

Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea

Jefferson Agostini Mello* e Ricardo Gonçalves Barreto**

1

Neste ensaio, testamos uma hipótese – fruto de uma reflexão ainda em curso – que se contrapõe a duas afirmações correntes em parte da crítica literária brasileira a respeito da produção ficcional contemporânea, a saber: 1) a de que atualmente não há lutas, tensões e disputas em torno de projetos estéticos; 2) e a de que a escrita literária está totalmente subsumida à lógica do mercado. A nosso ver, apesar da persistência do que alguns entendem ser o “fantasma do realismo”, de um lado, e do medo do mercado, de outro, o campo literário brasileiro tem-se tornado cada vez mais autônomo, voltando uma atenção maior para os meios de expressão e para as modificações operadas na linguagem e criando princípios estéticos, formas de recepção e estratégias de legitimação e prestígio no interior do próprio campo.

Não que, em graus diversos, dependências simplesmente deixem de existir. Em todo o caso, se dos fins dos anos de 1950 até pelo menos o final da década de 1970 – isso para ficarmos em um período não tão longínquo e não mencionarmos as redes de dependência ao longo da Era Vargas (Micali, 1979) – era estreita a relação da literatura com projetos políticos derivados de diversas vertentes ideológicas à disposição; a partir daí, de 1980 em diante, os autores vão aos poucos se “libertando” do que é externo à prática literária e apostando suas fichas na própria literatura, o que tende a aumentar os seus investimentos para o ingresso nessa pequena sociedade, assim como os seus ganhos, suas perdas e suas frustrações. As relações entre a literatura e a realidade brasileira passam a engendrar, portanto, a figura do escritor que vive somente para sua obra, modelo a ser perseguido por aqueles que escrevem ficção, e que representaria um “avanço” do ponto de vista social e cultural em nosso país.

Essa mudança que buscamos detectar pode ser resultado da abertura democrática, que redefine o papel das utopias e das resistências, e deixa o espaço livre para, no caso de alguns autores, a crença apenas no que consideram o literário. Nesse caso, a literatura deixa de se ocupar dos projetos

* Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: jefferson@usp.br

** Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

políticos externos a ela e as obras se tornam expressão de uma política específica, a política literária.

Também contribui para a nova etapa, e de modo que se poderia ler como paradoxal, uma reestruturação do campo – reflexo da segmentação típica do modo de produção capitalista, que tende a compartimentar espaços de saber – acompanhada pelo incremento dos modos de produção cultural¹. Tem-se, hoje, no Brasil, se comparado a quarenta anos atrás, um mercado literário em expansão, com aumento de público leitor (ou pelo menos de compradores de livros), dos meios de publicização da produção e da crítica literária – sobretudo por conta dos sites de literatura, das revistas de divulgação e, da mesma forma, das revistas acadêmicas impressas e online; uma maior profissionalização das editoras e dos editores²; um sistema nacional de premiações recente, com júri composto por autores e críticos renomados e com regras, apesar de controversas e questionáveis, explicitadas (vale lembrar que o prêmio Jabuti, um dos mais antigos no Brasil é de 1957, e os estrangeiros Nobel, o Pulitzer e o Goncourt são da década de 1900)³; a disponibilização de bolsas nacionais e internacionais para escritores brasileiros; o crescimento de palestras e festivais literários com a presen-

¹ Segundo Roger Chartier, “a afirmação de Flaubert, que acompanha o reconhecimento da dependência estética e o surgimento do campo literário, segundo a qual ‘uma obra de arte é inapreciável, não tem valor comercial, não se pode pagar’, não se dá sem contradizer a aspiração à profissionalização da atividade literária, que se torna possível somente pela comparação das obras com bens negociáveis, cujo valor estético pode ser convertido em valor econômico. A figura moderna do escritor, inteiramente livre em sua criação, só se pode constituir desatando o nó entre afirmação da irredutibilidade estética das obras e sua possível e necessária equivalência monetária, fundamento de uma justa remuneração, que permite o autor viver da sua obra. A dupla recusa da dependência em relação a poderes e da submissão às leis do mercado só pode consolidar a independência dos criadores nas formas mais tradicionais do capital econômico: o dinheiro herdado, a fortuna pessoal, os próprios rendimentos. Tal condição, que funda a figura do artista demiurgo, não é aquela de todos os que aspiram a entrar para a literatura – ou para a pintura (Chartier, 2005, p. 259).

² O depoimento de Sérgio Sant’Anna é ilustrativo nesse aspecto. Quando perguntado sobre o nível de profissionalização dos editores nos dias de hoje, o autor responde: “Houve um nível de profissionalização maior, na medida em que nós temos editores melhores, mais profissionais. E no caso, eu caí em uma casa editorial muito boa que é a Cia das Letras. Então, eles me pagam de três em três meses. Eu tenho certeza de que quando vai chegando à finalização, está lá no Banco o depósito! Tenho certeza de que o Luiz Schwarcz é um homem honesto! São coisas que, no Brasil, não eram assim (...) Já o Luiz Schwarcz é um profissional corretíssimo e também exigentíssimo. Ele faz questão da qualidade em sua editora, mesmo sendo um profissional, dirigindo uma editora que precisa vender livros. Trabalha também com uma equipe competetíssima. Agora, por exemplo, *Crime delicado* vai sair em Portugal, tudo através dele! Chega lá a cartinha, o contrato, eu assino! É claro que acho bom ser um autor da casa, em todos os sentidos, do pagamento dos direitos até o tratamento gráfico dado ao livro”. Entrevista concedida a Jefferson Agostini Mello (inédita).

