

UC Berkeley

Lucero

Title

Ser Escritor no Brasil

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/98t9w5t4>

Journal

Lucero, 5(1)

ISSN

1098-2892

Author

Souza, Mårcio

Publication Date

1994

Copyright Information

Copyright 1994 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Ser Escritor no Brasil

Márcio Souza, Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro

Não é fácil ser escritor na América Latina. Recentemente o romancista brasileiro Sérgio Sant'Anna declarou que preferia ser funcionário público porque pelo menos, assim, teria total liberdade para escrever. Quando alguém profundamente identificado com o ofício de escritor, em pleno final do século XX, faz em alto e bom som uma declaração como esta, pode-se afirmar que não é ocioso debater a conflituada relação dos escritores brasileiros com o mercado editorial. E a questão do mercado editorial precisa ser discutida, uma vez que a tradição brasileira, sob este aspecto, caminha em sentido inverso às normas comumente aceitas pelo mercado internacional.

No Brasil, a ilusão da arte pura e o culto ao beletismo vêm impedindo que os escritores considerem o seu ofício como uma profissão, ou mesmo se pensem como um profissional. Assim, para que um escritor brasileiro possa desenvolver o seu ofício, seja ele prosador ou poeta, será sempre necessário que ele esteja vinculado ao Estado ou a uma Universidade, isto é, que ele tenha uma fonte segura de renda. Prossegue neste final de século tão rarefeito de mitologias, o velho mito sacrossanto de que as coisas do espírito, como a literatura, não têm nada a ver com dinheiro. É um mito piedoso, que serviu no século XIX para melhorar a posição dos escritores nas sociedades oligárquicas, que sempre consideraram Arte como coisa de ociosos e vagabundos. Aliás, diga-se de passagem, este discurso despistador nunca passou de discurso para a maioria dos escritores realmente talentosos. Na prática, a produção literária funciona bem ao

contrário do mito, e não foi por acaso que a consolidação do princípio dos Direitos Autorais começou justamente no século XVIII, na Europa, com o sucesso cada vez crescente dos romances populares. Por outro lado, países como os Estados Unidos, Inglaterra, França, etc., estavam atravessando o processo de criar um público de leitores, uma audiência para espetáculos, enfim, um mercado de entretenimento.

É claro que havia quem destoasse. Alguns até mesmo de forma extrema, como a poeta Emily Dickinson, uma vocação totalmente introspectiva, que escrevia uma poesia tão íntima que não desejava que fosse lida por mais ninguém. Dickinson considerava sua poesia algo tão pessoal, que dispensava leitores. Mas o exemplo de Dickinson não serve de argumento para os defensores da «literatura pura». Primeiro, porque ela chegou a mandar seus poemas para um leitor, o escritor Thomas Wentworth Higginson, pedindo-lhe uma opinião editorial. Higginson era um homem de muitos contatos literários, contribuía em jornais e até escreveu um conhecido artigo oferecendo conselhos e encorajamento aos jovens escritores que queriam se tornar profissionais. À Dickinson ele respondeu com uma carta tecendo críticas ao que ele considerava hermetismo, mas externando alguns elogios, e seria o único leitor que a poeta teria em vida. Mas não existisse essa prova de que Emily Dickinson tentou escapar do isolamento, ela jamais serviria de paradigma do escritor puro, desinteressado, que se recusa a comercializar seu talento e sua arte. Dickinson foi um caso bastante

radical de recusa, bem distante do discurso purista mas que não hesita em muitas vezes pagar do próprio bolso a publicação da obra, participar de noites de autógrafo e de entrevistas. Ritual que acaba com a adição do título ao currículo. Embora Emily Dickinson tenha talvez escrito os mais perfeitos poemas dos Estados Unidos no século XIX, a sua recusa em ingressar no mercado não serve como lastro para sancionar o discurso da literatura pura como missão, porque ela ao recusar o leilão público de sua mente, também nunca usou a literatura como capital social.

É justamente nos Estados Unidos que melhor se reconhece o esforço dos escritores para elevar o status do trabalho literário. Benjamin Franklin, por exemplo, praticamente criou sozinho a categoria, o mercado e os leitores, fundando solidamente uma tradição que logo teria seguidores do porte de um Washington Irving ou Emerson. É surpreendente para um brasileiro observar como Benjamin Franklin construiu as bases necessárias para os autores manterem sua autonomia, livres dos desdobramentos do Poder. E a única possibilidade de defender esta autonomia era ter como aliado um número significativo de leitores.

Outros países, como a França, atravessaram outros caminhos para a construção de seu mercado editorial. Mas em todos aqueles países, os agentes principais, ou seja, autores e editores, logo se deram conta da importância de dar identidade ao mercado, reconhecendo-o como um espaço da criação literária, distinto dos espaços da Academia e das carreiras públicas.

E no Brasil, como se pode falar em mercado como espaço distinto? Primeiro, afirmando que o mercado é uma realidade. Ao contrário da maioria dos países latino-americanos, o Brasil talvez seja o único que hoje realmente possa contar, ao mesmo tempo, com uma indústria editorial e um mercado interno. A indústria editorial brasileira movimenta recursos anuais na

mesma magnitude do mercado espanhol, por exemplo. E pode contar com um mercado interno virtual de trinta milhões de consumidores. Somente neste dois pontos, nenhum outro país da América Latina chega perto, nem mesmo a Colômbia, que tem a indústria editorial hispânica mais pujante, sequer atinge 20% da similar brasileira. Embora as tiragens no Brasil sejam, pela regra, de três mil exemplares, há livros que atingem facilmente a tiragem de centenas de milhares de exemplares e observa-se a existência de certos títulos que, só nos últimos três anos, já venderam mais de seis milhões de exemplares.

