e manutenção da sua imagem no mercado. Sendo assim, acreditamos que observar esses elementos nos possibilita compor fragmentos de uma tentativa de elaboração de uma imagem. Desse modo, é importante mencionar que os limites entre o ficcional e a vida do autor aparecem borrados, de maneira intencional, para mesclar essas relações, dando a ideia de (des)continuidade do ficcional ou de (des)continuidade do real.

Leonor Arfuch (2010), em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da Subjetividade contemporânea*, antecipa a discussão sobre as entrevistas e a necessidade de uma leitura complementar de textos que podem ser muito caros para a gestão de uma carreira:

a entrevista de autores se desdobra como um suplemento necessário. O que é dito ali não só tende a alimentar a lógica insaciável do mercado, a (auto)produção do autor como figura pública, sua imagem, sua imagem como ícone de vendas, como suporte do gesto da assinatura –

essa voracidade fetichista que anima feiras de livros e lançamentos –, mas também a relação, antiga e fascinante, entre autores e leitores, por caminhos – perguntas – *que escapam ao texto e que nem por isso lhe são totalmente alheios* [...] (ARFUCH, 2010, p. 236, grifo nosso)

Assim sendo, para consolidar a nossa proposta, consideramos o deslizamento de fronteiras entre discursos distintos, o que, a nosso ver, no contemporâneo, passa a ser uma questão de método. Apoiamo-nos, então, na consideração de Leonor Arfuch, que acredita que a entrevista pode ser um mecanismo auxiliar, pois, por meio dela, é possível alimentar o mercado com a imagem do escritor, a sua marca, a sua assinatura.

Nesse sentido, recorreremos também ao que diz o autor em suas entrevistas; como aparecem os dados sobre a obra ficcional, a sua visão sobre a capacidade de atingir mercados exteriores, enfim, dados que alimentam a própria composição da obra ou que, no mínimo, dialogam com a sua existência.

Ademais, é necessário explicitar que não estamos considerando nenhum destes depoimentos como verdadeiros, lembrando que as entrevistas, em muitos casos, são ferramentas de composição de imagem, logo, o autor as usa com a finalidade de dar luz a fatos que deseja revelar, bem como para ocultar outros, os quais não corroboram com os seus interesses. O ato de selecionar exige a capacidade de forjar uma imagem e nessa nossa leitura deve-se estar atento a essa condição.

Observando as relações de luta no campo e refletindo de maneira mais detida os pressupostos de Jérôme Meizoz sobre a *postura* do escritor que, em virtude da publicação, torna-se uma figura pública – até os mais discretos e avessos a aparições –, percebemos que as posturas assumidas dentro do campo podem elevar o seu potencial de profissionalização.

Nessa perspectiva, para Meizoz, a *postura* pode ser identificada em alguns gestos: no estilo, em uma atitude, nas técnicas narrativas, o tipo de narrador, as crenças implícitas ou explícitas – desde que se produza nos contextos em que a pessoa personifica a função de autor –, enfim, há a criação de uma imagem do escritor que pode ser anterior à obra.

Sendo assim, quando os escritores mencionam sobre: a profissionalização do escritor, ou mesmo negam que exista uma condição profissional, as traduções de suas obras, as participações em feiras literárias, etc., essas declarações compõem a postura do escritor. Em síntese, para o autor, há a entrega, na obra e nos paratextos sobre a obra, de uma imagem de escritor e essa imagem se difundirá para o público. Desse modo, o escritor

sempre será a somatória de discursos que orbitam em torno dele por meio do circuito intelectual, acadêmico, circuito da imprensa e pela difusão de massa.

A noção de escritor é um dos produtos que promove o funcionamento do texto. Nesse sentido, é preciso entender o texto como toda produção de significação histórica e que é situada historicamente e socialmente. Nesse sentido, é importante compreender que o escritor é um produto de si mesmo. Esse produto produz textos muito distintos, dentro de suas possibilidades, isto é: a produção artística, a biografia, as imagens, a produção acadêmica, os posicionamentos políticos etc., textos e paratextos que nos ajudam a compor a imagem do escritor e de sua obra.

Para Itamar Even-Zohar, o autor constitui um dos produtos do sistema literário. Nesse sentido, os textos e intertextos são significantes para a circulação da obra e, também, para a construção de um nome do escritor mais centralizado no campo literário. Mesmo levando em consideração essa unicidade na produção desses variados textos, já que cada um construirá sua trajetória de um modo muito particular, ainda é importante dizer que essas relações têm como fundo um discurso cultural produzido nesse contexto histórico e social do que é uma posição autoral que, de algum modo, regula a posição dos escritores no campo literário.

Assim, a “postura” do escritor proposto por Meizoz tem clara relação com a abordagem até então apresentada, pois trata-se da apresentação de si. Logo, cada entrevista, exposição de dados pessoais, a própria obra ficcional, imagens, fotos, cada espécie de curadoria de si que os autores disponibilizam, vão tecendo composições de uma dada postura.

## **2.2 Os ritos legitimadores**

Os ritos legitimadores são aqueles que, como o próprio nome sugere, legitimam uma determinada condição. A literatura enquanto discurso, por exemplo, é legitimado por práticas sociais. No caso do escritor, as instâncias de legitimação podem ser variadas, sobretudo quando se considera o posicionamento no campo literário. Em se tratando da profissionalização do escritor, as instâncias de legitimação estão em práticas que valoram o produto literário de determinado nome, ou seja, de determinada assinatura, dando a esse objeto certo prestígio. O prestígio social é o que podemos entender como legitimação. No

caso da produção literária, segundo Marcia Abreu (2006, p. 36), em seu livro *Cultura Letrada*,

dois textos podem fazer um uso semelhante da linguagem, podem contar histórias parecidas e, mesmo assim, um pode ser considerado literário e o outro não. Entra em cena a difícil questão do valor, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais.

O valor do texto pode ser afetado por posições políticas e sociais, mesmo que o seu conteúdo seja o mesmo, e o que irá definir esse posicionamento no campo são as instâncias de legitimação. Mas afinal, o que são as instâncias de legitimação? Ainda, segundo Abreu (2006, p. 40), elas seriam representadas pelas “universidades, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias etc.” Ao listar algumas dessas instâncias, a autora aponta que o que fará parte do rol do discurso da literatura está atrelado não só às características internas do texto literário, mas, sobretudo, ao reconhecimento dessas instituições.

Isso é o que acontece no campo artístico. Pensemos, para exemplificar o que a autora aponta, na emblemática e provocadora obra de Marcel Duchamp, *A Fonte*:



Fonte: Marcel Duchamp completa 100 anos e ainda provoca debate<sup>70</sup>

Foto: Reprodução/ Internet

---

<sup>70</sup> [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/03/14/interna\\_diversao\\_arte,580402/voce-sabia-que-um-mictorio-mudou-o-rumo-da-arte.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/03/14/interna_diversao_arte,580402/voce-sabia-que-um-mictorio-mudou-o-rumo-da-arte.shtml)

*A Fonte* foi enviada pelo artista a uma exposição, pela primeira vez, em 1917, e é símbolo, até os dias de hoje, da quebra nos paradigmas artísticos. Marcel Duchamp converteu um objeto cotidiano e até desprezível, o mictório de louça, na “fonte”. A obra, segundo o pesquisador e professor Luiz Costa Lima (2004), em seu texto *A autonomia da arte e o mercado*<sup>71</sup>, “visava escandalizar o público afeito ao aurático” e que buscava tal possibilidade na exposição da Society of Independent Artists de Nova York.

Pois, se o que se tem por arte é uma convenção mistificatória, por que não estender o qualificativo 'mistificação' à arte enquanto tal? Se um urinol pode deixar de ser um local de dejetos para se tornar uma fonte, por que, segundo o nominalismo mais primário, não dizer que a arte, em si mesma, é a melhor candidata a ser outra coisa, de preferência um fetiche industrial? (LIMA, 2004)

Luiz Costa Lima discute a fetichização da obra de arte no contexto industrial por meio da obra de Duchamp e outras obras artísticas, questionando, sobretudo, a autonomia da obra de arte submetida ao mercado. Em sua análise, o autor sugere que a questão da autonomia exija um redimensionamento da questão do sujeito e, apesar disso, salienta que

não se supõe que esse redimensionamento baste para resolver a questão da arte ou tampouco a questão da maneira como se vive. O redimensionamento referido põe em pauta um outro: o da própria estrutura social, com o tipo de chave econômica que a abre. Sobre ela, não sei o que dizer. Mas quem nos afirmou que o mundo é tão simétrico que a única solução para os problemas que nele encontramos há de ser uma solução totalizante? (LIMA, 2004)

Depois dessa breve incursão sobre a obra, buscamos redimensionar o que faz um urinol, um objeto industrial, consagrar-se como uma obra de arte? E, além disso, como fica o posicionamento desse artista no campo. Partimos desse caso clássico, pois acreditamos que esse seja um bom exemplo para pensar o papel das instâncias legitimação.

---

<sup>71</sup> [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202004000300009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300009)

No caso, *A fonte*, de Duchamp, tem muitas particularidades; a legitimação veio de elementos díspares, como: o pretense espaço de exposição<sup>72</sup>, os comentários dos críticos de arte, a “assinatura do artista”<sup>73</sup>, a negativa da obra de arte, enquanto objeto artístico, por parte de um conselho, o contexto social e político da época, bem como a sua recepção por meio da aceitação do público ao considerar o *gesto* do artista em escolher o urinol e torná-lo uma obra de arte.

Dessa forma, o urinol de Duchamp, por si, não se sobressairia enquanto arte, para isso, é necessário que os elementos de legitimação o reconheçam como arte no referido campo, assim como Marcia Abreu explicita, ao falar do texto literário, apontando para a necessidade de que a obra receba o crivo de instâncias de legitimação.

Para desenvolver melhor a ideia de instância de legitimação, recorreremos à pesquisadora Clarissa Diniz, em seu trabalho *Crachá: aspectos da legitimação artística em Recife - Olinda, 1970 a 2000*, que afirma que:

é essencial à grande maioria dos envolvidos na produção de arte a sua legitimação profissional, não apenas na versão auto-referencial (ou seja, que os artistas, por exemplo, ‘saibam-se artistas’ e com isso se contentem), mas muito além disso, na versão de *afirmação social*. (DINIZ, 2008, p. 13, grifo nosso)

Nesse sentido, a pesquisadora destaca a importância de que os artistas recebam a afirmação social e, para isso, faz-se necessário que eles sejam reconhecidos pelas instâncias de legitimação. Ainda buscando cercar as instâncias de legitimação, a pesquisadora afirma que elas são múltiplas no campo da arte e que as vê como elementos de interligação, conforme o excerto:

há variadas formas de legitimação – *todas dependem umas das outras e nenhuma delas tem validade duradoura quando existe solitariamente*; são os mais diversos os ‘tipos’ de *artistas, críticos, instituições, mercado, público*, e é necessário que eles sejam, de fato, plurais, pois só assim serão capazes de abarcar com mais abrangência as infinitas

---

<sup>72</sup> Nesse caso, é possível considerar somente a repercussão da recusa da obra pelos conselheiros da Society of Independent Artists de Nova York que negaram o objeto na exposição com a seguinte justificativa: “A fonte pode ser um objeto muito útil em seu lugar de origem, mas seu lugar não é uma exposição de arte e não é, por definição, uma obra de arte”

<sup>73</sup> No caso de Duchamp, *A fonte*, recebeu a assinatura do pseudônimo R. Mutt, pois tratava-se de uma estratégia do autor para não ser reconhecido, já que era, até o momento do envio, um dos membros da Society of Independent Artists de Nova York. No entanto, entendemos o peso que a assinatura do artista tem na legitimação da sua obra.

formas de arte que existem. [...] por mais que porventura, por razões didáticas, se fale em uma ou outra instância legitimadora isoladamente, na verdade elas não existem de maneira autárquica, mas *formam uma complexa rede da qual todas dependem, pois, se existirem somente fora de tal ambiente, não serão creditadas*. (DINIZ, 2008, p. 154, grifo nosso).

Diniz, então, esclarece a relação mútua entre as instâncias de legitimação de um determinado campo, no caso, do campo artístico. Acreditamos que o campo literário segue concepções igualmente complexas, considerando as instâncias que podem legitimar um escritor no campo.

Além das instâncias de legitimação, já mencionados por nós, e que foram citadas pela professora Márcia Abreu, podemos acrescentar que o campo literário contemporâneo reconhece, em nosso contexto hipermidiático e global, elementos legitimadores, tais como: as traduções, os prêmios literários, a participação em eventos literários nacionais e internacionais, a participação em antologias de projeção internacional, a legitimação pelo público, pela mídia e pelas instituições. Nota-se, portanto, a importância que o campo internacional passa a ter como elemento de legitimação das trajetórias autorais.

Portanto, consideramos, assim como Diniz, que as instâncias são múltiplas e que atuam como uma complexa rede, isto é, funcionam de modo correlacionado. Nesse sentido, além dos elementos de legitimação no campo editorial brasileiro, faz-se importante, em nossos dias, mencionar os mecanismos de internacionalização das marcas autorais, o que fortalece, no contexto dessa rede complexa de dependência, o seu valor simbólico e da sua assinatura enquanto profissional no campo literário brasileiro.

### **2.2.1 A Revista *Granta* enquanto mecanismo de internacionalização**

A Revista *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros*, lançada em 2012, com a pretensão de alcance global no mercado literário, é compreendida, nesta tese, como mecanismo de internacionalização do escritor. A revista em questão é composta por vinte escritores, nascidos a partir de 1972 que, durante a seleção da obra, já possuíam, no mínimo, um conto publicado. A obra, apesar da nítida relevância para a carreira dos escritores escolhidos, demonstra para muitos críticos pouca variedade da produção literária brasileira:

A seleção final causou polêmica e críticas, em grande parte por causa da falta de diversidade nos autores: na maioria brancos, heterossexuais, do eixo Rio-São Paulo e com ligações fortes à indústria editorial, o que levou um dos tradutores que participaram no projeto, Stefan Tobler (2012), a chamá-los «a geração TAM», por se referir a escritores de classe média e bem viajados. No *Times Literary Supplement*, Brian Dillon (2012: 24) elogiou a iniciativa de apresentar escritores brasileiros ao público leitor anglofalante, mas criticou um conjunto de textos que ele achou pouco ambiciosos no relativo à estrutura e estilo, com uma tendência a recorrer ao sentimentalismo e, às vezes, ao absurdo. (WILLIAMS, 2017, p. 109)

A pouca variedade da escolha dos autores e dos textos demonstra uma contraposição à tentativa de “venda” da obra, que apresenta em sua introdução um léxico que indica abrangência, como “panorama”, “dimensão global” e um “mosaico surpreendente de estilos e temas”. Nesse sentido, apesar de a realidade ser de um panorama pouco variado, a revista passa a representar uma marca na trajetória dos escritores escolhidos. Informação que figura em suas biografias e o que os dimensionam para um contexto internacional no próprio mercado editorial nacional, elemento que pode provocar uma acolhida mais respeitosa no mercado brasileiro.

