

Figurações do escritor como trabalhador em “Descobri que estava morto”, de João Paulo Cuenca

Lais Luciene da Silva Carvalho (UBA)¹

“Descobri que estava morto enquanto tentava escrever um livro. Ainda não era *este* livro.”² (CUENCA, 2016, p. 13): assim começa *Descobri que estava morto*, do escritor João Paulo Cuenca. Publicado em 2016, nesse romance o escritor-protagonista de mesmo nome que o autor, João Paulo Cuenca, descobre por meio de uma intervenção policial que um cadáver foi identificado com seu nome e documentos pessoais, episódio que impacta o personagem e tem sentido transformador na narrativa, dado que, progressivamente, o escritor vai se diluir e confundir com o desconhecido que assumiu sua identidade para morrer.

Nesse momento, o protagonista da narrativa morava com sua esposa em um apartamento em cima de um restaurante de onde lhe chegavam ruídos e fragmentos de conversas que “me acordavam todas as manhãs e não me deixavam trabalhar durante o dia ou trepar à noite” (CUENCA, 2016, p. 14). Já na abertura do romance, constata-se que o escritor não possui torre de marfim: os ruídos exteriores chegam no seu ambiente de trabalho, que não é outro que sua própria casa. Observa-se também que ele não é um trabalhador assalariado, com acesso ao monitorado ambiente de um escritório, e os ruídos perturbam suas atividades profissionais e pessoais, que são feitas no mesmo espaço doméstico. O romance começa, então, com a figura de um escritor profissional e a morte, que vai desencadear uma transformação radical à qual o escritor tentará dar forma literária.

Ao ser interrogado pelo delegado que investiga o caso sobre sua atividade profissional, o narrador e protagonista responde diretamente que sua profissão é escritor:

- Onde você estava no dia 14 de julho de 2008? [...]
- Em julho? Em julho de 2008 eu estava na Europa. Fiquei por lá até o fim do mês. Ou talvez agosto ou setembro.
- Férias?
- Trabalho.
- Que trabalho?
- Eu sou escritor. (CUENCA, 2016, p. 35-36)

No presente, um momento em que, como afirma Nathalie Heinich (*Em MARTINHO*, 2010), o *status* do artista se reconfigura, o reconhecimento de ser escritor ou escritora, é fundamental, isso porque as formas de visibilidade do/da artista se tornam quase tão importantes como suas obras. No entanto, esse reconhecimento profissional não é suficiente para qualificar as estratégias, os procedimentos e o grau de êxito – tanto simbólico como

¹ Mestranda do programa de *Literaturas Española y Latinoamericana* pela Universidade de Buenos Aires. Contato: laiscarv@gmail.com

² Em itálico no original.

material – do/a escritor/a. No caso de Cuenca, o personagem prontamente se define como escritor, ainda que não se dedique inteiramente à escrita de tipo ficcional. Quando relembra as atividades realizadas no último ano, ela faz referência a diversas ocupações que compõem sua rotina. Na contemporaneidade, via de regra, à escrita de corte ficcional se soma uma série de outras tarefas que escapam à prática estrita da escrita e compõem uma parte significativa do trabalho do/a escritor/a, mesmo que o tempo dedicado a elas seja variável.

Na narrativa aqui analisada, entre essas atividades estão o comentário e a crítica cultural, a escrita para meios e teatro, a participação em feiras e eventos literários, assim como viagens e lançamento de traduções. Por não deter o capital necessário para dedicar-se exclusivamente à literatura ficcional (seja esse capital próprio, familiar ou herdado), o escritor deve assumir outros trabalhos. Então, mesmo tendo relação com a literatura e a escrita de ficção, grande parte das atividades desenvolvidas pelo escritor configuram trabalhos esporádicos, *freelancer*, ou seja, a tempo parcial e sem vínculos ou direitos laborais garantidos, e indicam que uma das estratégias profissionais empregadas pelo escritor é a de “empresário de si mesmo” (FOUCAULT, 2010).

