



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Wlange Keindé Pinho Oliveira


**Arte ou produto: a divisão entre “alta literatura” e “literatura comercial”
no Brasil contemporâneo**

Rio de Janeiro

2022

Wlange Keindé Pinho Oliveira

Arte ou produto: a divisão entre “alta literatura” e “literatura comercial” no Brasil contemporâneo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O48 Oliveira, Wlance Keindé Pinho.
Arte ou produto : a divisão entre “alta literatura” e “literatura comercial”
no Brasil contemporâneo / Wlance Keindé Pinho Oliveira. – 2022.
109 f.

Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 2. Literatura
brasileira – Séc. XXI – Teses. 3. Literatura popular – Brasil – Teses. 4.
Cultura popular - Brasil – Teses. I. Souza, Roberto Acízelo Quelha de. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)(091)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Wlance Keindé Pinho Oliveira

Arte ou produto: a divisão entre “alta literatura” e “literatura comercial” no Brasil contemporâneo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de maio de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Ieda Maria Magri
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Adauri Silva Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, prof. Roberto, pelo acolhimento, que começou antes mesmo de eu ingressar neste programa de pós-graduação.

Aos excelentes professores do Instituto de Letras da UERJ e aos professores da banca, pela contribuição imensa.

À minha família, por sempre me proporcionar o melhor ambiente possível para estudar, trabalhar, viver bem e correr atrás dos meus projetos.

Aos meus amigos, por me apoiarem com entusiasmo constante.

A todos que acompanham meu trabalho no Ficçomos, por me fornecerem um espaço maravilhoso para falar de literatura.

A todos que se dedicam à produção literária.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

OLIVEIRA, Wlange Keindé Pinho. *Arte ou produto: a divisão entre “alta literatura” e “literatura comercial” no Brasil contemporâneo*. 2022. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Existe certo incômodo no meio literário quanto à divisão das obras narrativas em dois grupos supostos: o da literatura comercial e o da alta literatura. A oposição sugere mais do que uma diferença no número de vendas ou no valor estético das obras. Estudiosos como Leyla Perrone-Moisés e Muniz Sodré apresentam esses dois polos como tendo características textuais e narrativas diferentes. Desse modo, aspectos internos desses tipos de literatura fariam com que um merecesse mais prestígio e o outro fosse mais capaz de conquistar a adesão popular. Entretanto, à luz da ficção brasileira contemporânea e da revisão das teorias favoráveis à classificação em questão, é concebível afirmar, de fato, a existência desses grupos como essencialmente distintos? Por meio de uma pesquisa bibliográfica de caráter analítico, investigamos a origem dos conceitos de “alta literatura” e “literatura comercial” a partir das ideias de autonomia da arte e de cultura de massa, examinamos como essa divisão se manifestou na história da literatura brasileira e procuramos entender sua funcionalidade para a análise e a valoração da produção nacional dos dias de hoje, tendo como amostra uma seleção de romances publicados no período que se estende de 2011 a 2015. Concluímos que essa classificação diz mais sobre o tipo de consagração social dos autores e das obras do que sobre as características internas e o valor literário dessas obras, e que alguns critérios usados para dividir a literatura brasileira contemporânea em alta e comercial são antiquados e reducionistas demais para dar conta de tal produção.

Palavras-chave: Alta literatura. Arte autônoma. Cultura de massa. Literatura brasileira contemporânea. Literatura comercial.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Wlance Keindé Pinho. *Art or product: the division between “high literature” and “commercial literature” in contemporary Brazil*. 2022. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

There is a certain discomfort in the literary milieu regarding the division of narrative works into two supposed groups, commercial literature and high literature. The opposition suggests more than a difference in the number of sales or the aesthetic value of the works. Scholars such as Leyla Perrone-Moisés and Muniz Sodré present these two poles as having different textual and narrative characteristics. Thus, internal aspects of these types of literature would make one more deserving of prestige and the other more capable of achieving popular fame. However, considering the characteristics of contemporary Brazilian literature and reviewing the theories that are favorable to the classification in question, it is conceivable to assert, in fact, the existence of these groups as essentially distinct? Through an analytical bibliographic research, we investigated the origin of the concepts of “high” and “comercial” literature from the ideas of autonomous art and mass culture, we examined how this division manifested in the history of Brazilian literature, and we tried to understand its functionality for the analysis and valuation of national production today, having as a sample a selection of novels published in the period that extends from 2011 to 2015. We conclude that this classification says more about the type of social consecration of the authors and the works than about the internal characteristics and the literary value of these works, and that some criteria used to divide contemporary Brazilian literature into high and commercial are too antiquated and reductionist to hold up such a production.

Keywords: Autonomous art. Commercial literature. Contemporary Brazilian literature. High literature. Mass culture.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	ARTE AUTÔNOMA E CULTURA DE MASSA	10
1.1	Das poéticas clássicas ao conceito de literatura autônoma	10
1.2	A consolidação de uma ruptura	15
1.3	“Literatura de massa” e “alta literatura”	19
2	VALOR LITERÁRIO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO	37
2.1	Altos e baixos na formação literária do Brasil	37
2.2	Uma literatura brasileira	42
2.3	Uma literatura contemporânea	47
2.4	Novas réguas para medir o valor literário?	59
3	ROMANCES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS: UMA ANÁLISE ...	65
3.1	Metodologia	66
3.2	Análise do <i>corpus</i> 1: Os <i>best-sellers</i>	68
3.2.1	<i>Tempo de esperas</i> (2011).....	69
3.2.2	<i>As esganadas</i> (2011).....	72
3.2.3	<i>Fim</i> (2013).....	74
3.2.4	<i>Felicidade roubada</i> (2014).....	77
3.2.5	<i>O irmão alemão</i> (2014).....	79
3.3	Análise do <i>corpus</i> 2: os ganhadores de prêmios	84
3.3.1	<i>Ribamar</i> (2010).....	84
3.3.2	<i>Nihonjin</i> (2011).....	86
3.3.3	<i>O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam</i> (2012).....	89
3.3.4	<i>Reprodução</i> (2013).....	92
3.3.5	<i>Quarenta dias</i> (2014).....	95
3.4	Constatações gerais	98
	CONCLUSÃO	100
	REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Em abril de 2018, a TAG Experiências Literárias — maior empresa de assinatura de livros do Brasil — anunciou que dividiria seus pacotes em duas modalidades. A primeira publicaria o que eles chamaram de “ficção *best-seller*”, literatura de entretenimento voltada para um público avesso a leituras “que exigem muita concentração”. A segunda modalidade, a de “ficção literária”, publicaria “literatura que faz pensar”, que tira o leitor da zona de conforto, destinada a leitores “mais avançados”.

Esses termos usados no anúncio despertaram reações fervorosas de escritores, editores, agentes literários, leitores e demais pessoas da cena literária nacional. Enquanto alguns achavam mais do que justas essas generalizações, outros diziam se tratar de “preconceito literário”. Os neutros defendiam que a empresa estava apenas seguindo um senso comum útil no mercado de livros. No entanto, havia um entendimento geral: o da existência de uma categorização da literatura em dois grupos.

Sandra Reimão (1996) usa os conceitos “literatura de mercado” (que aponta como sinônimo de “*best-seller*”, “paraliteratura”, “literatura trivial”, “subliteratura”, “literatura de entretenimento” e “literatura de massa”) e “alta literatura” (ou “literatura culta”, “literatura erudita”, “literatura de proposta”), para assinalar que, mais do que uma referência ao número de vendas, cada uma dessas categorias passou a corresponder a um tipo de narrativa ficcional com características internas específicas.

Pedro Almeida, curador do Prêmio Jabuti em 2020, usou a mesma lógica em artigo publicado no site *PublishNews* que justificava a separação da principal categoria da premiação em duas: Romance Literário e Romance de Entretenimento. Segundo ele, a decisão foi baseada em critérios do mercado internacional — nas palavras de Almeida (2020, n.p.), “bem mais profissionalizado que o nosso” —, que definiria a “ficção literária” como aquela em que há destaque na forma, e a “ficção comercial” como a que tem o enredo como ponto mais relevante. Essa mudança também gerou muitas críticas de pessoas que defendiam que a dita literatura comercial, ou de entretenimento, poderia muito bem ser avaliada pelos mesmos critérios que as obras Literárias com letra maiúscula.

O objetivo deste trabalho é explorar as origens dessa divisão da ficção em categorias, e verificar se tal divisão afeta o juízo de valor sobre a literatura no Brasil contemporâneo, bem como se ela é, de fato, pertinente. Entende-se que há uma carência de estudos analíticos atualizados sobre as características dos *best-sellers* em comparação com os romances de “alta literatura” no Brasil da atualidade. Pesquisadores como Muniz Sodré e Leyla Perrone-Moisés têm trabalhos ótimos sobre essas categorias, mas ou são antigos demais ou não têm o teor analítico-comparativo que aqui se busca.

Partiremos do pressuposto de que a divisão da literatura de ficção nesses dois grupos é um fenômeno moderno, que se originou a partir do século XVIII, com o desenvolvimento dos meios industriais de produção de livros e os questionamentos crescentes em torno da ideia de arte. Assim, o primeiro capítulo desta dissertação irá explorar as raízes desse fenômeno. A abordagem recairá sobre o período histórico que deu início à ideia da arte como atividade autônoma, e dos produtos da cultura de massa como algo diferente da verdadeira arte, passando pelas teorias que surgiram para se tentar entender o valor da arte frente à indústria cultural, a fim de aprofundarmos a definição das categorias “alta literatura” e “literatura comercial”.

Tendo-se em vista que o foco deste trabalho é o contexto literário do Brasil contemporâneo, no segundo capítulo se buscará definir “literatura contemporânea” e se apresentarão teorias sobre as características dessa literatura no Brasil.

Finalmente, no terceiro capítulo, será feita uma análise comparativa de dez romances brasileiros da primeira metade da década de 2010. O *corpus* é composto por dois segmentos. Um deles contempla os romances brasileiros que ocuparam o topo das listas anuais de mais vendidos da Nielsen-PublishNews, de 2011 a 2015: *Tempo de esperas*, do Pe. Fábio de Melo; *As esganadas*, de Jô Soares; *Fim*, de Fernanda Torres; *Felicidade roubada*, de Augusto Cury; e *O irmão alemão*, de Chico Buarque. Já o outro segmento abrange os romances nacionais ganhadores do mais tradicional prêmio literário do país, o Jabuti, dentro do mesmo período: *Ribamar*, de José Castello; *Nihonjin*, de Oscar Nakasato; *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, de Evandro Affonso Ferreira; *Reprodução*, de Bernardo Carvalho; e *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende.

Partimos do pressuposto de que esse *corpus*, mesmo que seja pequeno demais para representar completamente a alta literatura e a literatura comercial no Brasil contemporâneo, é razoavelmente representativo de cada classe de literatura segundo a divisão que constitui

objeto deste trabalho, de modo que possa servir de base à nossa análise, cujo propósito principal é verificar se a ideia de que existem características próprias de uma literatura comercial e de uma alta literatura no Brasil de hoje é realmente sustentável, ou se é apenas o eco de uma tradição que já não faz mais tanto sentido.

1 ARTE AUTÔNOMA E CULTURA DE MASSA

É possível afirmar que a divisão entre “alta literatura” e “literatura comercial” tem origem em duas ideias: a da arte como atividade autônoma e a da cultura de massa como produção diferente da verdadeira arte. A compreensão dessas ideias passa, necessariamente, por uma análise das mudanças que ocorreram no modo de se encarar a arte a partir do século XVIII no Ocidente. Esse momento histórico representou uma verdadeira ruptura entre um mundo antigo e um novo, a ponto de ser considerado o início da Idade Moderna na perspectiva ocidental. Vejamos, então, as principais transformações que a modernidade efetivou sobre as poéticas até então preponderantes.

1.1 Das poéticas clássicas ao conceito de literatura autônoma

Nas poéticas clássicas, o princípio da imitação (*mimesis*) era uma base importante para o entendimento da arte. A crítica de Platão (2001) aos poetas, por exemplo, repousa nesse princípio: o filósofo parte de uma associação entre beleza artística, virtudes morais e verdade para repreender os poetas, que, como imitadores, estariam afastados da verdade e, portanto, do bem. Além disso, Aristóteles (2005, p. 19) começa sua *Poética* afirmando que “a epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações”. Também em Horácio (2005) encontra-se a ideia de que a arte é imitação da natureza. Para o romano, a própria natureza ditaria as regras da poesia, e o bom poeta seria aquele que descobriu a forma natural pela qual os temas sobre os quais escreve deveriam ser representados.

Mesmo após a Antiguidade, a noção de imitação ainda dominou a área das artes por muito tempo. Vários autores sugerem que a arte anterior à modernidade — isto é, da arte clássica até aquela de meados do século XVIII — seria regida, basicamente, pelos mesmos princípios. Nadia Gotlib (1990, p. 17) diz: “de fato, a arte clássica (do período greco-latino) e a de seus imitadores (da Renascença, no século XVI; ou do Classicismo no século XVII) tinham eixos fixos que determinavam [...] princípios ou normas estéticas a serem aprendidas e imitadas por outros”. Roberto Acízelo de Souza (2014, p. 19) aponta a *mimesis* como um dos

grandes fundamentos que orientaram as atividades do ramo das linguagens e da literatura nesse largo período: “Os critérios, pois, para [a] inteligibilidade e valoração [dos discursos] passavam pelo reconhecimento de semelhanças entre o configurado nos textos e a trama de fatos e relações constitutivos do que, em termos culturais, se chama *realidade*”.

Além disso, nessa época, em que o pensamento científico tal qual se tem hoje ainda não era dominante, cabia à literatura certo papel de instrução, resumido na ideia horaciana de utilidade aliada ao deleite:

Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo que é supérfluo. Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer; não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente [...]. Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor (HORÁCIO, 2005, p. 65).

No século XVIII, porém, as diversas mudanças significativas que aconteceram no mundo ocidental criaram uma ruptura com o modo de vida e de pensamento que existia até então, dando início ao período da modernidade.

Na segunda metade do século, a Inglaterra se viu palco da Primeira Revolução Industrial — que depois se espalhou para outros países —, com a invenção da máquina a vapor consolidando a passagem para o sistema de produção capitalista. Também aconteceram no país um aumento populacional significativo e uma melhora nos sistemas de agricultura, transporte e comunicações. Um novo mundo chegou depressa. O artesanato perdeu espaço para as fábricas e para o modelo industrial, em que os proprietários dos meios de produção empregam a mão de obra de pessoas que, por sua vez, vendem sua força de trabalho. Assim, empregadores e empregados se distinguiram cada vez mais, as grandes cidades passaram a concentrar os trabalhadores, as associações se desenvolveram em sindicatos, as classes sociais se estabeleceram de modo evidente e amplo: burguesia de um lado, proletariado de outro (HUBERMAN, 1981).

Naturalmente, essas transformações não se limitaram à estrutura de produção. Os sistemas de governo, os modos de apreensão e transmissão de conhecimentos, bem como a religião, também passaram por mudanças importantes. As novas formas de relação das pessoas com a tecnologia e das pessoas entre si exigiu certa racionalização adaptada aos preceitos capitalistas. A filosofia iluminista, o liberalismo econômico emergente e a ascensão

da Igreja Protestante consolidaram uma nova e mais individualista concepção de sujeito: o que Stuart Hall (2005) chama de sujeito do Iluminismo, visto como essencialmente dotado de razão e consciência. Hall afirma que essa concepção começou a ser rascunhada ainda em meados do século XVII, por René Descartes.

Descartes postulou duas substâncias distintas — a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente). Ele refocalizou, assim, aquele grande *dualismo* entre a “mente” e a “matéria” que tem afligido a Filosofia desde então. [...] No centro da “mente” ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. “*Cogito, ergo sum*” era a palavra de ordem de Descartes: “*Penso, logo existo*” (HALL, 2005, p. 27).

Então, Hall evoca também Raymond Williams para explicar como o pensamento cartesiano, no contexto das mutações setecentistas, contribuiu para a gênese do sujeito do Iluminismo:

A emergência de noções de *individualidade*, no sentido moderno, pode ser relacionada ao colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento geral contra o feudalismo houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem, acima e além de seu lugar e sua função numa rígida sociedade hierárquica. Houve uma ênfase similar, no Protestantismo, na relação direta e individual do homem com Deus, em oposição a esta relação mediada pela Igreja. Mas foi só ao final do século XVII e no século XVIII que um novo modo de análise, na Lógica e na Matemática, postulou o indivíduo como a entidade maior [...], a partir da qual outras categorias (especialmente categorias coletivas) eram derivadas. O pensamento político do Iluminismo seguiu principalmente este modelo. O argumento começava com os indivíduos, que tinham uma existência primária e inicial. As leis e as formas de sociedade eram deles derivadas [...]. Na economia clássica, o comércio era descrito através de um modelo que supunha indivíduos separados que [possuíam propriedades e] decidiam, em algum ponto de partida, entrar em relações econômicas ou comerciais. Na ética utilitária, indivíduos separados calculavam as consequências desta ou daquela ação que eles poderiam empreender (WILLIAMS, 1976, *apud*. HALL, 2005, p. 29).

Luiz Fernando Dias Duarte (2004), por sua vez, aponta, nesse processo, a importância da Revolução Francesa e da independência dos Estados Unidos, e coloca como centro do pensamento dessa época o universalismo:

A ideologia do individualismo em seu sentido estrito é sobretudo uma ideologia política, relativa ao valor do indivíduo livre e igual, cidadão autônomo dos novos Estados-nação em gestação. Ela teve como corolários outros princípios ideológicos concomitantes, de implicações mais gerais, epistemológicas ou cosmológicas. Podemos resumi-los em uma grande rubrica: a da ideologia do universalismo. [...] Trata-se sobretudo da representação, nova por excelência, de um mundo sem limites, nem temporais nem espaciais. Um infinito – em todas as direções e sentidos. Esse mundo se oferece à experiência humana de modo também ilimitado, graças à crença na capacidade da razão em dialogar permanentemente com a empiria por intermédio da experiência sensorial e sentimental humana e assim fazer avançar o controle cognitivo e técnico do mundo disponível para nossa espécie. Podemos chamar a essas características de racionalismo e cientificismo, como partes ativas do horizonte

universalista. [...] Um novo horizonte de sentido orientava assim nossos ancestrais ao longo do século XVIII. Sua disposição era francamente otimista e seus mais ardentes defensores foram chamados justamente de iluministas, por acreditarem na derrota e no extermínio da sombra que teria obscurecido até então a “marcha da humanidade” (DUARTE, 2004, p. 2-3).

Na arte, essa mentalidade também mostrou seus efeitos. Tzvetan Todorov (2009, p. 46) aponta para uma revalorização da ideia humanista do artista como criador, que, “comparável ao Deus criador, engendra conjuntos coerentes e fechados em si mesmos”. Rompeu-se com a ideia clássica da arte como imitação da realidade, para se exaltar a experiência e a expressão individual do artista. O objetivo da arte passou a ser “nem imitar a natureza nem instruir e agradar, mas produzir o belo. Ora, o belo se caracteriza pelo fato de não conduzir a nada que esteja para além de si mesmo” (ibid., p. 48). Roberto Acízelo de Souza (2018, p. 17) completa: na modernidade, a arte passou a ser vista “não mais [como] atividade útil devidamente regulada, mas criação subjetiva, manifestação gratuita do belo, expressão individual do complexo formado pelas faculdades do sentimento, da percepção e da sensibilidade”.

A própria criação do termo “belas-letas” reflete essa mudança. Se antes da modernidade os textos eram classificados de acordo com seus tipos específicos e legitimados conforme sua utilidade (tratado de direito para instruir, poesia lírica para deleitar etc.), a nova mentalidade do século XVIII adotou novas categorias:

A partir do século XVIII [...], a legitimação dos textos escritos por sua utilidade começa a enfraquecer-se, à medida que, por uma complexa convergência de fatores, conceptualiza-se a distinção entre as esferas da razão e da sensibilidade. Com isso, passa a ser atribuída a competências específicas a configuração de cada uma dessas experiências nos discursos escritos: à filosofia e à ciência caberia dar expressão verbal à razão, ao passo que às belas-letas competiria expressar a sensibilidade” (SOUZA, 2018, p. 18).

Nesse panorama em que a utilidade se separou da manifestação do belo, a criação e a apreciação das artes, bem como o juízo sobre elas, passaram a ser encarados como integrantes de uma esfera autônoma: a estética. Autônoma porque seria voltada para si mesma, e não para interesses externos — práticos, pedagógicos, morais, religiosos, econômicos, políticos etc.

[Nas] épocas anteriores [...], essas experiências [sensíveis, de apreciação do belo,] constituíam apenas uma faceta de uma atividade cuja finalidade principal está em outro lugar. O camponês pode admirar a bela forma de seu instrumento agrícola, mas esse instrumento deve ser antes de tudo eficaz. O nobre aprecia a decoração de seus palácios, mas o que ele quer em primeiro lugar é que essa decoração ilustre seu nível social a seus visitantes. O fiel se encanta com a música que escuta na Igreja, assim como com a visão das imagens de Deus e dos santos, mas essas harmonias e

representações são postas a serviço da fé. [...] O fato novo, surgido da Europa do século XVIII, será o de isolar esse aspecto secundário de múltiplas atividades, instituindo-o como encarnação de uma única atitude, a contemplação do belo (TODOROV, 2009, p. 49).

Isso fica evidente na diferenciação feita por Immanuel Kant (1993, p. 48) entre o juízo de gosto e o juízo de conhecimento: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético”. Kant diz que, para se julgar algum objeto em relação ao gosto, é preciso que o observador mantenha um desinteresse pela existência prática desse objeto, e foque apenas no sentimento causado nele pela contemplação.

Vale lembrar que o observador, aqui, é visto como o sujeito do Iluminismo, dotado de razão e liberdade de pensamento. O individualismo que opera em várias instâncias do pensamento da época também opera em Kant. Nota-se, além disso, que Kant fala do belo privilegiando o ponto de vista da recepção. Por isso mesmo, ele conceitua o belo como algo subjetivo, em oposição ao ideal clássico, que considerava o belo como uma propriedade objetiva, que seguiria regras naturais fixas, e que seria intrínseca a determinadas obras.

Peter Bürger (2008) considera essa estética moderna, pautada pelo desinteresse, como uma perspectiva que arranca a obra de arte da totalidade da vida social. O autor assinala o caráter histórico e socialmente condicionado da noção de autonomia da arte, que nasceu no seio dessa sociedade burguesa em ascensão, sendo a burguesia uma classe que, sem a necessidade de lutar pela sobrevivência no dia a dia, tem a possibilidade de desenvolver “uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins” (ibid., p. 100).

Na *Crítica do juízo* de Kant, de 1790, reflete-se o lado subjetivo do desligamento da arte de suas referências à práxis vital. O objeto da investigação kantiana não é a obra de arte, mas o juízo estético (juízo de gosto). [...] O juízo estético se define como *desinteressado*. [...] O interesse é definido através da “relação com a faculdade de desejar”. Se a faculdade de desejar é aquela capacidade do ser humano que, da parte do sujeito, possibilita uma sociedade fundada no princípio da maximização do lucro, então o postulado kantiano circunscreve também a liberdade da arte frente às coerções da sociedade capitalista-burguesa emergente. O estético é concebido como uma esfera excluída do princípio da maximização do lucro que predomina em todas as esferas da vida (BÜRGER, 2008, p. 94).

Essa ideia de autonomia, portanto, surge como um *status* da arte. Ainda não se fazia postulações importantes sobre o conteúdo ou a linguagem que uma literatura autônoma deveria seguir. Isso só aconteceria mais tarde, pelas mãos do esteticismo.

Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, quando a arte se transforma em conteúdo de si mesma (BÜRGER, 2008, p. 105).

1.2 A consolidação de uma ruptura

O esteticismo se refere a uma tendência que orientou importantes movimentos artísticos do século XIX, sobretudo na França, em que ideia de “arte pela arte” se instalou na criação literária. “Não há uma escola esteticista propriamente dita, mas uma constelação de autores pertencentes a diferentes correntes literárias que merecem a alcunha de estetas” (ANDRADE; VICENTE; 2019, p. 89). Esses autores buscavam, em sua escrita, um ideal kantiano de beleza, repudiando o pedagogismo, o moralismo e outros valores considerados externos à arte. A intenção era criar uma literatura afastada de possibilidades utilitárias, contrária aos valores burgueses. Para alcançar esses fins, os estetas mobilizaram alguns recursos estilísticos peculiares.

De acordo com Josefina Ludmer (2013b, p. 77), um atributo característico dessa literatura é a autorreferencialidade, marca das obras cujos temas giram em torno da própria literatura: “personagens escritores, personagens leitores, autorreferências e referências à literatura. A escrita dentro da escrita, a literatura dentro da literatura, a leitura dentro da leitura...”. Vale lembrar que esses não eram os únicos temas possíveis para os autores, que, aliás, se interessavam bastante pela expressão artística da vida cotidiana e do que nela pudessem encontrar de “novidade” (cf. BAUDELAIRE, 1996). Quanto ao modo pelo qual expressavam esses temas, Pierre Bourdieu (2011, p. 11) chama atenção para as experimentações formais, já que “afirmar a autonomia da produção é conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, a forma, a maneira e o estilo”.

No entanto, ao lado do esteticismo, outros tipos de produção literária se desenvolviam. Enquanto os estetas buscavam se distanciar da burguesia e da práxis vital, alguns autores queriam o oposto. Entre eles estão os que escreviam literatura com uma visão comercial. Suas obras eram como qualquer outro produto nos domínios do capitalismo: criadas com intenção de serem vendidas. Essa literatura, ao longo do século XIX, era financiada e consumida

principalmente pela burguesia, que detinha o poder financeiro e controlava o poder político e a imprensa.

“O industrialismo penetrou na própria literatura depois de ter transformado a imprensa”. Os industriais da escrita fabricam, segundo o gosto do público, obras escritas em um estilo fluente, de aparência popular, mas sem excluir o clichê “literário” nem a busca do efeito, “com as quais se adquiriu o hábito de medir o valor a partir das somas que renderam” (BOURDIEU, 1996, p. 70).

Essas obras comerciais circulavam principalmente nos jornais, no formato que ficou conhecido como folhetim.

Todos sabem [...] a influência decisiva do jornal sobre a literatura, criando gêneros novos, como a chamada crônica, ou modificando outros já existentes, como o romance. Com a invenção do folhetim romanesco por Gustave Planche na França, no decênio de 1820, houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e técnica narrativa. É o clássico “romance de folhetim”, com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves (CANDIDO, 2006, p. 43).