³ A polêmica recente em torno do prêmio Jabuti 2010, que segundo o dono da Editora Record teria sido “garfado” de Ednei Sylvestre, já que este ganhou o prêmio de melhor livro de ficção, mas não

ça de escritores; o desenvolvimento (ou retomada) do cinema nacional que, eventualmente, não só compra os direitos de adaptação de obras literárias como também contrata autores renomados por sua literatura para escrever roteiros cinematográficos. Por tudo isso, e diferentemente do que acontecia pelo menos até os anos de 1980, tem-se tornado possível não apenas o investimento no literário, como também, no caso de alguns escritores, pelo menos os mais bem posicionados hierarquicamente, o viver apenas – ou através – da literatura⁴. O que não quer dizer que, acompanhando a entrada de mais autores no cenário, não se reforcem também as desigualdades entre eles, tanto no nível do capital cultural quanto do econômico⁵. Por outro lado, tenderiam eles a empurrar as barreiras de proteção e é isso, talvez, o que desperta as animosidades dos produtores literários que se situam no nível mais alto da hierarquia.

o de melhor livro, ficando este prêmio para Chico Buarque, indica pelo teor das discussões o desejo que o prêmio maior seja fruto não da escolha de livreiros, editores e associações, mas de jurados especialistas. De acordo com James F. English, em livro que se dedica a estudar premiações, entre elas as literárias, quando se trata de brigas em torno de premiações, importa notar que o “prêmio é realmente um agente na economia da cultura, produzindo e circulando valor de acordo com seus próprios interesses – isto é, de acordo com o que é bom para o prêmio e para os prêmios em geral. Mas para servir a seus interesses de modo efetivo, o prêmio deve servir também aos interesses do seu artista/jurado, reconhecendo o jurado como alguém possuído de um poder especial, uma capacidade especial de fazer distinções que outros não conseguem. O administrador do prêmio que tenta, depois do fato, negar ou desmentir esse reconhecimento, contestar a legitimação de um jurado, começa a desfazer a magia simbólica do próprio prêmio” (English, 2005, p. 147) (tradução minha).

⁴ O caso mais paradigmático é o de Cristóvão Tezza, que recentemente pediu demissão da Universidade Federal do Paraná, onde era professor concursado, para se dedicar à literatura. Assim mesmo, é importante salientar que os ganhos não advêm apenas da produção ficcional, mas principalmente dos contatos e contratos (palestras, roteiros, resenhas) que ela possibilita. Uma pesquisa intitulada “A distribuição dos dividendos da atividade editorial: uma parceria simétrica entre autores e editoras?”, ainda inédita, feita recente pelo GPOPAI (Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação), da Universidade de São Paulo, que entrevistou 19 escritores, divide-os em quatro tipos: 1) escritores cujo direito autoral é a maior fonte de renda; 2) escritores cujo direito autoral é fonte secundária de renda; 3) escritores que vivem de rendimentos; 4) escritores que vivem de atividades não relacionadas à literatura. Dos 19, cinco pertencem ao tipo 1, seis pertencem ao tipo 2. Estes, diferentemente dos primeiros, foram todos premiados e, em geral, consideram o prêmio importante não pelo valor financeiro, mas pela repercussão positiva que se obtém a partir dele.

⁵ Comentando a entrada dos boêmios, sujeitos desprovidos dos meios financeiros e das proteções sociais indispensáveis para fazer valer seus títulos, na cena literária francesa do século XIX, Pierre Bourdieu os compara à passagem do trabalhador doméstico ao trabalhador livre, “que, liberto dos laços de dependência capazes de limitar ou de impedir a venda livre de sua força de trabalho, está disponível para confrontar-se com o mercado e sofrer-lhe as sujeições e as sanções anônimas, com frequência mais impiedosas que a violência branda do paternalismo”. Por outro lado, ao invés de reduzir esse processo apenas a efeitos alienantes, Bourdieu argumenta que ele “exerce efeitos libertadores, por exemplo, oferecendo à nova ‘*intelligentsia* proletaróide’ a possibilidade de viver, sem dúvida muito miseravelmente, de todos os pequenos ofícios ligados à literatura industrial e ao jornalismo, mas que as novas possibilidades assim adquiridas podem estar também no princípio de novas formas de dependência” (Bourdieu, 1996, p. 71-2).

2

Em termos de estilos e de gêneros, pensando exclusivamente na prosa de ficção, o conjunto da produção é relativamente diversificado e o mercado, em suas estratégias de divulgação e venda de livros, juntamente com a dinâmica interna ao campo, pressupõem níveis distintos de consumo e apreensão: além da literatura puramente comercial, de entretenimento, escrita por autores com pouco capital simbólico e muito capital financeiro, há, dentro do que se pode chamar de Literatura, escritos para leitores distraídos, aqueles considerados como o “público médio”, que apreciam aspectos como o enredo, a mensagem profunda, a vida das personagens, a partir da qual espelham as suas próprias, uma história bem contada; há outras para leitores “engajados” que buscam identificar a realidade social neles formalizada; há outras, ainda, para leitores mais sofisticados esteticamente, capazes de fruir as construções formais, a polissemia, os jogos de significação, as opacidades, isto é, a não comunicabilidade das histórias.

A existência de um mercado mais ampliado e diversificado para as publicações forja seus consumidores, produzindo uma demanda para seus produtos através da ilusão de que há, *a priori*, uma prateleira de “exemplares” determinada para cada segmento social, afirmando algo como “leitor, esse é um exemplo de um livro que lhe cabe ler”. Dessa forma, os critérios de gosto acabam por se misturar aos critérios de um consumo orientado, planejado de antemão, o que faz com que a resposta e as necessidades do público leitor sejam o reflexo tanto de uma tipologia mercadológica genérica quanto das disposições dos agentes.