Em geral, a crítica destaca o caráter ambivalente que o escritor ocupa entre os ofícios e Álvaro Fernández Bravo afirma que “el porcentaje de escritores que viven exclusivamente de su producción literaria es bajo en todo el mundo” (FERNÁNDEZ BRAVO, 2016, p. 19). Bernard Lahire caracteriza os escritores como “profissionais marginais” na economia dos “profissionais do livro” (LAHIRE, 2009, p. 73). Para Lahire, o universo literário seria, como norma geral, pouco profissionalizado em comparação com outros profissionais e atividades artísticas³ e também menos lucrativo, destacando assim as escassas possibilidades de viver unicamente dos rendimentos e da publicação da escrita de tipo ficcional, o que obriga escritores e escritoras a dedicar-se a uma segunda atividade. Isso configura o que o autor chama de “vida dupla” do/a escritor/a, que coincide com o diagnóstico da “pluriatividade” de Nathalie Heinich (*Em MARTINHO*, 2010), uma situação que se impõe como circunstância desejável mais do que como algo alheio ao universo laboral de escritores e escritoras de

³ Sobre a baixa profissionalização do trabalho do escritor de ficção, Lahire destaca que, a diferença de outras artes, como o cinema, o teatro, as artes plásticas ou a música, a literatura no que o autor chama de “jogo literário” não possuiria uma instância de formação especializada. Destaco que esse fenômeno está em contínua mudança com, por exemplo, a criação de cursos de graduação e pós-graduação em “escritas criativas”, além das já consolidadas oficinas de escrita. Contudo, estas instâncias não funcionam da mesma forma que uma academia de belas-artes, uma vez que não garante a seus egressos uma saída laboral: “mantém-se, desta mesma forma, e durante muito tempo, um sentimento de incerteza quanto à sua existência enquanto escritor.” (LAHIRE, 2009, p. 77). O autor também ressalta a inexistência de “progressões claras ou previsíveis” em uma “carreira literária” ou mecanismos institucionais de estabilização (LAHIRE, 2009, p. 78). Nota-se que o crítico pensa o mercado laboral do escritor em termos tradicionais: trabalho remunerado, direitos trabalhistas, grêmio ou sindicato que represente os interesses de determinada categoria profissional. Como observa Isabell Lorey (2016), essa é uma realidade e em transformação nos poucos lugares onde existe, como na Alemanha.

ficção. Sobre o Cone Sul, Rubí Carrreño (2009) detecta no Chile uma situação similar e chama esse fenômeno de “multiemprego”:

Claro que a predominante impossibilidade de sobreviver exclusivamente de proventos recebidos da literatura não é uma novidade no Brasil ou na América Latina, mas é importante ressaltar que estamos em um marco político, econômico e social totalmente novo a partir da instauração do neoliberalismo na região. Então é relevante interrogar que estratégias os escritores/as de ficção como trabalhadores/as adotam nesse contexto transformado. Vida dupla, pluriatividade ou multiemprego, esses fenômenos estão presentes na narrativa de Cuenca e configuram a atuação profissional do escritor-personagem, adquirindo relevância em sua autofiguração. Mas ao analisar o conjunto dos afazeres profissionais do escritor, observa-se que, paradoxalmente, são as outras atividades laborais que ocupam o primeiro plano da autofiguração, como se fossem atividades principais, enquanto a escrita ficcional, quando aparece, ocupa um plano secundário, como uma atividade mais entre tantas possíveis. O escritor da narrativa de Cuenca não é uma exceção (ao contrário: a pluriatividade, o multiemprego ou a vida dupla são regras), mas, vale destacar, a prática dessas múltiplas atividades profissionais não se faz sem conflito: “Ser um escritor me ocupava tanto tempo que eu já não podia escrever mais nada – o texto tinha sido substituído pelo personagem no palco de alguns festivais.” (CUENCA, 2016, p. 140) O custo que se paga para se dedicar à escrita de tipo ficcional é elevado e há dificuldade em “conciliar la familia, el trabajo y la literatura como trabajo” (CARREÑO, 2009, p. 16).