Vivian Rangel, em seu texto *Os jovens globetrotters brasileiros – Notas sobre a Revista Granta*, aponta que:

O maior valor dessa coletânea, no entanto, talvez não esteja precisamente nos textos em si – na edição inglesa quatro foram inclusive substituídos por outros contos dos mesmos autores, textos que seriam mais palatáveis ou interessantes do que os publicados – mas na mudança na recepção que os textos brasileiros possam ter no exterior. (RANGEL, 2017, p. 126)

A *Granta*, 9, enquanto publicação, representa a possibilidade dos autores escolhidos, mesmo que iniciantes, alcançarem a consagração internacional por meio da legitimação da revista. Vale lembrar que

as traduções já definidas garantem que o trabalho destes autores chegará a cerca de oitenta mil aficionados em literatura na América Latina, Espanha, Estados Unidos e Reino Unido; alcance inédito para estes jovens brasileiros. (FEITH; FERRONI, 2012, p. 5)

A internacionalização das obras e, também, das trajetórias dos autores, são aspectos caros a nossa análise sobre os mecanismos para a profissionalização e a internacionalização do escritor. A exportação da carreira contribui, a nosso ver, para a consolidação da sua figura enquanto escritor no mercado brasileiro, e essa possibilidade afeta uma tomada de posição capaz de provocar reflexos na sua condição profissional. Nesse sentido, interessou-nos entender os processos e mecanismos para a profissionalização e a internacionalização de escritores brasileiros no século XXI, duas frentes de trabalho que estão, supomos, interligadas.

A relevância da *Granta 9* está na dimensão global que a revista atinge e no marco que uma produção como essa deixa no campo editorial brasileiro. Na introdução da produção, menciona-se que os textos são frutos de uma seleção dos “melhores jovens escritores brasileiros” e, além da publicação de um conto, o critério de maior valoração das produções é a qualidade. A qualidade, nesse sentido, é averiguada por “uma equipe de jurados altamente qualificada, editorialmente independentes e que reunisse pessoas de diferentes áreas da cena literária” (FEITH; FERRONI, 2012, p. 8).

Nesse contexto, o projeto contou com seis avaliadores que exercem distintas funções no campo literário brasileiro, tais como: professores universitários, escritores, jornalistas, tradutores, poetas e críticos – a saber, Beatriz Bracher, Cristovão Tezza, Samuel Titan, Manuel da Costa Pinto e Ítalo Moriconi. Além disso, ainda conforme Feith e Ferroni, há a presença de um norte-americano, biógrafo de Clarice Lispector, Benjamin Moser, tradutor e escritor que lança, segundo os idealizadores da *Granta* em Português, uma visão “externa” ao processo de escolha dos autores.

O processo de seleção, conforme ocorre em quase todas as coletâneas e antologias, produtos em que há a necessidade de se fazer escolhas de autores, provoca, geralmente, questões polêmicas. Prova disso é que, depois da seleção, houve, por parte de escritores que não foram escolhidos, reclamações e protestos pelos produtores elegidos. Como já citamos anteriormente, foi criado até mesmo um *blog* intitulado *OFFGranta*<sup>74</sup>, que se destinou à publicação de produções que não foram selecionadas para a antologia.

Um dos jurados, o ex-professor universitário e escritor Cristovão Tezza, no ano de publicação da *Granta 9*, em sua coluna no Jornal Gazeta do Povo, afirmou:

---

<sup>74</sup> Em 2020, momento da defesa desta tese, o blog *OffGranta* < <https://offgranta.wordpress.com/> > encontra-se desativado.

A primeira coisa a lembrar é óbvia: todo concurso é falível e comete erros e omissões. Um concurso literário é apenas índice de valor de um momento, de acordo com as cabeças idiossincráticas dos jurados, e não uma decisão transcendente decretada pelas musas. Um corpo de jurados com predominância acadêmica, por exemplo, tenderá a valorizar determinada linha de produção literária; se houver predominância de jornalistas culturais, ou de escritores, os resultados serão outros. Bancas de dois ou três jurados costumam ser mais coerentes e objetivas (mas não necessariamente mais justas) do que as que contam com dez julgadores; muitas cabeças, sentenças demais. Quase sempre a premiação literária contraria o gosto popular; esta é uma das poucas áreas em que a democracia não funciona. [...] E os concursos deixaram de ser apenas ornamentais porque pelo menos uma grande qualidade deles está sendo cada vez mais valorizada: o valor do cheque – afinal, escritor não vive de brisa. (TEZZA, 2012)

Tezza abre uma fresta nas cortinas e nos deixa “ver” o que normalmente acontece no processo de escolha dos autores. A insatisfação dos autores que não são selecionados é o único momento esperado e natural em todo o processo e, com a *Granta 9*, não foi diferente. Podemos ver circular ao entorno da publicação bolões, apostas, e muita expectativa em torno dos nomes de escritores que concorreram, além de muitos textos sobre o tema nos jornais especializados.

Em virtude de todas as problemáticas mencionadas, as quais explicitamos neste tópico, é necessário apresentar também quais foram os critérios objetivos para partir de uma revista de origem britânica enquanto sintomática de um movimento que nos auxilie a (re)pensar o processo de internacionalização e profissionalização dos escritores brasileiros. Nesse sentido, enumeramos os seguintes:

- 1) a consolidação da Revista no mercado mundial;
- 2) o capital simbólico da produção – partindo da recepção do mercado editorial nacional e internacional;
- 3) o financiamento da Revista pelo edital do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior (do Governo Federal);
- 4) a capacidade de projetar as trajetórias dos escritores brasileiros em outros países;
- 5) a criação de uma marca aliada à criação do nome dos escritores que participaram da *Granta 9*.

- 6) o reflexo da publicação na trajetória de autores brasileiros e a presença em eventos internacionais, como feiras e salões do livro, posteriores à projeção da *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros*.

Todo o histórico da *Granta*, enquanto revista, exerce certa autoridade no campo literário mundial, fortalece a projeção dos escritores que dela participam e, também, favorece posteriores dinâmicas no campo nacional e internacional, já que produz uma “marca” na trajetória desses escritores.

As pesquisadoras Lilia Baranski Feres e Valéria Silveira Brisolara, no texto *A literatura brasileira em tradução: o caso do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior*, afirmam que a *Granta* e a própria iniciativa governamental, por meio do referido programa, são ferramentas para visibilizar a produção literária no exterior. Conforme as pesquisadoras:

As iniciativas do governo federal, juntamente com a publicação da revista literária *Granta* (tanto em português quanto em inglês), podem, sim, ser ferramentas relevantes para atrair mais atenção para o que é produzido no Brasil (em termos literários, já que, no quesito música, parecemos ter bastante atenção do público externo). Os dados sugerem, de fato, que o Brasil tem caminhado em direção a um maior reconhecimento internacional de seus escritores e de sua literatura. (FERES, BRISOLARA, 2016, p. 153)

Como bem discutimos na introdução desta tese, é sabido que houve um *boom* de publicações brasileiras no mercado internacional, sobretudo depois da aprovação do Brasil para sediar os eventos esportivos – Copa do Mundo e Olimpíadas. A *Granta* também surfou nesse interesse pela cultura brasileira, já que a participação do Brasil enquanto sede da Copa do Mundo foi confirmada ainda em 2007. Surgiu, então, depois desse anúncio, um verdadeiro *lobby* do mercado editorial mundial para a publicação de textos que versassem sobre o país, sobre a cultura, que mostrassem a sua diversidade na literatura, além de eventos internacionais, como feiras literárias, em que o Brasil foi chamado como convidado de honra.

A pesquisadora Carmen Villarino Pardo, em seu texto *O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transacionais*, ao fazer um percurso temporal, detecta que

nas últimas décadas vimos assistindo a um processo de conquista de uma, aparente, maior autonomia para o campo literário brasileiro. Evidenciou-se uma vitalidade crescente do mercado editorial (no volume de produtos em circulação, na profissionalização, na mediação), a diversificação e alargamento do número de consumidores, maior nível de profissionalização e complexidade da instituição (no sentido em que propõe Even-Zohar), alargamento do repertório e profissionalização de uma boa parte dos produtores literários. (VILLARINO PARDO, 2015, p. 267)

Tendo em vista que, para Bourdieu, e para autores que possuem uma abordagem sociológica, como Gisèle Sapiro (2004), a automatização do campo literário depende de três condições, que são: o corpo de produtores especializado, a existência de instâncias de legitimação específicas e, por fim, a existência de um mercado em funcionamento; o campo literário brasileiro possui, então, relativa autonomia. Quiçá em comparação com outras culturas e campos literários essa autonomia se apresente em menor ou maior grau, já que cada campo terá um funcionamento próprio.

A *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros*, nesse sentido, é um objeto que se coloca de maneira sintomática para analisar a produção ficcional brasileira, assim como as consequências que a produção pode gerar no campo literário brasileiro e na construção das carreiras de seus produtores.

### **2.2.2 Instâncias legitimadoras**

A presença dos escritores nas feiras literárias é um dos movimentos complementares à rede complexa de legitimação da figura do escritor – conforme já mencionamos no subcapítulo 2.2 da tese – e, logo, de caráter central para a abordagem do nosso trabalho. No texto já mencionado, *O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transacionais*, Villarino parte de um questionamento que nos interessa: “que significa participar de feiras internacionais do livro como país convidado?” (VILLARINO PARDO, 2015, p. 271). Além disso, o que significa participar enquanto escritor da comitiva oficial de um país convidado de honra? Qual é o impacto desses movimentos transnacionais dos escritores para a trajetória no campo brasileiro?

A incidência de autores que publicaram na revista *Granta* 9 e, posteriormente, representaram o país nas feiras em que o Brasil foi convidado de honra, a saber, a *Feira do Livro de Frankfurt* (2013)<sup>75</sup> e o *Salão do Livro de Paris* (2015)<sup>76</sup> é de três autores. Nesse sentido, é importante mencionar que o trabalho, então, parte de duas instâncias importantes, primeiro as trajetórias dos escritores – e a publicação da Revista *Granta* enquanto sintomática da internacionalização e de uma marca autoral – e o posicionamento delas no campo nacional e internacional. E, em uma segunda análise, a presença de autores nas feiras em que o Brasil foi convidado de honra, posteriores à publicação da revista Britânica.

Depois da análise dos vinte autores que publicaram na *Granta* e das listas oficiais do Governo Brasileiro elencando os escritores convidados para participar da *Feira do Livro de Frankfurt* (2013) e do *Salão do Livro de Paris* (2015), em que o Brasil foi convidado de Honra, analisaremos a trajetória dos escritores: Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera.

Nesse sentido, acompanhar a trajetória dos três autores citados e compreender como essas carreiras estão postas no campo literário brasileiro, observando as relações de poder existentes no campo e construindo um prognóstico de como essas trajetórias se consolidaram e se profissionalizaram ao longo do tempo, faz-se necessário. Preliminarmente, sabemos que os autores possuem vinculações claras com uma das maiores editoras do país, a *Companhia das Letras*.

O peso do selo é discutido pela professora Regina Dalcastagnè (2012), no livro *Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado*, no capítulo “Um mapa de ausência”, no qual há a apresentação de dados da pesquisa de mapeamento sobre o romance brasileiro, em que se apresentam duas grandes ausências na representação literária brasileira, a saber, dos pobres e dos negros. Um dos critérios utilizados pela pesquisadora para identificar obras que eram validadas pelo campo literário brasileiro foi a editora. Sob esse viés, “a *casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das

---

<sup>75</sup> “Anunciado os 70 autores que irão a Feira de Frankfurt representando o Brasil” Disponível em: <<https://snel.org.br/anunciado-os-70-autores-que-irao-a-feira-de-frankfurt-representando-o-brasil/>>. Acesso em: 12 de jan. de 2019.

<sup>76</sup> Lista com os “48 escritores representarão o Brasil no Salão do Livro de Paris 2015” Disponível em: <<http://cultura.gov.br/48-escritores-representarao-o-brasil-no-salao-do-livro-de-paris-2015/>>. Acesso em 12 de jan. de 2019.

obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 150).

A constatação de quais editoras eram de fato relevantes para o campo editorial brasileiro veio por meio de informantes do campo literário, tais como ficcionistas, críticos e pesquisadores, que receberam por e-mail o seguinte questionamento: “em sua opinião, quais são as três editoras brasileiras mais importantes para a publicação da prosa de ficção nacional, no período de 1990-2004?” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 151). As respostas recebidas e incorporadas à pesquisa foram 24; em todas as respostas, ou seja, em 100% da amostragem, foi mencionada a editora *Companhia das Letras*. Além da *Companhia das Letras*, figuraram nessa primeira amostragem da pesquisa as editoras *Record* e *Rocco*.

Já em uma abordagem atualizada, da mesma questão, as pesquisadoras Fernanda Alves, Priscila Oliveira e Sofia Botelho, membros do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC/UnB) – coordenado pela Professora Dalcastagnè –, apresentam no texto *Desigualdade e exclusão social no romance brasileiro contemporâneo* a obtenção de dados similares em relação à importância da *Companhia das Letras*. A atualização da pesquisa feita por Dalcastagnè avançou mais uma década, ou seja, de 2005 a 2014 e, nessa nova pesquisa, as editoras mais mencionadas pelos que responderam à questão foram: *Companhia das Letras*, novamente, além das editoras *Objetiva/Alfaguara* e *Record*.

Desse modo, faz-se necessário mencionar a importância simbólica e de mercado da casa editorial, ou seja, da *Companhia das Letras*, para a composição do campo literário brasileiro, o que demonstra a oposição capital simbólico/capital financeiro e que nos permite dimensionar o posicionamento desses autores no campo literário.

A menção à pesquisa da professora Regina Dalcastagnè reforça ainda mais a nossa seleção e demonstra o papel do editor e da casa editorial na consolidação de uma carreira. Tal fato nos faz considerar em nossa abordagem a importância do papel do editor – e nesse caso do editor da *Companhia das Letras* – na projeção da carreira desses jovens escritores.

Além da obra *Granta 9*, debruçamo-nos sobre as relações editoriais, outra hipótese que, durante a leitura inicial sobre a questão da profissionalização do escritor, alertou-nos para a necessidade de se olhar para tal questão no contexto contemporâneo. O *know-how*

na função de editor faz com que o colunista Schwarcz use seu espaço na *Companhia das Letras* – vale ressaltar a sua classificação como a maior editora brasileira – com uma crítica refinada a algumas obras e autores, o que pode favorecer à legitimação de um autor, ou seja, apostamos que o próprio ‘crivo’ do editor já passa a ser uma instância a ser avaliada.

O caso nos parece interessante, pois, juntamente com o aparato de *marketing* da editora, esse editor escreve para um público selecionado, ávidos por literatura e, em sua maioria, críticos, pesquisadores, professores universitários, ou seja, também importantes instâncias de legitimação desses jovens escritores. Afinal, alguém decide que aquela obra é merecedora de reconhecimento. Alguns mecanismos fazem com que o escritor dessa produção passe a ser reconhecido como tal. Assim, concluímos que a crítica literária deva ter um olhar mais atento para essa questão.

### **2.3 Percurso e construção/legitimação de um posicionamento**

Partindo da discussão que faremos de “percurso” e “posicionamento”, objetivamos que o leitor da presente tese não leia as trajetórias/percursos que serão descritas no próximo item como dados biográficos ou elementos de uma suposta “vida literária”, mas como resultado de lutas por demarcação de espaço. Isto é, algo que se relaciona à posição – mais ou menos central – do produtor no campo literário, o que envolve inúmeros fatores e “escolhas”.