Ao contrário de uma visão otimista ou “democrática” desse cenário, acreditamos que uma das consequências da expansão e diversidade do campo literário é – além da precarização do trabalho do escritor, acompanhada, entretanto, da maior possibilidade deste viver por meio da literatura, incluindo-se um maior número de autores – o aumento não apenas das barreiras para o ingresso nas redes de maior prestígio, como também das lutas e disputas entre seus agentes. Quando se fala aqui em prestígio, fala-se em aquisição de capital por meio de ascensão na hierarquia do campo, fato que pressupõe uma estruturação dessa hierarquia. É importante frisar que esse capital não necessariamente corresponde ao capital econômico. Trata-se de um capital simbólico, que pode fornecer uma maior mobilidade ao escritor no interior do campo, tornando-o, dependendo do caso, uma referência a ser seguida por outros escritores a partir da transformação de aspectos de um estilo individual em patrimônio coletivo. Assim, não se passa livremente de uma posição a outra. A ascensão depende do acúmulo

do capital específico. De acordo com Pierre Bourdieu, cuja teoria é bastante útil para compreendermos esses constrangimentos:

Todas as posições constitutivas de um campo cultural não se apresentam disponíveis com a mesma probabilidade aos ocupantes de uma determinada posição no campo de produção e circulação, ou melhor, para usar as palavras de Leibniz, não se apresentam com a mesma “pretensão a existir”. Ao contrário, a cada uma das posições no campo de produção e circulação corresponde, a título de potencialidade objetiva, um tipo particular de posições culturais (ou seja, um lote particular de problemas e esquemas de solução, temas e procedimentos, posições estéticas e políticas etc.) que só podem ser definidas de maneira diferencial, quer dizer, em relação às demais posições culturais constitutivas do campo cultural em questão, e que também definem aqueles que as adotam em relação às demais posições em relação aos que adotaram as demais posições. (Bourdieu, 2001, p. 159-60)

Ao mesmo tempo, contudo, é possível destacar certa dinâmica, ou luta, dentro desse campo, além de um pacto comum em torno do valor literário a se adquirir, entre os ortodoxos e os heréticos, isto é, entre os que estão no centro e nas margens. O pacto, no fundo, justifica a própria luta. De acordo com Joseph Jurt,

Há sempre uma relação antagonica entre aqueles que Bourdieu chama, na linha da sociologia religiosa de Max Weber, de “ortodoxos” e de “heréticos”. Os ortodoxos, “que, num determinado ponto das relações de força, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico característico de um campo, são inclinados a adotar estratégias de conservação” (Bourdieu, 1980, p. 115). “Os menos dotados de capital simbólico, em contrapartida, tendem a adotar estratégias de subversão – aquelas da heresia” (id., *ibid.*). Apesar dos antagonismos, há também interesses fundamentais implícitos que todos os agentes do campo partilham e que estão ligados à sua própria existência. (Jurt, 2004, p. 53)

No caso do campo literário brasileiro, nos dias de hoje, encontra-se no seu centro, e diferentemente das décadas em que preponderou o realismo, uma literatura mais preocupada com o próprio fazer literário, que, sem marcas regionais ou nacionais aparentes, possui igualmente ambição cosmopolita. Nessa vertente, a história está lá, sendo contada, mas é quase sempre a história sobre ou de um escritor, um crítico, um intelectual, ou a história de uma história, que é construída à medida que se lê. Aliás, não é pequeno o número de personagens, na ficção brasileira contemporânea,

que não se volta para o consumo das “massas”, o número de romances com personagens intelectuais e de certa maneira requintados (escritores, professores universitários, críticos, artistas plásticos, fotógrafos), ou seja, gente que os leitores que não fazem parte desses universos só conhecem (só entendem ser verossímeis) no mundo da ficção.

Talvez um dos primeiros representantes contemporâneos dessa vertente seja Sérgio Sant’Anna. Em algumas de suas histórias (contos, novelas, romances), tanto da década de 1980 quanto as mais atuais, percebem-se, entre outras coisas, reflexões agudas sobre os vínculos do produtor literário com as academias e as instituições burocráticas de poder (*As confissões de Ralfo*, de 1995), com a indústria editorial (“O duelo”, de 1988), sobre o que significa viver de literatura (“Breve história do espírito”, de 1991), sobre o papel da crítica e sua relação com os artistas (*Um crime delicado*, 1997), sempre em estilo irônico, bem-humorado, que consegue ao mesmo tempo gerar ambiguidades e entreter o leitor.

Porém, o autor que nos dias de hoje melhor representa essa vertente cosmopolita, experimental, da literatura brasileira, é Bernardo Carvalho. O seu romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), história de um grupo de japoneses que migraram para o Brasil por causa da Segunda Guerra Mundial, e de brasileiros que migraram para o Japão para trabalhar no chão de fábrica, como a irmã do narrador, possui um enredo que, bastante intrincado, acaba por expor a sua engrenagem, sua condição de artifício, que para o autor Bernardo Carvalho, de acordo com seus depoimentos e textos críticos, é a condição de toda a arte legítima⁶. Mas a história aparente, à medida que a leitura avança, dá lugar a outra história, de ambição universalizante, sobre a incapacidade de contarmos a nossa própria história, dependendo sempre dos outros para fazê-lo. Essa é a condição de todas as personagens do romance, e seria a de todos nós. Dito de outro modo, trata-se de uma história sobre o papel da ficção em um mundo despossuído de experiências significativas.