Se isto não configura um mercado, muito menos se entende o pavor que certos autores desenvolveram à idéia de mercado, como se a inserção de um escritor no mercado editorial significasse a escravização do artista aos editores, a submissão aos contratos leoninos que os obrigaria eternamente a escrever livros comerciais e descartáveis.

Para ser claro, não se justifica o pânico, ou o discurso purista, quando um autor brasileiro pode viver de direitos autorais se assim o desejar. Não há registro da escravização de Thomas Pynchon, ou de John Updike, para citar dois importantes romancistas dos Estados Unidos que são reconhecidos exatamente pela alta qualidade literária e não concessão ao gosto médio do público. E ambos são escritores profissionais. Estes dois autores não hesitam em exercer seus direitos, e nem por isso são obrigados a sofrer exposição pública. Thomas Pynchon sequer permite que os editores estampem sua foto na última capa de seus livros. Mas nenhum dos dois deixa em segundo plano seus contratos de edição, os programas de lançamentos, os contratos de tradução, trabalhando lado a lado com seus agentes literários.

Mas quem é que pode ser um John Updike no Brasil, perguntarão os pessimistas? Pena que a pergunta deixe de fora o ponto focal da questão, porque não se trata simplesmente de emular em determinado país as

possibilidades profissionais que se desenvolveram em outro, mas de entender que a autonomia, a liberdade de criação de um autor, é verdadeiramente efetiva quando este pode optar por qualquer das posições, ou seja, quando ele tem a possibilidade de ser apenas escritor, ou seguir uma carreira acadêmica, ou mesmo por algum tipo de atavismo, escolher o funcionalismo público. Em todos os casos, o lastro para quaisquer das opções será sempre os leitores.

Quando os leitores não são importantes, o conceito de mercado torna-se pervertido porque os escritores não precisam vender e os livros aparentemente só são publicados para a satisfação pessoal do autor e, quando possível, para engrandecer a literatura. É estranho que, por este ponto de vista, vender livro provoque mais asco que dar expediente numa repartição pública. É fantástico como em tal condição, os escritores sejam capazes de identificar suas vantagens funcionais, seus quinquênios e adicionais, mas sejam impotentes quando se trata de discutir um contrato de edição com o seu editor. Aliás, nestes casos, parece que quanto mais puro é o escritor mais ignorante ele é de seus direitos. Daí o temor de ser “escravizado” pelo editor. Daí a recorrente existência de editores que acham que estão fazendo um favor ao publicar alguém e costumam levar um susto quando um autor lhes cobra o pagamento dos direitos autorais.

Talvez os escritores brasileiros e norte-americanos pertençam a tradições diferentes, irreconciliáveis. Os escritores brasileiros talvez sejam descendentes de Brás Cubas. Os norte-americanos de Rip Van Winkle.

Washington Irving publicou “Rip Van Winkle” inserido no *Sketch Book*. É um conto extremamente popular, sobre um desastrado fazendeiro, Rip, e de sua insuperável aversão pelo trabalho lucrativo. Quando a história começa, Rip está vivendo um momento infernal, está casado com uma megera, tem um filho medíocre que é a sua cópia piorada, e uma nesga de terra tão

pouco produtiva que ele mal se sustenta. Mas Rip adorava caçar esquilos nas montanhas com o seu cão Wolf, e de passar horas e horas na taberna a conversar com os amigos.

Certo dia, quando caçava nas montanhas, encontra um duende cuja maldição era dormir e só acordar a cada vinte anos. Rip aceita um trago de uma bebida que o duende lhe oferece, e cai num profundo sono. Ao acordar, de longas barbas, percebe que os anos passaram, o país não é mais uma colônia inglesa e a pequena aldeia é agora uma cidade cheia de ianques atarefados e não os holandeses do passado.

Rip é bem recebido por esta nova sociedade, descobre que seus descendentes são agora prósperos, e que ele pode se dedicar inteiramente ao que mais adorava fazer: passar horas e horas no bar contando casos para os amigos.

Há algo de metafórico em Rip Van Winkle. Como o próprio Washington Irving, Rip teve de mergulhar na maturidade para assumir sua função de contador de histórias. É bem sabida a relutância de Washington Irving em crescer e se tornar um escritor. Até os trinta anos, ele vive em Londres, como se fosse um estudante, fazendo arruaças em bares e levando vida boêmia. De volta aos Estados Unidos, leva muito tempo para acostumar-se com a idéia de que sua família já não pode sustentar-lhe o ócio. Profissional da boêmia, fazendeiro sem aptidão para a vida rural, restou-lhe a literatura. Um dia, acordou e se descobriu um requisitado conferencista. Logo seria um escritor respeitado.

Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, romance que destila ironia e sarcasmo, o narrador já está morto e enterrado na primeira página do livro. É um pretencioso, um inútil, meio demente como quase todas as personagens da última fase de Machado. Em vida, acumulou respeito menos por sua personalidade que por sua fortuna, este autor jamais ressuscitará. Autor

póstumo, nunca terá as obrigações dos vivos. Assim, está isento de buscar alimento, ou abrigo, muito menos leitores. Nada da vida pode lhe interessar, a não ser o testemunho de sua desesperança e mórbidos desejos.

Talvez aqui esteja a chave. Brás Cubas é muito mais complexo que Rip Van Winkle.

O primeiro é tortuoso e doentio, o segundo é direto e vital. Resta saber se há esperanças para os descendentes de Brás Cubas, pois só assim os escritores brasileiros não terão que estar mortos para finalmente serem aceitos como escritores.