Em linhas gerais, a trajetória demonstra como se pode construir e como se pode legitimar um posicionamento no campo. Faz-se importante dizer que os dados biográficos compõem a trajetória do escritor, mas devem ser levados em consideração como elementos que formam movimentos muito particulares para cada um dos autores e que causam, assim, impacto importante no contexto do campo a qual pertence.

As obras publicadas, os prêmios, a participação nas feiras, as traduções, os depoimentos dos autores fazem parte de uma enumeração de fatos que são importantes e aparecem mediados pelo próprio autor, ou seja, já que ele mostra e destaca os fatos e os movimentos da sua trajetória que têm interesse de expor. Em uma entrevista ao site *Digestivo Cultural*, em 2006, Daniel Galera versa sobre a sua trajetória:

Voltando ao mercado editorial. Você é, indiscutivelmente, um autor bem-sucedido hoje. Como vê o “sistema literário” do Brasil? As editoras estão atentas para absorver os novatos ou a sua trajetória é totalmente uma exceção? Existe um “caminho” a se seguir? Que conselhos daria aos editores (e às editoras)? E aos jovens autores? Será que o nosso mercado precisa sempre de alguns visionários, como você, o Pellizzari e o Pilla, para, de vez em quando, dar uma chacoalhada?

Minha trajetória não é uma exceção. Acho que os últimos anos foram interessantíssimos para o mercado editorial. O surgimento de dezenas de editoras pequenas, entre elas a Livros do Mal, chamou a atenção para muitos autores novos, e também para novas maneiras de publicar e divulgar livros, incorporando a internet, fazendo pequenos lançamentos em livrarias legais, aproveitando novas tecnologias e o barateamento das mais antigas, incentivando o boca-a-boca, inovando graficamente. Acho que o grande mercado editorial absorveu um pouquinho disso, e hoje o que se têm é o convívio de pequenas e grandes editoras, publicando uma quantidade inédita de obras e autores. O que falta, talvez, sejam leitores para fazer essa roda girar com mais energia. No meio disso tudo, nada ainda substitui o talento e o empenho pessoal dos autores. Para um autor com algum talento e a determinação necessária, o espaço está aí. As editoras – de todos os tipos e tamanhos – estão atentas.<sup>77</sup> (GALERA, 2006)

O autor nessa entrevista projeta a sua visão sobre a sua trajetória; demonstra uma espécie de perfil midiático, imerso ao contexto da internet, expõe opiniões como o fato de considerar um escritor talentoso ao afirmar “um autor com algum talento e determinação necessária, o espaço está aí”, já que o entrevistador deixou claro que posicionava o escritor como centralizado no campo.

A composição de um escritor no discurso da entrevista é proposital, os rastros discursivos da composição de uma imagem são aglutinados ao longo da carreira dos escritores e a mídia é o mecanismo de divulgação dessa imagem. Os autores demonstram os seus lados mais especiais e, talvez, vendáveis. O escritor dá luz para o que considera virtude e problematiza interesses que podem suscitar a curiosidade para a obra e para sua própria trajetória. A escritora Carola Saavedra, na ocasião de lançamento da sua obra, o romance de formação *Com armas Sonolentas* (2018), afirmou:

Que é escritora, ela não tem dúvida. Mas as dúvidas quanto à própria identidade sempre a rondaram. “Por muito tempo me fiz essas perguntas ‘quem sou eu?’, ‘onde estão minhas raízes?’, ‘de onde eu vim?’ e ‘como

---

<sup>77</sup> Disponível em:

<[https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=2&titulo=Daniel\\_Galera](https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=2&titulo=Daniel_Galera)>. Acesso em 06 de ago. 2019.

construir uma identidade?’. Hoje, pra mim, é claro que identidade é uma coisa que você constrói e pode ser a literatura, um país, uma língua”, acredita. Uma exposição da artista Ana Maria Maiolino puxou o fio do novo romance. Em uma fotografia, mãe, filha e avó apareciam ligadas por um fio. “Pra mim, essa foto foi super importante. Eu queria falar dessa geração de mulheres e de certas heranças que passam de mãe pra filha. No caso do livro, é o abandono que vai passando de mãe pra filha sem que elas saibam muito bem o que está acontecendo”, explica. Um abandono que também é exílio em *Com armas sonolentas*. (SAAVEDRA, 2018)<sup>78</sup>

A escritora lança o debate sobre a identidade e pode ser considerada como uma voz que possui autoridade para isso. Carola Saavedra é sempre questionada pelo seu local de fala, por ter nascido no Chile, mas considerar-se uma escritora brasileira. Além disso, demonstra os materiais para o novo romance, deixando o leitor possivelmente mais ávido por conhecer as suas referências e o seu texto. A composição da sua imagem está relacionada a esses discursos e, também, a qualquer outro discurso que ronda a obra.

Nesse caso, a fotografia da artista Ana Maria Maiolino ajuda a tecer essa conjuntura, partindo do pressuposto teórico apresentado, de postura. O percurso do escritor é singular e pode contar ou não com a colaboração de profissionais como os editores, os agentes, os tradutores e a gestão durante as entrevistas parte de uma elaboração pessoal do que os autores desejam explicitar sobre o seu trabalho.

O escritor Michel Laub, na entrevista intitulada *É o escritor quem “escolhe” as suas próprias memórias*<sup>79</sup>, demonstra rigor com a escrita. O autor se distancia de qualquer noção que se aproxime da inspiração e evidencia o labor com a escrita. Uma das questões presentes na sua resposta é a maneira como o escritor trabalha o texto e, além disso, demonstra uma espécie de cisão com o posicionamento do escritor e do crítico:

No artigo Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas, o professor e crítico literário Márcio Seligmann-Silva afirma: “Narrar o trauma tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”. Acredita ser esse o caso do protagonista de Diário da queda, na medida em que ele tenta, não necessariamente escrever, mas recompor, através das lembranças de seus traumas pessoais, sua trajetória?

<sup>78</sup> Disponível em: <<http://blogs.correiobraziliense.com.br/leiodetudo/novo-romance-de-carola-saavedra/>>. Acesso em 06 de ago. 2019.

<sup>79</sup> Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/360-e-o-escritor-quem-escolhe-as-suas-proprias-memorias.html>>. Acesso em 06 de ago. 2019.

Difícil responder. Depois que o livro está pronto, muita coisa pode ser dita sobre ele. Essa frase cairia bem, sim, numa análise do meu livro. Mas durante a escrita o processo é outro, você se preocupa mesmo em levar a história adiante parágrafo a parágrafo, frase a frase. Os grandes sentidos vêm depois, e aí uma análise minha passa a ser equivalente à de um crítico – estamos olhando para algo pronto e tentando extrair sentidos dali. Se o escritor faz a operação inversa, isto é, decide o sentido antes e vai escrever depois, o risco de o livro ficar artificial é enorme. (LAUB, 2011)

Esses três trechos de entrevistas demonstram características de três percursos legitimados por instâncias de legitimação canônicas, para citar algumas: a crítica, os leitores, os prêmios, as traduções, o incentivo de uma grande casa editorial. A legitimação de um posicionamento do campo dependerá dessas instâncias de legitimação, o que condicionará os autores para esferas distintas do campo, ou seja, ele(a) estará mais ou menos próximo do centro a partir da luta existente no próprio campo.

## **2.4 Como se constrói um nome: análise de trajetórias**

Passamos, então, a apresentar a trajetória dos três autores, a saber, Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera. Vale ressaltar, ainda, que nos interessa a dimensão global da carreira desses escritores no mercado literário. Ou seja, aquilo que está vinculado a essa construção de uma trajetória de escritor e o que faz com que essa suposta profissionalização, a nosso ver, emergja. A escolha desses escritores, conforme justificamos ao longo da tese, não foi aleatória, haja vista os critérios estabelecidos. Além disso, todos fazem parte de um grupo nomeado, em textos e entrevistas pela crítica especializada, de “jovens escritores” da contemporaneidade. No entanto, com trajetórias e projeções muito distintas no campo literário.

### **2.4.1 Carola Saavedra**

Carola Saavedra, nascida no Chile e naturalizada no Brasil desde os seus três anos de idade, tem marcado o seu nome no campo literário brasileiro contemporâneo há pelo menos 15 anos. Autora de cinco obras, publicou o seu primeiro livro em 2005, um volume de contos intitulado *Do lado de fora*, lançado pela editora 7Letras. Porém, foi a partir da publicação dos volumes de romance, todos pela Companhia das Letras, que Saavedra

ganhou posição de destaque no cenário contemporâneo, sendo considerada pela crítica literária como uma das principais representantes dessa literatura no Brasil.

Por *Flores Azuis* (2008), por exemplo, a escritora ganhou o prêmio da Associação Paulista dos críticos de Arte - APCA de melhor romance, sendo também finalista do Prêmio Jabuti e São Paulo de Literatura. Do mesmo modo, *Paisagem com dromedário* (2010) levou a romancista à posição de finalista dos referidos prêmios, além de ter rendido o prêmio Rachel de Queiroz (organizado pelo grupo de comunicação *O POVO* e a *Fundação Demócrito Rocha*) na categoria jovem escritor.

Além disso, em 2012, Saavedra foi considerada uma entre os vinte melhores jovens escritores brasileiros, segundo a renomada revista britânica *Granta*, que publicou uma coletânea com um conto de sua autoria, chamado *Fragmentos de um romance*. Antes disso, porém, em 2011, a carreira da escritora também foi marcada por outra conquista importante: ter sido convidada a participar da *Feira do Livro de Frankfurt*, a maior feira do mercado editorial do mundo, na mesa-redonda: “Quem nos conta sobre o Brasil e o quê”. Saavedra ainda atuou como convidada na edição da Feira de Frankfurt em que o Brasil foi o país homenageado, no ano de 2013. Do mesmo modo, em 2019, a escritora também estava entre os autores brasileiros que foram convidados para o evento.

Ademais, ao pesquisar o nome da autora nas plataformas de buscas online, como o buscador da *Google*, é possível encontrar diversas resenhas críticas das suas produções ficcionais, além de inúmeras entrevistas publicadas nos cadernos de cultura dos meios de imprensa que mais circulam no país, como os portais *GI* e *UOL*, as revistas *Carta Capital* e *Trip*, os jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, entre outros.

No rol de comentadores da obra de Saavedra também figuram outros escritores de renome, como é o caso do escritor Sérgio Sant'Anna, que fez a seguinte análise na orelha do livro *Toda Terça* (2007), segundo romance da escritora: “Carola Saavedra é chilena e já viajou um tanto por aí, mas felizmente, para nós, teve uma formação brasileira que a permitiu tornar-se a mais nova protagonista e a maior surpresa de nossa literatura atual”.

Para compreender melhor aquilo que Sant'Anna nomeou como “a maior surpresa de nossa literatura atual”, é necessário aprofundar um pouco mais em alguns aspectos biográficos da escritora, buscando visualizar, de uma certa perspectiva, uma linha cronológica da sua vida e carreira na literatura brasileira. Por essa razão, antes de

analisarmos esses pontos sob o prisma das questões específicas da nossa tese, faremos esse breve preâmbulo calcado na trajetória da autora.

Conforme mencionamos anteriormente, Saavedra nasceu no Chile, na capital Santiago, em 1973, tendo vindo morar no Brasil três anos depois. Aos oito anos de idade, matriculou-se em uma escola alemã no Rio de Janeiro e, aos 24 anos, formou-se em jornalismo na Pontifícia Universidade Católica, também no Rio de Janeiro e, em seguida, foi fazer mestrado em Comunicação Social na Alemanha, na Johannes Gutenberg-Universität. Em seu período de vivência na Europa, que durou cerca de 10 anos, Saavedra também morou na Espanha e na França, onde, segundo a própria autora, começou a sua constituição como escritora. Em 2012, Saavedra iniciou o curso de doutorado em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, o que, de certa forma, relaciona-se com a sua carreira enquanto escritora.

O marco zero da sua carreira como escritora se deu a partir da publicação do livro de contos *Do lado de fora* (2005), composto por seis narrativas que abordam temáticas constantes em sua obra. Conforme Araujo (2015, p.12), os contos

retratam a fragilidade dos relacionamentos humanos nesta sociedade pós-moderna, o culto ao corpo, a busca pelo prazer imediato, o egocentrismo, a sociedade de consumo, a tentativa de destacar-se em meio à massa de anônimos, a perda das certezas, o descentramento do sujeito, a tentativa de fugir de si próprio. Com sutileza e ironia, a autora escreve sobre questões atuais e destaca-se por sua forma de lidar com as palavras.

Além dessa primeira publicação, ainda feita sob o selo de uma casa editorial de menor alcance – em comparação à Companhia das Letras –, Saavedra também utilizou de plataformas online para veicular o seu trabalho, característica que se observa na maioria dos autores contemporâneos. Por exemplo, no blog *Escritoras Suicidas* – página conhecida por divulgar textos de escritoras iniciantes –, a contista publicou alguns microcontos, tais como: *Striptease*, *Happening*, *Homem e bandoneón*, *Ponto de ruptura* e *Mau passo*, abordando, ainda, as temáticas já contempladas em seu livro de estreia.

Em seu primeiro romance, de 2007, já sob o selo da Companhia das Letras, Saavedra passou a integrar o grupo de escritores da maior casa editorial do Brasil, aumentando exponencialmente o seu alcance no mercado editorial. Essa projeção se tornou ainda mais forte após os prêmios que a escritora ganhou a partir da publicação dos

seus romances subsequentes, conforme já citamos, *Flores azuis* (2008) e *Paisagem com dromedário* (2010).

Ademais, considerando-se que as suas obras mais recentes, a saber, *O inventário das coisas ausentes* (2014) e *Com armas sonolentas* (2018), foram publicadas em um contexto no qual a autora já era vista como uma das principais escritoras da literatura brasileira contemporânea, supomos que a sua penetração no mercado literário se tornou ainda mais robusta e estável. Isso porque, além da trajetória consistente da romancista, que descrevemos brevemente, dos prêmios obtidos por ocasião da publicação de suas obras, das resenhas críticas ao seu trabalho nas plataformas digitais, da sua participação na *Feira do Livro de Frankfurt*, da sua escolha pela revista *Granta* para a lista dos vinte melhores jovens escritores brasileiros, o seu alcance a um público exterior, em razão da tradução de suas obras para o inglês, o francês, o espanhol e o alemão, tem retroalimentado o seu nome de autora e, por consequência disso, elevado o seu grau de profissionalização dentro do campo literário brasileiro contemporâneo.

#### **2.4.2 Michel Laub**

Seguindo uma trajetória que, em alguma medida, assemelha-se em muitos aspectos à de Carola Saavedra, Michel Laub hoje é considerado um dos maiores expoentes da literatura brasileira contemporânea. Nascido também no ano de 1973, mas em Porto Alegre, o escritor hoje vive em São Paulo e, antes de fazer nome no campo literário, atuou como jornalista em diversos veículos do país, embora tenha se formado em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1996.

Como jornalista, Laub escreveu por um breve período nas revistas *Carta Capital* e *República*, tendo atuado também como editor-chefe da revista *Bravo*, e como coordenador de publicações e internet do *Instituto Moreira Salles*, além de ter sido colunista da *Folha de S. Paulo* e do *Globo*. Mais recentemente, atuou como colunista do *Valor Econômico* e colaborou com publicações em outras diversas editoras e veículos.