Por sua vez, nas margens do campo literário, mas pedindo passagem, situa-se a literatura que guarda relações mais evidentes com a realidade social e com discursos não literários, como o discurso sociológico e o político. Em suas formas mais exemplares, ela faz o papel de representante, hoje, das minorias sociais – pobres, negros, mulheres, homossexuais etc. – e seu autor mais importante é Ferréz, que escreveu os romances *Manual prático do ódio* (2003) e *Capão pecado* (2005). Para alguns críticos e autores do centro, não se pode, em certos casos, designá-la nem mesmo literatura. Assim, se,

⁶ Ver, do próprio Bernardo Carvalho, o conjunto de textos “O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções”, e “Fiction as exception”, ensaio publicado recentemente na *Luso-Brazilian Review*.

de um lado, uma crítica literária como Leyla Perrone-Moisés acredita que “a literatura como tal” não esteja acabando, e que “a produção não tem de ser vigiada, nem palpitada por ninguém”, que “a literatura segue o caminho que ela terá de seguir”, que “se não sabemos muito bem para onde ela está indo, é porque ainda não temos os parâmetros para aferir isso” e que “os escritores criarão esses parâmetros, e cabe aos críticos reconhecê-los” (Perrone-Moisés, 2005, p. 345); isto é, se ela é aberta a ponto de esquecer as injunções e lutas do campo da qual ela mesma é um dos árbitros⁷, de outro lado, no mesmo artigo, criticando o modo como os estudos culturais veem a literatura, ela escreve: “que a literatura seja usada para defesas de causas políticas ou de supostas ‘minorias’, é algo que eu, como uma velha professora de Literatura, não posso aceitar” (id., p. 346).

Vale aqui um breve comentário: por detrás das palavras da professora, uma literatura “usada” rompe o estatuto de objeto estético, o que significa destituí-la de sua condição de “manifestação desinteressada” para inseri-la num espaço panfletário. Contudo, essa visão dualista e inflamada, que divide o mundo em duas pontas delimitadas pelo *interesse* (ideologizado) e pelo *desinteresse* (com vistas à fruição estética por si mesma) de escritores e leitores, não é, como poderia parecer, nova. Ela desempenha um papel importante de legitimação política de certos grupos intelectuais, dentro e fora do campo literário, ao longo do tempo em que este vem ganhando uma maior autonomia – no caso brasileiro, desde as primeiras manifestações do Modernismo na década de 1920. Enfim, ao separar a literatura “em si” das correntes teóricas que julgam a literatura, ou da “literatura como instituição”, a autora não se vê como parte do jogo ao qual pertence. Jogo esse que, a um só tempo, fomenta a boa recepção crítica de um Bernardo Carvalho ou de um Milton Hatoum e distancia outros, como Ferréz, cuja forma de expressão se confunde com o próprio ambiente precarizado do qual surgiu.

Em todo o caso, mesmo aceitando o modelo mecânico dos dois extremos da literatura contemporânea, o que se percebe, na verdade, é movimento, com um bom número de autores posicionando-se entre aquele tipo de escrita que enfatiza a própria forma literária e, assim, se quer autônoma, e essa que, preocupada antes de tudo em privilegiar a realidade social, põe em questão a própria ideia de literatura. Vê-se, então, que investimentos formais não são estanques, dependem, de um lado, da inércia própria dos autores (trajetória, formação, filiações, grupos intelectuais) e, de outro, do

⁷ Leyla Perrone-Moisés tem frequentado o corpo de jurados do importante concurso Prêmio Portugal Telecom. Na edição de 2009 ela compôs o júri intermediário, algo como a lista longa, se seguirmos a denominação de James English (2005); na de 2010, fez parte da curadoria, ou lista curta; volta a figurar na lista longa em 2011.

modo dinâmico e tensionado da sociedade literária tal como ela se apresenta no momento.

Em João Gilberto Noll, por exemplo, o experimentalismo formal não visa apenas ao literário em si. Próximo do ideário das décadas de 1960 e 1970, para o autor a literatura tem um compromisso ético e político, com a liberdade do sujeito face aos moralismos, aos enquadramentos ideológicos e estéticos, contra os quais se revoltou a geração a que, de alguma forma, pertence o escritor. Por isso, também, em termos formais, ela desafia o realismo.

No caso de Milton Hatoum, cujo romance *Dois irmãos* (2000), segundo um crítico exigente como Luiz Costa Lima, não “diminuiria nossa carência de ficção de qualidade” (Lima, 2000), ou seja, um romance que prima pela representação, o que se pode detectar é tanto esse desejo de representação da realidade amazônica quanto o de que essa representação venha mediada por um conjunto de elementos próprios do mundo da literatura, como que a legitimar a entrada do autor também no polo cosmopolita do campo, projeto que vem se consolidando com os seus últimos livros. Embora tratem da região amazônica, seus romances, formados de intertextos – redes implícitas de citação que remetem a um panorama discursivo mais amplo –, buscam relações com a história da literatura brasileira e da ocidental. Daí poder-se inferir que já nasceram clássicos. Do ponto de vista de sua recepção, são ficções para serem lidas em classe (nas escolas) ou por classes (de leitores que procuram agregar valor simbólico a sua formação como forma de distinção social, seguindo, por exemplo, uma indicação de leitura de algum periódico ou jornal, até porque o autor possui um estilo agradável, nem um pouco empolado ou árido, em um texto fluido que se poderia resumir como “bom de se ler”).