Desse modo, criou-se uma diferenciação no campo da produção escrita. Os estetas — no centro deles, Baudelaire, Flaubert e os poetas parnasianos — passaram a reivindicar para seu tipo de produção o *status* de arte legítima, enquanto a literatura “industrial”, de folhetim, que se prendia ao utilitarismo visando o mercado, seria ilegítima. Em outras palavras, o “produtor mercenário de literatura comercial” (BOURDIEU, 1996, p. 101) estaria atrelado ao campo econômico, enquanto os autores desse movimento de ruptura teriam conseguido criar um campo literário como campo autônomo, ao colocarem em prática os ideais estéticos do Iluminismo.

Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey ou Leconte de Lisle têm em comum [...] estar comprometidos com uma obra que se situa nos antípodas da produção escravizada aos poderes ou no mercado e [...] são os primeiros a formular claramente os cânones da nova legitimidade. 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).

[Na era autônoma,] a literatura teve uma lógica interna e um poder crucial. O poder de se definir e ser regida por suas próprias leis, com instituições próprias (crítica, ensino, escolas), que debatiam publicamente sua função, seu valor e sentido. Debatiam, também, a relação da literatura, ou da arte, com as outras esferas, a política, a economia, além de sua relação com a realidade histórica. Autonomia, para a literatura, significou especificidade e autorreferencialidade, bem como o poder de se nomear e referir a si mesma. Foi também um modo de se ler e mudar a si própria (LUDMER, 2013a, p. 130-131).

O campo literário não podia seguir a lógica da economia capitalista. Os autores vinculados a ele, rompendo com a burguesia e com a literatura que seguia os gostos do público, limitaram bastante o número de vendas, de modo geral. Passou a ser comum entre os artistas a comercialização de suas obras entre eles mesmos, o que fez boa parte dessa literatura se tornar uma arte para iniciados: muitos escritores criavam obras que apenas leitores possuidores de disposições específicas para lidar intelectualmente com as artes e a literatura seriam capazes de fruir. Daí o interesse na autorreferencialidade mencionada por Ludmer, e em uma linguagem mais artisticamente complexa do que popular. Além disso, a negação de funções pedagógicas ou políticas para a arte autônoma também marcou um distanciamento dessa produção em relação à prosa ficcional dita naturalista-realista, que também se desenvolvia nesse período e cujo propósito básico era apreender a “realidade” da vida do modo mais fiel possível, fotográfico mesmo, com apoio em conceitos das ciências da sociedade e da natureza, com fins de crítica social.

Tal autonomia implica um distanciamento com relação ao real histórico, isto é, à realidade que vivemos cotidianamente [...]. O sujeito humano é apreendido em todas as suas variações culturais, políticas, psicológicas, não através de um discurso explicativo ou utilitário, mas de uma ficcionalização linguística que desestabiliza a língua-suporte das ideologias estabelecidas. A própria intriga romanesca [enredo] pode ser posta em questão. [...] De algum modo, é preciso que o leitor seja também produtor (e não apenas consumidor) do texto, reconhecendo-lhe as sutilezas, os lirismos, as metafísicas. Para tanto, é forçoso iniciar-se — através da escola, de outras instituições de natureza acadêmica ou do autodidatismo excepcional — numa linguagem diferenciada: a das letras (SODRÉ, 1988, p. 15).

Essa diferenciação também inclui a forma de valorização da literatura, principalmente quando a arte “legítima” era posta em comparação com aquela de fins comerciais. Se o artista burguês, mercenário, podia medir o valor de suas obras pelo número de vendas, igualando o valor simbólico ao comercial, o artista “legítimo” se opunha a esse caminho. Os estetas do fim do século XIX, então, inauguraram o que Bourdieu (1996, p. 102) chama de “mundo econômico às avessas”, em que “o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)”. Ou seja, o valor simbólico da literatura — valor literário das obras, prestígio do escritor — passou a ser visto quase como inversamente proporcional ao sucesso comercial.

Essa oposição se manteve no século XX. Por um lado, a demanda pela especificidade da literatura, que havia sido iniciada pela filosofia estética, estimulou trabalhos teórico-crítico-analíticos de grande repercussão. O formalismo russo, por exemplo, surgiu nesse

contexto, trazendo a ideia de literariedade expressa por Roman Jakobson (*apud*. SCHNAIDERMAN, 1976, p. 9-10): “aquilo que torna determinada obra uma obra literária”.

A literariedade pressupõe a colocação da linguagem em primeiro plano, com adoção de procedimentos verbais que diferenciem o texto literário da linguagem cotidiana, usual, causando o efeito de “estranhamento”. É como um desdobramento do argumento esteticista de que a concentração na forma, no estilo, seria essencial para a criação de uma literatura legítima. Nessa mesma época, os norte-americanos também levaram o formalismo aos seus estudos literários, com o *New Criticism*, e escritores de diferentes nacionalidades se notabilizaram por experimentações formais extremas, a ponto de criarem uma literatura que subjuga quase completamente o sentido ou a mensagem à sua forma. Tal é o caso de Stéphane Mallarmé na França, James Joyce na Irlanda, Virginia Woolf na Inglaterra, William Faulkner nos Estados Unidos.

Por outro lado, a imprensa se desenvolvia cada vez mais e o cinema despontou como um novo e poderoso veículo de transmissão de narrativas para o grande público. Em alguns países, tornou-se possível falar em “indústria cultural”, na qual muitos escritores de literatura comercial conseguiam vender cada vez mais livros. Em outros, o realismo socialista se empenhou em subordinar a arte à ideologia política. Essas duas experiências compartilham a prática de uma literatura voltada para as “massas”, o grande público, o povo, o proletariado.

Nota-se, assim, uma oposição mais clara do que nunca entre dois tipos de literatura, que conviviam nas mesmas sociedades, mas com um abismo entre elas:

Cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais — críticos, professores e escritores — que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; do outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica (TODOROV, 2009, p. 67).

A diferenciação entre uma alta literatura e uma literatura de massa repercute até hoje. Alguns teóricos tentaram desvendar características intrínsecas a cada um desses tipos de literatura.

1.3 “Literatura de massa” e “alta literatura”

Em um texto de 1947, Theodor Adorno, ao lado de Max Horkheimer, usou pela primeira vez o termo “indústria cultural”, para designar um certo fenômeno social. A ideia era estabelecer uma diferença em relação ao termo “cultura de massa”, pois este daria abertura para uma leitura de tal fenômeno como manifestações culturais surgidas espontaneamente entre as massas. Essa interpretação colocaria a cultura de massa como algo equivalente à “forma contemporânea da arte popular” (ADORNO, 1973, p. 287). Acontece que, para Adorno (ibid.), a indústria cultural seria algo diferente: “Em todos os seus ramos, fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. [...] A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores”. Apesar das observações de Adorno sobre a terminologia, o termo “literatura de massa” se popularizou no sentido mesmo do conceito proposto pelo filósofo alemão: como as obras literárias produzidas no âmbito da indústria cultural.

É importante notar que o pensamento de Adorno se baseia na visão marxista de divisão de classes. Na indústria cultural, a mencionada deliberação a partir do alto viria da classe burguesa. Na extremidade oposta, os consumidores seriam o proletariado; objetos dessa indústria, e não sujeitos. E os produtos seriam obras padronizadas, criadas com foco não em um conteúdo de qualidade, mas na capacidade de comercialização. Tema, forma, linguagem, tudo seria pensado apenas para se adaptar ao consumo das massas.

Isso significa que o objetivo dessas obras seria meramente utilitarista, e por isso mesmo Adorno diz que não se trata de arte, seguindo o pressuposto da autonomia da arte como condição essencial para sua existência. Além disso, o autor diferencia o conceito de técnica válido para as obras de arte do conceito de técnica válido para a indústria cultural. Na arte, a técnica “diz respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, por seu turno, na medida em que diz respeito mais à distribuição e reprodução mecânica, permanece ao mesmo tempo externa ao seu objeto” (ADORNO, 1973, p. 290). A indústria cultural, portanto, não estaria preocupada com o “intra-artístico”.

Adorno vai a pontos mais extremos em sua teoria, ao afirmar que a indústria cultural teria como objetivo último o controle social, a partir da manipulação das necessidades das

massas e do enfraquecimento de sua capacidade de ação através do divertimento (*amusement*):

Quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento. Aqui não se coloca limite algum ao progresso cultural. Mas essa tendência é imanente ao próprio princípio – burguês e iluminista – do *amusement*. Se a necessidade de *amusement* foi, em larga escala produzida pela indústria [...], pode-se então sempre constatar, no *amusement*, a manipulação comercial, o *sales talk*, a voz do camelo. Mas a afinidade originária de negócio e divertimento aparece no próprio significado deste: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. O *amusement* é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência (ADORNO; HORKHEIMER; 2002, n.p.).

A partir desses preceitos, é possível inferir que as obras da literatura de massa precisariam ter duas características principais, para realmente funcionarem como produtos da indústria cultural: em primeiro lugar, uma alta capacidade de envolver e entreter o leitor e, em segundo, um certo pedagogismo que afirmasse valores do senso comum ou que pudesse de algum modo disciplinar os consumidores em prol de um comportamento ideal para a sociedade burguesa. Ora, em seus trabalhos sobre a literatura de massa, Muniz Sodré (1988) argumenta que essas seriam justamente duas das principais características de tais obras.

O sociólogo e jornalista conceitua a “literatura *best-seller*” como “todo tipo de narrativa reproduzida a partir de uma intenção industrial de atingir um público muito amplo. É o mesmo que literatura de massa, narrativa de massa ou folhetim” (SODRÉ, 1988, p. 75). Porém, diferentemente de Adorno e dos estetas, Sodré não considera que essa literatura é ilegítima. Ele trabalha com a ideia de duas literaturas: a de massa e a culta. A literatura culta seria o que se chama de alta literatura, o “conjunto de obras reconhecidas como de qualidade superior ou pertencentes à ‘cultura elevada’ por instituições (aparelhos ideológicos) direta ou indiretamente vinculados ao Estado (escola, academias, círculos cultos especializados, etc.)” (ibid.).

Sendo assim, Sodré apresenta quatro aspectos internos de uma obra literária — *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, publicada em 1942 no formato de folhetim — que diz funcionarem como referência para a análise das obras de literatura de massa: em primeiro lugar, a presença de arquétipos míticos, tipos que vêm da tradição oral, das narrativas tradicionais; em segundo lugar, a necessidade de informar o leitor sobre “grandes fatos,

teorias e doutrinas [...] de uma maneira fácil e acessível, a exemplo da linguagem jornalística” (SODRÉ, 1988, p. 8), isto é, uma linguagem clara, objetiva e ágil. Um terceiro aspecto, ligado ao segundo, seria o uso de uma retórica consagrada, ou seja, sem inovações formais, experimentalismos ou qualquer tipo de desvio em relação aos modos de escrita já convencionados pela literatura anterior. Por fim, tais obras se revestiriam de um certo pedagogismo acrítico, cuja intenção seria “ajustar ideologicamente o leitor” (ibid., p. 57). Sodré ainda acrescenta:

O texto de massa mantém visível a sua estrutura através de personagens fortemente caracterizados, de uma abundância de diálogos (capazes de permitir uma adesão mais intensa do leitor à trama) e de uma exploração sistemática da curiosidade do público (ibid., p. 16).

Desse modo, a literatura de massa pode ser compreendida no âmbito do que Antonio Candido (2006, p. 33) chama de “arte de agregação”, isto é, aquela que “se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade”.

No entanto, Sodré (1988) admite que, por um lado, as características da literatura de massa podem aparecer também em algumas obras cultas, e que, por outro, existem livros *best-sellers* com estilo refinado e boa qualidade. Sendo assim, apesar de ser possível elencar características comuns da literatura de massa, o que a tornaria um tipo diferente de literatura seria principalmente a forma de legitimação. Nesse sentido, a literatura culta seria aquela “em circulação numa esfera socialmente reconhecida como culta, que pode ser a escola, o salão, a academia, o círculo de leitura, etc.” (ibid., p. 6). Tanto no momento da produção como no do consumo, a obra só poderia ser considerada culta se institucionalmente reconhecida como tal. “A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado” (ibid., p. 6).

Mesmo com essa proposição, Sodré continua a buscar mais características intrínsecas às obras que justificariam a diferenciação entre as duas literaturas. Uma primeira distinção teria a ver com o conteúdo das obras e as intenções dos autores:

Cada um desses grandes escritores [de literatura culta] não pretendia *apenas contar* uma história, para comover ou informar, mas produzir um *sentido de totalidade* com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente, no texto, história, psicologia, metafísica (SODRÉ, 1988, p. 14; grifos do autor).

Infelizmente, Sodré não desenvolve o argumento muito além disso. Desse modo, a segunda distinção que ele sugere é mais proveitosa. Está ligada ao esteticismo. Segundo o autor, a partir dessa tendência — na qual ele destaca a atuação de Gustave Flaubert —, o aspecto formal, a técnica do romance, o estilo, ganham mais importância como diferencial da literatura culta. O ritmo, a capacidade imagética, o lirismo etc. são valorizados acima da representação da realidade ou até mesmo da construção do enredo. Já na literatura de massa, a forma não teria essa primazia:

Com a literatura de massa, a coisa muda de figura. Não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os *conteúdos* fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade (SODRÉ, 1988, p. 15).

Assim, Sodré acaba caindo em uma diferenciação simplista, derivada do pensamento formalista e praticada ainda hoje. Trata-se, basicamente, da mesma simplificação que o curador do prêmio Jabuti no ano de 2020 expôs em um artigo que explicava a criação da categoria “romance de entretenimento” nesse prêmio literário:

No mercado internacional, bem mais profissionalizado que o nosso, há uma divisão clara sobre ficções: Ficção Literária, aquela em que a forma como o romance é escrito é o grande destaque da obra, e Ficção Comercial, em que o destaque está na arquitetura do romance, no enredo, na história. [...] Para nós, há tanto valor no texto literário quanto no de entretenimento que, em geral, não foca na arte no uso da língua, mas traz uma narrativa especial, criativa, que “prende” o leitor mais por seu enredo (ALMEIDA, 2020, n.p.).

A simplificação de Sodré fica ainda mais evidente quando ele reduz a diferença entre as duas literaturas ao seguinte:

Como pode haver refinamento técnico-estilístico nos textos de massa, nem sempre é fácil determinar teoricamente se se trata ou não de “grande” literatura. A prática, entretanto, não oferece maiores problemas: o público é mais numeroso quando o produto folhetinesco é verdadeiro, isto é, quando o texto obedece às características intrínsecas do gênero. E o traço principal, aquele capaz de gerar emoções e projeções junto ao leitor, é a permanência do mito heroico (SODRÉ, 1988, p. 18).

A indústria cultural — teatro, rádio, cinema, disco, televisão, literatura *best-seller*, histórias em quadrinhos, fotonovelas, fascículos — tem retomado neste século toda a temática heroica do passado, orientando a imaginação no sentido do consumo. A figura do herói tradicional — valente e sedutor — domina o texto literário de grande consumo (ibid., p. 24).

O mito heroico seria o que se convencionou hoje chamar de Jornada do Herói, isto é, a reprodução da estrutura narrativa dos mitos e contos da tradição. Nesta, um protagonista corajoso, determinado e moralmente correto se separa de sua comunidade para embarcar em uma aventura em um mundo novo e desconhecido, onde operam forças poderosas. O herói precisa evoluir psicologicamente para superar alguns obstáculos e alcançar um grande objetivo. Essa busca possibilita a realização de sua essência, geralmente pelo rompimento dos laços que o ligavam a uma condição infantil, e no fim ele retorna para sua comunidade como uma nova pessoa, mais crescida, por assim dizer (cf. CAMPBELL, 2007; VOGLER, 2015).

O que faz Sodré, portanto, é transformar a dicotomia linguagem *vs* enredo em algo mais específico: linguagem *vs* Jornada do Herói. Porém, apesar dos méritos do trabalho de Sodré, acreditamos que essa conclusão ainda é insuficiente para se lidar com a questão das duas literaturas.

Outra pesquisadora que explorou essa problemática, dessa vez buscando as características da alta literatura, foi Leyla Perrone-Moisés. Por meio da análise de obras críticas escritas por grandes autores do século XX — T.S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Michel Butor, Italo Calvino, Philippe Sollers e Haroldo de Campos —, Perrone-Moisés (1998) elenca alguns critérios que, segundo esses escritores-críticos, estariam por trás do valor estético-literário do cânone de todos os tempos. O objetivo dela é encontrar uma espécie de poética moderna, uma teoria do valor prevalecente no pensamento literário novecentista.

Um primeiro ponto interessante é que Perrone-Moisés se afasta da simplificação operada por Sodré e ecoada até os dias atuais:

Contrariando a qualificação de “formalistas” que muitos deles [os escritores-críticos estudados neste trabalho] receberam, seus valores implicam necessariamente questões de “conteúdo” e funções extraestéticas da literatura. A teoria e a prática dos escritores-críticos demonstram a falácia de dicotomias como forma-conteúdo, texto-contexto, autonomia-heteronomia da arte (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 156).

As principais características valorizadas em comum pelos escritores-críticos, que Perrone-Moisés (ibid., p. 154-173) admite como valores da alta literatura, são as seguintes:

- a) maestria técnica, considerando que a escrita seja um ofício e, por isso, não dependa apenas de inspiração;

- b) concisão, isto é, a capacidade de dizer muito em poucas palavras, de condensar os sentidos do discurso;
- c) exatidão, enquanto adequação das palavras às coisas, em prol da clareza;
- d) visualidade e sonoridade: visualidade tanto como capacidade de criar visões nítidas através do texto quanto como visualidade tipográfica (a exemplo de Mallarmé em *Un coup de dés*) e sonoridade como musicalidade poética;
- e) intensidade da mensagem poética, obtida pela surpresa, pelo estranhamento ou pelo humor;
- f) completude, enquanto coerência interna, considerando a obra como uma rede de relações entre os elementos que a constituem;
- g) intransitividade, a partir de uma visão da obra literária como aquela em que o tema é a própria linguagem literária — a mentalidade aqui é a da autonomia da literatura, mas não encarada de modo extremo, segundo Perrone-Moisés (ibid., p. 163), já que, “para os modernos, a obra de arte é, ao mesmo tempo, autônoma e ligada [...] ao contexto em que ela se produz”;
- h) utilidade, mas sem se cair no utilitarismo mercadológico, ideológico ou religioso, e sim concebida como “um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica, com implicações e efeitos no contexto social” (ibid., p. 165);
- i) impessoalidade, que pressupõe um apagamento do sujeito autor em prol da linguagem;
- j) universalidade, com base em valores iluministas e humanistas;
- k) novidade, valor especialmente moderno: “a novidade valorizada pelos escritores-críticos modernos é principalmente uma novidade de expressão, que rompe com os velhos hábitos e surpreende o leitor” (ibid., p. 171).

Com esse esforço frutífero, Perrone-Moisés mostra que a valorização da alta literatura não reside apenas nas formas de consagração social da arte, mas também em valores estético-literários específicos. Em trabalho mais recente (PERRONE-MOISÉS, 2016), a autora observa, ainda, que alguns desses valores estariam em voga até os dias atuais, e funcionariam como critérios para o julgamento de obras literárias pela crítica especializada e por júris de prêmios literários — instâncias com poder de reconhecer a literatura na esfera dita “alta”.

[A] prática [da “alta literatura”], que felizmente ainda é a de vários escritores contemporâneos, se caracteriza por alguns valores básicos: o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de

possuir respostas definitivas. [...] Os valores acima sintetizados foram definidos pela modernidade, mas alguns dos valores modernos são atualmente menosprezados pelos escritores. A busca do “novo”, por exemplo. O “*make it new*” das vanguardas não é mais um mandamento. A originalidade ainda é um valor, porque o gosto pela informação nova ainda é atemporal. Mas a maioria dos romancistas atuais não busca mais, como Joyce ou Guimarães Rosa, uma transformação inovadora da língua ou da técnica narrativa. De modo geral, o romancista contemporâneo continua usando técnicas narrativas tradicionais, apenas sutilmente renovadas com respeito aos diálogos e às descrições. A “beleza” também é um valor estético há muito desvalorizado. As belas fórmulas verbais são mesmo evitadas como kitsch, e isso ocorre até mesmo na poesia contemporânea. Os valores buscados numa narrativa ou num poema, atualmente, são a veracidade, a força expressiva e comunicativa (ibid., p. 27-28).

Entretanto, ainda que o trabalho da autora seja admirável, consideramos dois problemas nele.

O primeiro aparece quando ela compara a alta literatura com a literatura que denomina tanto como “de massa” quanto como “de entretenimento”. Nesse momento, acaba defendendo tanto a primeira que chega a enxergar a segunda como totalmente destituída de valor. Enquanto Sodré (1988) admitia a existência de *best-sellers* de boa qualidade, para Perrone-Moisés (1998, p. 203), “a cultura de massa [...] tornou-se industrial em escala planetária e, como tal, fornecedora de produtos padronizados segundo uma demanda de baixa qualidade estética, que ela ao mesmo tempo cria e satisfaz”. Ela ainda acrescenta:

Dentro do próprio Ocidente, europeu e americano, os valores estético-literários são diária e progressivamente vencidos por uma cultura de massa embrutecedora, ou transformados em mercadoria de grife na indústria cultural. A alta cultura, a criação desinteressada, ou interessada em ampliar o conhecimento e a experiência humanos, em aguçar os meios de expressão, em despertar o senso crítico, em imaginar outra realidade, tudo isso está ameaçado de extinção (ibid., p. 206).

No livro de 1988 (*Altas literaturas*), a autora não delimita ou caracteriza a categoria literatura de massa, nem faz uma análise apropriada de seus valores e possibilidades estéticas, para dar base ao argumento de que os atributos da alta literatura estariam ausentes nas obras de massa. Em sua defesa da alta literatura, Perrone-Moisés renuncia a um exame mais profundo da literatura que situa abaixo, limitando-se a um repúdio generalizado.

Já no livro de 2016 (*Mutações da literatura no século XXI*), ela reúne algumas observações a mais sobre a literatura de entretenimento. Primeiro, afirma que ela seria um “subgênero” da literatura, que ocuparia o maior nicho do mercado, ao lado da “literatura séria”, da “literatura difícil” e de outros subgêneros:

A literatura “séria” (aquela que ainda recebe prêmios); a literatura “difícil” (destinada a um público restrito); a literatura de entretenimento (os best-sellers sentimentais e/ou eróticos, a ficção fantástica com alta população de vampiros e de magos, a narrativa policial estereotipada); a literatura de autoajuda, que pode se apresentar em forma de ficção; a ficção histórica e biográfica etc. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

O termo “difícil”, associado à alta literatura, aparece novamente quando a autora relaciona, mais uma vez, essa divisão da literatura a uma hierarquia de qualidade:

A crítica é elitista? Sim, se considerarmos que ela é exercida por um grupo de pessoas especializadas, pequeno diante da multidão de leitores de todo tipo de obra. A própria literatura considerada “alta” é elitista no que concerne à qualidade. [...] O leitor que teve acesso a um romance de Dostoiévski, por exemplo, perceberá, na prática, que este não é equivalente a um romance de Stephen King. O romance de Dostoiévski exige uma leitura (uma degustação) mais atenta, oferece maiores surpresas na apresentação de personagens e ações, provoca reflexões mais profundas sobre as grandes questões com as quais qualquer ser humano é confrontado em sua vida. Terminada sua leitura, esse romance permanecerá na lembrança do leitor, que sentirá um desejo de relê-lo, para compreender melhor os sentimentos e pensamentos que a primeira leitura suscitou. [...] Por outro lado, a distinção entre alta literatura e literatura de entretenimento é ociosa. Toda leitura de ficção ou de poesia é, entre outras coisas, entretenimento. E, em matéria de entretenimento, até as palavras cruzadas se classificam como “fácil”, “médio” e “difícil”. Ora, quem já chegou ao nível difícil, que exige maior vocabulário, maior cultura geral, maior treino, não vai querer perder seu tempo com palavras cruzadas fáceis (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 51-52).

Perrone-Moisés afirma, assim, que a alta literatura é mais difícil e exigente do que a literatura de entretenimento, que seria mais fácil e de menor qualidade; esses dois tipos de literatura gerariam, então, recepções diferentes, com as características associadas à comparação exemplar entre um romance de Dostoiévski e um de King: o de Dostoiévski, como alta literatura, causaria mais surpresas e provocaria reflexões mais profundas do que uma obra pertencente à literatura de entretenimento.

A associação da alta literatura a uma literatura difícil e exigente prossegue, principalmente, no último ensaio que compõe o livro. Perrone-Moisés diz que a “literatura exigente” seria formada por:

livros que não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas. [...] Alguns traços gerais os irmanam. O principal deles é a desconfiança. Desconfiam do sujeito como “eu”, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 203).

A reflexão implícita na obra desses escritores é complexa, mas seus textos são despojados, sem pirotecnias verbais como as dos modernistas. O trabalho da linguagem é de outro tipo. É a procura de dizer o que ainda não foi dito, com

vocabulário e sintaxe conhecidos, “normais”. Em geral, eles preferem dizer menos a dizer mais, pressupondo que tanto já foi dito e redito que o leitor entende por meias palavras. Do mesmo modo, quando narram, evitam explicar as implicações psicológicas dos fatos para não cair em clichês, coisa que eles temem mais do que tudo. Os fatos e sentimentos são dados a partir de índices (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 207).

É justamente sobre esse ensaio de Perrone-Moisés que recai a crítica de Flora Süssekind, quando, em texto publicado no jornal *O Globo*, ela fala da dificuldade dos críticos literários de lidarem com a produção do presente:

Mesmo num texto com outra amplitude de observação, como “A literatura exigente”, de Leyla Perrone-Moisés, divulgado na “Folha de S. Paulo” em 25 de março de 2012, que aponta rachaduras relevantes no campo literário, estas se veem reduzidas, porém, a contraste talvez simplificador entre literatura de entretenimento e literatura exigente, de proposta. E a uma definição de “exigência” regulada por generalizações temático-estilísticas (desconfiança, meias palavras, resíduos, ausência paterna) capazes de juntar, num mesmo grupo, obras de fato exigentes, autores para os quais cada processo de formalização é igualmente problemático, e outros cuja aparente experimentação é apenas uma espécie de *prêt-à-porter* literário baseado em técnicas já mais do que assimiladas, compradas prontas (SÜSSEKIND, 2013, n.p.).