A ligação com o jornalismo e o ano de nascimento não são as únicas coincidências entre Laub e Saavedra. Do mesmo modo como consta na biografia da escritora, Laub fez a sua estreia no campo literário também com a publicação de um livro de contos, intitulado *Não depois do que aconteceu* (1998), com edição do *Instituto Estadual do Livro*

(do Rio Grande do Sul). As temáticas abordadas nas breves narrativas de seu livro inaugural também podem ser reconhecidas ao longo das suas publicações posteriores: o cotidiano, a memória, o trauma, a perda, a culpa, entre outras.

Embora encontrem-se resenhas críticas sobre o seu volume de contos nas plataformas digitais, o trabalho de Laub passou a ter mais repercussão somente a partir da sua atuação como romancista. Tendo publicado sete romances ao longo de sua trajetória, todos sob o selo da *Companhia das Letras*, Laub é atualmente um dos mais notáveis escritores que compõe o “casting” da casa editorial com maior alcance do país.

Laub, como já prenunciamos, é jornalista de formação e aos poucos ganhou espaço no campo editorial brasileiro por seu trabalho com a linguagem, pela possível marca autobiográfica de seus textos e as constantes negativas das relações com a sua vida.

A sua cronologia como romancista seguiu certa constância desde 2011, tendo sido publicados os seguintes livros: *Música anterior* (2011), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013) e *O Tribunal da Quinta-Feira* (2016). Ao longo dessa trajetória, Laub foi consagrado com alguns prêmios literários nacionais e internacionais importantes, tais como: *Erico Verissimo* (2001); *Bravo Prime* (2011); *Bienal de Brasília* (2012); *Copa de Literatura Brasileira* (2013); *Transfuge* (França, 2014) e *JQ – Wingate* (Inglaterra, 2015). Ademais, foi finalista dos prêmios *Zaffari & Bourbon* (2005 e 2011); *Jabutí* (2007, 2014 e 2017); *APCA* (2016); *Portugal Telecom* (2005, 2007 e 2012); *São Paulo de Literatura* (2012, 2014 e 2017); *Correntes d’Escritas* (Portugal, 2014) e *Dublin International Literary Award* (Irlanda, 2016).

Além disso, destaca-se pelas traduções de suas obras, para diversas línguas. Seus livros já foram lançados em treze países e em dez idiomas, sendo que o *Diário da queda* (2011) e *O Tribunal da Quinta-Feira* (2016) tiveram os seus direitos vendidos para ser adaptado aos cinemas. Outro marco fundamental na carreira do escritor foi a publicação do conto *Animais* na edição da revista *Granta* de 2012, que selecionou Laub como um dos vinte “melhores jovens escritores brasileiros”.

Em entrevista, concedida a Luisa Frey, do jornal *DW Brasil*, o autor discute brevemente a noção de “nova geração” e fala sobre a sua participação na antologia *Granta*:

Sou mais ou menos jovem. Tenho 40 anos. A edição era até 39 anos, e entrei no último semestre de prazo. Então, rejuvenesco por causa da *Granta*. Mas estou na mesma edição da Luisa Geisler, que tem 20 anos. Ela é a nova geração, não sou eu. Acho bom, ter barba branca, cabelo branco e ser tratado por jovem [risos]. *E a carreira é a percepção dos outros e não a minha*. A imprensa brasileira valoriza muito o reconhecimento de fora. Nesse sentido, a história da *Granta* e das traduções para fora me valorizam muito. Eu não tenho nada contra. Mas continuo escrevendo do mesmo jeito de antes. (LAUB, 2013, grifos nossos)

A percepção *dos outros* sobre a carreira dos produtores é uma questão importante de nossa análise. Faz-se necessário observar a própria consciência dos autores com relação à projeção e ao valor simbólico que os seus nomes adquirem por meio das traduções e do reconhecimento estrangeiro para a própria trajetória nacional. E, nesse sentido, Laub demonstra saber o lugar que ocupa no campo e, ao mesmo tempo, a habilidade ao lidar com os mecanismos que o consagram nesse espaço.

Michel Laub, do mesmo modo como Carola Saavedra, esteve entre os 70 escritores que o Brasil enviou em 2013 à *Feira do Livro de Frankfurt*, na qual o país foi homenageado. Foi convidado, ainda, para o *Salão do Livro de Paris*, em 2015, que também prestou homenagens ao Brasil. Essas duas participações em feiras literárias internacionais, além das constantes traduções de suas obras, têm alçado a carreira de Laub a um patamar de grande relevância no exterior, o que, conforme supomos nesta tese, contribui fortemente para o processo de profissionalização do escritor.

Para discutirmos a questão da profissionalização e a internacionalização nesta tese, além dos percursos literários dos escritores Carola Saavedra e Michel Laub, emergiu da análise preliminar de dados, a trajetória literária do escritor Daniel Galera. Lembrando que os três escritores eleitos foram escolhidos pela *Revista Granta 9* e, posteriormente, foram convidados pelo Brasil para representá-lo na *Feira do Livro de Frankfurt* (2013) e o *Salão do Livro de Paris* (2015).

### **2.4.3 Daniel Galera**

Seguindo uma trajetória um pouco mais destoante do que a de Carola Saavedra e Michel Laub, Daniel Galera também é considerado hoje um dos grandes expoentes do campo literário brasileiro contemporâneo, ocupando, para além disso, um relevante

espaço no cenário literário internacional. Nascido em São Paulo, em 1979, Galera mudou-se para Porto Alegre ainda criança, onde passou a maior parte da sua vida. A sua carreira na literatura se divide entre os seus trabalhos enquanto tradutor de literatura contemporânea de língua inglesa, fundador e diretor de editora, escritor de HQ, contista e romancista.

Do mesmo modo como descrevemos na apresentação do percurso dos outros dois escritores, Galera também fez a sua estreia como autor de livro a partir da publicação de um volume de contos, conforme já mencionamos, intitulado *Dentes Guardados* (2001), lançado sob o selo da editora que ele mesmo fundou, *Livros do Mal*. Ainda por essa editora, o escritor lançou o seu primeiro romance, *Até o dia em que o cão morreu* (2003) que, posteriormente, foi adaptado para o cinema.

Vale ressaltar que a editora independente fundada por Galera, em parceria com Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, contribuiu, de certo modo, para a renovação da cena literária contemporânea, lançando livros de outros escritores que também se consagraram posteriormente, como Paulo Scott e Joca Reiners Terron.

Antes do projeto *Livros do Mal*, porém, Galera já encabeçava outro trabalho que também objetivava a divulgação de novos escritores, o *CardosOnline*, uma página de fanzine eletrônico brasileiro que circulou nas mídias digitais entre 1998 e 2001. Sendo considerado um dos precursores do uso da internet para divulgação literária, Galera foi editor e colunista fixo do fanzine digital, que também revelou os escritores Daniel Pellizzari e Clarah Averbuck.

Conforme mencionamos anteriormente, na sua empreitada como tradutor, Galera atuou na tradução de obras da nova geração de autores ingleses e norte-americanos, como a HQ *Minha vida*, de Robert Crumb, os romances: *Sobre a beleza*, de Zadie Smith; *Reino do medo*, de Hunter Thompson; *Extremamente alto e incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer; além de *Trainspotting* e *Pornô*, de Irvine Welsh, em parceria com Daniel Pellizzari.

Embora esse período de atuação como editor e autor independente tenha propiciado relevante repercussão a Galera, a sua entrada no grupo de escritores da *Companhia das Letras* multiplicou o seu alcance no mercado literário brasileiro e possibilitou, posteriormente, que o autor ocupasse uma posição de destaque no cenário exterior. O seu primeiro romance pela *Companhia das Letras*, *Mãos de Cavalo* (2006),

foi incluído na lista de leituras do vestibular da Universidade Federal de Goiás - UFG por três anos consecutivos.

Em 2008, o autor publicou o romance *Cordilheira* (2008), o primeiro lançamento do projeto *Amores Expressos* da *Companhia das Letras*, no qual diferentes escritores brasileiros visitaram capitais no exterior para escrever obras de ficção – neste caso, a narrativa é ambientada em Buenos Aires. No mesmo ano, a obra foi consagrada com o prêmio literário *Machado de Assis* da *Fundação Biblioteca Nacional*, na categoria romance. Posteriormente, Galera ainda lançou mais dois romances, *Barba ensopada de sangue* (2012) e, o mais recente, *Meia-noite e vinte* (2016), ambos também pela *Companhia das Letras*. Daniel Galera, em entrevista ao *Jornal Rascunho*, em 2012, sugere uma tentativa de se distanciar da condição profissional que a literatura pode trazer:

No início eu não confiava na literatura como uma forma de me sustentar. Não parecia um meio confiável de ser independente e ganhar a vida financeiramente. Mas ao mesmo tempo tinha aquela partezinha de mim que pensava: “Não, mas de repente é possível”. Então, o que aconteceu foi que fui um pouco para cada lado. Pensei: vou me dedicar à literatura o máximo possível e, ao mesmo tempo, criar um colchão de ar, porque, se não der certo, posso ser publicitário ou jornalista. Acho que esse momento foi importante para mim porque me fez assumir uma postura em relação à literatura que afirmo até hoje, que é a de *não ver a literatura muito como um ofício, no meu caso, ou como a minha profissão*. (GALERA, 2012, grifos nosso)

No entanto, chega a ser incômodo observar as contradições discursivas do escritor e, ao mesmo tempo, verificar que uma possível profissionalização é desejável. No entanto, timidamente sabotada por uma sombra tradicionalista que vê a profissionalização como prejudicial ao processo criativo. Após a divulgação do livro *Barba ensopada de sangue* (2012), o autor fez declarações sobre o sucesso de sua obra: “Aumenta minha possibilidade de viver somente como escritor”, empolga-se. “Mas tenho de preservar meu processo criativo. [A projeção] Não pode mudar em nada o que escrevo” (GALERA, 2012).

A carreira de Daniel Galera como elemento que compõe o *corpus* de nossa pesquisa demonstra o funcionamento da performance do escritor construída por muitos fatores no nosso campo literário. Os apontamentos da pesquisadora Luciene Azevedo, em seu texto, *Daniel Galera. Profissão: Escritor*, podem nos ajudar a observar algumas minúcias com mais clareza:

Contando com uma ofensiva comercial impressionante para o lançamento do livro (lançado com três capas diferentes, assinadas pelo diretor de arte da editora, Alceu Nunes), que garante à sua obra a tradução e a internacionalização de seu nome como autor da literatura brasileira contemporânea, e com a ampliação do público que terá acesso à obra com a adaptação do livro para o cinema (tal como já havia acontecido com *Até o dia em que o cão morreu*), tendo a seu lado, portanto a máquina empresarial de uma editora e o bom acolhimento do leitor, parece que será possível a Daniel Galera responder a qualquer cadastro de hotel: Profissão? Escritor, *for sure*. (AZEVEDO, 2013, p. 11)

No exterior, os direitos de suas obras foram vendidos para países como Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália, Argentina, Portugal, Romênia e Holanda. Essa ocupação no cenário literário exterior se deve muito fortemente, do mesmo modo como observamos na trajetória de Saavedra e Laub, ao fato do escritor ter sido selecionado para a edição dos vinte melhores jovens escritores da revista britânica *Granta*, em 2012, onde publicou o conto *Apneia* e, além disso, por ter sido escolhido para participar de feiras literárias internacionais em que o Brasil foi o país homenageado, como a *Feira do Livro de Frankfurt*, de 2013; e o *Salão do Livro de Paris*, em 2015.

Em suma, do mesmo modo como analisamos ao observar a trajetória literária de Saavedra e Laub, Daniel Galera também seguiu um percurso em que cada vez mais potencializou o capital simbólico da sua marca de autor, constituindo, a partir de diferentes variáveis do campo literário, principalmente àquelas que dizem respeito à casa editorial e a ocupação no mercado internacional, como um escritor profissional.

## **2.5 Em boa companhia: a *griffe* editorial e a projeção autoral**

Apesar dos diferentes trajetos analisados nos subitens acima, a casa editorial *Companhia das Letras* é, em primeira instância, o elemento comum aos percursos dos três escritores pesquisados. Antes da publicação da revista *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros* (2012), da participação na *Feira do Livro de Frankfurt*, em 2013, e da representação do Brasil no *Salão do Livro de Paris*, em 2015. Em outras palavras, em um momento inicial, antes da efetiva relação com as instâncias internacionais de legitimação, os três escritores já estavam relacionados a *griffe* editorial da *Companhia das Letras*.

Nesse sentido, observamos que a posição central dos autores, vinculados a maior casa editorial do país, representados por agentes literários, condiciona-os ao ganho de certo “valor simbólico”, perspectiva defendida por Pierre Bourdieu, transmitido ao escritor pelo valor de marca da editora. Nesse sentido, supomos, então, que os referidos autores podem se denominar como estando “em boa companhia” na medida em que o simples fato de comporem o *casting* da *Companhia das Letras* já posiciona as suas carreiras sob uma outra perspectiva, isto é, em uma posição mais central no campo, de maior repercussão.

Assim, o editor ou a casa editorial destacam-se como elementos do campo literário que nos fazem (re)pensar a profissionalização do escritor, em razão do seu grau de legitimação às trajetórias de cada autor. Jonathan Busato, organizador da obra *A versão do autor*, apresenta uma concepção que ajuda a solidificar a nossa consideração:

O primeiro passo na transformação do mero escritor em autor de verdade se dá através de sua legitimação pela vontade de um editor em publicá-lo. Eu acrescentaria: pela vontade de um editor em financiar sua publicação, investindo assim na criação ou consolidação de sua assinatura. (BUSATO, 2004, p. 71)

O editor e a casa editorial são, então, primordiais para o dinamismo do campo e para a projeção dos escritores que fazem parte do seu catálogo no mercado literário. Na tese de doutorado *A companhia e as letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura*, o pesquisador Teodoro Koracakis (2006) aponta para o fato de haver um possível apagamento do editor em razão de um “mercado editorial”, no entanto, demonstra que ele é o agente capaz de consagrar um autor e uma obra. Segundo o pesquisador,

o prestígio do editor pode consagrar a obra literária que publica. O seu prestígio acumulado é emprestado a cada obra – mas de forma que quem fica iluminado é a nova obra e o seu autor. Nesse universo, os editores apagam os rastros de sua atividade co-produção e consagração, mas a sua marca fica na própria publicação da obra sob seu apadrinhamento. Nesse contexto, uma visão mitificadora do escritor, no discurso do editor, é extremamente funcional. (KORACAKIS, 2006, p. 37)

Tendo isso em vista, nosso estudo apresentou a trajetória dos escritores Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera no campo literário com vistas à profissionalização

e à internacionalização de suas carreiras. E, como resultado dessa análise, observamos a intrínseca relação à condição consolidada da editora no campo, o que nos leva a compreender que a casa editorial em que um escritor se vincula é um dos mecanismos que interfere na profissionalização do escritor.