Já em *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, romance representativo da vertente dita realista da literatura contemporânea, embora haja muito de documento em sua formalização (a sua base, inclusive, é uma pesquisa etnográfica cuja finalidade não era literária a princípio), é difícil afirmar que não haja arte na sua composição nem referências à própria literatura brasileira, mais especificamente ao romance *Fogo morto* (1963) e ao naturalismo do século XIX. E, como nesses casos, a matéria verbal não resulta apenas de transposição direta do fenômeno social. O trabalho com os gêneros literários, que vai dando movimento e dinamicidade ao enredo, as referências à épica clássica, assinaladas por Vilma Areas (1998), além do diálogo crítico com o cinema e outras formas da cultura *pop*, garantem qualidade artística ao romance. Com tudo isso, e, ainda mais, com um andamento narrativo que leva à saturação, com a ausência de protagonistas, com uma centena de

personagens, com um enredo que se despedaça, *Cidade de Deus* está longe de confortar o leitor de classe média, dar o que ele já sabe, como sugeriram tanto Flora Süssekind (2005) quanto Silviano Santiago⁸.

Mesmo assim, e apesar das misturas que tentamos detectar, tende a permanecer, em forma de ideal, na cabeça de alguns autores e críticos contemporâneos, uma distinção e uma disputa entre uma literatura que poderíamos chamar de mais realista, que estaria voltada a algo mais do que a própria literatura (a denúncia social, por exemplo), e uma literatura que se debruça sobre si própria, que reflete sobre o que é ser escritor, que experimenta novas formas de dizer, e que está associada à tradição de algumas das vanguardas da primeira metade do século XX. Vejamos dois depoimentos de escritores que corroboram essa rivalidade.

Para Bernardo Carvalho,

literatura é o resultado de um ato subjetivo, singular e individual. Ela é criada a partir de convenções e, no caso da tradição ocidental moderna, convenções que são geralmente concebidas contra convenções. O problema agora é que a nova geração está envelhecendo sob o encanto de uma ideologia corporativa generalizada, a qual não quer mais usar a arte e a literatura como formas de quebrar com as convenções, ao contrário, investe contra a própria capacidade de quebrar com as convenções. (Carvalho, 2010, p. 8)

O autor não explicita quem seria esta “nova geração”, assim como não esmiúça o que entende como “ideologia corporativa generalizada”; apenas marca uma posição e sugere uma visão de literatura como não conformismo; da mesma forma, expõe o vínculo com uma concepção romântica de arte, mais legítima e natural (“literatura é...”), como se tal concepção não fosse ideológica. Essa atmosfera “nostálgica” da evocação romântica ganha

⁸ Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Silviano Santiago afirma: “A moda inaugurada por romances e filmes como *Cidade de Deus* tinha de ser questionada pela base linguística. Totalmente reacionária. O falar estropiado das classes populares, que se acredita reproduz realisticamente o estar no mundo daquelas classes, é artisticamente preconceituoso. Leva o leitor ou o espectador a se contentar com a monstruosidade do subalterno, ou a se deleitar com o mais doce sentimentalismo. A linguagem artística caricata (herança do que há de pior no *pop* norte-americano, de Snoop Dog a 50 Cent) reinaugura o medo drummondiano das classes populares (releia-se o poema “A morte do Leiteiro”). Faz-nos enxergar a convivência entre classes diferentes pela tolerância. Em outras palavras, a simplificação psicológica da figura, pré-determinada pelo falar estropiado do subalterno, só permite ao espectador ou ao leitor o sentimento (talvez cristão) que abranda a ideia de desigualdade pela generosidade do privilegiado. Este é sempre paternal (está sempre *patronizing*, como diz a crítica gringa). A linguagem artística caricata entrega os anônimos como seres (ou personagens) de raciocínio curto e pragmático, de psicologia fácil, movidos pelos extremos da pobreza e da ganância, do sofrimento e da violência. Nada menos ‘real’”. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadao-de-hoje/20100925/not_imp614975,0.php>. Acesso em: 19 de maio de 2011.

relevo, na afirmação de Bernardo Carvalho, pelo uso do par ato subjetivo/convenções. Apesar de colocar-se como um porta-voz que reconhece uma “nova geração” (mesmo sem um contorno claro do que entende por geração) que já “está envelhecendo”, sua concepção remonta aos tempos ácidos e tempestivos das vanguardas do início do século XX, reforçada por ideias tais como “investir” e “quebrar” convenções e ideologias. Essa visão supostamente combativa, ainda, além do que se poderia ler como uma chamada à ordem, evidencia um lugar de exceção, de afastamento da produção e de produtores vulgares, que veem a literatura como “uso” e a produção (ao menos parcial) dessa “nova geração” como uma adequação a interesses (que Carvalho não nomeia).

Em direção semelhante, mas não idêntica, contra o realismo e contra as convenções de uma literatura que reproduz ou que se curva à realidade, João Gilberto Noll expõe seu método. Escreve:

Sou eu mesmo um romancista e contista, cujo trabalho, no entanto, é carreado para o vazio do branco através de veios submersos, mais acostumados com o leito da linguagem do que dos fatos. Os fatos, tanto os crus como os estimulados por nada mais que um sopro rítmico, os fatos aparecerão, sem dúvida, pois que sou um ficcionista. Mas, em meu exercício, a força do narrado não vem tanto da mensagem dos assuntos em si mesmos quanto da voz que narra, às vezes, em um único livro – ora em primeira, ora em terceira pessoa. É como se eu padecesse um pouco com a obrigatoriedade da canga do relato e assim devesse aspirar a uma narrativa de apenas um ai! coagulado em verso. Mas como um cinéfilo que sou, há sempre a confiança nas imagens em movimento, em que pese, no meu caso, feitas de palavras.