Não por acaso, essa situação se apresenta como um destino inevitável dos produtores e produtoras culturais em geral e dos literários especificamente. Escritores como Paulo Coelho ou Isabel Allende formam um grupo excepcional à situação mencionada pois se dedicam a escrita de *best-sellers*, uma das possibilidades de o escritor/a de ficção conseguir sua renda unicamente da literatura. Essa “modalidade” de escrita aparece em obras como *El escritor comido*, do argentino Sergio Bizzio (2010), mas não é o caso do protagonista de Cuenca uma vez que sua escrita não se dirige, pelo menos não de forma direta, a nichos standardizados do mercado editorial. Por outro lado, sua vinculação com esse mercado se faz de forma conflitiva, como se observa na fala de um de seus editores, que pede para o escritor trabalhar em um novo livro:

– Acho que o mercado já sabe que você escreve bem esses livros de literatura contemporânea e certa crítica te reconhece. Mas no Brasil você só vende uns 3 mil livros. Ou 5 mil, no máximo. Por que agora não faz algo menos *nouveau roman* e mais narrativo? Cá entre nós, a editora está pronta para investir em distribuição e marketing se você vier com um livro que tenha enredo desta vez... (CUENCA, 2016, p. 162)

O editor, como representante de uma companhia editorial, isto é, uma empresa, pede ao protagonista que abandone a escrita “desses livros de literatura contemporânea” e produza algo “mais narrativo” porque as vendas são relativamente baixas, principalmente se comparadas às que ambiciona o editor. Não obstante, a referência do editor a “esses livros de literatura contemporânea” sugere a existência de um nicho de mercado capaz de absorver a produção ficcional do escritor, ou seja, a produção de Cuenca também encontra um nicho, vale dizer relativamente prestigioso e restrito, como se constata pela participação do escritor em espaços acadêmicos e eventos de elevado peso simbólico, assim como pelas menções de críticos e outros leitores especializados em sua obra.

Pela fala do editor também se observa que o possível investimento por parte da empresa editorial em marketing, publicidade e distribuição do novo livro, o que proporcionaria maior visibilidade e circulação da obra do escritor, está condicionado ao atendimento da demanda apresentada pelo editor de modificações da escrita do protagonista em relação ao gênero literário praticado, além do conteúdo, do tom e da forma da narrativa, e sua adequação ao que o editor chama de “narratividade”. Como afirma Cristian Molina (2013) a partir de sua análise do mercado editorial do Cone Sul, grandes companhias editoriais não costumam tomar decisões que coloquem seus investimentos ou expectativa de lucro com a publicação de uma obra em risco: a publicação é uma decisão empresarial calculada. Então, o que o editor realmente pede com “um romance mais narrativo” é uma obra que conforme com o gosto de um público mais amplo, um produto compatível com as potenciais demandas do mercado de leitores.

Segundo essa lógica mercantil, não é que a produção de Cuenca se oriente pelas demandas de um nicho de mercado estandardizado, mas não consegue escapar da lógica mercantil que transforma a cultura e seus bens, entre eles a literatura de ficção e o livro como produto, assim como o trabalho, o corpo e o que Boris Groys (2014) chama “Eu público” do escritor em mercadorias quaisquer a serem comercializadas e rapidamente consumidas. Esse processo do capitalismo de transformar em mercadoria elementos que não foram produzidos com esta finalidade é, como destaca Karl Polanyi (2007), uma operação de ficção⁴.

⁴ Em *La gran transformación* Karl Polanyi analisa a operação fictícia que, no capitalismo, transforma a mão de obra, a terra e o dinheiro em mercadoria. Isso porque mercadoria seria tudo o que se produz para ser vendido no mercado e o “trabajo [incluído o trabalho artístico do escritor e da escritora] es sólo otro nombre para una actividad humana que va unida a la vida misma, la que a su vez no se produce para la venta sino por razones enteramente diferentes.” (POLANYI, 2007, p. 123)

Paradoxalmente, o escritor responde de modo afirmativo ao pedido do editor, mesmo sem pretender seguir tal “recomendação”: “Não me importava o que aquele homem sentado numa cadeira de balanço estética esperava de um livro meu. Mas eu disse sim, é claro. Eu dizia ‘sim, é claro’, para tudo.” (CUENCA 2016, p. 162) Uma demanda similar a do editor é apresentada por Tomás, o amigo do escritor recentemente promovido a chefe do jornal em que trabalha, um dos maiores do país, e sua esposa Marta:

–Você precisa viver uma vida de verdade. Você tem que parar de viajar pra festivais e palestras, isso é nefasto para sua literatura. Você tem que se isolar e não ir para lugares onde você só fala de si mesmo. Pra entrar em personagens é preciso estar aberto. O festival literário te joga sempre de volta para a vidinha de escritor, não para a imaginação.