Como já mencionamos na introdução da tese, o interesse em deprender esforços sobre o tema da profissionalização está relacionado à Dissertação de Mestrado defendida em 2012, *Fragmentos de um escritor: Ruffato em perspectiva(s)*. Já na Dissertação, o tema da profissionalização se fez profícuo para análise e era constantemente discutido nas entrevistas realizadas com o escritor mineiro Luiz Ruffato:

Eu não tenho absolutamente nada contra blogs, orkuts, tuíteres, facebooks, etc. A questão toda se resume em dois aspectos: primeiro, minha vida é absolutamente desinteressante para ser bisbilhotada publicamente...; segundo: *eu sou escritor profissional e escrever nestes espaços virtuais é escrever de graça... se me pagassem... quem sabe...* (RUFFATO, grifo nosso, 2011)

Assim como vemos na entrevista concedida por Ruffato e, também por Luisa Luisa Geisler<sup>80</sup> – citada anteriormente –, o valor financeiro ainda aparece como fator primordial para se considerar a escrita como trabalho, sobretudo nas declarações públicas dos escritores, mas o que temos como resultado é que a assinatura do escritor, a construção de uma autoria, é primordial para que um escritor seja reconhecido como profissional em sua função e que possa ser reconhecido no contexto nacional e internacional. E para que esse reconhecimento exista, instituições, como a casa editorial, os prêmios, o reconhecimento por parte do governo federal, as entrevistas, e toda essa rede complexa de instâncias de legitimação fazem parte dessa configuração.

O “viver de literatura” seria, então, uma consequência de práticas em movimento dos campos editoriais, além do encontro com outros campos de interesse, o que pode ser muito mais sensível e complexo de se apreender, já que leva em conta o valor simbólico agregado a uma marca autoral. O que pode parecer óbvio, mas não é, pois mobiliza o sistema literário de distintos modos e essas engrenagens parecem escancarar a inconsistência da visão presente em discursos que valorizam apenas o valor financeiro para considerar a profissionalização do produtor. Não estamos negando, em momento

---

<sup>80</sup> A citação encontra-se na página 87.

algum, a relação com o mercado financeiro. Aliás, essa condição será natural, mas afirmando que estar aliado a instâncias de legitimação como a *Companhia das Letras* agrega valor simbólico ao nome dos autores.

Nesse sentido, para entender a dimensão da figura do escritor inserido nesses espaços de legitimação, como a editora, podemos refletir metaforicamente, grosso modo, a um jogador de futebol que está vinculado a um time de renome nacional ou internacional. A mídia, evidentemente, vai mencionar mais o jogador em questão vinculado a um grande clube, evidenciar mais qualquer fala do esportista, além, é claro, do jogador receber o valor agregado do clube em que está atuando.

No caso da editora, enquanto *griffe*, ocorre processo semelhante. Há o valor agregado ao nome da editora que, se bem aproveitado, é transferido aos escritores e, conseqüentemente, ao campo literário. A relação também pode se dar de maneira inversa: um escritor de renome, por exemplo, passa a publicar em uma dada editora, essa relação provoca troca de capitais entre as instâncias envolvidas. A crítica especializada, sobretudo a acadêmica, aponta esses espaços, objetiva critérios para compreender essas transferências, que são importantes e válidas, mas nem sempre alcançam o emaranhado de disposições que cercam o escritor e o colocam em cena no campo literário brasileiro.

Para dimensionar a projeção do escritor nos nossos dias, lançamos mão, então, de uma ponderação sobre a literatura contemporânea da professora e escritora Beatriz Resende, no texto *A literatura brasileira na era da multiplicidade*:

apesar das queixas repetidas de que há poucos leitores, de que o livro vende pouco etc., é fácil constatar que se publica muito, que *novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que comenta-se e consome-se literatura*. (RESENDE, 2008, p. 16, grifo nosso).

A produção literária atual é vista pelos críticos como inserida em um período de pluralidade de produtores literários e hibridismo de formas – enquadrando-se no que entendemos como campo expandido. Nota-se, de modo frequente, por parte da crítica, a caracterização do contemporâneo como plural em relação a quantidade de escritores, além do dimensionamento dessa figura em um lugar de destaque na contemporaneidade. A autora ainda cita que “surgem editoras todos os dias”. Tendo em vista essa afirmação, podemos pensar, ainda mais, no aumento de capital simbólico e na consolidação no mercado de editoras já consagradas, como é o caso da Companhia das Letras.

Refletindo, ainda, sobre esse perfil de escritor, mencionamos a entrevista que Regina Dalcastagnè concedeu à revista *Cult* – veículo de circulação de alcance mais amplo que os periódicos acadêmicos –, intitulada *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*<sup>81</sup>, em fevereiro de 2018. Na entrevista, a pesquisadora trata dos resultados de sua investigação consolidada e extensa, sob sua coordenação, e vinculada ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília. O objetivo central da pesquisa de Dalcastagnè foi traçar um perfil dos personagens de ficção e, também, dos romancistas brasileiros no período estudado. A pesquisadora percebeu que, em mais de quatro décadas, houve pouca mudança no perfil do escritor brasileiro. Os dados recolhidos e analisados pela pesquisadora comprovam que “o perfil do romancista brasileiro publicado por grandes editoras se manteve o mesmo por pelo menos 43 anos. Ele é homem, branco, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo.” (DALCASTAGNÈ, 2018)

Ainda na entrevista concedida à revista *Cult*, a professora Dalcastagnè afirma que há certo direcionamento, baseado na construção desse perfil, para que os produtores brasileiros possam ser chamados de escritores. Para entender teoricamente o que estamos mencionando acima, é necessário levar em consideração a noção de campo. Para Bourdieu (1996), o campo é algo relacional, que está vinculado ao movimento de outros campos, mas que, de maneira isolada, tem suas regras e seu funcionamento bem identificados e organizados.

Nesse sentido, pode-se entender que para ser chamado de escritor no campo literário brasileiro há um certo repertório comum, ou seja, a produção de “indivíduos dotados do sistema de esquemas inconscientes (ou profundamente internalizados), o qual constitui sua cultura, ou melhor, seu habitus” (BOURDIEU, 1974, p. 346).

Dalcastagnè ainda afirma em sua entrevista que: “quando as grandes editoras publicam livros que tratam sempre dos mesmos temas e trazem um perfil de autor muito parecido, estão dizendo ao leitor o que é considerado literatura e quem pode ser chamado de escritor no Brasil” (DALCASTAGNÈ, 2018, grifo nosso). A reflexão da pesquisadora é uma crítica importante e corrobora a pensarmos na trajetória dos nomes dos três escritores selecionados e, por que não, ser provocadora da própria tese apresentada.

---

<sup>81</sup> Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>>. Acesso em 20 de jan. 2019.

A casa editorial é um dos mecanismos de forte impacto para que as carreiras se legitimem, e o olhar da produção acadêmica também é contaminado por essa abordagem. Nesse sentido, não nos isentamos do fato de que estamos imersos no mesmo jogo. No entanto, não nos propomos a referendar nomes de escritores, nomes esses já bem centralizados no campo, – apesar de saber do impacto que a produção crítica também tem – mas o interesse acadêmico é o de compreender os mecanismos e dar luz as condições de legitimação de uma assinatura de escritor e demonstrar como o campo literário brasileiro é impactado pelo ganho de capital simbólico de autores que atuam no mercado transnacional.

**CAPÍTULO 3**  
**A NEGOCIAÇÃO ENTRE O CAMPO BRASILEIRO E INTERNACIONAL**

## Considerações iniciais

A participação dos escritores no espaço transnacional agrega valor à assinatura e faz com que a presença do escritor em ambos os espaços, ou seja, o campo nacional e internacional, valorize-se simbolicamente. Nesse sentido, há um duplo retorno para a manutenção do nome de escritor, por meio de estratégias editoriais: publicação de livros e venda no mercado; e pessoais: melhorando o seu posicionamento enquanto escritor no campo. Em seu texto *A revista Granta sob a perspectiva da 'função autor'* (2015, s/p), a escritora Lilia Baranski Feres afirma:

fica evidente, portanto, que as listagens com os “melhores escritores” agrega mais relevância aos nomes, haja vista que, a partir do momento em que ganham esse destaque na mídia impressa, passam também a ganhar mais popularidade junto ao público que, provavelmente, deve buscar maiores informações acerca dos escritores e de seus trabalhos. Cria-se, assim, uma lógica do tipo: “se [as autoridades dessa revista] estão falando dessa pessoa, é porque ela deve ser ‘boa’, por isso, vou ler as obras dela”.

Há um impacto positivo em relação aos nomes dos autores escolhidos por figurarem em uma revista de renome, como a *Granta*, ou por estarem representando o país em um grande evento literário internacional. Essas inscrições passam a ser fatos recorrentemente mencionados nas biografias dos autores, na apresentação dos seus próximos livros e, ainda, funcionam como um *marco* em suas trajetórias, assim como os prêmios, as indicações a prêmios, a presença em feiras e as traduções. Esses elementos vão aos poucos projetando uma condição “profissional” a esses escritores. Nesse sentido, o mercado brasileiro os recebe de outro modo, os posicionando como profissionais.

Assim sendo, o crivo das instâncias de legitimação internacionais, na avaliação dos escritores brasileiros, é fator de negociação de valor simbólico e agente de profissionalização do escritor no campo literário brasileiro e no campo literário internacional. Esses sistemas existem de maneira colaborativa e nos faz compreender que há ganhos para ambos os sistemas.

O pesquisador Miguel Conde, curador por dois anos da *Festa Literária Internacional de Paraty – FLIP*, nos anos de 2012 e 2013, já foi coordenador editorial da editora *Rocco* e pesquisador visitante na *Brown University*; também é jornalista, editor e

crítico literário e nos ajuda a refletir sobre o posicionamento dos escritores em razão de uma instância de legitimação internacional, como é o caso da revista *Granta* 9:

Você tem acompanhado as discussões sobre a seleção da revista *Granta*? Até que ponto é importante para um autor participar de uma seleção como essa?

A Flora Süssekind publicou um artigo há mais ou menos dois anos que falava desse tipo de questão: à medida que se torna escasso o espaço da literatura, *a disputa por posições de prestígio se tornam mais agressivas*. Estar numa seleção como essa vira mais uma disputa por posições de prestígio do que por um espaço de discussão reflexiva. “Estar numa seleção como a da *Granta* vira mais uma disputa por posições de prestígio do que por um espaço de discussão reflexiva” Apesar disso, há nos últimos anos uma clara ampliação dos espaços de chancela de autores brasileiros: os prêmios literários, os festivais e a própria *Flip* funcionam também com esse fim. Mas é engraçado como, em certos casos específicos, as pessoas pensam nesses espaços apenas como espaço de chancela, e isso é meio pobre. E claro que um festival como a *Flip* envolve o reconhecimento do autor, mas a festa quer, sobretudo, propor discussões, temas relevantes, pôr em evidência questões importantes para a literatura brasileira e contemporânea. Tenho impressão de que às vezes existe uma expectativa meio pobre sobre esses espaços, quase como se certos autores sentissem que é uma questão de direito. E a questão passa só por estar lá, e não pelo que está sendo pensado. *É claro que a Granta tem um efeito de divulgação no exterior que talvez outras revistas não tenham, mas não sei se faz tanta diferença assim.*<sup>82</sup> (CONDE, 2012, s/p)

O autor referenda a afirmação da pesquisadora Flora Süssekind, discutindo a ideia de que, em razão da escassez de espaço na literatura, a disputa por posições de prestígios, de poder, pode se tornar mais agressiva. No entanto, depois de explicitar as instâncias de legitimação do campo literário brasileiro e discorrer sobre a importância dessas questões para a literatura contemporânea, o pesquisador diz que não tem convicção do efeito de divulgação para a trajetória dos escritores.

O movimento feito por Miguel Conde demonstra que o fato do pesquisador estar sendo questionado sobre o impacto da *Granta*, assim como a sua resposta, fortalece a assinatura e a projeção daqueles que estão na coletânea. Apenas o fato de mencionar uma pretensa “indiferença”, no contexto de uma entrevista, já demonstra a legitimação desse espaço, o que dá ainda mais fundamentação para que entendamos que essa instância faz diferença e, em certa medida, fortalece o jogo proposto. Assim sendo, o espaço da

---

<sup>82</sup> Disponível em: <<http://cienciahoje.org.br/acervo/profissao-curador/>>. Acesso em 30 de jan. de 2019.

entrevista, ajuda a fomentar a assinatura desses autores, a projeção de suas imagens, que pode os levar a publicações no exterior, a convites para outras coletâneas, a relações editoriais com o mercado internacional e, logo, a uma recepção mais positiva no interior do campo.

O cenário do campo literário nacional também é afetado nessa dinâmica; a publicação conta com um valor simbólico de confiabilidade do mercado internacional, o que também é transferido para os autores em questão. Como já mencionamos anteriormente, isso não assegura o sucesso dos escritores, mas propicia uma exposição positiva e confiável para o mercado e gera, assim, mudanças nas práticas do campo brasileiro em relação a essas assinaturas, visto que o posicionamento dos autores envolvidos na publicação passa a ser, inegavelmente, menos periférico.

### 3.1 A feira literária enquanto espaço representativo do campo

As feiras e festas literárias estabelecem tanto uma expansão dos horizontes para o escritor – em virtude de uma possível internacionalização, entre outros fatores – como também a promoção do escritor profissional – enquanto ator presente de um sistema literário.

Discutimos, ao longo do texto, a personificação do “eu” escritor e da sua condição profissional perante as funções correlatas à literatura. Nesse sentido, as feiras se apresentam como um dos mecanismos de efervescência da vida contemporânea literária para o escritor profissional. Para pensar um pouco no contexto internacional, vejamos a citação do livro *O mundo inteiro como lugar estranho* (2016), de Néstor Garcia Canclini:

A Feira internacional do Livro de Guadalajara, que em 2010 recebeu 612474 visitantes, em 2013 teve um aumento de público de 750987 visitantes. A Feira internacional do Livro de Buenos Aires atingiu em 2013 1112000 visitantes. Nesta, uma pesquisa tinha descoberto que o primeiro motivo de interesse para o público "é o passeio e a diversão" (82,6%). Depois, mencionava a compra de livros, a busca de novidades e ofertas, razões profissionais. Os visitantes chegavam às feiras, concluíam, para conhecer pessoalmente autores que alguns já tinham lido e muitos só haviam ouvido falar que eram célebres, para conseguir um autógrafa e tirar uma foto com eles que subiria imediatamente em seus perfis no *Facebook*. A visita física à feira, situada em cidade precisa, então se multiplicaria na rede digital para curiosos longínquos. Várias feiras já perceberam esse sentido lúdico da visita e incluem em

seus programas, além de atos explicitamente literários, como conferências e mesas-redondas, *shows* de música popular, teatro e cinema, jogos para crianças e adultos, constante circulação de câmeras que filham entrevistas com autores famosos e visitantes anônimos, encantados por serem difundidos mais tarde pelos canais de televisão (CANCLINI, 2016, p. 30-31).

Além dos números, apontados por Canclini, que demonstram um interesse crescente pelo espaço das feiras, é importante constatar, a partir do excerto, que a existência das feiras literárias se justifica, sobretudo, por uma condição de entretenimento para uma parte considerável dos seus visitantes. No Brasil, a situação não é diferente. A possibilidade de se ter um público não especializado e interessado por esses espaços faz com que outros mercados se criem, partindo da concepção de feira como espaço de debate das obras literárias, fazendo com que outros movimentos midiáticos sejam contempladas por esse espaço e que essas exposições atinjam o público que, até então, não era engajado com o mercado da arte.