Assim, o maior problema que consideramos no trabalho de Perrone-Moisés é que a autora estabelece, na diferenciação entre alta literatura e literatura comercial, uma primazia exagerada de valores estético-literários em relação às formas de consagração da arte. Nesse ponto, apesar de aceitarmos a existência e a importância dos valores estético-literários da alta literatura, concordamos com Sodré (1988) que a principal diferença entre as duas literaturas é a forma de legitimação. Isso é o que realmente justifica a divisão entre “altos” e “baixos”. Uma obra qualquer que tivesse todas as características apontadas por Perrone-Moisés só poderia ser considerada alta literatura se reconhecida como tal por instâncias com legitimidade para operar esse reconhecimento — por exemplo, instituições de ensino, prêmios literários, crítica especializada, selos editoriais que reconhecidamente publiquem alta literatura, etc. Retomemos Bourdieu (1996, p. 259):

A obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal.

Os próprios escritores-críticos e a própria Leyla Perrone-Moisés só têm legitimidade para apontar características da boa literatura através dessa dinâmica de reconhecimento. Visto isso, acreditamos que o valor estético-literário seja, sim, importante para se entender a

diferenciação entre a alta literatura e a literatura de massa, mas é preciso considerar que essa divisão é um fenômeno histórico e subordinado a condições sociais específicas, inclusive relativas a uma busca por distinção de classe.

Bourdieu (2011, p. 9) também considera o gosto artístico como símbolo de pertença a classes sociais: “À hierarquia socialmente reconhecida das artes — e, no interior de cada uma delas —, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da ‘classe’”.

O sociólogo francês afirma que a apreciação artística não é natural, e sim resultado de disposições que as pessoas adquirem. Segundo essa ideia, a obra de arte seria “codificada”, e só geraria interesse para quem fosse conhecedor do código. O leitor desprovido desse código não conseguiria fazer a mesma leitura daquele provido do código, e ficaria limitado a uma camada primária de sentido, que não apreende o significado, as características estilísticas. Ou seja, o prazer gerado pela obra de arte dependeria de uma operação de decodificação que só poderia ser feita por quem já adquiriu o “patrimônio cognitivo” necessário. E esse código necessário à apreciação da arte, em vez de ser fixo, sofreria modificações ao longo da história. “O ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação. Eis o que se passa em relação ao modo de percepção artística que se impõe, atualmente, como legítimo” (BOURDIEU, 2011, p. 10).

O modo de percepção mencionado seria aquele baseado nas ideias de Kant e dos estetas. Esse “olho” seria o responsável pela oposição entre uma arte de forma, superior na hierarquia estética imposta na modernidade, e uma arte de função, inferior nessa hierarquia (BOURDIEU, 2011). Estas se relacionam às mesmas categorias com as quais estamos trabalhando desde o início: uma alta literatura e uma literatura de massa, respectivamente.

Segundo a teoria estética, o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única maneira de reconhecer a obra de arte pelo que ela é, ou seja, autônoma, *selbständig*; ao contrário, a “estética” popular ignora ou rejeita a recusa da adesão “fácil” e dos abandonos “vulgares” que se encontra – pelo menos, indiretamente – na origem do gosto pelas experimentações formais e, em conformidade com os julgamentos populares sobre a pintura ou a fotografia, ela apresenta-se como o exato oposto da estética kantiana: para apreender o que faz a especificidade do julgamento estético, Kant empenhou-se, por um lado, em estabelecer a distinção entre o que agrada e o que dá prazer, e, por outro, de um modo mais geral, em discernir o desinteresse, única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação e do interesse da razão que define o Bom; inversamente, os indivíduos das classes populares — para quem toda imagem deve exercer explicitamente uma função, nem que seja a de signo — manifestam em seus julgamentos a referência, muitas vezes, explícita, às normas da moral ou do decoro. Seja por meio de críticas ou de elogios, sua apreciação refere-se a um sistema de normas, cujo princípio é sempre ético (BOURDIEU, 2011, p. 12).

O problema é que esse distanciamento proposto — e imposto — pela estética pura só seria possível às pessoas dotadas de facilidades econômicas que lhes permitissem se distanciar das necessidades do mundo social; ou seja, a burguesia. Assim, Bourdieu associa a alta arte à classe burguesa. Então, a valorização dessa arte, junto à consequente desvalorização da arte popular, ou de massa, seria um modo de afirmação da superioridade burguesa:

A negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*. É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais (BOURDIEU, 2011, p. 14).

Essa relação é admitida, também, por Umberto Eco, no ensaio “Cultura de massa e níveis de cultura” (1993), em que o pesquisador italiano reflete sobre a cultura de massa de modo geral, não apenas na literatura. Eco reconhece um elemento classista nas críticas intolerantes feitas à cultura de massa e cogita que, no fundo, alguns desses repressores desprezam as massas em si e anseiam pelo retorno dos tempos em que o capital simbólico atrelado aos bens culturais era acessível apenas a uma minoria pertencente às classes dominantes.

No entanto, ao lado desses “apocalípticos”, haveria outro tipo de críticos à cultura de massa (entre os quais se encaixaria Adorno):

sua crítica é indubitavelmente progressista nas intenções, e a desconfiança em relação à cultura de massa é, para eles, desconfiança em relação a uma forma de poder intelectual capaz de levar os cidadãos a um estado de sujeição gregária, terreno fértil para qualquer aventura autoritária (ECO, 1993, p. 36).

O autor, então, reúne os principais argumentos mobilizados por ambos os tipos de críticos para acusar a cultura de massa, e os resume nas seguintes proposições (ibid., p. 40-43), algumas delas já mencionadas aqui, como se verá:

- a) Os produtos da cultura de massa (*mass media*) se regulam por médias de gosto do público;
- b) Isso cria uma espécie de cultura homogênea global, que desconsidera a cultura própria de cada grupo étnico;

- c) Os consumidores da cultura de massa sofrem as propostas dessa produção sem saber e sem resistir ou se impor, pois eles não têm consciência de grupo social;
- d) Os *mass media* não rompem com tradições estilísticas, não promovem renovações;
- e) Em vez de sugerirem emoções, esses produtos as entregam mastigadas;
- f) Seguindo as leis do mercado, os *mass media* entregam o que o público deseja ou, por meio da publicidade, sugerem ao público o que ele deve desejar;
- g) Os *mass media* podem difundir produtos da cultura elevada, mas reduzidos a fórmulas que não demandam esforços para a fruição;
- h) Os *mass media* se divulgam como equiparados aos produtos da cultura elevada, como se estivessem no mesmo nível;
- i) “Por isso, os *mass media* encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo. Desencoraja-se o esforço pessoal pela posse de uma nova experiência” (ECO, 1993, p. 41);
- j) Os *mass media* focam em uma visão superinformativa sobre o presente e desencorajam uma consciência histórica;
- k) Esses produtos são feitos para exigir apenas uma atenção superficial, típica do entretenimento puro;
- l) “Os *mass media* tendem a impor símbolos e mitos de fácil universalidade, criando ‘tipos’ prontamente reconhecíveis e por isso reduzem ao mínimo a individualidade e o caráter concreto não só de nossas experiências como de nossas imagens, através das quais deveríamos realizar experiências” (ibid., p. 41-42);
- m) Esses produtos reafirmam o senso comum, sem desempenhar ação social transformadora;
- n) Eles projetam visões “oficiais” do senso comum em suas representações de valores, costumes, tendências etc.;
- o) Por tudo isso, eles funcionam como superestrutura do capitalismo com intenção de produzir pessoas planificadas e acríticas, contribuindo para um controle das massas imposto de cima.

Em seguida, Eco (ibid., p. 44-48) se propõe a fazer o mesmo tipo de síntese para os principais argumentos dos *defensores* da cultura de massa — autores como Gilber Seldes, Daniel Bell, Edward Shilds, Eric Larrabee, Georges Friedmann etc.:

- a) A cultura de massa não é característica do capitalismo, mas sim de qualquer sociedade industrial, e a necessidade de adequação à média de gostos está ligada a uma

necessidade de comunicação em alguma sociedade em que a maioria da população (a massa, formada por vários níveis intelectuais) tenha acesso aos meios de comunicação e difusão cultural; um exemplo seria a “cultura artística da União Soviética” (ibid., p. 44), referência ao realismo socialista, que seria cultura de massa fora de um sistema capitalista;

- b) “A execrada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmagórica cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura. O excesso de informação sobre o presente com prejuízo da consciência histórica é recebido por uma parte da humanidade que, tempos atrás, não tinha informações sobre o presente” (ibid., p. 44);
- c) O bombardeio de informação que os *mass media* promovem, mesclando informações válidas com curiosidades que visam somente ao entretenimento, podem se transformar em “formação” de qualidade, ou seja, não necessariamente será um excesso de informações inúteis;
- d) O culto a um entretenimento raso não deveria ser considerado um sinal de decadência dos costumes, já que existe há séculos, *vide* as lutas de gladiadores e os espetáculos de circo;
- e) “Uma homogeneização do gosto contribuiria, no fundo, para eliminar, a certos níveis, as diferenças de casta, para unificar as sensibilidades nacionais, e desenvolveria funções de descongestionamento anticolonialista em muitas partes do globo” (ibid., p. 47);
- f) A divulgação dos *mass media* por meios “*digest*” influenciou também a divulgação mais massiva da cultura dita elevada por esses meios; um exemplo seriam as edições *paperback* de obras canônicas;
- g) Nas sociedades contemporâneas, todas as manifestações culturais, de menor ou maior valor, estão sujeitas a um consumo massivo capaz de “embota[r] as capacidades receptivas” (ibid., p. 47);
- h) Os *mass media* bombardeiam o público de informações indiscriminadas, sem intenção de formação de valores críticos, mas nem por isso deixam de sensibilizar as pessoas sobre as questões do mundo;
- i) Os *mass media* criam, sim, inovações estilísticas, ao introduzirem novas linguagens e formas de comunicação que afetam, inclusive, a arte dita superior.

Apesar de tudo isso, Eco argumenta que os defensores da cultura de massa muitas vezes ignoram a questão de dominação de classe envolvida nesse panorama, em que a relação predominante é de produtor e consumidor, com o produtor impondo seus interesses persuasivos. Seguindo o principal ponto da teoria de Adorno, Eco diz que o produtor tem o objetivo de aculturar o consumidor, agradando-o, e não o formando como sujeito crítico. Por ignorarem essa característica da relação produtor-consumidor, os apologistas da cultura de massa errariam em achar que seu objeto de defesa seria bom em si e não demandaria críticas. Por outro lado, os “apocalípticos-aristocráticos” (ECO, 1993, p. 49) também estariam equivocados, ao criticarem a cultura de massa como ruim por ser um fato industrial, como se pudesse existir, no mundo contemporâneo, algum tipo de cultura desvinculada da indústria.

Visto isso, Eco conclui que o problema está na própria formulação da questão em torno da cultura de massa: se é bom ou ruim ela existir. Para o autor, a questão deveria ser outra:

Na verdade, o problema é: “do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais? (ECO, 1993, p. 50).

Em seguida, no único momento do ensaio que menciona especificamente a literatura, Eco usa a indústria do livro como exemplo de nicho em que algumas pessoas cultas, entre os produtores, se aproveitam dos meios de massa para veicular valores positivos, tendo isso como um fim acima da simples venda de produtos. Para ilustrar esse movimento, ele cita a difusão da literatura canônica em edições baratas¹.

¹ Outro modo de pensarmos nisso — hoje em dia mais do que no século XX em que Eco escreve —, seria através da publicação de obras de caráter reformador, que rompem com tradições e questionam o senso comum, mas sem necessariamente deixarem de ter características vendáveis. Na literatura brasileira contemporânea, um grande exemplo poderia ser o livro *O primeiro beijo de Romeu* (2021), de Felipe Cabral, publicado pelo selo Galera, do Grupo Editorial Record, um dos maiores conglomerados editoriais da América Latina. Trata-se de um romance *gay* voltado para o público adolescente, que exibe na capa um beijo entre dois garotos e questiona um episódio histórico de censura que ocorreu na Bienal do Livro de 2019, quando o ex-prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella ordenou o recolhimento de livros LGBTQIA+ dos estandes do evento. A obra de Cabral marca um posicionamento crítico claro por parte do autor e da editora, além de repercutir e problematizar os dados históricos a respeito do episódio; ainda assim, *O primeiro beijo de Romeu* traz, em sua estrutura, padrões estéticos e modelos arquetípicos já consagrados e replicados inúmeras vezes, e, nesse sentido, conservadores. Assim, é possível dizer que a linguagem da obra se enquadra naquela majoritariamente adotada pela literatura comercial, adaptada à disseminação em massa, mas que o produto carrega uma intenção oposta à de aculturação do público, ou de entretenimento puro e raso.

A cultura de massa, portanto, não seria ruim por essência. Seu problema não seria sua mera existência, mas sim o fato de ser “manobrada por ‘grupos econômicos’ que miram fins lucrativos, e realizada por ‘executores especializados’ em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens de cultura na produção (ECO, 1993, p. 50-51). Desse modo, a solução deveria ser buscada na acumulação de atitudes, mesmo que pequenas, desses “homens de cultura” inseridos na indústria cultural, isto é, deveria ser realizado um processo gradual de “intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa” (ibid., p. 52). Essa intervenção idealmente corrigiria a relação paternalista, não dialética, que rege a cultura de massa quando esta é vista como a produção que parte de uma elite superior para atingir uma massa de cidadãos inferiores.

Pode[-se] repropor o tema de uma cultura de massa como ‘cultura exercida ao nível de todos os cidadãos’. Embora isso não signifique que cultura de massa seja cultura produzida pelas massas; não há forma de criação ‘coletiva’ que não seja medida por personalidades mais dotadas, feitas intérpretes de uma sensibilidade da comunidade onde vivem. Logo, não se exclui a presença de um grupo culto de produtores e de uma massa de fruidores; só que a relação, de paternalista, passa a dialética: uns interpretam as exigências e as instâncias dos outros (ECO, 1993, p. 54).

Para o autor, esse seria o ideal de uma cultura democrática, ideal que exigiria uma revisão da concepção de níveis de cultura. Implicada nessa questão, Eco revê não apenas uma divisão entre alta e baixa cultura, análoga à divisão que estamos investigando neste trabalho, mas também insere no cenário uma categoria de cultura média (*midcult*), a partir de conceitos do filósofo norte-americano Dwight MacDonald.

Nesse sentido, Eco sugere, em primeiro lugar, que os níveis de cultura não correspondem às classes sociais, ou seja, a classe alta não necessariamente valoriza apenas a alta cultura, assim como a classe média não valoriza apenas a cultura média e a classe baixa não valoriza apenas a baixa cultura. Os níveis também não seriam proporcionais à complexidade das obras. “Existem produtos que, nascidos a certo nível, resultam consumíveis a nível diverso, sem que o fato comporte um juízo de complexidade ou de valor” (ECO, 1993, p. 55). Por exemplo, obras inscritas na alta cultura, por meio dos diversos processos de reconhecimento envolvidos nessa inscrição, não seriam necessariamente aquelas cujo “código”² necessário para sua compreensão e fruição apenas uma pequena parcela de

² Aqui tomamos emprestado o conceito de Bourdieu (2011, p. 9-11, *passim*).

afortunados possuiria. que apenas uma pequena parcela de afortunados possuiria o “código” (aqui pegamos emprestado o conceito de Bourdieu) necessário para a compreensão e fruição.

Além disso, os níveis de cultura não seriam níveis de validade estética. Eco afirma que um produto da alta cultura pode ser considerado sofisticado e inovador, mas, ainda pelos critérios que organizam esse nível, pode ser considerado feio, e que produtos da baixa cultura, criados com intuito comercial, podem ser complexos e inovadores, passíveis de serem julgados como possuidores de alto valor artístico. Por último, o autor defende que a migração de formas de linguagem de uma cultura mais alta para uma mais baixa nem sempre significa que essa forma de linguagem se desgastou; às vezes, quer dizer que o gosto coletivo evoluiu e passou a abraçar certas formas estéticas mais originais. Em resumo:

A diferença de nível entre os vários produtos não constitui *a priori* uma diferença de valor, mas uma diferença da relação frutiva, na qual cada um de nós alternadamente se coloca. Em outros termos: entre o consumidor de poesia de Pound e o consumidor de um romance policial, de direito, não existe diferença de classe social ou de nível intelectual. Cada um de nós pode ser um e outro, em diferentes momentos de um mesmo dia, num caso, buscando uma excitação de tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de valores específica (ECO, 1993, p. 57-58).

Sendo assim, Eco reconhece a necessidade de uma ação político-social para possibilitar que o habitual fruidor dos produtos culturais menos exigentes tenha condições (escolaridade, tempo livre) de fruir também os produtos culturais mais complexos. Isso garantiria, amplamente, na sociedade, um trânsito democrático dos cidadãos entre os níveis de cultura.

Essa operação é a mesma proposta por Antonio Candido no ensaio “O direito à literatura” (2011). Considerando o direito à arte e à literatura como direitos humanos indispensáveis, por ser a cultura um bem que garante a integridade espiritual, Candido chama atenção para a necessidade de “incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos” (ibid., p. 175).

O argumento parte de dois enunciados importantes. Primeiro, a definição ampla de literatura sugerida pelo autor (ibid., p. 176):

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos.

E, em segundo lugar, a ideia de que a literatura, nessa definição ampla, seria um “fator indispensável de humanização” (CANDIDO, 2011, p. 177), sendo a humanização, aqui, entendida como:

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (ibid., p. 182).

Prescrita a literatura como esse direito humano, Candido passa a falar, então, dos problemas referentes à garantia desse direito no Brasil. Segundo ele, a organização da nossa sociedade estratifica as possibilidades de fruição plena da literatura. Isso porque as pessoas do povo, das classes baixas, não possuiriam os recursos necessários para a fruição da literatura erudita. Sem acesso a uma alfabetização adequada e ao tempo de lazer que a fruição da arte exige, essas pessoas ficariam restritas à “literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio” (CANDIDO, 2011, p. 189), formas que não seriam suficientes para realizar o potencial de humanização que o autor mencionara.

Por isso, ele argumenta a favor de uma distribuição equitativa de bens na sociedade, para que a fruição da literatura deixe de ser estratificada. Só assim a literatura erudita deixaria de ser privilégio de uma minoria mais favorecida. O discurso é interessante por defender que as pessoas menos favorecidas, que são as maiores consumidoras da cultura de massa, têm, sim, interesse em consumir outros níveis de cultura, e o que falta são possibilidades. Candido parte do princípio de que a literatura popular já é de acesso geral, enquanto a fruição da literatura erudita depende de condições que historicamente foram impossibilitadas às classes baixas, ficando restritas a uma elite; e, portanto, a solução seria uma democratização dessas condições, para que toda a população pudesse ter acesso a toda literatura.

No entanto, antes de considerar a possibilidade de nos aprofundarmos em quaisquer discussões sobre democratização da literatura, nosso intuito é continuar a investigar os aspectos dessa divisão que a maioria dos estudiosos menciona como coisa dada: entre uma literatura erudita e uma literatura de massa. Uma vez que verificamos a origem dessa divisão e teorias sobre as características das obras pertencentes a cada categoria, buscaremos, na continuidade deste trabalho, empreender uma análise mais profunda sobre as especificidades

em torno dessa questão, quando a abordamos no contexto brasileiro, sobretudo nos dias de hoje.

2 VALOR LITERÁRIO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

No capítulo anterior, constatamos que o fenômeno da divisão da literatura entre alta e comercial, culta e de massa, legítima e ilegítima, autônoma e não autônoma, ou quaisquer outros nomes que se usem para referência a uma literatura com mais valor estético-literário e outra com mais valor mercadológico ou utilitário — pelo menos supostamente —, tem origem nas transformações do mundo operadas no século XVIII, que trouxeram uma nova perspectiva de valor para as artes, destacando-se a estética kantiana; nos movimentos esteticistas do século XIX, que deram continuidade à ideia da arte pura, estabelecendo a autonomia como fundamento da literatura; no crescimento da indústria cultural e nos formalismos do século XX, que consolidaram a oposição entre as duas modalidades de literatura.

No Brasil contemporâneo, porém, apesar de ainda se fazer presente em muitos discursos a divisão da literatura nas duas categorias aqui descritas, veremos que essa tese não permanece muito firme quando tenta se sustentar pelos mesmos critérios de tempos anteriores e de sociedades cuja formação social e literária foi muito diferente da nossa.

2.1 Altos e baixos na formação literária do Brasil

Voltemos então a Muniz Sodré. Quando o autor levanta a possibilidade da existência de uma literatura brasileira de massa, argumenta que o livro não é um produto capaz de desempenhar essa função no país, principalmente o livro nacional.

Um produto de massa só pode florescer no âmbito de uma organização industrial qualquer. O desenvolvimento do romance policial, por exemplo, nos Estados Unidos ou na Europa, tem como pressuposto uma indústria editorial implantada num mercado constituído por um público amplamente alfabetizado e ajustado ao consumo. [...] A inexistência de uma vasta literatura de massa escrita no Brasil explica-se pelas dificuldades da indústria nacional do livro, que vão desde o reduzido público leitor até a sufocação do produto brasileiro pelas multinacionais da editoração. [...] Nesse quadro de deficiência do setor impresso, expande-se a telenovela como único grande produto da narrativa de massa brasileira (SODRÉ, 1988, p. 63-64).

Acreditamos que essas considerações, feitas nos anos 1980, são válidas até hoje para o mercado editorial brasileiro. Ou seja, a literatura no Brasil nunca teve, e ainda não tem,

condições de ser pensada como produto de uma indústria cultural. Não há no país uma indústria de livros verdadeiramente grande; existe, ao contrário, há muito tempo, certo sufocamento dos livros nacionais frente à ampla circulação de livros estrangeiros, e o público leitor é muito pequeno para tornar massivo o consumo de qualquer tipo de literatura, ainda mais daquela escrita por autores brasileiros.

Silviano Santiago (1979, p. 162) faz apontamentos semelhantes ao falar sobre a condição do livro no Brasil:

Objeto caro, por um lado; um tanto quanto “difícil”, por outro lado; impróprio para circular num país de analfabetos ou semianalfabetos, por um terceiro lado; marginalizado numa nação onde tudo é feito para incrementar os meios de comunicação de massa e nada para incentivar a rede bibliotecária, por mais outro lado, e finalmente censurado³ quando ameaça arregar a boca e engolir outros leitores que não os seus 50 ou 60 mil.

Nesse panorama, os autores brasileiros não teriam muitas opções de leitores. Para Santiago (ibid., p. 162), isso tem um lado bom e um ruim:

Bom porque o livro de má qualidade (ultimamente caracterizado pela indústria cultural tupiniquim com a velha etiqueta de *best-seller*) não encontra o sucesso fácil que o glorifica nos Estados Unidos e na Europa; mau porque o livro um pouco estranho (isto é, experimental) não chega a surpreender, a despertar a curiosidade, já que não se espera dele que inquiete, mas que antes agrade ao gosto refinado, cosmopolita e autossuficiente [da elite].

É interessante que o autor trate o *best-seller* como uma “etiqueta”, uma categoria, e não como um conjunto de características internas das obras. No Brasil, essa categoria estaria comumente associada a livros de baixa qualidade, ainda que esses livros não sejam de fato grandes campeões de vendas como são os *best-sellers* nos Estados Unidos e na Europa. Assim, fica implícita certa contradição no uso dessa categoria pelo meio editorial brasileiro, situação que se mostra na própria oposição que Santiago faz entre os meios de comunicação de massa e o livro, no Brasil. Dessa forma, o texto de Santiago reitera o argumento de que seria um equívoco encarar a literatura brasileira, nem que seja apenas uma parte dela, como produto cultural de massa.

³ Importante considerar que esse ensaio foi escrito durante a ditadura militar no Brasil, que censurou diversos livros, músicas, peças de teatro e outras obras culturais e intelectuais que os órgãos de repressão considerassem ameaçadores; por exemplo, obras que pudessem incitar no povo um sentimento negativo em relação ao regime.

Mais recentemente, a pesquisa Retratos da Leitura (2020), realizada pelo Instituto Pró-Livro (IPL) e Itaú Cultural, mostra que a população leitora no Brasil, isto é, aqueles que leram no mínimo um livro nos últimos três meses, é de aproximadamente 52%. A média de livros lidos anualmente por essa população é de cinco, considerando livros inteiros e em partes. À guisa de comparação: segundo o *Centre National du Livre* (CNL), na França, aproximadamente 86% da população é de leitores (GERARD; LAPOINTE; 2021). Ainda que o CNL opte por uma definição de “leitor” mais abrangente do que a do IPL, considerando pessoas que leram no mínimo um livro nos últimos doze meses, a média de livros lidos anualmente pelos leitores franceses é muito maior do que a dos brasileiros: dezoito livros por ano. Além disso, dos vinte livros mais vendidos na França entre 2005 e 2020, 65% são franceses (THOMAS, 2021), enquanto no Brasil, entre os cento e cinquenta mais vendidos de 2010 a 2020 segundo o *PublishNews*, apenas 38% são brasileiros.

Algumas características da formação social do Brasil contribuem para explicar essas carências do nosso mercado literário. Em primeiro lugar, destacam-se os impedimentos impostos pelo colonialismo. Até a vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, não havia imprensa desenvolvida na colônia, e a impressão de livros era proibida. O que se tinha de “literatura” em território brasileiro eram principalmente sermões escritos — ou oralmente apresentados nas missas — com objetivo de evangelização, e o intuito primordial da alfabetização era a educação religiosa. Nelson Werneck Sodré (1982) assinala que, por esse motivo, os primeiros esboços da literatura brasileira no período colonial são formados por manifestações literárias isoladas e fracas, de valor mais histórico do que literário, e sem público leitor.

No século XIX, com o desenvolvimento da vida urbana no Brasil e a progressiva expansão da educação em Letras e Artes, delineou-se, entre herdeiros da aristocracia rural e uma burguesia reduzida, certa classe média apta a produzir e a consumir literatura. Assim, segundo Werneck Sodré (1982), o romantismo foi o primeiro movimento literário a encontrar ressonância, tendo um público formado majoritariamente por estudantes e mulheres donas de casa. Sobre o tipo de atenção que esse público dava às manifestações literárias, o historiador diz o seguinte:

Era uma sociedade, a do Império, que concedia às manifestações literárias sobras de atenção, sobras de apreço, aquela atenção e aquele apreço próprios do lazer e do repouso, ligados estreitamente ao conceito de arte como divertimento, como evasão da rotina, como busca do sonho, como refúgio, como preenchimento do ócio (SODRÉ, 1982, p. 212).