–Eu concordo como Tomás, Cuenca – continuou a Marta. –Aí talvez você consiga se concentrar em escrever um romance daqueles de mais de quinhentas páginas com uma história boa de ler e que a gente fica sem poder largar. Isso, sim, ia te dar dinheiro. (CUENCA 2016, p. 136)

Marta, uma personagem cuja ocupação é desconhecida, enuncia de forma distinta a mesma proposta do editor: como leitora, ela deseja um romance cativante, longo e com um enredo convencional, “desses que a gente fica sem poder largar”. Tanto ela como Tomás coincidem ao apresentar uma visão segundo a qual o trabalho do escritor de ficção consiste unicamente em escrever, excluindo assim a configuração do escritor como pessoa pública, os espaços de visibilidade que ocupa e a construção autopoética do Eu (GROYS, 2014). Ou seja, para eles, o escritor deve exclusivamente escrever e não falar de sua obra ou promovê-la em festivais, congressos e eventos literários, em suma: não deve levar uma vida de escritor. A visão tradicional da criação literária propagada pelo casal também percebe a literatura como um “ato mágico” ou “vocacional” e se centrada na ideia de um “gênio criador” e não no trabalho demandando pelo fazer artístico. Então, segundo esse ponto de vista, a “vidinha de escritor” é algo a ser evitado, uma vez que seria prejudicial à “imaginação”, para eles a matéria-prima fundamental com que se faz literatura ficcional.

Atualmente, porém, ter uma vida de escritor é quase tão importante como a escrita: é por meio dela que muitos sujeitos e personagens se tornam escritores, às vezes mais que por sua obra, o que evidencia a importância de certo modo de vida, das redes vinculares do escritor e seus espaços de circulação, visibilidade e pertencimento, uma vez que esses não são elementos menores em sua conformação e reconhecimento como escritor. Além disso, a perspectiva segundo a qual a imaginação seria o único material com que se escreve exclui, ou pelos marginaliza, o trabalho artístico, o tempo investido, as habilidades e os esforços postos na elaboração de uma obra literária. Por outro lado, o narrador afirma ganhar mais dinheiro

com sua vida de escritor, ou seja, falando de seus livros, promovendo-os e “performando” como escritor do que propriamente com a escrita e a comercialização de suas obras: “Entregar algo novo não era uma urgência. Eu ganhava mais dinheiro falando sobre meus livros em eventos literários pelo país do que com a publicação deles.” (CUENCA 2016, p. 155).

Entre as atividades de “performance” que configuram a vida e o trabalho do escritor está a promoção e o lançamento de traduções, eventos em que o escritor cumpre as expectativas do público com falas inflamadas sobre uma suposta “sobrevivência” e “defesa” da literatura. Ele também afirma chegar a lugares onde sua obra não se faz presente, indicando a debilidade da circulação de seus livros no mercado editorial global: “Depois de anos de vida literária viajando a lugares onde muitas vezes meus livros não existiam ou eram distribuídos, eu posso dizer que outras partes minhas, sim, chegavam sempre.” (CUENCA 2016, pp. 149-150).

O escritor se vê atravessado pela lógica neoliberal, que interpreta a economia em termos de “unidades-empresas”. Do mesmo modo que destrói mecanismos de solidariedade, bem-estar e proteção social, é importante destacar também o lado produtivo desse sistema, pois o neoliberalismo é uma racionalidade, se trata da “razão do capitalismo contemporâneo” e pode ser definido como um “conjunto de discursos, prácticas y dispositivos que determinan un nuevo modo de gobierno de los hombres según el principio universal de la competencia” (DARDOT e LAVAL, 2004, p. 14). Portanto, se enfatiza aqui a face positiva do neoliberalismo, no sentido de que essa racionalidade é produtora de modos de vida, subjetividades e relações sociais de um tipo específico. Essa racionalidade neoliberal é resiliente e excede a esfera mercantil e financeira, instaurando a competição generalizada entre populações e indivíduos transformados, que passam a se perceber e conduzir como empresários de si mesmos, remodelando subjetividades.