Vale mencionar, ainda, o caso dos escritores-*youtubers*, um importante fenômeno no processo de “chamada” de um público não especializado. Esses indivíduos começam as suas carreiras como produtores de material para a internet e veem na produção de um livro a possibilidade de abarcar outro tipo de público ou, para além disso, ter outro suporte como opção de mercadoria para o mesmo público fiel e ávido por seus posts, vídeos e narrativas.

Normalmente são indivíduos jovens e têm o potencial de influenciar uma verdadeira multidão – também, comumente, de jovens seguidores – para que estejam presentes em feiras literárias, com a finalidade de participar de rodas de conversa e sessões de autógrafos com os seus artistas. Nesses casos, as produções saem do prisma dos produtores literários para livros que, geralmente, enquadram-se nas categorias de autoajuda e autobiografias. O que nos interessa com essa pequena inserção é evidenciar o poder da *internet* enquanto instância legitimadora para esses jovens e, mencionar, que esses produtores de conteúdo para a *web* se colocam nesses ambientes na posição de “artistas”, o que pode influenciar, diretamente, na maneira como esses produtores são expostos ao público, sobretudo para um público menos especializado.

Há, também, nessas feiras literárias, a participação de outro criador de conteúdo na internet atrelado à produção de bens de consumo relacionados ao livro. Como sabemos, a função dos críticos literários passa constantemente por um processo de recriação natural

de sua atividade, já que as obras estão inseridas em contextos de produção sempre muito diversos.

Em virtude do poder de abrangência da internet, do *youtube* como ferramenta de trabalho, propicia-se o surgimento dos *booktubers*: comumente jovens, que se utilizam de um espaço virtual para divulgar livros, fazerem críticas, demonstrarem as suas leituras e fazerem a produção de conteúdo nos canais como a sua profissão. Possuem, também, seguidores e interessados em saber a sua opinião sobre determinada obra, sobre determinado escritor, sendo assim, profissões de interesse para o nosso campo no contexto de produção de uma obra literária.

*Os booktubers*, usuários de plataformas online, buscam ocupar, de certa maneira, a posição de críticos de uma obra de arte. A democratização desse espaço escancara a não exigência de um curso, de formação específica ou qualquer outro tipo de predicativo para expor suas ideias nesse espaço. Tal condição, se aproxima de algo democrático, se pensarmos no suporte de divulgação e a possibilidade daqueles que têm acesso à internet. Todos esses movimentos nos ajudam a entender que a internet é uma aliada, em nossa avaliação, na captação de novos leitores – aqui não estamos julgando ou comentando o produto que é lido.

O funcionamento das feiras literárias é compreendido por nós, então, como uma espécie de vitrine para os profissionais convidados. Nesse sentido, a participação dos autores como Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera deve ser compreendida por esse viés, isto é, da visibilidade do produto. A pesquisadora Carmen Villarino Pardo, em seu ensaio *As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural* (2014), entende as feiras enquanto espaços propulsores da internacionalização daqueles que escrevem:

As feiras internacionais do livro funcionam, em certo modo, como uma *metáfora do campo editorial de uma nação a nível mundial*: um espaço de lutas de poder para atingir *posições de maior centralidade, num cenário de ampla repercussão internacional*, para escritores, tradutores e agentes literários e para as instituições (no sentido em que as usa o neoinstitucionalismo - cf Hall e Taylor, 2003, entre outros) que representam um país (sejam elas representações dos Ministérios da Cultura e de Exteriores, de câmaras do livro, sindicatos editoriais, consórcios, etc.). (VILLARINO PARDO, 2014, p. 135, grifo nosso)

Para compreender um pouco mais o funcionamento desses eventos, faremos uma incursão mais detalhada sobre a *Feira do Livro de Frankfurt* e depois sobre o *Salão do Livro de Paris*, enquanto eventos literários de importância mundial. Segundo o site *Made for Minds*, a *Feira do Livro de Frankfurt*<sup>83</sup> configura-se como a maior feira literária do mundo, acontece, em sua versão atual, anualmente, e tem duração de cinco dias.

Frankfurt, até o século XVII, sediava a mais importante feira do livro na Europa e, em 1949, após a Segunda Guerra Mundial, passou a abarcar outros olhares. Além do evento central, isto é, da exposição dos livros, a feira apresenta, em paralelo, outros eventos artísticos que tocam o campo literário. Nesses eventos paralelos, acontecem encontros com autores, tradutores, editores, agentes, exposições artísticas etc.

Após a Segunda Guerra, a *Feira do Livro de Frankfurt* foi lançada enquanto evento por livrarias e pela Associação Alemã de Editores e Livreiros. A sua primeira edição aconteceu de 18 a 23 de setembro de 1949. Nessa ocasião, isto é, em 1949, passaram 14.000 visitantes pela feira. Foram apresentados nessa ocasião 8500 títulos de livros, de 205 expositores, antes no espaço de uma antiga igreja. É importante evidenciar que, desde muito cedo, a feira cumpriu um papel político de importância.

Com o passar do tempo, em 1951, houve a necessidade de ocupar outro espaço, pois a Feira já não comportava as editoras do exterior que queriam participar do evento de Frankfurt; obviamente, o comércio do livreiro alemão ganhou com essa procura e com o alargamento da feira, além da criação do Prêmio da Paz<sup>84</sup>, o que atraiu ainda mais o público internacional. Conforme matéria especial sobre a primeira Feira do Livro de Frankfurt, publicada no portal *Deutsche Welle*<sup>85</sup>, em 1953, foi a primeira vez em que se registrou a presença de mais editores expositores estrangeiros do que alemães.

Ainda segundo o periódico, a partir de meados de 1960, a feira passou a propiciar a seus visitantes edições de livros mais populares e acessíveis. E, ao longo do tempo, a *Feira do Livro de Frankfurt* tornou-se ponto de negociação de licenças internacionais.

---

<sup>83</sup> Dados retirados do site *Made for Minds*. Disponível em: < <https://www.dw.com/pt-br/feira-do-livro-de-frankfurt-completa-70-anos/g-50793706>>. Acesso em 19 de ago. 2019.

<sup>84</sup> O Prêmio da Paz do Comércio Livreiro Alemão é entregue durante a feira, desde 1950, até os dias de hoje, para uma pessoa que contribuiu para a paz, por meio da literatura, da ciência e da arte.

<sup>85</sup> Deutsche Welle (2012), 1949: Primeira Feira do Livro de Frankfurt, 18/09/2012. Acessível em: <https://www.dw.com/pt-br/1949-primeira-feira-do-livro-de-frankfurt/a-634484>. Disponível em 19 de ago. 2019.

A feira também já contou com protestos estudantis, como o que ocorreu em 1968: os manifestantes usaram a feira para mostrar indignação ao prêmio da paz concedido ao presidente senegalês da época. O protesto se deu, também, em contraposição às editoras de direita. Há, também, na configuração da feira, sessões de debates, leituras em público e programações pensadas para as crianças, os jovens e para o público em geral.

Então, em 1988, criou-se a configuração do país convidado de honra. A partir disso, as nações interessadas passaram a ter a oportunidade de apresentar o seu universo literário na maior feira literária do mundo. Nesse sentido, a *Feira do Livro de Frankfurt*, passou a receber anualmente um país homenageado e, para tanto, oferece o espaço de prestígio da feira. A Itália foi o primeiro país a ocupar o privilegiado lugar do convidado de honra. O Brasil, nosso interesse de estudo, ocupou esse posicionamento em 1994 e, posteriormente, em 2013. As indicações são pensadas com antecedência e o país deve se mostrar interessado a ocupar tal posição, além de investir para que o evento contemple as suas expectativas de visibilidade.

O argentino e antropólogo Gustavo Sorá (2011) estuda os fatores determinantes na circulação mundial de ideias. Em vista disso, dedicou-se ao estudo da *Feira do Livro de Frankfurt* e da importância de uma nação ocupar a posição de país convidado. Em entrevista à Isabel Coutinho, Sorá afirma:

Para se ser país convidado na Feira de Frankfurt é necessário passar por vários processos de negociação. [...] A presença do país convidado na feira é sempre “uma ocasião para se reinventar a tradição nacional, para se expor toda a cosmologia do que somos”. No país convidado é habitual que haja uma disputa para se reescrever o cânone literário. Refazem-se as histórias literárias nacionais apresentadas depois em exposições e catálogos dentro e fora da feira. (SORÁ, 2011, s/p) <sup>86</sup>

Trata-se, portanto, de uma posição de prestígio para o país que ocupa tal posição. Além disso, é necessário certa organização política para entrar nessa negociação. As nações têm a oportunidade de demonstrarem, por meio do evento, as particularidades da sua produção literária e de posicionarem a sua produção, assim como os seus escritores perante outras nações. Toda essa dinâmica propicia ganhos no setor econômico editorial

---

<sup>86</sup> Disponível em: <<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2011/12/27/o-mundo-editorial-pela-lupa-do-antropologo/>>. Acesso em: 10 de jan. 2019.

e, para além disso, atribui valor simbólico aos partícipes da feira, impactando o cenário internacional e, por consequência, o contexto do próprio país.

O projeto da *Feira do Livro de Frankfurt*, de anualmente ter um país convidado e dedicar atenção a determinado cenário literário, foi reproduzido em todo o mundo. O *Salão do Livro de Paris*, por exemplo, outro evento internacional de prestígio para o campo literário, também segue a lógica do convidado de honra lançada pela Feira do Livro de Frankfurt. O evento francês, criado em 1981 pelo Sindicato Nacional de Edição (PND), é aberto para profissionais e público em geral e recebe representantes de cerca de 40 países e mais de 3000 autores.

O Brasil figurou como país homenageado em duas ocasiões, a saber, nos anos de 1998 e em 2015. Durante quatro dias, o evento propõe uma programação cultural dinâmica, buscando agradar a todos os públicos e, assim como a *Feira de Frankfurt*, promove debates e bate-papos sobre os mais diversos temas. Vejamos um excerto sobre o tema publicado em uma matéria na *Revista Museu*, em 2017:

único país a ter sido duas vezes o convidado de honra do evento, em 1998 (quando delegação de 38 autores esteve presente) e em 2015 (quando 48 escritores foram oficialmente convidados), o Brasil vem desde 2012 participando ininterruptamente do Salão do Livro. Para esta edição, a Embaixada brasileira em Paris oferecerá ampla programação literária, com cerca de 40 atividades, entre sessões de dedicatórias, mesas-redondas, conferências e leituras.<sup>87</sup>

Apesar do *Salão do Livro de Paris* ser o maior evento literário da França, ele não se equipara à magnitude da *Feira do Livro de Frankfurt*, mas sua relevância está para a ordem da atribuição do capital simbólico à participação daqueles que participam do evento, sobretudo os que figuram como convidados de honra e, por conseguinte, para os escritores, agentes, editores e outros participantes do campo literário homenageado. Segundo a Câmara do Livro do Brasil<sup>88</sup>, o *Salão do Livro de Paris* é “um dos mais importantes eventos literários do calendário mundial”, configurando-se, sem dúvidas, em um espaço de promoção da literatura nacional no exterior.

---

<sup>87</sup> Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/internacionais/2459-23-03-2017-brasil-leva-34-autores-a-37-edicao-do-salao-do-livro-de-paris-que-comeca-nesta-sexta.html>>

<sup>88</sup> <http://cbl.org.br/imprensa/releases/brasil-sera-pais-homanageado-no-35o-salao-do-livro-de-paris>

### 3.2 O campo nacional e as interferências simbólicas

Gisèle Sapiro, em seu texto *Entre o nacional e o internacional: o surgimento histórico da sociologia como campo* (2018), elabora uma discussão sobre o desenvolvimento histórico da sociologia enquanto campo científico e, para isso, usa uma perspectiva que nos interessa, a de transnacional:

quero sugerir uma abordagem semelhante para repensar a sociologia histórica das disciplinas e, em particular, da sociologia a partir de uma *perspectiva transnacional*. Proponho, em primeiro lugar, a identificação de quatro processos frequentemente relacionados, porém distintos, que devem ser diferenciados entre si: *a institucionalização acadêmica, a profissionalização, a autonomização de um campo científico e a ascensão do mercado editorial*. Esses processos estão embutidos na divisão nacional e internacional do trabalho científico e nas relações de poder dentro do sistema de disciplinas. (SAPIRO, 2018, p. 351, grifo nosso)

A perspectiva da autora se detém ao campo científico e fala da divisão entre o nacional e o internacional do trabalho científico. Tal fato se difere tematicamente da nossa abordagem, mas acreditamos que seja possível, ainda assim, mobilizar a perspectiva transnacional para os autores que circulam entre o campo literário brasileiro e o campo literário internacional. Nesse sentido, resguardadas as devidas proporções, e a legitimidade de cada campo, acreditamos que o campo literário nacional é impactado com o percurso dos escritores que têm em suas trajetórias marcas de internacionalização.

Gisèle Sapiro discute, ainda, o tema do campo nacional no texto intitulado *Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale*<sup>89</sup>; a autora entende, a partir das perspectivas de Bourdieu, que os limites do campo devem ser construídos pelo pesquisador, já que, segundo a autora “Les frontières des champs ont trait à la division du travail et aux frontières géographiques, mais ces frontières ne sont pas données, elles évoluent dans le temps, et sont constamment remises en cause.”<sup>90</sup>

<sup>89</sup> O campo é nacional? A teoria da diferenciação social através do prisma da história global

<sup>90</sup> As fronteiras dos campos estão relacionadas à divisão do trabalho e aos limites geográficos, mas esses limites não são dados, eles mudam ao longo do tempo e são constantemente desafiados.

Nesse sentido, devemos esclarecer que estamos considerando como componentes do campo literário brasileiro elementos de circulação nacional; já o campo literário internacional, composto por elementos de projeção internacional. No entanto, esses elementos estão sempre em uma contínua relação. A publicação da *Granta 9*, por exemplo, é um objeto de circulação nacional e internacional, pois foi lançada inicialmente no Brasil, mas posteriormente contou com traduções e até mesmo com a sua reelaboração – se levarmos em consideração a mudança dos textos publicados, ainda que de mesma autoria, na versão em língua inglesa. A *Feira do Livro de Frankfurt* (2013) e o *Salão de Paris* (2015) são também elementos do campo literário internacional, no entanto, fornecem, conforme já explicitamos, capital simbólico para o escritor no campo literário brasileiro.

A imagem do escritor é um produto pertencente aos dois campos, ou seja, o campo nacional e internacional, além disso, é perpassada por interferências de valor simbólico, nos termos de Bourdieu. Se, por um lado, temos um campo literário nacional baseado em regras próprias, por outro, temos constantes colisões com o campo internacional. Apesar disso, isto é, dessas colisões, os campos literários – nacional e internacional – conseguem ser delimitados, mantendo, portanto, a distinção entre o campo literário nacional e internacional, que é característica de todos os campos, conforme Bourdieu.

### **3.3 O impacto da internacionalização na profissionalização de escritores**

A internacionalização é um dos mecanismos, a partir da análise das trajetórias apresentadas, para que a profissionalização do escritor aconteça e que o seu nome – e a sua assinatura – se mantenha no mercado editorial. É importante assinalar que, ao falar de internacionalização em relação a um(a) autor(a), não estamos considerando, unicamente, a tradução da sua obra. É evidente que a tradução da produção é um passo importante para que a posição de um autor comece a adquirir um *status* distinto no campo brasileiro e para que haja um efeito de troca cultural, mas não só, entendemos aqui a internacionalização das carreiras.