Esse conceito de arte remonta à noção de divertimento presente em Adorno e Horkheimer; porém, ao mesmo tempo, é completamente diferente. Se “a indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores” (ADORNO, 1973, p. 287), aqui não há deliberação a partir do alto nem pretensão de controle das massas. Enquanto as diferenças sociais proporcionadas pelo capitalismo se impunham ao mercado de livros dos países europeus, no Brasil tanto produtores quanto consumidores pertenciam à classe dominante. Ainda assim, os autores se valiam muito das revistas e folhetins, e alguns importantes frutos do romantismo brasileiro cabiam na apreciação que Werneck Sodré (1982, p. 224) faz sobre a obra de Joaquim Manuel de Macedo: “romance que, sob muitos sentidos, espelha o seu público, submete-se ao seu gosto e respeita as suas convenções [...] com o máximo de rigor e o mínimo de concessões ao extravagante e ao excepcional”. Ou seja, o Brasil teve, sim, uma literatura de folhetim com características populares, mas isso não significa que era uma “literatura de massa” tal qual ocorreu na Europa ou nos Estados Unidos. Ao contrário, os escritores brasileiros não tinham condições de se aproximarem das massas. E estas, inclusive, também apresentavam uma grande diferença em relação às massas dos países industrializados, já que, no Brasil, o modelo de produção que predominou até o final do século XIX não era capitalista, e sim escravocrata e baseado em grandes propriedades rurais.

Pelas razões expostas, portanto, não acreditamos que seja possível falar em “literatura de massa” no Brasil. A tradição literária do país não se encaixa na ideia de indústria cultural. Entretanto, isso, por si só, não exclui a possibilidade da existência, hoje em dia, de uma literatura criada com intenção mercadológica diferente de uma literatura que se pretende mais culta e voltada aos valores estéticos. Sendo assim, para essa produção de intenção mercadológica no contexto brasileiro atual preferimos aplicar o termo “literatura comercial”.

Outro ponto importante é que, no Brasil, a perspectiva do gosto pela alta cultura como mecanismo de distinção social precisa levar em conta que, durante o século XIX e o início do XX, o simples gosto pela literatura em geral já operava essa distinção. Enquanto foi possível, para as literaturas inglesa, francesa, norte-americana etc., a divisão entre uma literatura autônoma e autorreferente, que muitas vezes se esforçava para ser pouco acessível, e outra distante de inovações formais, criada para as massas, os autores brasileiros precisavam escrever uma literatura “fácil” não para configurarem uma indústria cultural, mas para alcançarem o reduzido número de leitores que estavam disponíveis na elite letrada.

Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo de pequenas *elites*. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural destas nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. *Elite* literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras. Correspondendo aos públicos disponíveis de leitores, — pequenos e singelos — a nossa literatura foi geralmente acessível como poucas, pois até o Modernismo não houve aqui escritor realmente difícil [...]. De onde se vê que o afastamento entre o escritor e a massa veio da falta de públicos quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras. Estas considerações mostram por que quase não há no Brasil literatura verdadeiramente requintada no sentido favorável da palavra, inacessível aos públicos disponíveis. A literatura considerada de *elite* na tradição ocidental, sendo hermética em relação ao leitor de cultura mediana, exprime quase sempre a autoconsciência extrema de um grupo, reagindo à opinião cristalizada da maioria, que se tornou pesada e sufocadora. Entre nós, nunca tendo havido consolidação da opinião literária, o grupo literário nunca se especializou a ponto de diferenciar-se demasiadamente do teor comum de vida e de opinião (CANDIDO, 2006, p. 95-96).

A escrita concentrada na forma, com pretensões eruditas, até chegou a prevalecer em um período da produção literária do Brasil, entre o fim do século XIX e o início do XX, com um parnasianismo e um simbolismo à brasileira que tiveram um público muito pequeno. No entanto, essa tendência pode ser encarada como um mal-entendido na nossa literatura, uma ideia fora do lugar, como sustenta Roberto Schwarz (2012). Isso porque, dentro do processo de formação histórica da burguesia europeia, a ideia de se colocar a forma em primeiro plano na criação literária tinha um propósito; porém, ao ser incorporada pelos escritores brasileiros, essa ideia seria deslocada de seu propósito, transformando-se, assim, em uma espécie de imitação vazia. “Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura” (SCHWARZ, 2012, p. 29).

Tendo em vista que, como expusemos ao longo do capítulo anterior, o culto à forma parte da ideia kantiana de que a contemplação artística precisa ser pautada pelo desinteresse na existência prática do objeto apreciado, e levando em conta que essa ideia faz parte da ideologia universalista que guiou o pensamento da burguesia europeia em sua ascensão, Schwarz aponta para o fato de que, no Brasil colonial de base escravista, sem haver possibilidade para a prevalência do universalismo, a importação do modelo literário característico desse “desinteresse” se tornou uma representação afastada de seu contexto. O universalismo seria uma resposta crítica ao antigo regime europeu: o feudalismo, as velhas formas de pensamento que regiam as antigas relações entre as pessoas. Ora, no Brasil, não

houve feudalismo, não houve esse antigo regime contra o qual o universalismo poderia servir como arma.

Visto tudo isso, a aplicação da divisão entre alta literatura e literatura comercial, no nosso país, é mais recente do que na tradição ocidental de modo geral, e repousa em um pensamento cujas bases foram importadas de uma realidade bem diferente. Mesmo assim, buscaremos empreender uma análise mais profunda da literatura brasileira contemporânea para explorar o grau de pertinência dessas categorias e compreender os critérios capazes de conservá-las ou questioná-las no nosso contexto atual.

2.2 Uma literatura brasileira

Como indicou Roberto Schwarz (2012), as ideias europeias sempre estiveram presentes na história da literatura brasileira. Mesmo os movimentos de afirmação do caráter nacional das nossas letras sempre foram fortemente influenciados por ideias e formas estrangeiras. A primeira grande experiência desse tipo foi dada pelo romantismo, no início do século XIX, momento da conquista da independência política do Brasil enquanto colônia de Portugal. É sintomático, por exemplo, que Antonio Candido, em *O romantismo no Brasil* (2002), cite diversas vezes a França, os autores franceses, as obras francesas. Uma dessas obras teria sido, inclusive, a grande estabelecadora dos ideais que guiaram esse movimento literário no Brasil:

O primeiro a dar forma a esta aspiração latente foi Ferdinand Denis (1798- 1890), francês que viveu aqui alguns anos e depois se ocupou das nossas coisas pela vida afora. No *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826) ele fundou a teoria e a história da nossa literatura, baseado no princípio, então moderno, que um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria necessariamente ter a sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar. Os brasileiros deveriam portanto concentrar-se na descrição da sua natureza e costumes, dando realce ao índio, o habitante primitivo e por isso mais autêntico, segundo Denis [...]. Até o fim do Romantismo, a crítica se baseou nas suas ideias e não fez mais do que glosá-las (CANDIDO, 2002, p. 21).

Regina Zilberman (2010, p. 197) também sublinha o caráter importado do romantismo brasileiro, ao dizer que esse projeto “acolhia uma poética enunciada por europeus, como Madame de Staël (1766-1817), que, na primeira metade do século XIX, representavam a vanguarda da escola vigente”.

Nesse sentido, também é curioso que a revista *Niterói* — cuja publicação, em 1836, é considerada um marco cronológico para o início da fase romântica da literatura brasileira — tenha sido fundada em Paris, por um grupo de brasileiros que lá viviam.

A influência europeia na literatura brasileira, evidentemente, não se limitava à França, sobretudo porque o país que de fato colonizou o Brasil foi Portugal. Segundo Candido (2006, p. 119), “todo o nosso século XIX, apesar da imitação francesa e inglesa, depende literariamente de Portugal, através de onde recebíamos não raro o exemplo e o tom da referida imitação”. Mesmo após a independência, Portugal ainda exercia sobre o Brasil uma forte influência, não apenas cultural como também econômica e, apesar de tudo, política, visto que os governos imperiais de Pedro I e Pedro II ainda defendiam os interesses portugueses. A questão é que os autores românticos buscaram estabelecer uma identidade nacional para a literatura a partir de uma oposição a Portugal, mas não necessariamente de uma desvinculação com a tradição europeia mais ampla. Isso resultou, por exemplo, em um rompimento com temas e modos de escrita que eram associados ao neoclassicismo português, enquanto, porém, encaixava-se a figura do indígena brasileiro em estruturas da narrativa medieval de cavalaria (FRANCHETTI, 2006; JOBIM, 2006). Assim, tratava-se mais de um antilusitanismo do que de uma negação da imitação de modelos estrangeiros.

O outro grande movimento de afirmação do caráter nacional da nossa literatura foi o modernismo. Candido (2006, p. 119-120) o diferencia do romantismo da seguinte forma:

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente [...]. A velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academismo, inclusive o de casa.

Para Candido, a história da literatura brasileira poderia ser vista pela perspectiva de uma dialética do localismo e do cosmopolitismo, estando enquadrados no localismo os movimentos de afirmação do nacionalismo literário e, no cosmopolitismo, a imitação de padrões estrangeiros. A perfeição estaria no equilíbrio entre essas duas tendências.

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados

da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão) (CANDIDO, 2006, p. 117).

Essa ideia dialoga com a que Nelson Werneck Sodré (1982, p. 583) defende em sua *História da literatura brasileira*:

Geralmente, em toda parte, forma e conteúdo caminham paralelas e as fases de esplendor literário têm sido realmente aquelas em que se fundem. Também como lei, sabe-se que a cada conteúdo correspondem uma ou mais formas e as alterações profundas no conteúdo correspondem, obrigatoriamente, a mudanças formais. A unilateralidade é que rompe o equilíbrio e a unidade do desenvolvimento dialético.

Relacionemos os termos de Candido — substância da expressão e forma da expressão — ao que Werneck Sodré resume como conteúdo e forma, e consideremos ainda a seguinte afirmação de Werneck Sodré (1982, p. 19): “onde existe imitação formal não pode existir originalidade nem autonomia”. Nota-se, portanto, que ambos os autores, ao olharem para a história da literatura brasileira, concordam que o valor da nossa literatura se configura no momento em que ela deixa de ser a imitação de padrões estrangeiros alheia à apreensão do dado nacional como conteúdo, e passa a prezar o equilíbrio entre a forma herdada da tradição ocidental e o conteúdo nacional.

Visto isso, Werneck Sodré também coloca o modernismo como momento-chave para a consolidação de uma literatura brasileira autêntica. Segundo ele, o romantismo não conseguiu chegar a esse objetivo, porque, tendo nascido na Europa a partir da revolução burguesa do século XVIII, no Brasil teria sido apenas uma “transposição dos motivos, dos processos e dos métodos românticos numa literatura colonial, num país em que a revolução burguesa estava muito distante de poder encontrar quadros idênticos e, portanto, repercutir de maneira semelhante” (SODRÉ, 1982, p. 193-194). Para a criação de uma literatura brasileira verdadeiramente autêntica, seria necessária, em vez da simples imitação da tradição e das vanguardas europeias (forma), uma assimilação adaptada à realidade nacional (integração da forma ao conteúdo). Nessa perspectiva, esse seria o caminho para a originalidade da literatura brasileira, que garantiria sua maturidade.

Werneck Sodré argumenta, então, que a originalidade da literatura, tanto no Brasil quanto em outros países colonizados, só poderia ser alcançada pela superação da “ideologia do colonialismo”. Esse conceito, em sua obra, se refere a uma ideia, imposta como verdadeira por certa elite, de que o país colonizado e seu povo carregam uma inferioridade intrínseca. Assim, a ideologia do colonialismo faria com que nós, brasileiros, encarássemos como

deficiências nossas particularidades — desde as características geográficas e o clima tropical até a formação étnica do povo e a participação indígena e africana na nossa formação cultural. Essa ideologia teria sido consolidada no momento histórico em que o Brasil se tornou independente de Portugal e se integrou ao capitalismo internacional; momento em que, apesar da autonomia política, teria havido um interesse tanto da burguesia europeia quanto dos grandes proprietários rurais brasileiros, que constituíam a classe dominante, de conservar o antigo modelo econômico no país.

Para manter as relações antigas, herdadas dos tempos coloniais, torna-se necessário convencer aos povos destas áreas de que são incapazes, por diversos motivos, de enfrentar qualquer etapa mais avançada de desenvolvimento econômico, de que condições ecológicas os subordinam ao fornecimento de matérias-primas e há toda conveniência em explorar ao máximo a dádiva que aquelas condições representam; de que a relação social existente é justa e correspondente a uma avaliação exata da capacidade humana, até mesmo em termos fisiológicos. O colonialismo econômico gera, assim, a sua ideologia (SODRÉ, 1982, p. 482).

A repercussão dessa ideologia no pensamento nacional teria alimentado uma crença pessimista de que o Brasil, sendo ruim e insuficiente, só encontraria solução na cópia de modelos estrangeiros, de preferência vindos da Europa; modelos jurídicos, filosóficos, científicos, literários.

Na literatura, isso teria acarretado a importação de padrões de escrita e crítica que não se adaptavam ao nosso meio, ao nosso tempo, à nossa história, e que davam à literatura dita nacional um ar de falsidade, sem harmonia entre forma e conteúdo e, muitas vezes, repleta de uma erudição exagerada, inclinada ao elitismo.

Sendo assim, a condição social que permitiu a maturidade da literatura brasileira teria sido a interconexão de três fatores principais: 1) o crescimento do mercado interno, que possibilitou um avanço significativo nos sistemas de transporte, facilitando o comércio e a implantação da indústria; 2) a urbanização e a introdução de relações capitalistas no campo; e 3) a ascensão política da classe média, que diluiu o domínio da classe dos grandes proprietários rurais. Essas transformações ocorreram no Brasil no início do século XX.

As convenções historiográficas estabeleceram, com justa razão, o fim do primeiro grande conflito militar do século como encerramento do século XIX. Isto era válido para o Brasil por todos os motivos. O escravismo fora extinto há menos de três décadas, o novo regime político não estava isento de crises que denunciavam a presença de graves contradições, que se aprofundavam agora. Em escala universal, assistia-se à crise geral do capitalismo. A Revolução de Outubro e a consolidação subsequente do poder soviético abalavam o mundo. No Brasil, que recebia os reflexos das gigantescas transformações em processo, as mudanças acompanhavam o que ocorria no exterior, mas refletiam também o avanço da acumulação capitalista

e a necessidade de maior participação da burguesia no poder. O aparelho de Estado precisava sofrer as transformações correspondentes. A pressão nesse sentido traduz-se, no país, em episódios que, coincidentes até no ano — o de 1922 — pertenciam à mesma etapa do processo histórico: a fundação do Partido Comunista, a rebelião tenentista de Copacabana, a Semana de Arte Moderna. São peças do mosaico amplíssimo configurado pela etapa da revolução burguesa brasileira, revolução que daria, na referida etapa, um dos seus primeiros passos. [...] Não seria surpreendente que a tormenta atingisse o campo das artes e particularmente o da literatura (SODRÉ, 1982, p. 524-525).

O modernismo teria surgido a partir dessa agitação, que marca o momento de ascensão da burguesia no Brasil. Relembremos Roberto Schwarz (2012), quando afirma que a estética kantiana e as manifestações literárias que se originaram dela (inclusive o romantismo europeu) fazem parte do processo de ascensão da burguesia na Europa, e que, quando essa forma foi trazida para o Brasil, se tornou uma ideia fora do lugar, pois, no Brasil, não havia burguesia em processo de revolução para se relacionar com essas manifestações. Agora, a revolução burguesa no Brasil finalmente acontece e, com ela, o primeiro movimento literário brasileiro autêntico, em que a forma da expressão finalmente se casa com a substância (conteúdo) da expressão, com o dado local. Situado cronologicamente no fim da Primeira Guerra Mundial, o modernismo aparece como um movimento contrário ao culto à forma e ao academicismo que predominavam até então na literatura e na crítica literária brasileiras, por meio do parnasianismo, do simbolismo e da crítica formalista, tendências incorporadas pela imitação de modelos estrangeiros. “A radicalização seria ampla no nível da linguagem e este foi, sem dúvida, o grande serviço apresentado pelo Modernismo em sua fase inicial” (SODRÉ, 1982, p. 529). Ao romper com a erudição exagerada e conciliar a linguagem poética com a expressão popular, sobretudo na fase heroica, os modernistas teriam conseguido aproveitar a conveniência do contexto histórico para aproximar a literatura do povo.

O mais interessante nessa análise é que ela traz uma discussão que vai ser retomada pelos estudiosos de literatura brasileira contemporânea: a mudança de paradigma na valoração da literatura. Para Werneck Sodré, o grande mérito do modernismo foi superar a valora o da literatura brasileira de acordo com os critérios formalistas importados — que, por esse ponto de vista, serviriam mais como distin o social do que como maneira proveitosa de se organizar nosso meio literário — e reconhecer o valor não a partir somente da forma, mas de uma necessária união entre forma e conteúdo, em que o conteúdo precisaria estar ligado ao povo brasileiro. Em outras palavras, a valora o da literatura brasileira pela perspectiva da autonomia criaria uma produ o e uma crítica com caráter falso, presas   simples imita o de modelos estrangeiros, sem que se buscasse uma adapta o desses modelos   realidade

brasileira. Nesse sentido, a reaproximação da literatura com a práxis vital — ou seja, um caminho oposto àquele percorrido pela estética kantiana — é que finalmente teria criado, no Brasil, uma literatura original, autenticamente nacional.

Visto isso, é interessante também o modo como Werneck Sodré trata a literatura comercial. Ao escrever algo como “começamos a conhecer esse espúrio subproduto que é o *best-seller*, peculiar às áreas de capitalismo avançado, quando, no livro, prevalece de forma absoluta o seu caráter de mercadoria” (SODRÉ, 1982, p. 587), ele não aborda o *best-seller* como um livro com características internas específicas, e sim com um livro tratado de um modo específico, isto é, tratado principalmente como mercadoria, tanto na produção quanto na comercialização. Em seguida, apesar de ter, a princípio, caracterizado o *best-seller* como um “espúrio subproduto”, o autor desenvolve uma certa problematização acerca dos critérios de valoração da literatura pela crítica especializada e pelo público:

A escala de valores, por outro lado, se estabelece entre os juízos do público (e aqui, como o livro é também mercadoria, começamos a conhecer os nossos *best-sellers*), de um lado, e os juízos de uma crítica que, expulsa da imprensa, provém dos cursos universitários e está eivada de elitismo e de pretensão cientificismo, numa escolástica que a distancia cada vez mais do juízo popular (SODRÉ, 1982, p. 599).

A esse trecho vem acoplada a seguinte nota de rodapé:

Não é aqui o lugar para explicitar os dados do problema, bastante controverso. Claro está que, para a história literária, vale o juízo da camada culta, embora a duração de uma obra no interesse público, isto é, do mundo dos leitores, nem sempre seja proporcional ao seu valor artístico. A posteridade conhece também, às vezes, as criações medíocres do passado. A gestação e imposição de padrões acadêmicos elaborados e admitidos como supremos, por força das deformações do ensino de Letras, pode levar a uma escala de valores que está também distante da verdadeira qualidade literária das obras (ibid., p. 614).

Como veremos, essa discussão sobre os critérios de valoração da alta literatura, do cânone e do *best-seller* é retomada por alguns estudiosos da literatura brasileira contemporânea.

2.3 Uma literatura contemporânea

Em um ensaio a respeito da contemporaneidade, Giorgio Agamben (2009) orienta a definição da categoria “contemporâneo” a partir de três eixos. Primeiro, como um tipo de relação com o tempo: uma relação em que o sujeito adere ao tempo em que vive, mas não em absoluto, ou seja, ele ainda assim mantém um grau de distância em relação a muitos aspectos de sua época.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, p. 59; grifos do autor).

Em segundo lugar, Agamben define o contemporâneo como um tipo de sujeito: aquele que, em vez de se deixar cegar pelas luzes de seu tempo, procura a escuridão, para nela buscar uma luz especial que, porém, nunca pode ser plenamente alcançada.

O poeta — o contemporâneo — deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século (ibid., p. 62-63).

Por fim, o filósofo italiano se refere ao contemporâneo como um compromisso: o de revitalizar elementos do passado que aparecem como uma alternativa inalcançável de presente, um presente paralelo, que é capaz de ser vislumbrado, mas não pode realmente existir.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente realçado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. [...] o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido [...] E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (ibid., p. 70).

Em resumo, o contemporâneo, para Agamben, não está necessariamente vinculado à cronologia histórica, como poderia se esperar. Seria, na verdade, caracterizado por uma sensação de deslocamento crítico em relação ao tempo presente, e por certa nostalgia capaz de se converter em força transformadora.

Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 9-10) relaciona as definições do contemporâneo de Agamben à literatura: “Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica”. A partir daí, Schøllhammer sugere que os autores brasileiros contemporâneos se caracterizariam por certa demanda de realismo, que surge no seio de uma sociedade com forte presença de uma mídia afeita a exibir a vida “real”, o que se evidencia pelo sucesso de *reality shows*, programas de auditório, biografias e conteúdo de autoajuda. Ao mesmo tempo, por causa desse anacronismo do sujeito contemporâneo em relação ao presente, os autores de hoje teriam dificuldade de capturar essa realidade diretamente. A própria realidade exigiria um outro modo de ser capturada.

Exist[e] uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11).

Esse novo realismo apareceria, então, como um modo de alguns escritores brasileiros contemporâneos lidarem com seu tempo a partir dessa inadequação. Estilisticamente, ele seria diferente do realismo histórico do século XIX, que prevaleceu em boa parte da ficção oitocentista, porque, enquanto este buscava o pitoresco, as descrições objetivas e quase fotográficas, com fins de criar uma ilusão de realidade, os novos autores não estariam interessados nessa ilusão, e sim em “provocar efeitos de realidade por outros meios” (ibid., p. 54).

Ao abrir mão de um compromisso representativo com uma realidade histórica reconhecível, esses novos autores se propõem a criar diretamente os contornos daquilo que se torna presente e real. Mesmo quando se trata de relatos de memória, nota-se uma complexificação do tempo e dos processos narrativos envolvidos, evidenciados pelo trabalho com a linguagem. A realidade não é objeto exterior à ficção, mas a potência de transformação e de criação que nela se expressa. Até mesmo no retorno a uma narrativa introspectiva, a consciência é inseparável de seu objeto, e a narrativa performatiza sua simbiose, conferindo à sensibilidade subjetiva uma natureza menos psicológica e existencial (ibid., p. 158-159).

Portanto, em vez de representativo, o realismo contemporâneo seria apenas referencial, realizando o que Beatriz Resende (2014, p. 14, grifo nosso) chama de “rasura do real”, isto é:

a ruptura com a tradição realista da literatura, não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou o real-imaginário latino-americano, mas pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária *rasurando a realidade* que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas.

Outro ponto mencionado por Resende (ibid., p. 14) acerca das diferenças entre o novo realismo e o realismo oitocentista tradicional é um deslocamento em relação à supervalorização dos traços locais como movimento de afirmação da literatura nacional. As ações das narrativas contemporâneas, muitas vezes, não se passam no espaço nacional e não giram em torno de representar nossa língua ou nossa cultura, e sim buscam se situar no fluxo global, no contexto internacional. A globalização diminuiu a relevância da ideia de nação para a literatura, visto que, além de afetar a percepção espacial das pessoas em geral, também transformou o mercado dos livros, a partir da internacionalização de editoras (LUDMER, 2012). Os conglomerados editoriais multinacionais possibilitam a categorização da literatura não mais por país, mas por língua, de modo que, antes de se escrever literatura brasileira, ou literatura argentina, canadense etc., escreve-se literatura em língua portuguesa, literatura em língua espanhola, literatura em língua inglesa. No Brasil, isso afasta a escrita contemporânea de um dos grandes propósitos da escrita documental oitocentista, isto é, descrever o ambiente local e o povo brasileiro.

Agora, algo que o novo realismo preserva em comparação com o realismo oitocentista, segundo Schøllhammer (2009), é o ímpeto de crítica social. Porém, o novo realismo permaneceria apenas no *status* de “engajado”, sem cair em uma coerção ideológica, e por isso seria diferente, também, das reformulações do realismo oitocentista que deram origem ao regionalismo dos anos 1930 e à literatura urbana de oposição à ditadura militar dos anos 1970.

A literatura urbana da década de 1970 representaria a tendência de “uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22), com um acréscimo de responsabilidade social devido à busca por uma estética capaz de responder à situação da sociedade na ditadura militar. Os escritores encontraram expressão no conto curto e em um realismo de vocação política e com representações de brutalidade — sendo Rubem Fonseca o grande nome desse “realismo cruel”. Também se produziram, nesse

período, muitas obras híbridas entre o literário e o não literário, uma espécie de realismo-documentário como resposta à censura.

Um acontecimento importante para a literatura brasileira nessa década foi o crescimento do próprio mercado e uma maior inserção da nossa literatura no mercado internacional, como apontado por Regina Zilberman (2010, p. 198-199):

É de supor que o chamado *boom* experimentado pela literatura hispano-americana tenha contribuído para alertar os produtores culturais brasileiros de que a hora era aquela. O início do processo de globalização, partindo da economia e afetando os meios de comunicação de massa, certamente colaborou para diminuir a distância que separava o Brasil da Europa ou dos Estados Unidos, estes constituindo os mercados preferidos [...]. Algumas medidas foram importantes para que as obras dos escritores nacionais contemporâneos se aproximassem do público não-brasileiro, podendo-se lembrar entre elas: a realização de eventos de alcance internacionais, como bienais do livro e congressos; a participação de escritores, editores e tradutores em eventos no Exterior, de que é exemplo a Feira do Livro de Frankfurt; a publicação de obras de nomes conhecidos da cultura brasileira, originalmente não vinculados à literatura, mas, a partir de um certo momento, autores de obras literárias, como Chico Buarque de Holanda ou Fernando Gabeira.

O mercado nacional continuou se expandindo na década de 1980, com o desenvolvimento das editoras e a maior profissionalização dos escritores. Nesse cenário, segundo Schøllhammer (2009, p. 29), “um novo critério de qualidade surge, resultando em romances que combinam as qualidades de *best-sellers* com as narrativas épicas clássicas”. Esse tipo de romance hibridizava o que Schollhammer chama (sem maiores explicações) de “alta” e “baixa literatura”, criando um diálogo entre literatura, cultura popular e cultura de massa: “na década de 1980, os escritores já se davam conta de que a literatura era também produção de mercadoria em circulação e que, na maior parte das vezes, nesse circuito, eram eles próprios os que mais saíam perdendo” (ibid., p. 48). No entanto, ainda vigoraria a mentalidade de conflito entre mercado e reconhecimento da crítica, e existiria, segundo o autor, certo temor de que a literatura sucumbisse ao mercado, abandonando os valores de coerência e experimentação, herdados do modernismo. No entanto, ele argumenta que esse risco de submissão ao *best-seller* não era verdadeiro, e que a liberdade de escrita nunca foi realmente atacada pelo mercado: “até mesmo os escritores que se propuseram a atingir uma meta comercial não conseguiram encontrar um formato capaz de competir com o escritor internacional e com o mercado editorial globalizado” (ibid., p. 48).