Na narrativa de Cuenca, o próprio escritor-narrador passa a ver-se como uma empresa, percebendo-se a si mesmo, seus familiares, amigos, pares e vínculos em termos de capital humano. Segundo Michel Foucault (2010), no contexto do neoliberalismo o trabalho é pensado como um recurso escasso e, portanto, seus usos são calculados e administrados por estratégias e lógicas individuais. O cálculo a realizar seria então como fazer o melhor uso possível dos recursos disponíveis, neste caso, da força de trabalho do escritor. Porém, o trabalho não é um “recurso” e, na narrativa, o escritor abandona oportunidades e situações que poderiam ser fonte de êxito, como uma bolsa concedida por uma fundação estrangeira para sua estada em um castelo medieval europeu, aos moldes de *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, com a finalidade de terminar o romance em que supostamente vinha trabalhando.

Aos poucos o escritor vai se despojando de suas coordenadas de auto reconhecimento e termina desfigurado, se confundindo com o sujeito que usou seu nome e documentos para morrer, o desconhecido que faleceu no esqueleto de um edifício da Lapa em condições de extrema precariedade, local que, em consonância com as transformações da paisagem urbana do Rio de Janeiro pré-olímpico, seria transformado em um prédio de luxo chamado “*Soul da Lapa*” (CUENCA, 2016). Portanto, ao abandonar os imperativos e possibilidades de sucesso, o escritor-personagem se mostra como um sujeito rebelde e rebelado, que se posiciona contra ideais vigentes, a estabilidade e o progresso econômico, além dos imperativos de êxito apregoados pelo sistema econômico neoliberal. No romance, a perda dos suportes identitários e de reconhecimento do personagem se impõem como única opção para Cuenca, que abandona sua vida para transformar-se em outro.

Nesse contexto neoliberal de avanço e radicalização dos processos instaurados por reconfigurações específicas do mundo do trabalho, mas também do mundo social, político e cultural das últimas décadas, a narrativa de Cuenca propõe modos de vinculação entre o sujeito e a escrita representativos de linhas de fuga, de saídas contemporâneas para essas questões. Na nova paisagem, tais transformações se fazem presentes também no universo laboral do escritor e da escritora de literatura de corte ficcional, configurando formas de narrar que incorporam dimensões documentais (como a incorporação de documentos, dos expedientes policiais e da investigação privada à narrativa) e ficcionais. Portanto, indagar sobre essas questões contemporâneas contribui para desvendar zonas pouco ou recentemente abordadas pela crítica literária latino-americana.

REFERÊNCIAS

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. **El nuevo espíritu del capitalismo**. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

CARREÑO, Rubí. **Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009.

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

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **La nueva razón del mundo**. Barcelona: Gedisa, 2013.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. El oficio de escribir. Consideraciones contingentes sobre literatura como trabajo a partir de algunos textos de Mario Levrero. *In* BARTALINI, Carolina (ed.). **Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura**. Buenos Aires: EDUNTREF, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Nacimiento de la biopolítica: curso del Collège de France (1978-1979)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

GROYS, Boris. **Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

LAHIRE, Bernard. O jogo literário e a condição de escritor em regime de mercado **Fórum Sociológico**, n. 19, p. 73-79, 2009.

LOREY, Isabell. **Estado de inseguridad: gobernar la precariedad**. Madri: Traficantes de Sueños 2016.

MARTINHO, Teresa Duarte. Être écrivain. Création et identité. **Análise Social**, n. 196, p. 599-602, 2010.

MOLINA, Cristian. **Relatos de mercado: literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)**. Rosario: Fiesta Ediciones, 2013.

POLANYI, Karl. **La gran transformación: los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.