O desdobramento de uma cena em outras se constitui num ofício vertiginoso, penso que ainda mais vertiginoso por se tratar aqui de um horizonte a renascer a cada manhã, na minha mesa de trabalho – com um panorama, até o final da escrita, sempre em forma de esfinge, incalculável quanto ao sentido de sua abrangência que tarda em se dar até sua duração expirar⁹.

Diferentemente do caminho seguido pelo texto de Bernardo Carvalho, que tem o outro, o inimigo, em mira, chama a atenção, nessa passagem de João Gilberto Noll, a construção de uma cena da escrita e do espaço do

⁹ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,joao-gilberto-noll-detalha-sua-forma-de-criacao,618438,0.htm>>. Acesso em: 20 de maio de 2011.

escritor, aparentemente livre de todas as contingências da vida prática, que abre aos leitores o bastidor de sua criação, como se nós pudéssemos vê-lo criando, em um primeiro momento, desvencilhando-se do relato, dos fatos da realidade, colocando poesia na prosa, para em seguida, com o apoio da sétima arte, transformar o trabalho anterior em miragem, em desejo de significação, a ser esboçado na “mesa de trabalho”, ou, caso se queira, na tela do computador pessoal. A escrita, segundo podemos observar nas palavras de Noll, pretende ser uma luta direta com a forma. A relação com a realidade (os *fatos* ou as *mensagens*) parece emergir da voz que narra. O relato como processo de recuperação do real das relações humanas e sociais é, de certa forma, o que limita (a palavra usada pelo autor é “canga”) a realização de um projeto puro em que a narrativa se converte em poesia. Também fica claro nas palavras de Noll que, mais do que dizer de seu processo de composição é importante revelar (ou esconder, talvez) os modos de escrita e as tensões entre linguagem e realidade por meio de um depoimento vazado de imagens metafóricas. Noll, por fim, não apresenta os aspectos e circunstâncias de sua atividade como escritor para criar uma *cena* em que o criador se vê em um espaço imaginário, “o leito da linguagem” em que se podem notar os “veios submersos” e os “fatos”, no caso deste último, divididos em “crus” e tocados por “um sopro rítmico”. Esse espaço imaginário da escrita se distancia de qualquer relação imediata com a realidade, o que o torna universal e, para utilizar um termo corrente de nossos dias, global. A ficção, dessa maneira, é fruto de um projeto que se expande de um eu para mundo sem limites, sobrevoando o chão das relações sociais ou históricas em que a própria linguagem nasce.

3

Outra disputa neste novo espaço literário brasileiro acontece entre os defensores da Literatura¹⁰ e aquilo que eles denominam de mercado, instituição que nos protestos de críticos e autores torna-se abstrata (o leitor eventualmente se pergunta: “de que mercado estão falando?”) e que subjuga a literatura a uma prática lucrativa como qualquer outra. Em geral, bons críticos literários quando abordam o problema veem uma coisa se refletir na outra.

Assim, Walnice Nogueira Galvão afirmará que
a partir da virada da década de 1960 para a de 1970 o mercado foi

¹⁰ Usamos Literatura, com maiúscula, para diferenciar o tipo de escrita mais valorizada no campo, por autores e críticos, dos outros tipos, tais como a literatura engajada, de feição realista, ou a dita literatura marginal ou periférica.

ampliando seus domínios, mesmo se, como se sabe, a cultura tende a ser mais independente que o restante, e dentro dela a literatura mais ainda. Assistiu-se, portanto, ao advento e hegemonia da indústria cultural, vendo-se, em nosso país, área por área ir tombando sob o controle do mercado e de suas leis. (Galvão, 2005, p. 18)

Entretanto, como bem assinalou Raymond Williams, embora “a ordem produtiva geral, no decorrer dos séculos de desenvolvimento do capitalismo, tem sido predominantemente definida pelo mercado, e a ‘produção cultural’ (...) tem sido cada vez mais assimilada às condições desse mercado; (...) tem havido, em medida considerável, resistência a qualquer plena identidade entre produção cultural e produção geral”. Assim, se de um lado poderíamos segundo Williams dizer que “a origem dessas modernas dificuldades é na verdade a economia de mercado, (...) por outro lado, em vista das tentativas de distinções, não seria certo – de fato, seria gravemente redutor – dizer que a ordem de mercado generalizada transformou toda a produção cultural em um tipo de produto de mercado” (Williams, 2000, p. 49).

Ainda menos cautelosa que Galvão, que ainda percebe alguma independência da cultura e da literatura face à hegemonia da indústria cultural, Flora Süssekind – estudiosa que inclusive vem prestando grande serviço à crítica literária, por vir acompanhando sistematicamente e buscando entender a produção contemporânea – argumenta em texto recente, publicado em *O Globo*, jornal de grande circulação, que há na literatura de hoje

uma reprodução esvaziada de sentido, e desligada de vínculos efetivos com a experiência histórica, de comportamentos, práticas de escrita e certo culto à autodivulgação e à vida literária que parecem se expandir (em prêmios, concursos, revistas, blogs, antologias, bolsas de criação) em movimento inverso ao da restrição que se opera no campo da produção e da compreensão da literatura, ao da quase total desimportância de livros e mais livros que se acumulam sem maior potencial de instabilização, sem provocar qualquer desconforto, sem fazer pensar¹¹.