Já nos anos 1990 — assim como na primeira década do século XXI, que não apresentaria nenhuma ruptura significativa com a literatura da década anterior —, haveria uma continuação dos modelos dos anos 1970, com uma busca por envolver emocionalmente o

leitor na realidade da narrativa através de “uma prosa direta e pungente, sem rodeios nem floreios, abordando temas convulsivos e procurando extrair deles sua máxima força” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 59); haveria, porém, diferenças em alguns recursos técnicos empregados. Se a prosa urbana de um Rubem Fonseca evoca a brutalidade como provocação e deseja chocar o leitor, a prosa dos anos 1990 se voltaria, muitas vezes, para uma orientação mais experimental e intimista. Essa tensão entre uma vontade experimental e o engajamento social é, para Schøllhammer, uma dialética relevante na história da literatura brasileira. Nesse sentido, a busca da época pela conciliação entre o experimentalismo e o realismo engajado seria movida “pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (ibid., p. 57).

Daí, finalmente, surgiria o realismo contemporâneo, uma literatura de denúncia social expressa em formas estéticas inovadoras. Os personagens dessas histórias seriam, por sua vez, pessoas sem rumo, retiradas da condição de sujeito ativo para serem carregadas pela força das fatalidades, em obras intimistas (mas sem deixarem de lado os conflitos do contexto social) de narrativa muitas vezes fragmentada.

Na elaboração da transformação de personalidade, que ocorre no romance, a dinâmica não passa pela consciência reflexiva, nem tem nela sua força motora, tudo parece ser consequência de pequenas contingências, que finalmente ganham envergadura em grandes ações, e a transformação se performatiza plasticamente na materialidade do relato. Não há espaço para discussão existencial e muito menos para momentos de hesitação e avaliação das opções possíveis, pois tudo se metamorfoseia como que por necessidade intrínseca. Sublinhamos, aqui, esse traço como essencial para entender o que pode unir vários dos escritores mais recentes, apesar de suas diferenças em tema e forma (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 151-152).

Jaime Ginzburg (2012) também ressalta essa característica nas personalidades dos narradores (comumente, em primeira pessoa) que povoam as obras da literatura brasileira contemporânea. Além disso, reforça a ideia de que muitos dos autores utilizam recursos de fragmentação para lidarem com a configuração do sujeito e da memória, criando narrativas não lineares e até mesmo colocando em xeque a confiabilidade do narrador. Desse modo, ele concorda com a tese de que a literatura brasileira contemporânea se afasta do realismo tradicional. Enquanto o narrador realista tradicional se coloca como alguém capaz de ordenar os fatos pela lógica e de representar a realidade tal qual ela é, “a narrativa [contemporânea]

não se apresenta como realista; seu movimento é dissociativo, seu ritmo é irregular, seu protagonista é construído em termos de faltas, de dificuldades” (ibid., p. 210)⁴.

Segundo Ginzburg, esse tipo de caracterização dos narradores representaria uma entre as diversas estéticas encontradas pelos autores contemporâneos para dar voz a grupos sociais historicamente silenciados, demanda que surge com o aumento da desigualdade social no Brasil, o crescimento de movimentos sociais e a introdução, no mercado editorial, de pessoas tradicionalmente excluídas desse campo.

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (GINZBURG, 2012, p. 201).

Esse deslocamento em relação ao padrão conservador tradicional se daria tanto no conteúdo — temas e questões abordadas — como na forma, na linguagem. Os novos autores que pertencem e/ou que anseiam falar por grupos reprimidos teriam em vista uma ruptura com linguagens e pontos de vista enraizados na tradição, justamente por enxergarem, nessa tradição, certo autoritarismo, e desejarem, portanto, repensar a história inclusive pela perspectiva estética.

Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. A literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma (ibid., p. 204).

Percebe-se, assim, certa fuga da perspectiva tradicional do realismo na criação literária. Tal afastamento seria um modo de se construir esteticamente visões de mundo diferentes daquelas dominantes, hegemônicas, muitas vezes impostas como as únicas válidas. Um exemplo oferecido por Ginzburg é o conto *O condomínio*, de Luís Fernando Veríssimo, em que o narrador entremeia acontecimentos no presente — uma refeição em família, uma reunião de condomínio — com a descrição de uma sessão de tortura no DOPS, anos antes. As linhas narrativas do presente e do passado interrompem uma à outra, e uma questão constante

⁴ Uma diferença, porém, entre Ginzburg e Schøllhammer, é que Ginzburg situa cronologicamente o início dessa tendência ainda nos anos 1960.

é que o protagonista não consegue se lembrar do apelido de seu torturador. Sobre esse texto, Ginzburg (2012, p. 212) diz o seguinte:

A narração a partir da perspectiva de uma condição social excluída é caracterizada por indicadores como a lacuna e a incompletude, dificuldades de concluir, de totalizar o pensamento. Trata-se de um elemento formal que opõe esse corpus à tradição narrativa para a qual a tarefa do narrador é a objetivação completa de uma matéria narrada inteiramente delimitada.

Essa proposta exige, ainda, que se encare a literatura no campo dos conflitos sociais, como um objeto que pode ter um poder transformador. Assim, fica evidente a ascensão das preocupações éticas. Mesmo no campo dos conflitos pessoais, Ginzburg ressalta a inscrição dos temas da vida privada no contexto do espaço público, da vida social e do comportamento humano mais geral — tendência que Schøllhammer já mencionara. Isso faria com que assuntos como “maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade e comportamentos corporais” sejam tratados não somente como conflitos individuais, mas como questões coletivas (GINZBURG, 2012, p. 205).

Beatriz Resende (2014) também destaca mudanças na literatura brasileira contemporânea a partir de transformações no cenário editorial. Assim como Ginzburg, ela ressalta a inclusão de sujeitos que antes eram impossibilitados de atuarem no campo literário.

Fazendo um recorte a partir de 1995, Resende aponta como uma das transformações importantes para a literatura nacional o aumento do poder aquisitivo dos brasileiros, que gerou a ascensão de uma classe média baixa. Essas pessoas, com maior poder de compra, aumentaram sua presença no consumo de bens culturais e, conseqüentemente, passaram a influenciar os gostos do mercado. Além disso, também conseguiram mais acesso às condições que viabilizam a produção literária. Esse movimento teria resultado em certa democratização do sistema literário, possibilitando o reconhecimento de “novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura” (RESENDE, 2014, p. 14), como ocorreu — e ainda ocorre —, por exemplo, no cenário da literatura marginal.

Outro trabalho a refletir sobre esse descentramento da literatura brasileira contemporânea com a inclusão de perspectivas sociais historicamente excluídas é o de Regina Dalcastagnè (2012), que discute, ainda, os impactos desse descentramento no campo literário.

A literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço — e de poder, o poder de falar

com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por essa especificidade. [...] Daí o estabelecimento das hierarquias [...]: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 5).

Assim, a autora traz à tona o problema da representatividade, que não seria simplesmente o problema de representação aplicável ao realismo tradicional, isto é, a busca de uma representação documental da realidade. A questão da representatividade implica uma preocupação a respeito do discurso que o autor estabelece sobre a realidade a partir da representação criada por ele na obra. Portanto, não se trata de saber se uma obra literária oferece ou não uma visão sobre a realidade, mas se essa visão oferecida inclui ou exclui determinados grupos sociais marginalizados, e em que posições esses grupos aparecem nos universos ficcionais. Essa discussão inclui, conseqüentemente, um questionamento sobre quem escreve.

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar *em nome* deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, nesse conjunto de discussões, é a representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. [...] O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 21-22).

Dalcastagnè divide em três categorias os modos pelos quais os autores contemporâneos escolhem representar os sujeitos marginalizados. Em primeiro lugar, o modo *exótico*, que reforça a imagem do “outro” como um ser estranho, distante, geralmente medonho ou com ares de inferioridade. A autora enquadra Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e João Antônio como exemplos de escritores brasileiros contemporâneos que seguiram essa perspectiva em seus trabalhos.

Em suma, em suas representações do outro, tanto Rubem Fonseca quanto Dalton Trevisan parecem ainda excessivamente presos à necessidade de marcar a distância entre o intelectual e a matéria humana de que se serve. O ponto de referência para a

construção dessas personagens, e também para a sua leitura, é a elite, econômica e cultural. Ou seja, o que está representado ali não é o outro, mas o modo como nós queremos vê-lo (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 38).

Esse olhar “estrangeiro”, incapaz de se aprofundar na vivência desses indivíduos, criaria personagens caricatos que retratam grupos sociais a partir de discursos prontos e homogeneizadores.

Em segundo lugar, a autora fala de um modo *crítico* de representação dos grupos marginalizados. Escritores como Salim Miguel, Luiz Vilela e Renard Perez criariam obras com essa característica, que, contudo, aparece apenas de modo implícito; já Clarice Lispector, Osmar Lins e Sérgio Sant’Anna seriam autores que optaram por fazer esse tipo de crítica explicitamente. Em alguns casos, esses autores retratariam trabalhadores pobres sem recorrer a abstrações estereotipadas, e sim se aprofundando na trajetória e na individualidade dos personagens. Em outros, usariam seus narradores para evidenciar “a impossibilidade de falar pelo outro, de sequer dar voz ao outro” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 49), como em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, que conta a história de um escritor, Rodrigo S. M., tentando escrever um livro com uma protagonista chamada Macabéa.

Rodrigo S. M., autor da Macabéa, de Clarice Lispector, é um sujeito cínico, pretensioso, que começa a narrativa muito seguro de suas habilidades para representar a jovem nordestina — parda, feia, pobre, inapta, até meio suja, ou seja, com todas as características negativas que a classe dominante lhe poderia dar. Mas ao longo do texto ele se vai desmontando, exibindo suas deficiências e seus preconceitos, um profundo desconforto diante do objeto de sua escrita. O desconhecimento que Rodrigo acaba delatando sobre sua personagem o impede de fazê-la falar, mas nos diz muito sobre a difícil relação entre o intelectual e a massa no Brasil [...]. O curioso é que, ainda assim, sem falar e sem que falem por ela, Macabéa aparece por trás do discurso de Rodrigo S. M., como a acenar para nós, deixando claro que não é a tola incapaz que ele dizia, mas alguém com objetivos e razões diferentes (ibid., p. 49).

Por fim, Dalcastagnè destaca a perspectiva *de dentro*, em que quem escreve é o próprio sujeito marginalizado. Esses seriam os casos que evidenciaríamos o problema da legitimidade, na medida em que, por exemplo, um livro como *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus — escritora negra, pobre, moradora de favela, que sobreviveu por anos como catadora de papel —, é encarado por alguns agentes do campo literário como documento testemunhal de interesse sociológico, mas não como literatura, não como obra passível de uma leitura estética. Além de Carolina, Paulo Lins e Ferréz aparecem como exemplos de autores dessa vertente.

Com essas considerações, Dalcastagnè (2012, p. 64) esclarece que sua intenção não é ditar “quem pode falar sobre quem”, mas sim apontar para a necessidade de democratização do campo literário e de abertura para a valorização de vivências diferentes. Essa é, portanto, uma discussão que mostra pertinência em um meio literário que tem incorporado cada vez mais as vozes subalternizadas.

No entanto, a autora chama atenção para o fato de essa democratização ainda ser acanhada, insuficiente. Ao fazer uma pesquisa quantitativa sobre a representação de grupos minoritários — em relação tanto aos autores quanto aos personagens — nos romances brasileiros publicados pelas três principais editoras de ficção do país no período que se estende de 1990 a 2004, ela chegou, em primeiro lugar, a um perfil estatístico do escritor brasileiro contemporâneo: “ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 234).

A respeito do perfil dos personagens, destaca-se a baixa presença de etnias não brancas e uma tendência de associação dessas etnias a contextos de pobreza, violência e criminalidade, enquanto os personagens brancos são frequentemente vinculados à classe média e à intelectualidade. Os personagens femininos também têm incidência menor do que os masculinos e ocupam menos as posições de protagonistas e narradores, além de a maioria dessas mulheres ser associada ao espaço doméstico e à família, e a ocupação mais recorrente entre elas é a de dona de casa. Os dados de sexualidade também revelam uma reprodução das exclusões sociais, uma vez que a maioria dos personagens são heterossexuais e ainda ocorrem algumas representações de estereótipos negativos, como maior associação de LGBTQIA+ do que de heterossexuais à incidência de doenças.

Então, mesmo em um panorama de democratização do campo literário e com a descentralização da literatura dando espaço para a expressão de novas vozes, ainda existem dificuldades a serem superadas quanto à inclusão e à representatividade de certos grupos sociais.

Ana Cláudia Viegas (2011) corrobora a ideia de que as mudanças no cenário nacional geraram novas formas de expressão literária, mas faz sua análise a partir de outro enfoque. Assim, em termos de aspectos internos das obras contemporâneas, ela destaca o hibridismo em seus formatos e linguagens e uma mescla singular entre real e ficcional. A autora busca entender a literatura brasileira contemporânea, principalmente a partir da década de 1990,

como resultado de uma apropriação das formas visuais, muito presentes no mundo atual, e da cultura de massa. Fariam parte desse processo o cinema, a TV, a publicidade, os videoclipes e a internet como meio de circulação de textos.

Viegas (2011, p. 19) declara que a mídia passou a ser um momento da produção textual, influenciando a linguagem literária com sua visualidade e fragmentação, e criando espaços, na internet, para os autores divulgarem suas obras, entrarem em contato com leitores e editores, debaterem — inclusive literatura — e produzirem textos experimentais.

O diálogo constante com a imagem e com registros não literários – reportagens, cartas, verbetes de enciclopédia, manuais técnicos, entre outros – borra as fronteiras entre ficção e não ficção. Também no espaço entre invenção e referencialidade se situa a escrita autoficcional praticada nos *blogs* e nas diversas narrativas em 1ª pessoa que circulam em páginas e telas da atualidade.

Essas características se enquadram no que Josefina Ludmer (2012) define como literatura pós-autônoma. A pós-autonomia seria a condição de um certo tipo de literatura na contemporaneidade, em um mundo que questiona cada vez mais a relação entre literatura e realidade que predominava na era em que vigorou o conceito de autonomia da arte, isto é, na época de prevalência do ideal estético kantiano. A pós-autonomia não é, porém, exatamente uma ruptura com a autonomia. Na verdade, “a tensão e a oscilação entre pós-autonomia e autonomia definiria este presente”⁵ (*ibid.*, p. 2). Portanto, a literatura pós-autônoma teria como grande característica a exploração das fronteiras da própria literatura, considerando sua definição tradicional institucionalizada na ideia de autonomia. O hibridismo, a mescla entre ficção e realidade, a fragmentação das narrativas, a visualidade na linguagem, etc. funcionariam como recursos para essa exploração.

Além disso, algo interessante que Viegas (2011) ressalta na literatura contemporânea é o predomínio da narração em primeira pessoa. Ela relaciona isso à obsessão da nossa sociedade atual pelo testemunho, pelo relato pessoal, pela exposição das intimidades. Essa mesma obsessão seria inspiradora da inclinação pelo aspecto biográfico nas obras literárias, e da exploração desse aspecto mesmo quando ele aparece ficcionalizado, nesse novo tipo de realismo que caracteriza a literatura pós-autônoma.

Por fim, Viegas (2011, p. 23) levanta a questão do valor das obras literárias, questionando a valoração a partir da ideia de alta literatura vs indústria cultural. Argumenta

⁵ “*La tensión y la oscilación entre posautonomía y autonomía definiría este presente*”, tradução livre.

que a visão da literatura como esse espaço de convivência entre diversos formatos e discursos não a coloca em risco nem diminui sua importância.

Na perspectiva aqui adotada, o que se configura é um deslocamento de argumentos de ordem essencialista e universalista que buscam definir o valor literário apenas a partir de qualidades intrínsecas às obras, em direção a uma relação não hierárquica entre literatura e mídia de massa. Parafraseando a questão benjaminiana sobre a controvérsia entre pintura e fotografia na época da invenção desta [cf. BENJAMIN, 2012], desloca-se a pergunta se a escrita que circula nos meios digitais é ou não literatura, para indagar-se se a criação das novas tecnologias vem alterando a própria natureza da literatura.

Isso é interessante porque, a partir do momento em que se reconhece que o mundo contemporâneo cria novas subjetividades, que se expressam em uma literatura com novas características, e que toda essa novidade está inevitavelmente inserida na realidade midiática, parece mesmo natural o questionamento acerca da manutenção de velhos critérios para a valoração da literatura. Tal questionamento é um ponto em comum entre alguns estudiosos da literatura contemporânea: como se falar em valor estético-literário nesse novo mundo?

2.4 Novas réguas para medir o valor literário?

Por um lado, parece razoável que uma literatura que é, em primeiro lugar, brasileira e, em segundo lugar, contemporânea — conforme as descrições aqui apresentadas —, não se guie a partir de critérios de organização e valoração estrangeiros e vinculados ao mundo moderno. No entanto, ainda são comuns, no nosso meio literário, discursos que associam forma à alta literatura e conteúdo à literatura comercial, muitas vezes internalizando, nessa divisão, um juízo de valor. E mesmo quando se foge desse dualismo, como o fez, por exemplo, Leyla Perrone-Moisés, ainda se preserva frequentemente um olhar hostil sobre as possibilidades de influência da indústria cultural na literatura.

Acontece que, para alguns pesquisadores, as aproximações com a indústria cultural são apenas uma parte das características da literatura brasileira contemporânea, que não necessariamente diminui seu valor. Assim, ao examinar as características dessa produção, Jaime Ginzburg (2012, p. 213) diz que “esses elementos – ruptura com gêneros tradicionais, inserção de críticas à exclusão social, aproximações com a indústria cultural – estão vinculados, de diferentes modos, com o problema geral da avaliação da relevância da

literatura contemporânea”. Em um mundo em que a indústria cultural se insere tão fortemente em todas as etapas das nossas vidas, “haveria uma relação dinâmica entre indústria cultural e cultura erudita, modificando os critérios de valor habituais, em favor de uma aproximação entre mercado e universidade, e permitindo criar novos meios midiáticos de produção e circulação literária” (*ibid.*, p. 213). O autor defende, então, que “a Teoria da Literatura precisa, para compreender a [...] especificidade [da produção literária contemporânea] e atribuir a ela valor justo, de uma renovação metodológica” (GINZBURG, 2012, p. 216-217).

Nesse sentido, Ginzburg propõe duas ideias. A primeira é a sugestão de que haveria uma abertura de espaço para que a valoração da literatura brasileira contemporânea também possa ser cogitada pelo caráter ético. Isso significaria uma ruptura com o juízo de gosto kantiano e com os critérios de valoração praticados pelo esteticismo e pelo formalismo, já que supor que a literatura possa ter um valor ético é enxergá-la como passível de utilidade externa à contemplação pura, desinteressada. Consequentemente, isso leva à segunda proposição: a negação da ideia de que a indústria cultural representa uma pura adesão ao mercado, que tiraria a literatura de seu *status* de legitimidade. Ginzburg (2012, p. 214) se coloca, assim, contrário à consideração generalizada de que a literatura comercial tem menos valor.

Contrariamente à ideia de pura adesão ao mercado, gostaria de considerar as conexões entre literatura e indústria cultural em perspectiva crítica ponderada. Dada a ampla diversidade da produção existente no mercado, pressupor que o valor dessa produção é heterogêneo; e então, discutir critérios adequados para compreender suas especificidades.

A análise que Schøllhammer (2009) faz da literatura marginal pode ser considerada um exemplo de busca por novos critérios para a compreensão de uma produção muito vinculada ao mercado, mas nem por isso vista como necessariamente de menor valor.

Em primeiro lugar, o autor conceitua a literatura marginal, já associando-a a um viés mercadológico, mas sem falar em valor:

Trata-se, aqui, de uma literatura que, sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados da realidade social brasileira. [...] Criou-se, assim, um *neodocumentarismo* popular, baseado na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional, muitas vezes dando voz a sobreviventes dos infernos institucionais do Brasil, e que se estabelece na zona cinza entre ficção e documentarismo, capaz de conquistar uma fatia significativa do novo mercado editorial (*ibid.*, p. 98, grifo do autor).

Depois, diferencia a literatura marginal genuína daquela feita apenas para espetacularização com vista no mercado:

Em alguns casos, esta sede de realidade se reflete em biografias históricas e reportagens jornalísticas sem nenhuma inovação literária [...]. Uma avaliação criteriosa desses títulos mostraria que, na maioria dos casos, [...] remetem apenas a um hibridismo de linguagens jornalísticas e pseudoliterárias em busca do mercado crescente da *Não ficção documentária*. Entretanto, é por esse caminho que a chamada “cultura da periferia” começou a se impor sobre a literatura, apelando ao lado fortemente mercadológico e, simultaneamente, ao esforço genuíno de encontrar uma nova adequação entre a realidade social brasileira e novas linguagens expressivas (ibid., p. 99, grifo do autor).

Aqui, o autor já faz juízos de valor, mas de um modo diferente do tradicional. No campo da literatura marginal, a produção não genuína seria aquela preocupada apenas com o mercado, e não com qualidade literária, tendo, assim, menos valor. Essa não parece uma caracterização muito diferente da “literatura de massa”, conforme conceituada em Adorno e Horkheimer. No entanto, a “literatura genuína” também estaria fortemente vinculada ao mercado. Nesse panorama, a exploração dos discursos da cultura periférica pela grande mídia teria criado uma situação em que “já não parece haver nenhuma diferença decisiva entre as versões espetaculares e as tentativas genuínas de expressar a problemática social, entre produtos mercadológicos e depoimentos e testemunhos literários verdadeiros” (ibid., p. 100).

Em suma, o problema seria a dificuldade de se diferenciar os extremos na dicotomia entre o “espetacular” (“produtos mercadológicos” oportunistas) e o “genuíno” (“testemunhos literários verdadeiros” que aparecem como uma produção engajada). Um ponto interessante é que, para levantar argumentos que solucionem essa distinção, Schøllhammer não se respalda em critérios formalistas. Ele evoca, sim, a linguagem, ao caracterizar o “espetacular” a partir das expressões “linguagem melodramática e sentimental” e “linguagem neorrealista simples” (ibid., p. 101), mas isso passa longe do reducionismo forma = literatura genuína vs conteúdo = literatura comercial. Na verdade, o principal critério de distinção, aqui, está na autoria. Assim, a literatura periférica testemunhal “genuína” seria “escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário — criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos e ex-presos —, ou por pessoas que desenvolveram trabalhos em áreas socialmente marginalizadas do país” (ibid., p. 101). Além disso, para estabelecer as últimas diferenças entre as iniciativas “genuínas” e as produções comerciais, o autor afirma o seguinte:

A diferença principal se dá pelo fato de [as iniciativas genuínas] proporem processos de criação que envolvem formas coletivas de autoria, como, por exemplo, nos livros organizados por Fernando Bonassi, a partir de oficinas literárias nos cárceres

paulistas, mas também na colaboração entre Bruno Zeni e *Sobrevivente André do Rap* (2002), no primeiro livro escrito por Ferréz, *Capão pecado* (2000), incluindo escritas miscelâneas de cartas, músicas e depoimentos de amigos e vizinhos, ou no livro *Cabeça de porco* (2005), escrito a seis mãos pelos seus três autores: Celso Athayde, MV Bill e Luis Eduardo Soares (ibid., p. 102).

Mesmo assim, há uma certa insuficiência na diferenciação entre uma literatura “genuína” e uma “mercadológica” por meio da experiência autoral. Por exemplo, ainda que Bruna Surfistinha e Caco Barcellos sejam, respectivamente, uma ex-prostituta e um jornalista que trabalha com grupos marginalizados, Schøllhammer (ibid., p. 99) descreve as obras desses autores como “uma reciclagem do documentarismo tradicional com importância literária mínima”. Ou seja, por mais que esses trabalhos não façam parte da exploração espetacular da cultura periférica, eles não seriam merecedores de prestígio literário, ao contrário das obras enquadradas pelo autor no campo do “genuíno”. O próprio Schøllhammer admite que a diferenciação precisa ir além dos critérios de autoria, e comenta que as obras da literatura marginal podem apresentar relações diversas e por vezes ambíguas com o mercado, mas não se aprofunda nessa questão, de modo que não ficam evidentes quais seriam as relações com o mercado que diferenciariam o “genuíno” do “espetacular”. Ainda assim, isso não tira a importância dessa busca por novos critérios para a análise da literatura nacional.

Beatriz Resende (2014, p. 13) também reconhece que a literatura brasileira contemporânea aponta para possibilidades de afastamento da legitimação a partir dos valores eurocêntricos que organizam o cânone:

Nesse sentido, a tendência que percebo é como um passo além da atitude antropofágica do nosso Movimento Modernista. Não se trata mais de devorar o que de melhor existe na vanguarda europeia para construir nossa própria arte. Trata-se, isso sim, de formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas, numa troca de linguagens efetiva e não de empréstimos, nas constituições de objetos artísticos múltiplos e não classificáveis em teorias ou nomeações redutoras.

De acordo com essa perspectiva, a análise formalista da literatura, a partir da ideia de literariedade, já não contemplaria nossa produção literária atual, que estaria muito intrincada no campo da política e das práticas sociais, fazendo com que as visões limitadas à linguagem não consigam atingir a complexidade da arte de escrever no Brasil contemporâneo.

Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2010, p. 45-46), por sua vez, resume esse movimento de recusa dos antigos modos de sistematização da literatura no contexto contemporâneo:

A explosão dos meios de comunicação de uma forma nunca vista na História, bem como a globalização do sistema econômico, trouxeram consequências que incidem inevitavelmente não somente sobre o papel da arte na sociedade contemporânea, como também sobre a função da linguagem e a natureza da literatura. As teorias exemplares das primeiras décadas, atreladas ao paradigma da modernidade, já não são suficientes como instrumentos de percepção de certos fenômenos típicos da segunda metade do século XX, decorrentes principalmente da implosão devastadora das fronteiras entre arte e produtos da indústria cultural. Herdeira da tradição iluminista, a arte moderna criou um sistema de cânones que poderiam ser identificados pelo crítico na própria obra. A confiança na razão possibilitava essa atuação normativa. E sustentava o compromisso social do artista, sua busca da verdade. As perspectivas pós-modernas, na arte contemporânea, traduzem justamente o desconforto dos artistas em relação aos compromissos estéticos e ideológicos da modernidade. O esvaziamento, ou melhor, a desconstrução dos conceitos de verdade, de realidade e de essência, bem como das utopias da modernidade, contribui para o surgimento de outras formas de construção do saber e de novas formas de relação entre a arte e a vida.