Os escritores Carola Saavedra, Michel Laub e Daniel Galera participam, conforme podemos constatar em suas trajetórias, desse processo de internacionalização e,

posteriormente, do retorno ao campo literário brasileiro com acúmulo de capital simbólico que envolve toda a sua produção.

É notável, em entrevistas e exposições dos escritores, o interesse em estabelecer vínculos com mercados no âmbito literário internacional, o que reforça a nossa abordagem que considera que a exportação dessas obras e desses autores funcionam como um mecanismo para a consolidação de uma assinatura no campo literário.

No entanto, a internacionalização de uma carreira autoral está ligada a relações de poder e de conquista de um novo mercado, com mecanismos distintos e recepções igualmente inesperadas. Em um sentido mais amplo, consideramos que a projeção internacional de uma carreira está relacionada à recepção que essa obra consegue em uma cultura distinta. Isto é, além da questão da tradução, o acolhimento de uma trajetória no exterior se faz importante. Ademais, há um processo contínuo, para que essa projeção internacional se mantenha, além das relações que foram construídas. Essa é uma questão muito mais complexa de se entender, mencionar e mensurar, já que os dados sobre a recepção de uma obra e do próprio “autor”, enquanto produto, podem ser de difícil acesso e serem revestidos de certa subjetividade.

Considera-se, nesse sentido, como pertencentes à (auto)gestão da carreira do escritor, as páginas pessoais, as páginas criadas para divulgação das obras e a exposição dos textos publicados sobre as obras – sejam nacionais ou internacionais.

O campo nacional é impactado por produtores que exportam as suas obras para outros campos, com diferentes configurações e regras igualmente distintas, se comparadas ao campo brasileiro. O retorno ao fluxo do campo editorial brasileiro é, portanto, algo recorrente para autores que conseguiram a projeção internacional de sua escrita.

A condição transnacional desses produtores acaba por fornecer uma condição de acúmulo de capital simbólico. Há uma valorização do campo nacional para os escritores que internacionalizaram as suas carreiras. Este item, então, propôs-se a discutir as interferências simbólicas no campo nacional, repensando, sobretudo, a condição transnacional dos produtores.

### 3.4 Instâncias de legitimação e a atribuição de “valor” ao profissional

Neste item da tese, abordaremos a respeito das instâncias de legitimação e em que medida essas conferem acúmulo de capital simbólico ao escritor profissional. Mais especificamente, trataremos das seguintes instâncias: a crítica em jornais, a academia, o crivo das editoras, os editores, a circulação do escritor entre campos, o agente, outros autores e, por fim, o leitor. Buscaremos demonstrar, assim, que essas instâncias, que circunscrevem a prática do escritor, são elementos fundamentais para caracterizar o escritor profissional contemporâneo.

Embora a sociedade globalizada esteja passando por uma crise do jornalismo, sobretudo em seu formato tradicional: o jornal de papel, o crítico literário ainda desempenha uma função relevante dentro do campo literário, sendo um agente legitimador da profissão escritor nesse cenário. Nesse sentido, a crítica em jornal, mesmo que hoje ocupe novos espaços, como os das mídias digitais, ainda confere peso ao ganho de capital simbólico aos autores literários. Em entrevista a Luis Dolhnikoff e a Régis Bonvicino, em 2013, o crítico literário Antonio Cícero afirmou:

A crítica literária de verdade é importante, pois é um dos mais importantes componentes na determinação das obras canônicas. O cânone poético é produzido por uma sociedade aberta, composta por poetas, críticos, professores, estudantes e leitores em geral. Ele nunca é absolutamente definitivo. De vez em quando, o direito de determinadas obras a pertencer ao cânone é questionado; de vez em quando, outras obras (novas ou antigas) entram no cânone. Mas o fato é que, à medida que o tempo passa, determinados autores que foram apreciados por várias gerações constituem uma espécie de núcleo canônico, e este dificilmente é modificado. Hoje me parece praticamente inconcebível que autores como Homero, Horácio, Dante, Shakespeare, Baudelaire, Rilke ou Drummond deixem de ser canônicos<sup>91</sup> (CÍCERO, 2013, s/p)

Essa “definição” do que pode ser considerado o cânone literário é construída, em boa parte, por meio da atuação dos críticos de literatura, mas também vale destacar a ação da academia nesse papel. Os escritores que passam a ser objeto de estudo de pesquisas vinculadas a diversas universidades, nacionais e internacionais, aumentam o ganho de capital símbolo de suas trajetórias, impulsionando os seus nomes enquanto uma marca no

---

<sup>91</sup> Disponível em: < <http://sibila.com.br/critica/a-poesia-nao-nasce-das-regras/4056>>. Acesso em: 10 de jan. 2019.

campo. Afinal, as pesquisas que tematizam sobre determinada obra ou escritor, de certo modo, denotam um interesse por aquela produção, por aquele produtor. Em outras palavras, a visão e a investigação de especialistas nas áreas das humanidades para os elementos que circulam dentro do campo literário, sobretudo o autor, passam a criar um conhecimento científico a seu respeito, respaldando e legitimando o seu trabalho e, por conseguinte, a sua atuação enquanto escritor profissional.

Outro agente legitimador que circula dentro do campo literário, e ocupa um posicionamento fundamental na nossa investigação, é a casa editorial, seja na figura da própria editora ou dos editores, sobretudo os de renome no campo. Embora cada vez mais surjam escritores que publicam em editoras independentes, ou divulgam o seu trabalho por meio das plataformas online, o selo de uma editora conceituada permanece estabelecendo um forte ganho de capital simbólico a uma marca autoral, seja por seu alcance midiático ou seja por sua força na distribuição dos volumes.

Os autores analisados em nossa tese, Saavedra, Laub e Galera, por exemplo, mesmo tendo estreado em editoras menores e independentes, e alcançado certo sucesso de público e de crítica, firmaram contrato com a *Companhia das Letras*, a maior casa editorial do país. Nesse sentido, estar sob o selo dessa editora, supomos, é também um modo de legitimar as obras desses produtores; isso porque a editora “empresta” o seu valor de marca ao trabalho daquele autor, potencializando o seu capital simbólico, ou seja, alçando esses escritores, enquanto profissionais, mais ao centro do campo literário. Em contrapartida, esses escritores, que passam a ocupar mais terreno no campo, inclusive extrapolando ao cenário internacional, retroalimentam o valor mercadológico dessas casas editoriais, numa espécie de transmutação de valores entre um elemento e outro, reatualizando, a todo momento, o próprio campo brasileiro.

Prova dessa reatualização é o fato de que a *Companhia das Letras*, hoje em dia, já não é 100% dos seus fundadores, Luiz e Lilia Moritz Schwarcz. Na verdade, somente 30% é de propriedade dos seus fundadores, sendo que, em 2018, a editora *Penguin Random House*, que já detinha 45% das ações da empresa, assumiu 70% da *Companhia das Letras*, tornando-se o sócio majoritário do negócio. A *Random House* é uma das principais editoras em língua inglesa do mundo, tendo presença em cinco continentes do globo, abrigando em suas listas de publicação mais de 70 ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura e centenas de autores mais lidos do mundo, informações que certamente

multiplicam o valor de mercado da *Companhia das Letras* e, conseqüentemente, dos escritores que fazem parte do grupo.

Ainda tratando da função legitimadora das editoras, cabe refletir sobre o papel do editor nesse processo que, dependendo da posição que ocupa no campo literário, também vincula o seu nome – e por isso transmite valor – aos escritores abrigados em sua casa editorial. Apenas para retomar um exemplo, a imagem de Luiz Schwarcz tem forte relevância no cenário literário brasileiro, visto que, desde a década de 1980, o editor tem construído uma carreira consistente a frente da *Companhia das Letras*, sendo uma figura célebre no campo literário brasileiro, em função da posição que ocupa e da sua exposição, de maneira geral, nas mídias que tratam sobre literatura. Desse modo, a vinculação de Schwarz a um autor e a sua obra também funciona, em certa medida, como um elemento legitimador da profissionalização desse escritor.

Já pela circulação do escritor entre campos, referimo-nos à transposição do autor entre o campo nacional e o internacional. Conforme apresentamos ao longo da tese, a participação no volume da revista britânica *Granta 9*, o convite para participar das feiras internacionais de literatura, além do aumento das traduções das obras para outras línguas são acontecimentos fundamentais às carreiras dos três escritores objetos deste estudo. Tanto Saavedra quanto Laub e Galera circularam por essas instâncias internacionais de legitimação e, por essa razão, isso também impactou no posicionamento desses autores no campo nacional. Em outras palavras, o aumento de capital simbólico propiciado por essa transição entre o cenário internacional e nacional também corrobora a uma ideia de profissionalização do escritor.

Outra instância de legitimação cada vez mais importante ao campo, e à noção de profissionalização do escritor, é o agente literário. Conforme já abordamos anteriormente, o agente é o profissional que representa os interesses do autor. Nesse sentido, esse indivíduo é quem negocia os direitos autorais, os contratos de edição, acompanha as vendas, oferece dicas de divulgação etc. Por essa razão, o agente literário tem ganhado, sobretudo recentemente, uma posição de destaque dentro do mercado literário, já que quem ocupa esse cargo fica responsável por gerenciar questões caras à carreira do escritor, sendo um intermediário entre o produtor e as outras instâncias legitimadoras. Desse modo, o escritor que conta com a colaboração de um agente literário pode indicar mais um elemento de validação da sua carreira profissional.

Além do que já mencionamos neste tópico, também podemos considerar como uma instância de legitimação relevante o posicionamento de outros autores diante de seus pares. Isto é, ter o reconhecimento de algum escritor, sobretudo dos mais consagrados no campo, é algo desejável à trajetória de qualquer autor, pois essa ação também propicia o aumento de capital simbólico da sua marca autoral. Nesse sentido, as resenhas, os comentários nas plataformas digitais (ou nos eventos de literatura), os prefácios de obras, as “orelhas” de livros, as colunas em jornais e revistas, dentre outras produções feitas por escritores reconhecidos no cenário literário, também são legitimadoras do trabalho de um autor.

Por fim, trataremos aqui de uma das instâncias legitimadoras mais importantes dentro dessa engrenagem que move o campo literário: o leitor. Seria impossível falar de profissionalização do escritor sem tocar na relevância do leitor/consumidor de literatura nesse processo. Afinal, a obra se destina a um público leitor e é essa instância que alimenta, legitima e sustenta esse mercado. Então, considerando que a obra literária é produto, em última instância, das relações entre escritor e sociedade ou sociedade e escritor, o papel do leitor é fundamental para a legitimação dessa profissão; em dois sentidos, pelo menos: o primeiro diz respeito ao leitor enquanto consumidor de arte literária, ou seja, aquele que “compra” o texto literário e provém o sustento do produtor – e de todos aqueles que lidam direta ou indiretamente com o campo literário; o segundo se relaciona com o fato desse leitor integrar uma sociedade e, desse modo, o escritor, enquanto artista, transforma essa sociedade por meio do seu trabalho. Portanto, o leitor, assim como as demais instâncias mencionadas ao longo da tese, também legitima o escritor em sua profissionalização.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Na presente tese, buscamos investigar a profissionalização do escritor brasileiro no contexto contemporâneo – autores que surgiram a partir dos anos 90 –; o recorte se faz necessário para compreender a noção de contemporâneo a que nos referimos. Apresentamos a hipótese de que a circulação e a interação com instâncias internacionais de legitimação, como a revista *Granta 9*, a *Feira do Livro de Frankfurt* (2013) e o *Salão do Livro de Paris* (2015), é fundamental para a (re)definição da noção de profissionalização dos escritores contemporâneos.

A noção de profissionalização foi discutida a partir de uma perspectiva histórica e, sobretudo, do claro distanciamento dos nossos tempos em relação à realidade do século XIX, que repudiava a relação entre o artista e o mercado. Entendemos que a noção de escritor profissional contemporâneo se afasta, de maneira evidente, em entrevistas, em textos teóricos, da ideia de escrita descompromissada e sem objetivar o retorno financeiro.

A fim de testar nossas hipóteses, selecionamos a trajetória de três escritores brasileiros que circulam a nível mundial. Tendo isso em vista, discutimos, por meio de uma análise do percurso dos autores selecionados, em que medida a questão da profissionalização e da internacionalização de suas carreiras se dava e de que forma ela pode ser pensada dentro da dinâmica do campo literário.

A escolha dos autores se deu a partir de uma análise fundamentada, primeiro na seleção dos autores que publicaram na revista *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros* e, posteriormente, na presença desses autores como convidados oficiais do governo brasileiro a participarem de eventos de grande repercussão, nos quais o Brasil foi homenageado.

Tendo isso em vista, foi possível observar o aumento de capital simbólico de suas marcas autorais no campo literário e editorial brasileiro depois da participação dos autores nas referidas instâncias internacionais de legitimação. Percebemos que o campo foi impactado com consecutivas mudanças, como a modernização dos meios editoriais, o aparecimento dos agentes literários e a necessidade de própria reinvenção do escritor que é, constantemente, “solicitado” pelos leitores.

Assim sendo, as marcas autorais, como feiras, prêmios e a própria participação na revista *Granta* se tornam, na contemporaneidade, elementos verificáveis quando passam

a fazer parte de um ganho de capital simbólico para os autores e quando passam a compor a narrativa que cria o escritor e a sua assinatura.

Portanto, é importante destacar que o processo de negociação entre o campo literário nacional e o campo literário internacional é configurado pela tensão inerente entre a convivência e confluência de ambos. Ademais, a troca de capital simbólico entre os campos produz uma valoração para o escritor, seja no cenário nacional ou no internacional.

Exporemos, a seguir, de que modo organizamos a nossa tese para que a investigação de nossa hipótese se concretizasse. No primeiro capítulo, intitulado *Campo literário: um pressuposto de colisão*, discutimos a noção de campo, defendida por Pierre Bourdieu, para referendar a importância do posicionamento do escritor nessa estrutura a fim de se pensar na ideia de profissionalização do escritor.

Nesse sentido, ainda foi importante (re)pensar o campo por outras perspectivas, sobretudo as que discutiam a respeito da autonomia do campo. Desse modo, apresentamos as perspectivas de *campo ampliado*, de Rosalind E. Krauss, de *inespecificidade do literário*, de Florencia Garramuño e de *literatura pós-autônoma*, de Josefina Ludmer.

Já no segundo capítulo, *Posicionamento e trajetória dos escritores*, lançamos mão da noção de *postura*, postulada por de Jérôme Meizoz; nesse viés, apresentamos os ritos legitimadores, sobretudo nos detendo à importância da revista Britânica *Granta 9: os melhores jovens escritores brasileiros* enquanto um mecanismo de internacionalização desses escritores.

Nesse capítulo, dedicamo-nos a elaborar uma trajetória dos escritores na construção de um nome; recorreremos as suas biografias, pensando nos seus movimentos e em que medida as suas ações reverberam no campo literário brasileiro. Assim sendo, foi possível detectar semelhanças, como o padrão de comporem a mesma casa editorial, embora com percursos distintos. Em certa medida, é possível compreender, por meio dos agentes legitimadores de suas carreiras, uma noção de centralidade no campo.