As análises de Galvão e Süssekind, apesar de pertinentes, parecem não levar em conta um aspecto fundamental do campo; o de que, de acordo com Joseph Jurt, o capital simbólico do campo literário não se mede pelo sucesso comercial (Jurt, 2004, p. 54), muito pelo contrário. Daí que haja algo

¹¹ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp>>. Acesso em: 20 de maio de 2011.

de contraditório naquelas análises. Porque a partir delas, e fazendo a crítica ao mercado, do ponto de vista econômico, as autoras contribuem justamente para a construção do espaço literário autônomo, de um mercado de bens literários, elitista em boa medida, que, aliás, raramente buscou incluir o “leitor comum” e que despreza a massa de livros. Em outras palavras, ao se queixar contra a submissão do literário ao que lhe é externo, *ambas as autoras reforçam a sua lógica interna, que passa a preponderar, em parte também graças ao comercialismo da arte no mundo burguês, como resistência e como reação* (sobre o tema da reação vale conferir, mais adiante, a profissão de fé de Bernardo Carvalho). Ainda, ao criticar concursos, blogs, bolsas, Sússekind não apenas esquece a “vida do literato”, como também reforça a ideia de que o viver para a literatura é incompatível com o viver *de* literatura¹².

Como se sabe, historicamente, tem sido contra o mercado, entendido em termos puramente econômicos, ou contra uma literatura a serviço de algo, que se funda a Literatura. Ou seja, a Literatura, tipo especial de escrita, surge, entre outros motivos, da luta contra o mercado, seu inimigo declarado, e isso desde o século XIX. Mais uma vez, vale citar Williams:

Vemo-nos assim (...) ao estudar sociedades economicamente baseadas em modos de produção capitalista, diante de determinadas assimetrias significativas entre as relações sociais do modo de produção predominante e outras relações no interior da ordem social e cultural.

Não se deve exagerar a respeito dessas assimetrias. De fato, a maior parte das relações de produção cultural tem sido assimilada às condições do mercado em desenvolvimento. Algumas, porém, não foram, e é significativo que estas sejam justificadas em termos de tipos de produção que são importantes “em si e por si mesmas”. Com base nisso, elas são diferenciadas da “produção” por meio da difícil especialização de “atividades criativas”. (Williams, 2000, p. 50)

Em suma, do ponto de vista de alguns críticos, a Literatura, considerada atividade criativa para especialistas, constrói a sua posição a partir do que não é ela própria. Eventualmente praticada por frações das classes dominantes, mas em uma posição marginal ou dominada, ela acaba criando um código de regras próprias, obscuras, inatingíveis, seja como forma de se autajustificar seja como forma de impedir de ser confundida com a produção que visa sobretudo ao lucro econômico. Em boa medida é o que acabam reiterando os argumentos de Galvão e Sússekind.

¹² Assim como Leyla Perrone-Moisés, Flora Sússekind fez parte da curadoria do Prêmio Portugal Telecom, edição 2009.

Essa posição da crítica, como se depreende a seguir, coincide com o exame que Bernardo Carvalho faz da sua produção, exame esse que também contribui para consolidar o modo de ser de um grupo. Escreve ele, em tom queixoso, mas bastante persuasivo, que evidencia certo elitismo, característico de uma maior autonomização do campo:

Funcionalmente, é como se não houvesse mais convenções e arte (ou literatura) fosse apenas um ato natural de expressão e criatividade que poderia ser feito, democraticamente, por qualquer um, e medido e avaliado por critérios objetivos e mensuráveis. Claro, esses critérios só podem ser dados pelo mercado (quando pessoas leem e elogiam um livro ou um blog) ou pela realidade prévia e palpável que um livro representa (...) Por essa lógica, o que faz um livro bom é menos a habilidade de um autor para inventar, imaginar ou criar novas coisas insuspeitadas ou ir contra consensos convencionais do que a habilidade do autor em dividir suas experiências e representar de outro modo o mundo que já vemos, dividimos e entendemos.

Sendo um ator reativo, que frequentemente se exercita a partir da irritabilidade, contra o que eu vejo em minha volta, não poderia terminar meu argumento sem associar a ficção (um tipo particular de ficção, devo dizer, ficção experimental seria uma palavra melhor) com autoria e ruptura. Acredito que este seja o principal motivo consciente por trás dos meus textos: procurar pela literatura onde ela é menos esperada, transformar o que poderia ser considerado inconsistente por padrões coletivos em minhas qualidades literárias. (Carvalho, 2010, p. 8)

Posições como essa vêm sendo construídas bem recentemente, publicadas em periódicos importantes, jornais de grande circulação, sites especializados em literatura, livros de editoras representativas. Marcam um lugar longe das contaminações dos outros campos, por parte dos ficcionistas e dos críticos literários, demonstrando assim que a relação entre o aspecto econômico e o simbólico não é tão direta, na produção contemporânea, embora, como se disse, a segmentação capitalista lhe seja o pano de fundo. Mas, na verdade, trata-se de uma relação invertida. Quanto mais um autor vende, menos ele importa enquanto autor de literatura. Ou seja, a posição de prestígio é medida principalmente pelo nível de domínio do que é considerado especificamente literário, por uma escrita que não se limite a temas locais, isto é, que tenha ambição universalista¹³, e que se aborde a realida-

¹³ Sobre os valores de uma proposta localista e outra universalista de literatura ver a discussão de

de, aborde antes a realidade humana, de modo geral. O prestígio nos dias de hoje não tem a ver, portanto, como sugere propositadamente Bernardo Carvalho, com a venda de exemplares ou com o retrato que se faz da realidade social. Muito pelo contrário, a representação da realidade, marca da literatura brasileira, apesar de resistente, está aos poucos sendo substituída pelo labor estético, outro tipo de crença.