Portanto, como vimos, alguns pesquisadores apontam para a necessidade de revisão de critérios eurocêntricos vinculados à modernidade, para que se possa examinar com mais propriedade a literatura brasileira. O questionamento da pertinência desses critérios não é de agora, bastando lembrar as considerações de Antonio Candido e Nelson Werneck Sodré a propósito disso; mas talvez seja intensificado no presente por conta das transformações no panorama nacional e das características da literatura brasileira contemporânea, que incluem: reconfiguração da tradição realista, hibridismo de gêneros e linguagens, textos que tendem à visualidade, narrativas fragmentárias e muitas vezes escritas em primeira pessoa, personagens carregados por contingências, inclusão de grupos socialmente invisibilizados, novas relações com a mídia e o mercado (tanto no plano nacional quanto no global) etc.

Reconhece-se, então, uma perspectiva a favor da atualização dos critérios de organização, legitimação e valoração da nossa literatura. No entanto, fica a impressão de que ainda estamos engatinhando nesse sentido. Primeiro, porque a Academia ainda discute pouco o assunto. Segundo, porque nem sempre os discursos sobre a necessidade desses novos critérios vêm acompanhados de propostas efetivas. Terceiro, porque ainda não se nota uma sistematização de mudanças mais impactantes na crítica literária e no mercado de livros: as editoras e empresas do ramo literário ainda se apegam a categorias como “ficção literária”, que supõem a existência de uma ficção não literária, seguindo uma definição formalista de literatura; o Prêmio Jabuti ainda se organiza com base na imitação explícita de categorias de mercados literários estrangeiros — inclusive, é curiosa a necessidade de se criar a categoria “Romance de Entretenimento” para possibilitar, pela primeira vez em sessenta anos, a premiação de obras enquadradas por eles como comerciais, apesar de o curador do prêmio no

ano de criação dessa categoria alegar que “para nós, há tanto valor no texto literário quanto no de entretenimento” (ALMEIDA, 2020, n.p.).

Finalmente: quais seriam, então, esses novos critérios necessários para uma abordagem mais completa da literatura brasileira contemporânea?

No próximo capítulo, analisaremos algumas obras brasileiras atuais, entre livros prestigiados com um dos maiores prêmios literários nacionais e os *best-sellers* que mais conquistaram público entre 2011 e 2015, a fim de investigarmos as características desses livros, suas diferenças e semelhanças e, principalmente, debatermos os critérios de categorização e valoração adequados para se lidar com essa literatura.

3 ROMANCES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS: UMA ANÁLISE

O período que se estende de 2011 a 2015 foi de crescimento e internacionalização da literatura brasileira. Além de o cenário mundial ostentar um aumento no número de traduções de obras literárias e de eventos internacionais voltados para o livro, o Brasil se inseria com mais propriedade no campo cultural global, como aponta Maria del Carmen Villarino Pardo (2015, p. 270):

O Brasil, incorporado nestes últimos anos à etiqueta dos novos países emergentes (BRICS), tem-se posicionado não apenas nos *rankings* de potências econômicas mundiais, como também vem mostrando um interesse por traduzir essa visibilidade em outros terrenos (desportivo, cultural, midiático, editorial etc.). A imagem internacional do país resulta cada vez mais atrativa culturalmente no exterior. Entre os vários índices de medição, o do *Country Brand Index Latinoamérica* para 2013, elaborado por Future Brand, mostra o Brasil em primeiro lugar entre os 21 países da região analisados. Arte e cultura aparecem, nesses estudos, como elementos fulcrais da imagem (positiva) do Brasil no exterior.

Essa imagem positiva atraiu investimentos de instituições públicas e privadas que tinham interesse em alavancar o setor cultural do país, somando iniciativas a outras que já estavam em vigor. Se desde 2008 já existia uma ação como o convênio Brazilian Publishers, parceria da Câmara Brasileira do Livro (CBL) com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex Brasil), para promover o conteúdo editorial brasileiro no exterior, o início da década de 2010 trouxe novos projetos, desde a promoção de eventos literários e culturais no país até empreendimentos como um incremento milionário no Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, realizado pela Biblioteca Nacional, e a *Machado de Assis Magazine: Brazilian Literature in Translation*, uma revista destinada à publicação de literatura brasileira em traduções para o inglês e o espanhol, lançada pela Biblioteca Nacional em parceria com o Itaú Cultural, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e o Ministério das Relações Exteriores (PARDO, 2015).

Outro acontecimento relevante na época foi a participação do Brasil como país homenageado na edição de 2013 da Feira do Livro de Frankfurt, o maior evento literário do mundo. O episódio resultou em maior visibilidade para a produção literária brasileira, chamando atenção de editores de outros países e motivando editores brasileiros a apostarem em autores e obras contemporâneas com potencial de conquistar leitores dentro e fora do país.

Foi nesse panorama que os livros do nosso *corpus*, a seguir caracterizado, foram publicados: um cenário de grandes investimentos, muito otimismo e olhares voltados tanto ao mercado interno quanto ao estrangeiro.

3.1 Metodologia

Nosso *corpus* engloba os cinco livros nacionais de ficção mais vendidos nas principais livrarias do Brasil no período que vai de 2011 a 2015, admitidos como razoáveis representantes de uma literatura comercial contemporânea, e os cinco ganhadores da categoria Romance do Prêmio Jabuti nesse período, tomados, por sua vez, como credenciados representantes de uma alta literatura contemporânea. Embora reconheçamos os limites dessa seleção, acreditamos que ela possa oferecer uma base ilustrativa importante para nosso estudo.

A primeira seleção foi feita com dados das listas de mais vendidos obtidas pela empresa de pesquisas de mercado Nielsen e divulgadas pelo *site* PublishNews (publishnews.com.br). Essas listas são feitas a partir da soma de vendas dos livros em dezessete livrarias brasileiras. Trata-se, portanto, de uma amostra. Há uma divisão entre uma lista nacional, que só conta com livros nacionais, e uma geral, que inclui obras estrangeiras, e cada lista dessas por sua vez se subdivide em ficção e não ficção, sendo o foco deste trabalho a categoria ficção. Contudo, a lista nacional conta apenas com divisões mensais, sendo julho de 2015 o primeiro mês apurado. Por causa dessa limitação, foi dada preferência à lista geral, que apresenta uma categoria semanal, uma mensal e uma anual. A seleção se guiou pelas listas anuais, que começaram a ser publicadas em 2010.

Na lista de ficção de cada ano, foram selecionados os livros nacionais que se enquadram no formato de romance, com preferência para as obras mais ao topo, ou seja, aquelas com maior número de vendas, mas considerando algumas exceções, de modo a se ter um livro representando cada ano. Então, para 2011, foi considerado o segundo mais vendido, já que o primeiro, *As esganadas*, seria também o primeiro da lista de 2012, e único nesta a se enquadrar como romance. Visto isso, segue a lista dos representantes da literatura comercial, por ano:

Tabela 1 – Literatura comercial (2011-2015)

Ano	Livro	Autor
2011	<i>Tempo de esperas</i>	Pe. Fábio de Melo
2012	<i>As esganadas</i>	Jô Soares
2013	<i>Fim</i>	Fernanda Torres
2014	<i>Felicidade roubada</i>	Augusto Cury
2015	<i>O irmão alemão</i>	Chico Buarque

Fonte: PublishNews

Para a seleção dos livros a representarem a classe da alta literatura, recorreu-se ao *site* do Prêmio Jabuti (premiojabuti.com.br), o mais tradicional e um dos mais prestigiados prêmios literários do Brasil. Como o prêmio é anual, foram buscados nos resultados das edições de 2011 a 2015 os ganhadores do primeiro lugar na categoria “romance”, o que resultou na seguinte lista:

Tabela 2 – Alta literatura (2011-2015)

Ano	Livro	Autor
2011	<i>Ribamar</i>	José Castello
2012	<i>Nihonjin</i>	Oscar Nakasato
2013	<i>O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam</i>	Evandro Affonso Ferreira
2014	<i>Reprodução</i>	Bernardo Carvalho
2015	<i>Quarenta dias</i>	Maria Valéria Rezende

Fonte: Prêmio Jabuti

A editora com mais títulos no total dessa amostra é a Companhia das Letras, responsável por metade das obras: *As esganadas*, *Fim*, *O irmão alemão*, *Reprodução* e *Quarenta dias*. Este último saiu através do selo Alfaguara, que pertencia à antiga Editora Objetiva por conta de uma fusão dela com o antigo grupo espanhol Prisa-Santillana, criador do selo. O catálogo da Alfaguara foi incorporado à Companhia das Letras quando esta comprou a Objetiva, em 2015. Isso significa que *Quarenta dias*, lançado em 2014, não pertencia originalmente ao catálogo da Companhia das Letras, mas há anos é reimpresso e comercializado por ela.

Os demais livros da amostra pertencem a outras três editoras: o Grupo Editorial Record é responsável por *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* e *Ribamar*, este através do selo Bertrand Brasil, antiga importadora e distribuidora de livros franceses e portugueses que foi comprada pela Record em 1996. Já *Felicidade roubada* e *Nihonjin* foram publicados pela Benvirá, selo editorial criado em 2010 pela Livraria Saraiva, e que posteriormente sairia do mercado de ficção. É digno de comentário que a publicação de *Nihonjin* se deu pelo fato de que Oscar Nakasato venceu a primeira edição do antigo Prêmio Benvirá de Literatura, promovido pela editora homônima e dedicado à premiação em dinheiro e publicação de autores nacionais. Por fim, *Tempo de esperas* foi publicado pela editora Planeta, grupo multinacional fundado na Espanha.

O perfil dos autores, por sua vez, não difere daquele averiguado por Regina Dalcastagnè (2012). Entre os dez autores do nosso *corpus* de análise, o único não branco é Oscar Nakasato, neto de japoneses; e, com exceção de Maria Valéria Rezende e Fernanda Torres, todos são homens. Além disso, todos são das regiões Sudeste e Sul, sendo Evandro Affonso Ferreira e o Pe. Fábio de Melo mineiros, Oskar Nakasato paranaense e os outros sete do eixo Rio-São Paulo. A biografia desses autores aponta, ainda, que seis deles possuem diploma de ensino superior, sendo as exceções Jô Soares, Fernanda Torres, Chico Buarque e Evandro Affonso Ferreira. Esse é um possível indício de que, desde a década de 1990, a maioria dos escritores que são reconhecidos no campo literário no Brasil, seja em espaços cultos ou no âmbito do mercado, ainda são, majoritariamente, homens, brancos, provenientes do eixo Rio-São Paulo e detentores de diplomas universitários.

Pretendemos analisar as obras em duas etapas. Em primeiro lugar, descreveremos esses romances, levando em conta tanto a história quanto o modo como ela é contada, visto que as relações entre forma e conteúdo tem sido, como vimos, um critério relevante na história da divisão entre alta literatura e literatura comercial. Em segundo lugar, queremos justamente comparar as características dessas obras com aquelas levantadas pelos estudiosos que abordamos neste trabalho, em relação a cada tipo de literatura e em relação à literatura brasileira contemporânea em geral.

3.2 Análise do *corpus* 1: os *best-sellers*

Um fato notável é que todos os autores dessa seleção já tinham carreiras reconhecidas em outras áreas antes de publicarem os livros que vamos analisar aqui. Além disso, tirando Fernanda Torres, todos já tinham outros romances publicados.

3.2.1 *Tempo de esperas* (2011)

Tempo de esperas é o décimo livro do Pe. Fábio de Melo, que tem uma vigorosa carreira artística vinculada a sua carreira religiosa. O padre já vendeu mais de 3 milhões de cópias de seus dez discos de música católica, apresenta um programa de televisão na emissora cristã TV Canção Nova e é um influenciador digital que soma mais de 8 milhões de seguidores no *Twitter* e mais de 25 milhões no *Instagram*, com *posts* que refletem não apenas fé e cristianismo, como também desenvolvimento pessoal e relações interpessoais. Graduado em Teologia e Filosofia e mestre em Antropologia Teológica, ele também atuou como professor universitário de Teologia.

Seus livros fazem parte de um projeto de evangelização pela arte. Em *Tempo de esperas*, isso aparece, primeiro, de forma implícita: os preceitos católicos são passados ao protagonista e aos leitores como um tipo de sabedoria mais universal, voltada ao desenvolvimento pessoal, e não necessariamente vinculados à religião. No entanto, a partir da metade do livro, quando, na página 81, a palavra “Deus” aparece pela primeira vez, o caráter cristão é colocado em evidência. Trata-se, assim, de um romance com claras intenções de instrução religiosa.

A história acompanha o percurso do jovem estudante Alfredo em busca de uma cura para a dor de ter sido abandonado pela mulher amada e para os consequentes sentimentos de desorientação em relação a sua existência e seu futuro. Assim, ele pede ajuda a Abner, um reconhecido professor de filosofia aposentado que ele não conhece pessoalmente, mas cuja obra admira. O livro tem formato de romance epistolar, revezando as cartas de Alfredo para Abner e de Abner para Alfredo, e cada dupla de cartas é separada por uma página cinza que traz apenas uma frase de efeito relacionada com as temáticas do livro, mas que soa como uma lição universal. Por exemplo: “Dar um passo na direção desejada já é chegar” (MELO, 2012, p. 19) ou “A amizade é um encontro de almas que se reverenciam” (ibid., p. 75).

Os personagens principais cumprem papéis claros de aprendiz (Alfredo) e mentor (Abner). Mas a orientação de Alfredo por Abner não segue uma lógica acadêmica, e sim uma lógica cristã. Alfredo se coloca como um sujeito que sente dor e precisa fazer confissões. Expressões como “confessar” e “mostrar o coração” aparecem aqui e ali em suas cartas. Ademais, a todo momento ambos os personagens trabalham com a divisão corpo-alma que opera no catolicismo, no qual uma evolução da alma é apontada como a passagem para a salvação. Alfredo, que sofre de dúvidas existenciais, é apegado a tentações mundanas, como o desejo de se tornar um intelectual famoso, e é sujeito a vícios, como a arrogância, precisa se confessar com Abner. Com os aprendizados que receberá, conseguirá iluminar sua alma e encontrar um caminho para se tornar um ser humano melhor. Abner, por seu turno, se mostra um sujeito que já encontrou essa iluminação, já se tornou um ser de alma evoluída e, por isso mesmo, é capaz de guiar uma alma perdida. Então o professor instiga o jovem a questionar o sentido das coisas e o estimula a encontrar beleza na simplicidade, a fortalecer sua espiritualidade e, a partir da metade do livro, a aceitar Deus em sua vida. Tudo isso é passado como “um jeito sábio de viver” (MELO, 2012, p. 33). No fim, Alfredo consegue aplicar essas lições em sua vida e se sente bem consigo mesmo, livrando-se daquela dor inicial.

A linguagem de *Tempo de esperas* tem certo tom poético, com muitas frases em sentido conotativo, uso recorrente de construções mais eruditas do que cotidianas, como a ênclise, e escolha de alguns termos pouco usuais na comunicação rotineira. Isso pode ser visto, por exemplo, no seguinte trecho:

Alfredo, eu alimentei muita infelicidade ao tentar reter o que da vida não poderia ser retido. Infelicitei minha alma pesando-a com os cadáveres de meus apegos. Fechava as portas do tempo presente, insistindo em acreditar que o melhor da vida já estava soterrado. O apego ao passado é uma paralisia hedionda. Ele transforma o ato de recordar em um instrumento destrutivo. O ser humano não é por acaso e a memória é o depósito de toda a vida já vivida. É maravilhoso pensar que posso acessar meus tempos idos através de um fio imaginário que aciono e que é capaz de refazer minhas cenas mortas. Tantas pessoas cabem aqui dentro de mim! Estão alojadas em algum canto da memória. Vez em quando saem aos bandos, gritando vozes antigas, contando casos que me incluem, remontando cenários, devolvendo-me a existência já existida, desvanecida, feito pó (MELO, 2012, p. 49).

Teríamos alguns problemas se tentássemos decidir o que privilegiar nessa obra — forma ou conteúdo —, principalmente se, no conteúdo, for considerada a prevalência de um enredo potente ou do mito heroico. É procedente dizer que a trajetória interna de Alfredo segue a trajetória interna de um herói mítico, já que o personagem evolui espiritual e psicologicamente em direção a um encontro com sua essência e consequente ruptura dos laços

que o prendiam a uma condição de imaturidade. No entanto, não vemos, em *Tempo de esperas*, a trajetória externa do herói mítico: as aventuras, o encontro com seres monstruosos, as andanças por ambientes desconhecidos. Em termos de enredo, não acontece muita coisa na narrativa. Não existem muitos eventos dramáticos, não existe muita ação. No final até ocorre uma reviravolta, ao descobrirmos que a ex-namorada de Alfredo era filha de Abner; porém, é seguro dizer que a força da obra não se apoia no enredo. Os elementos de maior importância são as lições transmitidas tanto por Abner, sempre, quanto por Alfredo, depois que ele começa a aprender e reproduzir os ensinamentos do professor. Nesse sentido, também é muito importante a forma como essas lições são passadas: elas se sustentam pela linguagem poética, metafórica, bela. Porém, isso não significa dizer que a obra segue um projeto como o dos estetas. Ao contrário: a forma não é soberana, pois as lições fazem parte de um conteúdo, e o intuito da obra claramente vai além da contemplação desinteressada, já que *Tempo de esperas* é totalmente interessado em evangelizar o leitor.

Por esse lado da evangelização, pode-se dizer que a obra se adapta ao consumo, uma vez que grande parte da população brasileira é cristã, e o livro também tem um potencial gigantesco de alcançar os consumidores de autoajuda, religiosos ou não. Já em termos de forma, sabemos que o gênero do romance epistolar é consagrado e não apresenta novidade ou experimentalismo, mas a linguagem se distancia um pouco daquela clara, objetiva e ágil que Sodré (1988) aponta como a preferida pelos autores da literatura comercial.

Em relação às tendências da literatura brasileira contemporânea apresentadas no capítulo anterior, *Tempo de esperas* segue poucas delas. Acompanhamos um personagem pouco ativo, sem rumo, constituído por uma falta, mas essa característica não está vinculada a uma reformulação do realismo na literatura, e sim ao objetivo de instrução religiosa. Alfredo representa as almas perdidas que podem ser salvas pela adesão ao catolicismo: ele é construído, enquanto personagem, para gerar empatia em leitores que também podem estar perdidos em questões existenciais e, assim, também podem encontrar o catolicismo como solução. Assim, os objetivos de *Tempo de esperas* influenciam diretamente sua estrutura.

Já o próximo livro da nossa lista tem objetivos bem diferentes; com certeza, muito afastados da instrução religiosa.

3.2.2 As esganadas (2011)

As esganadas é o sétimo livro de Jô Soares, que desde 1985 já publicava obras literárias humorísticas por grandes editoras. Jô é um conhecido comediante e apresentador de televisão. Filho de empresário, estudou em colégios tradicionais no Rio de Janeiro e na Suíça, e logo no início da vida adulta começou sua carreira, passando pelas maiores emissoras do Brasil, além de trabalhar no cinema e no teatro como roteirista, dramaturgo, diretor, produtor e ator.

Toda a obra de Jô Soares é voltada para o humor, e *As esganadas* não se desvia dessa trilha. O livro satiriza o romance policial, gênero bastante associado à literatura comercial. Porém, enquanto essa sátira aplica algumas convenções do gênero policial, como a estrutura criminoso-vítima-detetive na qual a narrativa segue a linha da investigação do crime, ela foge de outras convenções; por exemplo, não há uso consistente de mecanismos de suspense e mistério, e a identidade do criminoso é revelada logo no início, sem que essa revelação configure uma reviravolta surpreendente.

A história é contada, em terceira pessoa, a partir de dois núcleos principais: um deles é o dos investigadores, que apresenta como personagens centrais os policiais cariocas Noronha e Calixto, e o policial afastado da polícia de Lisboa Tobias Esteves, inspirado em Sherlock Holmes, com os mesmos atributos que deram fama ao personagem de Arthur Conan Doyle: o raciocínio absurdo, o método dedutivo, os disfarces e o acúmulo de conhecimentos diversos. O outro núcleo é o do criminoso, o assassino em série Caronte. Desse modo, acompanhamos tanto a realização dos crimes em série, já sabendo desde o início quem é o assassino, qual é sua motivação para matar e quais são seus procedimentos, quanto a investigação, que busca todas essas respostas apenas para os personagens, e não para o leitor.

As vítimas e outros personagens secundários também têm seus pontos de vista explorados pela narração. Entram, ainda, nesse jogo de alternâncias, alguns capítulos que empregam outros formatos, como a transcrição de uma conversa telefônica ou monólogos de um apresentador de rádio.

A narrativa se desenvolve majoritariamente no Rio de Janeiro, no ano de 1938, mas a representação histórica apresenta fatos — como informações reais sobre o governo Vargas, muitas vezes transmitidas em tom pedagógico, que inclui até mesmo referências

bibliográficas ao final do livro — misturados à ficcionalização de eventos ou personagens históricos — por exemplo, a invenção de um episódio envolvendo o personagem ficcional Tobias Esteves e os personagens históricos Fernando Pessoa e Aleister Crowley.

Tudo no livro é caricato e exagerado, desde o enredo até a linguagem. Os personagens são estereotipados, inclusive havendo, muitas vezes, representações de estereótipos negativos de mulheres, estrangeiros, pessoas gordas, etc. As situações são ridículas: coisas como um assassino que odeia mulheres gordas e doces portuguesas porque odiava sua mãe, que era gorda e fazia doces portuguesas, ou um clímax no qual o detetive luta seminu contra o vilão de forma desajeitada, com descrições do tipo “Tobias livra-se da blusa e dos sapatos de salto alto e aproveita o impacto causado em Caronte pela visão da sua anatomia avantajada para rasgar uma larga faixa da mortalha deixada no carro e passá-la entre as pernas” (SOARES, 2012, p. 248). Outra característica, nesse sentido, é a opção por um estilo prolixo e que usa registros rebuscados e referências cultas — “seu indefectível charuto” (ibid., p. 36); “clássica incisão biacrômio-esterno-pubiana” (ibid., p. 70); “estatura liliputiana” (ibid., p. 85) —, em contraste com um enredo que não se leva a sério. Um contraste semelhante está nas descrições de violência: o autor narra de forma explícita homicídios e violação de cadáveres, mas usa termos zombeteiros para essas descrições.

Assim, apesar de o vocabulário não ser tão fácil, *As esganadas* apresenta muitas das características da literatura comercial apontadas pelos estudiosos dessa categoria: personagens estereotipados, abundância de diálogos no discurso direto, pedagogismo que não se pretende crítico ou engajado, despejo de informações nos leitores. Entretanto, não vemos aqui uma priorização do conteúdo em relação à forma, nem a organização da narrativa pela estrutura do mito heroico.

A obra de Jô também acompanha muitas das tendências da literatura brasileira contemporânea, como: hibridismo de formas e linguagens, inclusive pelo uso de ilustrações que dão suporte às descrições de objetos, pessoas ou acontecimentos; texto que, por si mesmo, tende à visualidade na criação de imagens; mistura do real histórico com o ficcional; e fragmentação, vista aqui pela diversidade de pontos de vista, mediante interrupção de capítulos para dar espaço à narração de eventos simultâneos, e até mesmo por meio da inclusão de episódios sem relação de causa ou consequência com a cadeia principal de eventos, como é o caso de uma corrida automobilística narrada nos capítulos 15 e 16.

Veremos que algumas dessas características também aparecem no nosso terceiro *best-seller*.

3.2.3 *Fim* (2013)

Em 2013, Fernanda Torres já era uma artista bastante conhecida nas áreas de televisão, cinema e teatro, nas quais opera principalmente como atriz, já tendo sido premiada em grandes festivais, como o de Cannes. Iniciou a carreira em 1978, aos treze anos de idade, com o apoio dos pais Fernanda Montenegro e Fernando Torres, dois grandes nomes do ramo. Em 2005, apresentou ao mundo seu primeiro roteiro original, *Redentor*, que foi indicado a dois importantes prêmios do cinema brasileiro e venceu um deles. No fim dos anos 2000, começou a escrever crônicas como colunista no jornal *Folha de S. Paulo* e na revista *Veja Rio*. Também publicou ensaios e contos na revista *Piauí*. *Fim* marca sua estreia como romancista. Aliás, um ponto sobre esse livro que nos interessa, pelo caráter da nossa pesquisa, é que, em 2018, ele ganhou uma estatueta do Prêmio Jabuti na categoria Livro Brasileiro Publicado no Exterior.

A história é ambientada principalmente na Zona Sul do Rio de Janeiro e explora o cotidiano de aposentados da classe média carioca. Os protagonistas são os cinco amigos Álvaro, Sílvio, Ribeiro, Neto e Ciro. A obra parte das reflexões desses homens logo antes de morrerem para narrar, em primeira pessoa, alguns episódios de suas vidas, sem seguir uma linearidade cronológica. Também aparecem, aqui e ali, alguns capítulos narrados em terceira pessoa, pelo ponto de vista de familiares dos protagonistas ou de outras pessoas com quem eles tiveram algum tipo de relação.

Os tópicos temáticos mais recorrentes são amizade, relações familiares e sexo, tudo pautado pela perspectiva do fim aliado a um ressentimento: existiu uma coisa boa no passado e essa coisa acabou, seja porque os amigos faleceram, ou porque o casamento não deu certo, porque a carreira desandou, porque os filhos cresceram e a relação amargou, porque a potência sexual diminuiu e as parceiras desapareceram. A narrativa resume acontecimentos de vários anos em poucas páginas, mantendo, assim, um ritmo ágil — que também é auxiliado pelas frases curtas —, e emprega bastante humor ácido, transmitido pelas situações em si e pela forma como elas são apresentadas.

Apesar da abundância de pontos de vista, a narração tanto em primeira como em terceira pessoa apresenta estilo mais ou menos homogêneo. Fora diferenças em detalhes como a pontuação de diálogos, o uso de palavrões em maior ou menor grau ou alguns parágrafos de Sílvio escritos em fluxo de consciência para representar o efeito do uso de drogas, há pouca diversidade, em termos de linguagem, nessa troca de focalização. Contribui para essa homogeneidade o fato de todos os personagens terem personalidades semelhantes. Todos são caracterizados como indivíduos frustrados, rabugentos, todos se apoiam, mais ou menos, no mesmo vocabulário e nas mesmas referências intertextuais, e reproduzem um discurso preconceituoso, imoral e pautado por estereótipos do senso comum: “Mulato, não fazia praça do que carregava entre as pernas, mas, quando bebia, fazia questão de exibir o prêmio” (TORRES, 2013, p. 73); “Um travesti e mais alguns habitantes da sarjeta” (ibid., p. 78); “duas bibas que viviam de fazer pochetes” (ibid., p. 166); “Gisa era de esquerda, politizadíssima, prestava serviço social, lia livros que pesavam mais de quilo e fumava na varanda do segundo andar” (ibid., p. 191). Sendo assim, essa multiplicidade de pontos de vista não se converte em diversidade de vozes.