No terceiro capítulo, intitulado *A negociação entre o campo brasileiro e internacional*, discutimos a respeito das feiras internacionais do livro e de que maneira elas funcionam como uma representação do campo. Além disso, também buscamos compreender o impacto desses elementos na valoração profissional dos escritores. Assim sendo, foi possível detectar ganhos para os escritores que se posicionam nessa condição

transnacional da escrita. O campo literário possui capital simbólico distinto – considerando o campo literário brasileiro e o campo literário internacional – e um passa a valorar o outro nessa confluência entre o(s) campo(s). Nesse sentido, há um ganho de capital simbólico para a assinatura do escritor e para o campo de ação, seja ele o campo literário brasileiro ou o campo literário internacional.

Considerando o percurso de análise da tese, perpassando os três capítulos apresentados, concluímos que a profissionalização do escritor se estabelece pelas condições variadas, e que o posicionamento do escritor no campo, em virtude de lutas com outros campos e dentro do próprio campo, é o que define a sua condição profissional. Nesse sentido, quanto mais central for a sua posição, mais valor simbólico o escritor receberá. Não sendo possível, portanto, discutir a profissionalização como um conceito que abrange a categoria dos escritores do mesmo modo, pois dependerá, conforme já mencionamos, do posicionamento que o escritor ocupa no campo.

Nesse sentido, frisamos a importância de políticas de incentivo para a divulgação e promoção da literatura brasileira no exterior, porque, conforme mencionamos, esse processo possibilita um ganho mútuo de capital simbólico para o campo literário brasileiro e, também, para o campo literário internacional, quando há a confluência desses campos.

Ressaltamos ainda a importância das instituições no campo literário. Demonstramos que o escritor de nossos dias mantém relações pulsantes com o mercado editorial, o que não faz com o que o autor seja rechaçado por seus pares ou pelo próprio campo, como acontecia no século XIX, ou seja, a busca pela pureza da arte, conforme Bourdieu problematiza.

Para além disso, conforme pudemos comprovar, o escritor discute os seus rendimentos, seja em entrevistas, em livros ficcionais, blogs etc. A questão de viver de escrever passa a não se configurar como um tabu. Ademais, conforme podemos observar, há uma mudança de paradigma nas funções exercidas pelos escritores e, embora estejamos falando de profissionalização, ainda nos encontramos em um cenário em que poucos escritores vivem somente dos direitos autorais de sua obra, mas de atividades, no campo cultural, correlatas a sua produção ficcional, como palestras, cursos de escrita criativa, prêmios, traduções, participação em eventos etc.

Portanto, toda essa abertura do campo cultural faz com que o autor tenha, necessariamente, a obrigação de fazer uma gestão cuidadosa de suas trajetórias enquanto escritor. Nesse sentido, ressaltamos o processo de curadoria como inerente à condição do escritor em nossos dias, propiciando práticas, até então, compreendidas pela crítica e interferindo, de certo modo, na própria condição do escritor.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Fernanda S. et al. **Desigualdade e exclusão social no romance brasileiro contemporâneo**. Disponível em: <[http://www.sndd2014.eventos.dype.com.br/arquivo/download?ID\\_ARQUIVO=4155](http://www.sndd2014.eventos.dype.com.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=4155)>. Acesso em: 15 de out. 2018.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARAUJO, Aracele Silvina de. **Brincando com babuskas: a metaficção em Flores Azuis e O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra [digitado] / Aracele Silvina de Araujo. – 2015. 137 f.
- AZEVEDO, Carlito. **Editar bem poesia é aceitar editar antimercadoria**. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/09/976746-editar-bem-poesia-e-aceitar-editar-antimercadoria-diz-escritor.shtml>>. Acesso em 25 de jun. 2019.
- AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (literatura contemporânea no Brasil e na Argentina - dos anos 90 aos dias de hoje)**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Daniel Galera. Profissão: Escritor**. Revista. Inventário - 12ª edição - jan-julho. 2013- [www.inventario.ufba.br](http://www.inventario.ufba.br). ISSN 1679-1347
- \_\_\_\_\_. Entre gambiarras e deslocamentos: assinado Marcelo Mirisola. **Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal**, Barcelona, v. fe 2017, n. 6, p. 33-50, 2017. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2017.6.2>>. <https://doi.org/10.1344/abriu2017.6.2>
- \_\_\_\_\_. **O autor como curador**. Blog Leituras Contemporâneas – Narrativas do século XXI. Disponível em: <<https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- BARCINSKI, André. **A grita da Granta**. Disponível em: <<https://andrebarcinski.blogfolha.uol.com.br/2012/07/17/a-grita-da-granta/>>. Acesso em 08 de ago. 2019
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. 2a. ed. 1a. Reimpressão. Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. “Conferência e debate organizado pelo grupo *Sciences en Questions*, Paris, INRA1, 11 de março de 1977”.
- BUSATO, Jonathan, MOREIRA, Laura & NAKANISHI, Milton (Organizadores). **A versão do autor**. São Paulo, Com-Arte, 2004.
- BRASIL, 2015. Lista com os “**48 escritores representarão o Brasil no Salão do Livro de Paris 2015**”. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/48-escritores-representarao-o-brasil-no-salao-do-livro-de-paris-2015/>>. Acesso em 12 de jan. de 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. **O mundo inteiro como Lugar Estranho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo, 8º ed., 2000, p.17-39.

CONDE, Miguel. **Profissão: curador**. Disponível em: <<https://cienciahoje.org.br/acervo/profissao-curador/>>. Acesso em 30 de jan. 2019.

CBL, 2014. **O Brasil irá surpreender o mundo na feira do livro de frankfrut**. Disponível em: <<http://cbl.org.br/imprensa/releases/o-brasil-ira-surpreender-o-mundo-na-feira-do-livro-de-frankfurt-2014>>. Acesso em 10 de jan. de 2019.

COUTINHO, Isabel, 2012. **Revista Granta escolhe os 20 jovens que vão marcar a literatura brasileira**. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/07/22/jornal/revista-granta-escolhe-os-20-jovens-que-vaio-marcara-literatura-brasileira-24941751>>. Acesso em 09 de ago. 2019.

COSTA, Marta Mattos V. B. **A oficina de escrita como lugar de (re)criação e inserção literária**. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

[CRÍTICA] **Granta #9 – Os melhores jovens escritores brasileiros**. Disponível em: <<http://www.estamosemabras.com.br/critica-granta-9-os-melhores-jovens/>>. Acesso em 08 de ago. 2019.

CHIARELLI, Stefania. (Org.) **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Horizonte/Editora da Uerj, 2012.

DALCASTAGNÈ, REGINA. **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Organizadoras Regina Dalcastagnè e Luciene Azevedo. Porto Alegre (RS): Zouk, 2015.

DEBORD, Guy. **A sociedade de espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DINIZ, Clarissa. **Crachá**: aspectos da legitimação artística (Recife - Olinda, 1970 a 2000). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva; MATTOS, Thiago. **A prática Discursiva editorial**: leitura monocromática, enciclopédias e precarização. *Caletrosópio*, v. 4, p. 231-249, 2016.

ESTADÃO. **Textos e autores da Granta - Os Melhores Jovens Escritores Brasileiros**. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,textos-e-autores-da-granta-os-melhores-jovens-escritores-brasileiros,899937>>. Acesso em 09 de ago. 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar (2007). **Polisistemas de cultura** (Un libro electrónico provisorio). Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv/Laboratorio de Investigación de la Cultura, 2007-2017. Disponível em: <<https://goo.gl/1Yn9Q7>>. Acesso em: 03 de jan. 2019.

FEITH, Roberto/ FERRONI, Marcelo. **Granta, 9**: Os melhores jovens autores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 p. 5-9.

FERES, Lilia Baranski. **A cultura traduzida e a cultura em tradução: a literatura brasileira contemporânea** na revista Granta. 2016. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2016.

FERES, Lilia Baranski; BRISOLARA, Valéria. **A literatura brasileira em tradução: o caso do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior**. Letrônica, Porto Alegre, v. 9, p. 144-154, nov. 2016.

FONSECA, Leonardo Bastos. **Crescimento da indústria editorial de livros do Brasil e seus desafios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GALERA, Daniel. **‘Não sei como estaria hoje sem a internet’, diz escritor Daniel Galera**. Disponível em: <<http://culturanaeradigital.wordpress.com/tag/daniel-galera/>> Acesso em: 20 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Paíol Literário**. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/daniel-galera/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

GLEISLER, Luisa. Oficinas: **I am Writer**. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Oficinas>>. Acesso em: 16 de jan. 2019.

GOMES, Renato Cordeiro e MARGATO, Izabel (org.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. São Paulo: EDUSC, 2008.

\_\_\_\_\_. **As reconfigurações do estatuto de artistas na época moderna e contemporânea**. Tradução: Sonia Taborda. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 13, Nº 22, MAIO/2005. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27910/16517>>. Acesso em 18 de Out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico**. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 351-372, out. 2014.  
<https://doi.org/10.1590/2238-38752014v424>

KRAUSS, Rosalind. **“A escultura no campo ampliado”** (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru:EDUSC, 2001.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

- KRAUSS, Rosalind. “**A escultura no campo ampliado**” (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).
- KORACAKIS, Teodoro. **Companhia das Letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura** (Tese de Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- LAHIRE, BERNARD. Campo, fuera de campo, contracampo. **Colección Pedagógica Universitaria**, p. 37-37, enero-junio/julio-diciembre 2002.
- \_\_\_\_\_. **L'homme pluriel. Les ressorts de l'action**. Paris, Nathan (Essais & recherches. Sciences sociales), 1998, p. 272
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **O preço da leitura: leis e números por detrás das letras**. São Paulo: Atica, 2001, 183 p.
- LEUJENE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 192-204.
- LUDMER, Josefina. **Literaturas postautônomas**. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 03 de mar. 2019.
- MELLO, Jefferson Agostini. Ficcionalistas, universitários e as restrições no campo literário brasileiro hoje. **Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal**, Barcelona, v. fe 2017, n. 6, p. 15-31, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1344/abriu2017.6.1> >  
<<https://doi.org/10.1344/abriu2017.6.1>>
- MEIZOZ, Jérôme. **Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur** (Genève:Slatkine), 204 p, 2007. DOI: 10.4000/aad.753  
<<https://doi.org/10.4000/aad.753>>
- MONTES, RAPHAEL. **Escritores jovens: Ignorar a produção contemporânea, com frescor juvenil, é mania ultrapassada**. Disponível em:<<http://oglobo.globo.com/cultura/escritores-jovens-17831850>>. Acesso em: 21/10/2015.
- NAKAMURA, Larissa Lacerda. **A profissionalização do escritor: entre a literatura e o mercado**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. Universidade Federal da Bahia, 2018.
- PELLEGRINI, TÂNIA. A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>>. Acesso em 30 de set. de 2019.
- PENA, Felipe. (org.) **Geração Subzero: 20 autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RANGEL, Vivian. Os jovens globetrotters brasileiros – Notas sobre a Revista Granta. In: **Mundos em trânsito. Novas miradas sobre o fenômeno cultural migrante**. Santiago de Compostela, p. 115- 127, 2017.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RUFFATO, Luiz. **Meu compromisso é com a história que quer ser contada.**

Disponível em:

<<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/8-entrevista/29-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>>. Acesso em: 12 jan. de 2018.

SAAVEDRA, Carola (PublishnewsTV). Estou na GRANTA - as visões de Carola Saavedra e Alejandro Zambra. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fsGiuIHSDmc>>. Acesso em: 15 de ago. 2019.

SANTA, Everton Vinicius de. **A espetacularização do escritor.** Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Santa Catarina, 2016.

SANTIAGO, Silviano. “Prosa Literária Atual no Brasil”, In: **Nas Malhas da Letra.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Elizangela Maria dos. **Modos de pensar a literatura depois da internet.** Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. Universidade Federal da Bahia, 2017.

SAPIRO, Gisèle. **Elementos para uma história do processo de autonomização:** o exemplo do campo literário francês. Revista Tempo Social. São Paulo, v. 16, n. 1, jun. 2004.

<https://doi.org/10.1590/S0103-20702004000100005>

SIBILIA, Paula. **O show do Eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, 2013 “**Anunciado os 70 autores que irão a Feira de Frankfurt representando o Brasil**” Disponível em: <<https://snel.org.br/anunciado-os-70-autores-que-irao-a-feira-de-frankfurt-representando-o-brasil/>>. Acesso em: 12 de jan. de 2019.

SILVA, Franciele Queiroz da. **Fragments de um escritor:** Ruffato em perspectiva(s). Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

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

TENÓRIO, Patrícia Gonçalves; PORTELA, Adriano; AMABILE, Luís Roberto. et.al. **Sobre a escrita Criativa.** Patrícia Gonçalves Tenório (Org), Recife, PE: Raio de Sol, 2017.

TEZZA, Cristovão. **Literatura Judiciária.** Disponível em:

<<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/columnistas/cristovao-tezza/literatura-judiciaria-1yyvaipxnp6eyf9mvz0vxanny/>>. Acesso em: 15 de Out. 2018.

TORRES, Bolívar. **Autores discutem prós e contras da exposição em eventos.**

Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-discutem-pros-contras-da-exposicao-em-eventos-13540795>>. Acesso em: 20 de jan. 2014.

THOMPSON, John. **Mercadores de cultura:** o mercado editorial no século XXI. Trad. Alzira Allegro – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?:** nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros/ Sarah Thornton; tradução Alexandre Barbosa de Sousa. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

WILLIAMS, Claire. “Para inglês ver”. **Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal**, Barcelona, v. fe 2017, n. 6, p. 105-132, 2017. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2017.6.6>>  
<https://doi.org/10.1344/abriu2017.6.6>

VILLAS-BOAS, Luciana. **Repensar o mercado editorial** – quatro perguntas a Luciana Villas-Boas (Equipe IMS). Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/repensar-o-mercado-editorial-quatro-perguntas-a-luciana-villas-boas/>>. Acesso em: 15 de mar. 2019.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Alguns escritos sobre escrever sem escrever**. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/2251-alguns-escritos-sobre-escrever-sem-escrever.html>>. Acesso em: 15 de mar. 2019.  
<https://doi.org/10.22239/2317-269x.01326>

\_\_\_\_\_. **Paginário: as páginas favoritas de nossos livros favoritos na rua**. Disponível: <<https://paginario.com.br/sobreopaginario>> Acesso em: 13 de fev. 2019.

VILLARINO PARDO, M. Carmen. Vender libros dentro y fuera de Brasil. El caso de Jorge Amado. In: **Jorge Amado, bahiano universal** (Ascensión Rivas (ed.)). Salamanca, Castilla y León (España): Centro de Estudios Brasileños-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 2013, p. 259 - 270.

\_\_\_\_\_. **El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo El caso de Brasil en la actualidad**, *Iberoromania*, Berlin, v. 88, 2018, n.1, p. 1-15. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/iber-2018-0022>>. Acesso em: 24 de fev. 2019.  
<https://doi.org/10.1515/iber-2018-0022>

\_\_\_\_\_. **O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais**. "Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea" (pp. 265-286). R. Dalcastagne, L. Azevedo (orgs.). Porto Alegre: Editora Zouk, 2015.

ZILBERMAN, Regina. **Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI**. Nonada: Letras em Revista, vol. 2, núm. 15, outubro, 2010, pp. 183-200 Laureate International Universities Porto Alegre, Brasil. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451677014>>. Acesso em 30 de fev. 2019.