Para finalizar, um último exemplo de como persiste, na cabeça do próprio escritor, a ideia da literatura como um universo à parte, e de como é importante, para ele, reafirmar esse universo, para acreditar nele. Ao ser questionado, em uma entrevista, como consegue tempo para produzir literatura em um mundo tão alucinado, tão veloz, Milton Hatoum respondeu:

Só posso fazer assim. Até as crônicas que eu escrevo são lentas. Escrevo de uma forma lenta, não posso fazer de outro modo. Esse mundo está muito distante do que eu estou fazendo, eu escrevo a mão com uma caneta Bic. Quando me falam de Twitter (o sistema on-line de troca de mensagens de até 140 caracteres) eu não sei nem o que é, não consigo imaginar essas coisas, essas parafernâlias eletrônicas, porque a literatura não tem nada com isso. A literatura é a arte da paciência, da obstinação. Quando se fala “eu não tenho tempo para perder”, o escritor tem que ter tempo para perder com as palavras, para jogar com as palavras, lutar com as palavras. Por isso que a arte no sistema é mais um problema. Se todo mundo está voltando para as coisas imediatas, para as coisas feitas às pressas, a literatura não. Por isso que ela é um pouco escondida, ela pode olhar a história de atenção, de complexidade (*sic*), porque ela lida com isso. O tempo para literatura é outro tempo¹⁴.

Um tempo dentro de um outro tempo, a Literatura, como afirma Milton Hatoum, cria também um espaço próprio, que não quer e quer – que se importa e não se importa com – o mundo dos comuns, com relação ao qual o artista se vê como superior, livre das lutas e dos constrangimentos, olhando apenas para si, no seu gabinete, ilha flutuando sobre as ruínas da história.

Roberto Schwarz com os leitores estrangeiros de Machado em “Leituras em competição”, publicado no número 75 da revista *Novos Estudos – CEBRAP*. Interessante resposta ao argumento de Schwarz encontra-se no texto de Abel Barros Baptista, intitulado “Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita”, publicado no número 15 da *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista>>.

¹⁴ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u589315.shtml>>.

Referências bibliográficas

- AREAS, Vilma (1998). "Errando nas quinas da Cidade de Deus". *Praga: estudos marxistas*. n. 5.
- BAPTISTA, Abel Barros (2009). "Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 15.
- BOURDIEU, Pierre (2002). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2001). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- CARVALHO, Bernardo (2005). *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha.
- _____. (2007). *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2010). "Fiction as exception". *Luso-Brazilian Review*. v. 47, n. 1.
- CHARTIER, Roger (2005). "O mundo econômico ao contrário". In: *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- ENGLISH, James F (2005). *The economy of prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- FERRÉZ (2003). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- _____. (2005). *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (2005). *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC.
- HATOUM, Milton (2000). *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- JURT, Joseph (2004). "De Lanson à teoria do campo literário". *Tempo Social*. v. 16, n. 1.
- LIMA, Costa Luiz (2000). "A ilha flutuante". *Folha de S.Paulo*. 24 de setembro.
- LINS, Paulo (1997). *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MICELI, Sérgio (1979). *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel.
- PERRONE-MOISES, Leyla (2005). "Por amor à arte". *Estudos Avançados*. v. 19, n. 55.
- REGO, José Lins do (1963). *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SANT'ANNA, Sérgio (1997). *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1997). *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWARZ, Roberto (2006). "Leituras em competição". *Novos Estudos CE-BRAP*. n. 75.
- SÜSSEKIND, Flora (2005). "Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana". *Literatura e sociedade*. v. 8.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra.
- Referências da internet**
- NOLL, João Gilberto. Entrevista. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,joao-gilberto-noll-detalha-sua-forma-de-criacao,618438,0.htm>>.
- SANTIAGO, Silvano. Entrevista. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100925/not_imp614975,0.php>.

SÜSSEKIND, Flora. "A crítica como papel de bala". Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp>>.

Recebido em maio 2011.
Aprovado em julho de 2011.

resumo/abstract

Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea

Jefferson Agostini Mello e Ricardo Gonçalves Barreto

Neste ensaio, testamos a hipótese de que, apesar da persistência tanto do que alguns entendem ser o "fantasma do realismo" quanto do medo do mercado, o campo literário brasileiro tem-se tornado cada vez mais autônomo, isto é, voltando uma atenção maior para os meios de expressão e para as modificações operadas na linguagem e criando princípios estéticos, formas de recepção e estratégias de legitimação e prestígio no interior do próprio campo.

Palavras-chave: autonomia, campo literário brasileiro, realismo, mercado

New landscapes and passages of contemporary Brazilian literature

Jefferson Agostini Mello e Ricardo Gonçalves Barreto

In this essay we will test the hypothesis that Brazilian literary field is becoming more autonomous, i.e., more concerned to means of expression and to modifications operated in literary language, although it may still retain some marks of Realism, and although authors and critics disseminated fear of the economic market. In spite and because of this, the field creates aesthetical principles, forms of reception and strategies of prestige inside itself.

Key words: autonomy, brazilian literary field, realism, market

Jefferson Agostini Mello e Ricardo Gonçalves Barreto - "Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38. Brasília, julho-dezembro de 2011, p. 23-39.