Outra característica da linguagem é o trabalho com a sonoridade e o ritmo. O texto soa bem aos ouvidos, foneticamente. Isso a despeito de sua objetividade e seu coloquialismo; nesse sentido, vemos uma fartura de registros informais e vulgares — “Furei a Solange que nem britadeira” (TORRES, 2013, p. 102) —, de figuras de linguagem como a metonímia — “Ribeiro marcou um vôlei para cá do Coqueirão” (ibid., p. 83) — e de pequenos desvios comuns na fala corriqueira, a exemplo de frases começadas por pronomes oblíquos átonos — “Me deu vontade de seduzir a Ruth, a Irene e a Célia” (ibid., p. 71). No entanto, aliada à linguagem coloquial, temos constantes referências a mitologia, literatura clássica, música vanguardista, política e outros assuntos que podemos considerar cultos. Além disso, essas referências aparecem não do modo pedagógico como as referências cultas em *As esganadas*, de Jô Soares, mas sim de maneira que força o leitor a conhecer o referente para entender o que está sendo dito:

Gostava de Jango porque Ciro gostava de Jango; de Che, Dylan e Noel Rosa. Ruth assumiu o papel da primeira-dama, foi a Maria Tereza, a Jacqueline de Ciro, fez as honras da vida do amado. Voltou à política, debateu sobre a bomba, ficou amiga de Célia, casou Irene com Álvaro, riu dos excessos de Sílvio e nunca entendeu a solteirice de Ribeiro. Tinha pena dele, não sabia por quê. Apaixonou-se por tudo o que orbitava em torno de seu sol. Marcharam contra o golpe, assistiram ao *Opinião* com Nara e Bethânia, esconderam amigos perseguidos, saíram na Banda de Ipanema, foram à praia e se amaram demais (TORRES, 2013, p. 116).

A aura culta em torno do próprio trabalho e da própria imagem, apesar de sua participação ativa em um mercado muito voltado ao entretenimento, é uma característica interessante de Fernanda Torres, algo que se observa em sua trajetória profissional, entrevistas e nos comentários da crítica e dos leitores sobre ela. *Fim* parece reiterar essa aura de mistura entre comercial e culto. Uma pesquisa rápida no Google Acadêmico revela até mesmo alguns artigos a respeito da obra publicados em periódicos, mostrando que Fernanda Torres é objeto não só do mercado, como também da Academia. É de se imaginar, portanto, que não seria simples enquadrar *Fim* nas características atribuídas à literatura comercial. Ora, por um lado, ele apresenta, sim, um texto sintaticamente claro e objetivo, sem inovações formais, e reproduz estereótipos de modo acrítico; mas, por outro, muitas vezes não transmite informações de maneira acessível, exigindo do leitor as ferramentas simbólicas para mastigar e digerir o que está sendo dito. Ademais, a narrativa passa longe de arquétipos ou da estrutura do mito heroico, mostrando, ao contrário, uma profusão de anti-heróis que morrem sem alcançar nenhuma evolução psicológica ou espiritual, o que inclusive dificulta o exercício de empatia.

Em comparação com as tendências observadas na literatura brasileira contemporânea, a obra não parece se afastar muito da proposta do realismo tradicional. Poderia se falar, quando muito, da insensatez exagerada em algumas situações, o que não chega, no entanto, a se caracterizar como absurdo. Existem romances do século XIX que também exploram o burlesco, o espalhafatoso, e nem por isso deixam de ser realistas, como *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida. Porém, a obra de Fernanda Torres se aproxima bastante da tendência à fragmentação. As mudanças na focalização, a mistura de primeira com terceira pessoa, as idas e vindas no tempo, tudo isso transforma *Fim* em uma espécie de mosaico. A caracterização dos personagens em torno de sua própria morte e das sensações de ausência, saudade e falta de ação a respeito do destino também se encaixam principalmente nas tendências apontadas por Ginzburg (2012).

Agora, se Fernanda Torres consegue ser incluída em setores culturais tanto comerciais quanto eruditos, o próximo autor da lista configura justamente a dificuldade de romper a barreira imposta por espaços prestigiados, embora seja o maior *best-seller* do Brasil na última década, tendo mesmo desbancado Paulo Coelho em território nacional.

3.2.4 *Felicidade roubada* (2014)

Augusto Cury é psiquiatra, professor universitário, palestrante e o escritor brasileiro com mais títulos nas listas de mais vendidos da Nielsen-PublishNews, desde, pelo menos, 2010. Suas obras, tanto as de não ficção quanto as de ficção, se inserem no gênero de autoajuda e disseminam conceitos criados por ele para falar de problemas psicológicos e psiquiátricos. Trata-se de uma literatura que, assim como a do Pe. Fábio de Melo, serve totalmente a uma causa externa a si mesma; com a ressalva, porém, de a prosa de Cury ser esteticamente bem menos agradável.

Esses objetivos extraliterários ficam explícitos desde a capa de *Felicidade roubada*, que traz, logo abaixo do título, os dizeres “Um romance psicológico sobre os fantasmas da emoção que estão dentro de nós e que sabotam a nossa felicidade”. O uso da primeira pessoa do plural convida o leitor a se colocar na posição de uma pessoa com um problema — emoções sabotadoras da felicidade — e a buscar, na obra, a solução para esse problema — os ensinamentos e até mesmo os serviços do autor, visto que as duas últimas páginas do livro são dedicadas à divulgação de projetos de Augusto Cury: há um apelo para que os leitores convençam os diretores dos colégios de seus filhos a adotarem um programa chamado Escola da Inteligência, e em seguida a apresentação do novo projeto do autor, a Academia de Gestão da Emoção Online, que “oferece cursos e seminários de Coaching de Gestão da Emoção” (CURY, 2014, p. 192).

O enredo de *Felicidade roubada*, segundo o autor, é “livremente inspirado em fatos reais” (ibid., p. 190). Conhecemos a trajetória de Alan, um cirurgião rico, bem-sucedido e respeitado que é acometido por um transtorno denominado Síndrome do Pensamento Acelerado. Ele busca diversas formas de tratamento, e a única que funciona é a do psiquiatra dr. Marco Polo, que usa os conceitos e o método defendidos, na vida real, por Augusto Cury. Com esse tratamento, Alan consegue se reerguer, recuperar as relações afetivas que tinham sido impactadas por sua doença, entender melhor o funcionamento da própria mente e, enfim, encontrar a felicidade.

Não por acaso, deparamo-nos aqui com a mesma estrutura narrativa e os mesmos arquétipos de *Tempo de esperas*: o protagonista carrega um problema que o torna infeliz, e então encontra um mentor capaz de guiá-lo em um arco de correção desse problema, tendo como fim a felicidade, o bem-estar. Em *Tempo de esperas*, o mentor era um filósofo cristão

que pregava ensinamentos bíblicos. Em *Felicidade roubada*, esse papel é exercido por um psiquiatra que prega os ensinamentos de Cury. Assim como em *Tempo de esperas* o protagonista tinha alguns atributos relacionados a seu problema — arrogância e ambição — que contrastavam com qualidades que ele ganharia no fim da jornada de correção — simplicidade e paciência —, em *Felicidade roubada* acontece o mesmo: Alan, neurologista, lida com o cérebro enquanto órgão físico a ser desvendado pela fisiologia, mas a visão que aprenderá a abraçar é a do cérebro enquanto mente, a ser desvendada por ferramentas psicológicas e psiquiátricas.

Os personagens dessa história de Cury exibem pouca complexidade. A maioria apenas cumpre papéis estereotipados: a filha amável que não tem outras características além de ser amável, o amigo fiel que não tem outras características além de ser fiel, etc. O modo como os personagens são apresentados já é um indício dessa falta de profundidade. Quando eles aparecem, o texto dedica um pequeno espaço para listar adjetivos que os descrevam física e psicologicamente, sem desenvolver muita caracterização além disso: “Claudia, como sempre arrumada, o esperava. Esbelta, um metro e setenta, cabelos cacheados, personalidade segura, afetiva, mas fatigada pelas migalhas de atenção que seu marido superocupado lhe dispensava” (CURY, 2014, p. 36).

A linguagem é simples, objetiva, expositiva. Os diálogos prezam a correção gramatical, utilizando sempre registros formais. O texto, em geral, é bastante didático, a ponto de algumas passagens, se tiradas de contexto, se confundirem facilmente com artigos ou folhetos explicativos, e isso não vale apenas para as falas do dr. Marco Polo, mas também para muitos parágrafos de narração em terceira pessoa, como o seguinte:

Dr. Alan ainda não conhecia a teoria das janelas da memória. Embora fosse estudioso de várias áreas da medicina, ignorava que o ser humano acessa sua memória por áreas ou janelas específicas e que seu maior desafio é abrir o máximo de janelas saudáveis, ou light, para dar respostas inteligentes. Os ataques de pânico do dr. Alan foram registrados em seu cérebro de maneira privilegiada, gerando janelas traumáticas, as janelas killer duplo P. Essas janelas não assassinam o corpo, mas bloqueiam o processo de leitura de milhares de outras janelas saudáveis que armazenam milhões de informações, contraindo, assim, sua racionalidade. Preso por uma janela killer, um ser humano torna-se irracional. Sem que soubesse, o neurocirurgião fechava o circuito da memória a cada ataque de pânico. Suas janelas traumáticas eram duplo P, porque tinham duplo poder: o poder de encarcerar o Eu, que representa a capacidade de escolha, e o poder de ler e reler as crises de pânico e

retroalimentá-las. Freud acreditava que o trauma original era o grande problema, mas, na realidade, é a retroalimentação que adocece o ser humano dia a dia. As janelas killer duplo P são traumas marcantes produzidos por estímulos altamente estressantes, como traição, perdas, humilhação pública (CURY, 2014, p. 78).

É evidente que um trecho como esse, de pouca funcionalidade dramática, tem como principal intenção ensinar ao leitor essa teoria das janelas da memória e introduzir o vocabulário conceitual de Cury enquanto psiquiatra. A mudança de tempo verbal, do passado, quando o verbo se refere ao personagem e ao tempo narrativo, para o presente, quando se refere à teoria, dá ares de verdade e universalidade a essas informações.

Muitos aspectos de *Felicidade roubada* se comparam àqueles apontados para a literatura comercial: linguagem simples e acessível, oferta de informações digeridas, adaptadas ao consumo fácil, discurso sem experimentalismos ou inovações formais, orientação em direção a certos preceitos sem envolver reflexão crítica, abundância de diálogos. Aqui vemos também, finalmente, a presença do mito heroico organizando tanto o arco interno do protagonista quanto o enredo macroscópico.

Já em comparação com as tendências apontadas para a literatura brasileira contemporânea, a obra de Augusto Cury se mostra bastante conservadora; ela não adere ao “novo realismo” e às suas propriedades.

Nosso próximo *best-seller*, por outro lado, é um exemplo perfeito dessa literatura brasileira contemporânea de que temos falado. E, certamente, é o caso mais interessante dessa lista.

3.2.5 *O irmão alemão* (2014)

Chico Buarque é um nome poderoso no cenário cultural brasileiro. Filho do renomado historiador e escritor Sérgio Buarque de Holanda, Chico abandonou o curso de arquitetura na USP para se dedicar à carreira de cantor e compositor, e aos 22 anos lançou seu primeiro disco, cuja faixa “A banda” foi premiada no Festival de Música Popular Brasileira de 1966. Ainda nos anos 1960, estreou como dramaturgo com a peça *Roda Viva*, que sofreu ataques violentos de grupos de extrema direita, incluindo agressão física aos atores, e foi censurada

pela ditadura militar, o que ilustra um caráter marcante em quase toda obra desse artista: seu engajamento político-social.

O irmão alemão é o quinto romance de Chico Buarque. O autor iniciou sua produção literária com crônicas, primeiramente veiculadas no jornal do colégio e, depois, compiladas em livro. Publicou ainda novelas e poemas e, a partir da década de 1990, se notabilizou como romancista. Seu primeiro livro nesse formato, *Estorvo*, ganhou as categorias Romance e Livro do Ano – Ficção do Prêmio Jabuti, em 1992, e tanto o terceiro romance, *Budapeste* (2003), quanto o quarto, *Leite derramado* (2009), venceram o mesmo prêmio, na categoria Livro do Ano – Ficção. *Budapeste* também ganhou o antigo Prêmio Zaffari & Bourbon, e *Leite derramado*, o antigo Prêmio Portugal-Telecom, que foi rebatizado Prêmio Oceanos. *O irmão alemão* (2014) e *Essa gente* (2019), últimos romances que Chico publicou, também foram finalistas do Oceanos, bem como do Jabuti respectivamente nas categorias Romance e Romance Literário, cabendo assinalar que *Essa gente* disputou o Jabuti no ano em que se implementou a divisão entre Romance de Entretenimento e Romance Literário. *O irmão alemão* também foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e vencedor do Prêmio APCA de Literatura, em 2015. Além de tudo, em 2019, Chico Buarque foi consagrado com o Prêmio Camões, o maior da literatura de língua portuguesa, pelo conjunto da obra.

Como se vê, Chico é um ponto fora da curva na nossa lista de *best-sellers*: é o único autor dessa seleção reconhecido amplamente na esfera da alta literatura. Seu prestígio está garantido pelos prêmios, pela crítica, pelos espaços dentro do campo literário em que suas obras circulam. Contudo, nem por isso ele deixa de ser um produtor de bens culturais consumidos em larga escala. Todos os seus romances foram publicados pela Companhia das Letras, a maior editora do Brasil, e já venderam, cada um, dezenas ou até centenas de milhares de exemplares. Vemos, pois, de certa forma, um autor que transita entre o erudito e o comercial, fator que causa ainda mais interesse por sua obra.

Por este ângulo, o primeiro detalhe que chama atenção em *O irmão alemão* aparece antes mesmo de se iniciar a leitura. Trata-se dos comentários incluídos na contracapa. É notório que, nesses chamados *blurbs*, a autoridade do comentador costuma dizer mais sobre a obra do que o próprio comentário (este geralmente constituído por uma frase curta e genérica). Pois bem, *O irmão alemão* traz um *blurb* de Roberto Schwarz e um do escritor norte-americano Jonathan Franzen. Schwarz, que, inclusive, referimos no capítulo anterior a respeito das “ideias fora do lugar”, é professor e crítico literário bastante prestigiado, cujo elogio certamente convém para validar a qualidade de uma obra. Ao mesmo tempo, sua

orientação marxista ajuda a situar a produção de Chico Buarque dentro do espectro político, e isso importa porque se trata, afinal, de uma obra politicamente engajada. Já Franzen é um escritor cuja posição no campo literário pode ser comparada à de Chico: autor de obra reconhecida como alta literatura, mas também um fenômeno comercial, sobretudo com o romance *As correções* (2001)⁶.

O irmão alemão começa quando o protagonista, Ciccio, acha uma carta de uma antiga namorada de seu pai, chamada Anne. Logo, ele descobre que seu pai teve, com essa mulher, um filho chamado Sergio Ernst. A partir de então, Ciccio passa anos em busca de informações sobre seu meio-irmão alemão, como se precisasse disso para preencher uma certa falta, um certo buraco que a descoberta do segredo acabou abrindo dentro dele. A narrativa trata dessa procura, ao mesmo tempo em que acompanha outros aspectos da vida de Ciccio: relações familiares, amizades, vida amorosa e profissional, sobrevivência a um governo autoritário que lhe arranca pessoas próximas. A ditadura militar no Brasil e as ditaduras nazifascistas na Alemanha e na Itália são temas recorrentes no livro, com sua violência e cerceamento da liberdade afetando direta ou indiretamente a vida, o comportamento e as escolhas dos personagens.

Não apenas a ambientação parte de um contexto histórico real, como também o próprio enredo se apoia em eventos fatídicos da vida do autor, desde a trama principal envolvendo Sergio Ernst até pequenos episódios, como o furto de um carro por Ciccio/Chico e um amigo durante uma madrugada nas ruas de São Paulo. Assim, a obra se enquadra no gênero da autoficção, na medida em que o autor mistura fatos biográficos a situações inventadas, sem estabelecer uma diferenciação. Nesse tipo de narrativa, cria-se um jogo entre real e ficcional que expõe, de certa forma, o esqueleto da criação literária.

Nesse caso, o autor leva esse jogo ainda mais a fundo. O “poderia ser”, a fantasia, a imaginação, não se colocam apenas entre a realidade de fora e a de dentro da obra; isto é, o universo ficcional de *O irmão alemão* não representa apenas uma realidade alternativa à

⁶ *As correções*, depois de vender bastante, teve o sucesso comercial alavancado mais ainda por uma polêmica entre Franzen e Oprah Winfrey, apresentadora de um dos programas de televisão de maior audiência dos Estados Unidos. Ao selecionar *As correções* para seu clube do livro — cuja curadoria abrange obras consideradas cultas, inclusive livros clássicos, e obras consideradas comerciais —, Oprah recebeu de Franzen uma resposta descontente com a média de qualidade das demais obras que passam pelo crivo da apresentadora, e o escritor também sugeriu que uma participação no programa poderia prejudicar sua reputação artística (KIRKPATRICK, David. 'Oprah' Gaffe By Franzen Draws Ire And Sales. **New York Times**, Nova York, 29 out. 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/10/29/books/oprah-gaffe-by-franzen-draws-ire-and-sales.html>. Acesso em: 09 abr. 2022).

biografia de Chico Buarque. O que acontece é que a narrativa cria *várias* realidades alternativas, por meio de especulações do narrador-personagem apresentadas com ares de memória. Isso se dá, principalmente, pela sutileza com que a mudança de tempo verbal leva o leitor a transitar entre fatos e fantasias do narrador.

A narração se faz no presente, de acordo com a cronologia dos eventos que compõem a trama. Quando o narrador conta uma lembrança, naturalmente ele passa os verbos para o pretérito perfeito ou pretérito imperfeito. No entanto, ao especular sobre o que poderia ter acontecido a Sergio Ernst ou a Anne, ou seja, ao se perder em fantasias, Ciccio não se limita à conjugação dos verbos no futuro do pretérito, como seria de se esperar. Sutilmente, ele distorce a conjugação dos verbos de modo que a narração do que poderia ter sido (futuro do pretérito) começa a tomar forma, pela lógica gramatical, de uma narração do que de fato aconteceu (pretérito imperfeito e pretérito perfeito). É como se Ciccio, em sua mente, aceitasse essas fantasias como realidade, criando, então, a verdade da qual ele precisa para preencher sua falta.

O Thelonious se esbalda, dá tapas na mesa, gargalha para o alto com a boca cheia de comida, e sinto vergonha por uma senhora logo adiante, que esbugalha os olhos azuis na minha direção, achando sem dúvida que o cafajeste sou eu. Acompanhada de um senhor calvo, com quem forma um casal bem-posto, deve ter sido uma bela mulher na juventude, o que me leva de volta à namorada berlinense do meu pai. Desta vez me parece claro que, depois de lhe enviar cartas e cartas, na ilusão de que ele regressaria à Europa, ou que no mínimo a abrigasse no Brasil com a criança, ela se sentiria enjeitada. E ao se inteirar de que Sergio casou com outra, ainda por cima italiana, o apagaria definitivamente da sua vida, rasgaria retratos e bilhetes e em hipótese alguma revelaria o nome dele ao filho. Mas é possível que, com um sentimento emaranhado entre orgulho e desgosto, ele visse o menino se criar numa espontânea paixão pelos livros. Ele passaria os dias na Biblioteca Nacional, ignorando que em seus corredores imitava as passadas largas do pai. Manusearia com avidez as mesmas páginas de poesia e prosa que o pai nunca se cansou de manusear. E ao passar para a literatura contemporânea, quero supor que o rapaz, sem motivo perceptível, sentisse certo mal-estar naquele recinto. Não estava seguro de suas escolhas literárias, largava livros sem saber por que e, coincidência ou não, só então começou a perturbá-lo real e profundamente a ausência do pai. Por mais que insistisse nas leituras, sentia a falta do pai no existencialismo, nos novos romances, na poesia nihilista, buscava em vão seus rastros nos livros da história mais recente. Só em sonhos via o pai, antes da guerra, um homem sem rosto com os cabelos em chamas dentro da fogueira de livros da Staatsbibliothek. Noutro sonho via o mesmo homem distraído no último andar da biblioteca, a ler sem olhos o Fausto enquanto o telhado se esboroava sobre a sua cabeça no bombardeio final. Mas nunca conseguia figurar seu pai de uniforme militar, marchando na neve, empunhando um fuzil, como tampouco via motivo para a mãe se envergonhar de um marido morto no campo de batalha. Então trocou a biblioteca pela sinagoga, enfiou na cabeça que tinha sangue judeu (BUARQUE, 2014, p. 27-28).

Outra característica notável relativa à linguagem é a alternância, ao longo do texto e sem critério específico, entre registros vulgares — “usou saia, tem cu, é tudo igual”

(BUARQUE, 2014, p. 27) — e outros mais cultos e distantes da fala cotidiana — “esparços fios brancos davam a seus cabelos um tom de loiro esmaecido” (ibid., p. 84).

De modo geral, não há grandes experimentalismos em termos de forma, apenas algumas brincadeiras com palavras e frases aqui e ali, diálogos fora do padrão de pontuação, uso do estilo indireto livre; nada tão diferente do que Fernanda Torres faz em *Fim*. Fora isso, chamam atenção os parágrafos gigantes e a grande ocorrência de termos em outras línguas, estes sempre conectados ao contexto do enredo e dos personagens e tratados com uma naturalidade que dispensa a formatação em itálico. O vocabulário é acessível até certo ponto, pois o texto frequentemente demanda do leitor o conhecimento de algumas referências históricas. Já as referências à cultura considerada erudita muitas vezes são elucidadas no próprio texto — “eu geralmente levava de casa um volume de *Das Kapital*, e encostado na parede fingia ler Karl Marx em alemão” (ibid., p. 47).

Ademais, o livro explora muito a linguagem visual, seja substituindo palavras em alemão por vários pontos para ilustrar que o narrador não entende o que está escrito, seja com a inserção de fotos digitalizadas de documentos históricos. A eufonia do texto também é algo a se observar.

Quanto às características apontadas para a literatura de entretenimento, poucas delas se encontram em *O irmão alemão*, como já era de se esperar. O modo como o texto informa o leitor não segue o padrão “jornalístico” ou pedagógico atribuído aos *best-sellers*; tampouco a caracterização dos personagens e o desenvolvimento da narrativa seguem padrões míticos.

O enredo chama atenção para si: o protagonista tem um objetivo principal claro cuja perseguição guia a trama, e a história é empolgante e mostra muitos conflitos baseados na superação de obstáculos. Porém, não é possível dizer que esse enredo é priorizado em relação à forma. Por outro lado, também não faria muito sentido dizer que a forma é priorizada em relação ao enredo. O elemento que mais se destaca na criação de efeitos de surpresa e originalidade é a ficcionalização do real, que, no binarismo forma-conteúdo, ficaria vinculada ao conteúdo.

No que concerne aos aspectos observados na literatura brasileira contemporânea em geral, *O irmão alemão* é um ótimo modelo, preenche todos os requisitos. A autoficção por si só é uma faceta explorada pelo realismo contemporâneo: serve a um modo de rasurar a realidade, contempla hibridismo de gêneros, questiona noções tradicionais sobre a literatura.

A prosa de Chico Buarque também se apropria da linguagem de mídias visuais, além de se valer da fragmentação para representar o pensamento fugidio de um personagem cuja existência e cujas ações na história são marcadas por uma grande falta, ainda que Ciccio se mostre um personagem ativo, que faz o enredo acontecer em vez de simplesmente ser levado pelo fluxo de eventos. A presença constante de referências ao estrangeiro (lugares, personagens, idiomas) situa a obra em um contexto mais cosmopolita, em vez de limitá-la a uma produção de traços nacionais. Além disso, trata-se de uma literatura engajada, que busca a crítica social.

Como veremos a seguir, *O irmão alemão* é mais semelhante às obras da próxima lista, a dos representantes da alta literatura, do que da lista dos romances comerciais, na qual ficou alocado. Mesmo assim, é muito significativo o fato de ele ser um campeão de vendas, porque contraria a ideia de que obras enquadradas nesse extremo da divisão são exigentes, difíceis de ler, ou concentradas na forma e desinteressadas de um enredo relevante. A fama prévia de Chico Buarque, assim, não é o único fator a tornar sua literatura interessante para um público que se estende além de uma elite intelectual de poucos afortunados.

3.3 Análise do *corpus* 2: os ganhadores de prêmios

Enquanto todos os autores da primeira seleção já tinham carreiras consolidadas em outros setores e, portanto, mostravam alto potencial comercial antes de publicarem os *best-sellers* da lista, coisa semelhante acontece com os autores desta segunda seleção. Todos eles, antes de publicarem os livros que analisaremos aqui, já tinham grande prestígio no campo literário e eram reconhecidos em espaços sociais destinados à alta literatura.

3.3.1 Ribamar (2010)

José Castello tem um mestrado e uma longa carreira na área de comunicação. Já atuou como jornalista e crítico literário em veículos como *O Globo*, *Estadão*, *Veja*, *IstoÉ*, *Jornal do Brasil* e *Rascunho*. Seu primeiro livro publicado foi uma biografia de Vinícius de Moraes, que

saiu pela Companhia das Letras em 1994 e ganhou o prêmio Jabuti na categoria Estudos Literários – Ensaio. Ainda publicou mais oito livros antes de *Ribamar*, entre romances, crônicas, biografias e obras críticas, a maioria por grandes editoras como a antiga José Olympio, a Rocco, a Ediouro e a própria Record.

Ribamar carrega o subtítulo “romance”, mesmo que não siga o formato tradicional do gênero. Assim como o livro de Chico Buarque, o de José Castello hibridiza ficção com autobiografia, com a diferença de *Ribamar* ser ainda mais fragmentário e, digamos, antilinear, com aparência de um mosaico de memórias sem ordem definida. Se for possível identificar uma linha narrativa principal, é a seguinte: um homem, José, viaja para a cidade natal de seu recém-falecido pai, José Ribamar, com quem sempre teve uma relação complicada. Ele não sabe muito bem o que procura com essa viagem, mas vai fazendo anotações no trajeto, registrando, em primeira pessoa, seus sentimentos em relação ao pai, episódios de várias épocas do passado envolvendo os dois e associações entre essa relação e algumas leituras que ele rememora, em especial *Carta ao pai* (1952), de Franz Kafka. José considera a possibilidade de transformar esses registros em um romance chamado “Ribamar”. Todo esse universo fictício referencia e transforma em literatura a vida real de José Castello: os nomes, os lugares, o fato de o protagonista afirmar que vai escrever a obra que o leitor tem em mãos. A rasura do real, aqui, é explícita: “Superioridade da ficção: aqui faço da verdade o que quero” (CASTELLO, 2010, p. 36). Assim, o aspecto metalinguístico confere a *Ribamar* aparência de um diário de escrita que acabou se tornando a própria obra final. Essa lógica se estende ao enredo: a viagem sem finalidade se transforma ela mesma na própria finalidade.

Tudo que me acontece entra no livro. Pensamentos, sonhos, eventos de minha vida pessoal, mal-estares, coisas que ouço ou que leio. As dúvidas que me atordoam, minhas vacilações íntimas: se continuo, se desisto; se vale a pena, se não vale. Nada deve ser desperdiçado. Tudo isso “é” o livro (CASTELLO, 2010, p. 217).

Essa carta — que você nunca lerá — não é o rascunho do livro que escreverei. Ao contrário: com ela, eu me livro do livro. [...] Não chegarei a escrever o livro que escreverei. Ele não passa da carta que o preparou. Preparou e matou. Esta carta (ibid., p. 276).

Ribamar de fato remete a uma carta por ter um narratário explícito: o narrador se dirige ao pai, usando, a todo tempo, a palavra “você”. A relação entre pai e filho é mostrada em cenas curtas que revelam a complexidade dos personagens. Há sempre uma contradição entre afeto e hostilidade. Isso é evidenciado, inclusive, pelo uso de termos contraditórios para descrever uma mesma situação. Por exemplo, há um momento em que o narrador está na enfermaria com o pai já idoso e na expectativa da morte. José começa a cortar os pelos da

orelha e do nariz de Ribamar: “Não é um procedimento de higiene, nem de estética. É uma forma de carinho. Você se entrega ao afago da tesoura” (CASTELLO, 2010, p. 16). Ainda na mesma cena, quatro parágrafos depois, José vê o pênis do pai e narra a seguinte reação: “A repulsa me faz levantar. Esquecendo que o ajudo a morrer, e não a nascer, assovio uma canção. Essa canção que, ainda hoje, me atordoia” (ibid.). Os termos “carinho” e “afago” se transformam depressa em “repulsa” e atordoamento, sentimentos opostos na relação entre os mesmos sujeitos. A mesma lógica se aplica em outros trechos, como na frase “E cabe a mim, com este coração cheio de sombras, ser o seu sol” (ibid., p. 20).

A dinâmica de pai e filho aparece, ao longo de toda a narrativa, pautada por esses sentimentos conflitantes e por uma incompreensão mútua que nunca é resolvida. A canção a que o narrador se refere em um dos trechos acima citados confirma a contradição. Trata-se de “Cala a boca: canção de ninar”, que Ribamar costumava cantar para o filho. A partitura dessa música aparece na capa e na primeira página do livro, além de organizar a disposição e os nomes dos capítulos; ou seja, a canção tem grande importância na estrutura da obra, assim como é essencial para o entendimento dessa relação de paternidade.

Está claro que *Ribamar* é uma obra bastante experimentalista. Sua forma e seu conteúdo desafiam os limites da ficção e garantem efeito de originalidade. Essa diferença grande em relação à tradição pode tornar a leitura mais exigente, apesar de a linguagem ser simples, mesmo quando assume sentido conotativo. O texto é poético, instigante e intenso. A literatura fala da própria literatura. As frases e parágrafos são concisos, apesar de muitos dos fragmentos que constituem o livro apresentarem ideias repetitivas. De modo geral, *Ribamar* contempla muitas das características apontadas para a alta literatura, além de se encaixar, também, na maioria das tendências apontadas para a literatura brasileira contemporânea.

Com o próximo livro da lista, veremos, a coisa muda um pouco de figura.

3.3.2 *Nihonjin* (2011)

Nihonjin, palavra japonesa que significa justamente “japonês”, é o romance de estreia de Oscar Nakasato, que é doutor em Letras e professor universitário. Antes do Jabuti, sua carreira não era tão célebre quanto a dos demais autores da nossa amostra, mas ele já tinha

certo reconhecimento por suas obras. A própria biografia do autor na orelha do livro cita prêmios literários que ele ganhou por contos: um em 1999, promovido pela empresa Xerox, e outro em 2003, por iniciativa do governo do Paraná. Além disso, a publicação de *Nihonjin* foi consequência de Nakasato ter sido o ganhador do Prêmio Benvirá, e posteriormente a obra ganhou, além do Jabuti, o Prêmio Literário Nikkei – Bunkyo. Nakasato também já publicou textos críticos sobre literatura japonesa no caderno “Ilustrada”, da *Folha de S. Paulo*.

A contracapa de *Nihonjin* exhibe um texto assinado pela comissão julgadora do prêmio Benvirá:

Este romance é, antes de tudo, uma competente reconstrução histórica da imigração japonesa, tema pouco presente em nossa literatura. Sua força literária está não apenas na linguagem direta e sem firulas, nos personagens e nos conflitos marcantes, mas também no poder de comover o leitor.

O interessante nesse parecer é que ele aponta, como qualidades da obra, tanto elementos associados à forma (linguagem) quanto elementos associados ao conteúdo (tema, conflitos, personagens). De fato, a originalidade e a força expressiva de *Nihonjin* aparecem nos dois planos.

Em termos de forma, as construções de frases e parágrafos e a escolha de vocabulário incorporam uma retórica convencional, com linguagem objetiva, clara e ágil, mas são notáveis a musicalidade do texto, sua concisão e sua capacidade poética, muito ligada ao uso de metáforas, à visualidade e à escolha inusitada e original de palavras para se referir aos sentimentos dos personagens. Além disso, a narração causa surpresa pelo estranhamento, já que o narrador se coloca ora como personagem, em primeira pessoa, ora como observador, em terceira pessoa, que narra com detalhes acontecimentos que, enquanto personagem, ele nunca testemunhou. Ou seja, Oscar Nakasato brinca com a lógica de relato que rege a ficção realista tradicional. O narrador-personagem que começa a narração dizendo “Sei pouco de Kimie” (NAKASATO, 2011, p. 9) é um jovem que pede a seus familiares mais velhos que contem histórias do passado. E então ele mesmo relata essas histórias como se as tivesse testemunhado enquanto observador onisciente, capaz de focalizar vários personagens. Assim, o relato aparece como mistura da memória de outros personagens com a invenção do narrador-personagem.

Ojiichan [vovô], comparando Kimie com a vovó, disse que eram muito diferentes, que ela, Kimie, era medrosa, fraca, que não servia para o trabalho duro na lavoura. E falou, rindo um riso que não ria havia muito tempo, um riso que trazia do passado distante, que ela ficou esperando pela neve no Brasil. Eu me surpreendia enquanto o riso ia se transformando em um sorriso melancólico. Agora via nas marcas de

expressão de seu rosto e nos olhos cansados uma mágoa que trazia daquele passado. Eu disse:

— Gostaria de tê-la conhecido.

— Para quê? Não fazia nada direito, mal falava.

Mas gostei de Kimie, interessei-me por ela. Pensei nela como personagem, alguém que nasceu da espera pela neve numa fazenda, no interior de São Paulo. Eu a encontrei, primeiro, no navio, na longa viagem do porto de Kobe, no Japão, ao porto de Santos, no Brasil. Calada. Assim eu a imaginei: ao lado de Hideo, o marido, sempre calada, cabisbaixa, encaramujada. Os cabelos estavam presos, mas mal-arrumados, com fios desalinhados. Usava um quimono pobre, de tecido claro com bolinhas rosadas, que ia até os tornozelos. Nos pés, meias brancas e chinelos com base de palha e tiras de pano. Parecia, então, menor do que realmente era. Quase inexistente. Depois — era uma outra hora, provavelmente um fim de tarde — vi os homens conversando animadamente sobre seus planos. Um, ao lado de Hideo, falava alto para que todos conhecessem seu projeto, para que todos compartilhassem seus sonhos: ficar no Brasil durante quatro anos, cinco anos (NAKASATO, 2011, p. 10-11).

Nesse trecho, o verbo “ver” aparece, primeiro, para descrever algo que o narrador-personagem realmente está vendo — “Agora via nas marcas de expressão de seu rosto...” (ibid.) —, e, depois, para descrever algo que ele não está vendo, mas sim fantasiando, no processo de se impor como narrador-observador de uma história que ele está ficcionalizando — “vi os homens conversando animadamente...” (ibid.). A mesma lógica vale para quando ele afirma que “encontrou” Kimie no navio. Diversas vezes também acontece de o narrador interromper o relato para voltar ao presente narrativo, retornando depois novamente ao passado, nessa forma de relato ficcionalizado das memórias alheias.

Entretanto, não se pode dizer que, em *Nihonjin*, a forma sobressai em relação ao conteúdo. Se o enredo fosse fraco, o texto não se sustentaria por si só. A narrativa não geraria tanta surpresa e emoção se não fosse pelo enredo cheio de reviravoltas, personagens instigantes e situações tensas.

A história acompanha vários anos da vida de Hideo, o avô do narrador, desde sua migração do Japão para o Brasil com a primeira esposa, Kimie, até a constituição de família e as intrigas com os filhos já adultos. Um objetivo claro impulsiona a história: seguindo um conselho do imperador japonês, Hideo deseja enriquecer no Brasil e então voltar para casa apto a contribuir com o desenvolvimento de seu país. O problema é que o trabalho no Brasil se revela bastante ingrato, forçando os personagens a seguirem a vida na zona rural paulista do século XX. E essa vida da família de Hideo é repleta de situações dramáticas empolgantes, que envolvem traições, doenças, brigas, fugas, amores, prisões e assassinatos.

O livro aborda temas como identidade e preconceito, masculinidade e feminilidade, relações familiares, memória e ancestralidade, tudo pela perspectiva da cultura japonesa. Nesse sentido, *Nihonjin* também se engaja muito em questões históricas sobre a imigração japonesa e a vida no Brasil na época em a narrativa é ambientada: transmite informações de modo a ensinar mesmo. Há, portanto, certo tom documental-crítico na obra, mesmo a narração se expondo como ficção dentro da ficção.

É, assim, uma obra de leitura fácil e enredo sentimental, mas que nem por isso deixa de apresentar maestria técnica e forma refinada.

Nihonjin se enquadra em algumas tendências da literatura brasileira contemporânea: a ideia de um realismo referencial, em vez de mimético, se explicita na narração, e esse jogo que questiona a lógica do relato serve também para questionar a própria tradição literária.

O próximo livro da lista apresenta características bem diferentes. E, entre todas as obras da nossa amostra, talvez seja a única sobre a qual faria sentido se falar em privilégio de forma sobre conteúdo.

3.3.3 *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* (2012)

Evandro Affonso Ferreira é o único autor da nossa seleção de ganhadores do Jabuti que não tem formação acadêmica. Começou a trabalhar aos dez anos, na sapataria do pai, depois foi banqueiro, redator publicitário e livreiro, até finalmente, em 1993, publicar sua primeira obra literária, um livro de contos. Porém, foi seu segundo livro, a coletânea de microcontos *Grogotó* (2000), que realmente abriu as portas do campo literário para o autor. Seu lançamento foi divulgado pelo caderno “Ilustrada”, da *Folha de S. Paulo*, com a alegação de que a obra “cativou autores como Moacyr Scliar (que resenha a obra para a *Folha*) e o crítico, tradutor e poeta José Paulo Paes, a quem o livro é dedicado” (MACHADO, 2000, n.p.). Isso já mostra que o impulsionamento de Ferreira no mercado editorial se deu justamente no âmbito de circulação da dita alta literatura, caminho que se confirmou com as publicações seguintes do autor, os comentários da crítica a respeito de sua obra e a consagração dos romances *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010), com o Prêmio APCA, e *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, com o Jabuti.

Posteriormente, outros romances de Ferreira marcaram presença em grandes prêmios literários: *Os Piores Dias de Minha Vida Foram Todos* (2014) foi finalista do Jabuti e do Prêmio São Paulo; *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* (2016) foi finalista do Oceanos; *Nunca houve tanto fim como agora* (2017) ganhou os prêmios Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, e APCA.

A obra de Evandro Affonso Ferreira trabalha a linguagem no âmbito de um experimentalismo formal comparável ao de Guimarães Rosa. Não há divisão de parágrafos; a pontuação é irregular, muitas vezes com supressão de vírgulas, aspas, etc.; a construção de frases não segue uma estrutura tradicional, e sim traz inversões, abole artigos, recorre a todo tipo de estranhamento gerador de “literariedade”; o vocabulário é bastante rebuscado, com inclusão de palavras raras e termos de outras línguas misturados ao português. Tudo isso aliado a uma sonoridade primorosa e ao uso constante da linguagem conotativa. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* evidencia essas características desde o início:

Não vou perdoá-la pela incompletude do ato: descuidou-se do tiro de misericórdia. Deixou-me estendido moribundo à beira da vida. Não sou zumbi por obra do acaso. Ando molambento a trouxe-mouxe pelas ruas procurando inútil o ancoradouro da nau dos insensatos. Estou a meio caminho do destrambelho in totum. Possivelmente tudo começou ato contínuo à leitura do s do adeus. Lembro-me ainda hoje — dez anos depois — daquele bilhete elíptico; não era longo feito sabre. Tinha a concisão do punhal: ACABOU-SE; ADEUS. Os deuses do desamor, implacáveis, condenaram-me duplamente tirando razão deixando memória. Andarilho mnemônico — sou sim. Tudo que vejo dia todo evoca meu passado ao lado dela. Aquele pássaro ali; veja; sim: sobre a mureta da casa em frente; também ele chama-me à memória nossos voos rasantes sobre incontáveis assuntos pertinentes à inquietude da alma. Bem observado: sandália de borracha no direito; tênis no esquerdo. Achei-os num cesto de lixo. Gosto de ver meus pés assim, desequilibrados esteticamente, pisando as calçadas desta metrópole apressurada. Experimento prazer em ser primum móbile de chacotas. O ser humano é de natureza soturna — carece vez em quando da parlapatice do outro. O insólito alheio condimenta nossas vidas (FERREIRA, 2012, p. 9-10).

Como se vê, o início da narrativa informa quem é o protagonista, sua condição física e psicológica e o motivo de ele se encontrar nessa situação, mas tudo isso é transmitido por um discurso que se coloca como que à frente da história. O texto em si causa tanto estranhamento que seus efeitos se sobrepõem à importância da história. Até porque o enredo de *O mendigo...*, em termos de eventos dramáticos, é simples e não apresenta muitos conflitos. Não tem nem mesmo uma organização bem definida em início, meio e fim. Ele representa um dia comum na vida do protagonista, que anda pela cidade pichando a letra inicial do nome de sua ex-

mulher nos muros e postes, mas não persegue nenhum objetivo dramático, não inventa para si nenhuma linha narrativa a qual percorrer. As descrições das coisas que o protagonista observa são entremeadas por lembranças, devaneios e reflexões sobre os adágios de Erasmo de Rotterdam, além de muitas outras referências eruditas. A história, portanto, se afasta do padrão tradicional das narrativas. Quanto aos personagens, estão mais para elementos cenográficos do que para agentes, isto é, personagens que realizam ação dramática.

A ação dramática é entendida aqui como “a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final” (PALLOTTINI, 2006, p. 28), e cuja finalidade “[produz] outros interesses e paixões opostas” (ibid., p. 31), gerando conflito a partir da colisão entre essas vontades antagônicas. Em *O mendigo...*, não há um conflito principal conduzindo a narrativa. Conflitos propriamente ditos surgem apenas em episódios curtíssimos, e tão depressa quanto se estabelecem os objetivos e obstáculos surge a resolução, como no seguinte trecho:

Atravessávamos uma praça quando vimos dois policiais espancando, a cassetete, rapaz de dezenove, vinte anos, se tanto. Fiquei sem ação. Ela, ao contrário, agiu: aproximou-se lançando mão de todos os argumentos favoráveis aos direitos intransferíveis do cidadão. Ficaram perplexos. Tentaram, sem sucesso, contra-argumentar. Ela finalmente convenceu-os, enfática: *Tortura; isto é tortura; parem, ou vou processá-los*. Levaram o rapaz algemado. Fomos embora sabendo da transitoriedade do armistício. Mas ela amada fez sua parte (FERREIRA, 2012, p. 24).

É perceptível, então, que *O mendigo...* tem todas as características vinculadas à alta literatura e nenhuma à literatura comercial. Além disso, podemos dizer que a obra se encaixa na tendência do novo realismo pelos recursos que o narrador usa para referir a realidade. Ele descreve o mundo a seu redor de modo fugidio, marcando certa distância ao observar a vida sem participar ativamente dela, mas, ao mesmo tempo, reconhece que de fato faz parte desse mundo, e por isso se inclui na máxima que repete a todo momento ao longo do texto: “Miseráveis. Somos todos miseráveis” (FERREIRA, 2012, passim). A narrativa também abraça a ideia da crítica social, por meio da referência ao submundo da miséria partindo de um narrador que tem uma competência ímpar para refletir sobre sua condição.

Na obra que se segue em nossa lista, também veremos experimentalismos formais criados por um autor cuja carreira é exemplar no polo erudito do campo literário nacional.

3.3.4 Reprodução (2013)

Reprodução é o décimo romance de Bernardo Carvalho, que teve todos os seus livros publicados pela Companhia das Letras. Ele iniciou a trajetória nas letras como jornalista, tendo exercido, na *Folha de S. Paulo*, as funções de editor do caderno de resenhas e ensaios “Folhetim” e de crítico literário no suplemento cultural “Ilustrada”, além de correspondente em Paris e Nova York. Bernardo Carvalho também é um nome constante nas grandes premiações literárias. Antes de *Reprodução*, o autor já havia ganhado o Jabuti e o APCA pelo romance *Mongólia* (2003), e o Oceanos por *Nove noites* (2002), sem falar nos diversos prêmios em que foi finalista. Além disso, Carvalho costuma figurar em eventos voltados para a dita alta literatura, como congressos universitários e feiras literárias internacionais, e é bastante citado em trabalhos acadêmicos na área de Letras.

Algumas declarações do autor deixam clara sua postura a respeito da divisão entre alta literatura e literatura comercial, a exemplo de falas na edição de 2016 da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP): após afirmar que a alta literatura não se rende às demandas do público, considerando válido o pressuposto de que o leitor médio é burro, declarou, em termos hostis, “eu quero que [o leitor] se foda”, e que faz sua literatura sem se importar com ser lido ou não (VIANA, 2016, n.p.).

De fato, *Reprodução* é uma obra exigente, de difícil acesso, criada para ser decodificada. A história é transmitida fora da ordem cronológica e quase toda por meio de entrelinhas em monólogos de dois personagens — um estudante de chinês e uma delegada —, que se estendem por páginas e páginas, são repetitivos, prolixos e, a todo momento, interrompem ou fazem retroceder o fluxo de informações. São monólogos porque, apesar de representarem conversas entre dois personagens, o que é passado para o leitor é apenas um dos lados do que deveria ser um diálogo. As falas do outro lado podem ser apenas supostas.

Um dia, todo mundo só vai falar e entender chinês. Pode escrever. Até isso aqui entre nós, este interrogatório, vai ter que ser em chinês. E aí quem não falar tá fodido. Já pensou? Eu não quero me foder. Ninguém quer. Claro, claro. Aqui não se fala palavrão. O senhor manda. O.k., não é interrogatório. Não precisa gritar. É uma conversa (CARVALHO, 2013, p. 15).

Esses monólogos são entremeados por alguns trechos de narração em terceira pessoa, pelo ponto de vista do estudante de chinês, e vazados em uma linguagem bastante sarcástica.

A obra se concentra, assim, no trabalho com a forma, e a autorreferencialidade se faz bastante presente. O mote da narrativa é justamente uma questão de linguagem, ou melhor, de língua e da dificuldade de comunicação. As frases iniciais são as seguintes: “Tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer” (CARVALHO, 2013, p. 9). Essa narração introduz a primeira cena da história, que indica o presente narrativo: o estudante de chinês, prestes a embarcar em um voo para Xangai, encontra sua antiga professora na fila do *check-in*, mas, no momento em que vai falar com ela, um homem estranho leva a professora embora e um policial leva o estudante para um interrogatório. Esse mal-entendido é o ponto de partida de *Reprodução*, mas está longe de ser o início da cadeia de eventos apresentada nessa narrativa. O leitor precisa, pela leitura dos monólogos, decifrar a ordem cronológica dos eventos narrados, para assim captar o enredo em sua totalidade. Após esse exercício, percebemos que tudo começa anos antes, quando um policial é responsabilizado pela morte do último integrante de um povo que havia inventado “a única língua capaz de dizer Deus” (ibid., p. 103).

Os personagens principais são um delegado de polícia, um agente, o estudante de chinês e a professora de chinês chamada Liuli, a única entre eles que tem um nome próprio. O resumo do enredo, em ordem cronológica, é o seguinte: o delegado, ainda jovem, se envolve com uma mulher “louca” que engravida, e ele provavelmente é o pai. O filho virá a ser o agente. O agente cresce sem ter certeza de que o delegado é seu pai, mas carrega desconfianças. Ele se torna policial e tenta perseguir o delegado, mas o delegado, querendo, a princípio, se livrar do suposto filho, o indica para trabalhar em uma missão na fronteira. Nessa missão, o agente é responsabilizado, de maneira injusta, pela morte de um indígena, último sobrevivente de um povo cuja língua supostamente era a única capaz de dizer “Deus”. Depois disso, para tentar proteger o agente, o delegado consegue a transferência dele para trabalhar no aeroporto. O tempo passa e a polícia do aeroporto recebe uma denúncia anônima de que haveria uma “mula” com carregamento de drogas no voo para Xangai. A suspeita é Liuli, ex-professora do estudante de chinês, que supostamente só se envolveu com tráfico internacional de drogas porque foi o jeito que encontrou de salvar uma criança chinesa órfã. A polícia planeja uma ação para investigar isso, e pretende colocá-la em prática quando Liuli está na fila do *check-in*, acompanhada pela criança. O estudante de chinês, que coincidentemente está no mesmo lugar, avista Liuli e vai falar com ela. Nesse momento, o agente aparece e, contrariando os planos da polícia, leva Liuli e a criança para algum lugar desconhecido, na

tentativa de salvá-las de uma prisão moralmente injusta. Pouco depois de o agente levar Liuli, o delegado, que viu o estudante de chinês com a professora, o leva para um interrogatório, pensando que ele tem relação com o ocorrido e que pode saber o paradeiro dos fugitivos. É nesse interrogatório que o estudante inicia seu monólogo enorme, que se resume em uma propagação de desinformações lidas na *internet* e reproduzidas sem nenhum filtro crítico.

Entretanto, como é possível perceber, a parte do enredo que acontece antes da cena no aeroporto não é narrada como verdade, e sim como algo suposto. Porém, isso não resulta apenas do fato de as informações partirem de um disse-me-disse, mas também por essas informações serem meramente ouvidas por trás de uma porta pelo estudante, que é o personagem focalizado pela narração. Acontece que, primeiro, o estudante admite não ter certeza do que seus ouvidos captam:

A julgar pelo que consegue ouvir com dificuldade, e cujas lacunas compensa com imaginação e pensamento positivo, mais parece a voz providencial de uma autoridade passando um sermão no delegado [...]. Como ouve ainda menos o que o policial responde, o estudante de chinês prefere imaginar que ali se esboça uma solução do problema (transformando a autoridade, seja ela quem for, numa aliada) a ter de encarar a triste realidade que no fundo se configura a despeito de suas esperanças (CARVALHO, 2013, p. 58).

E então, depois do extenso monólogo da delegada, a veracidade de toda a sua fala é colocada em xeque com ainda mais gravidade, quando o texto volta ao “diálogo” do estudante com o delegado:

A delegada. Como, que delegada? A única. A que eu ouvi falando na sala aí ao lado. É, sim, senhor. Ouvi, sim, senhor. Não tem? Nenhuma delegada? Então, quem é que estava falando com o senhor? Não? [...] Não tem? Claro. O.k. Vou acreditar que não tem nenhuma delegada aí ao lado. O que eu ouvi foi obra da minha imaginação. A realidade não existe. Eu não estou aqui. Não tem nenhuma delegada aí do lado. Tudo fruto da imaginação (CARVALHO, 2013, p. 135-138).

Essa dificuldade de ouvir o outro, de se comunicar com o outro, é explorada de várias formas na obra: um personagem que acredita em tudo que ouve pode ter sido enganado pelos próprios sentidos; a única língua capaz de dizer “Deus” pode ter sido inventada só para alguém dizer “Deus” de modo único; os diálogos em que só ouvimos um lado podem dar a ilusão de que nos deparamos com uma história completa, ou podem, ao contrário, evidenciar que é uma história sobre lacunas. Algumas passagens autorreferenciais apontam para essa problemática da língua:

‘As comédias incas, representadas na mais elegante e poética de todas as línguas sul-americanas, baseavam-se no diálogo. Mas em um diálogo no qual só um dos lados tinha o direito de falar. Era a comédia do massacre das outras línguas [...]’. Se me pedissem pra inventar uma língua, eu criava uma onde tudo estivesse dito e não sobrasse nenhum espaço nem pra imaginação nem pra mal-entendido” (CARVALHO, 2013, p. 114).

É impossível saber o que se passa na cabeça dos outros, ainda mais quando, para exprimir o que estão pensando, em vez de atos e gestos, insistem em falar em chinês. Mas é possível imaginar que, entre duas pessoas falando línguas completamente diferentes, como o chinês e o português, algum tipo de entendimento, para além das palavras, permita viver, se não uma história comum, pelo menos alguma forma de mal-entendido. Os mal-entendidos não deixam de ser uma forma de comunicação. [...] Os mal-entendidos são legião entre pessoas que falam a mesma língua, que dizer entre os que falam línguas tão estranhas entre si quanto o chinês e o português ou o português e uma língua indígena supostamente conhecida por apenas um missionário e pelo último sobrevivente de uma etnia dizimada (ibid., p. 160-161).

A dificuldade de lidar com a língua do outro seria, então, causadora de mal-entendidos. Ora, o enredo de *Reprodução* é baseado justamente em uma sucessão de mal-entendidos. O curioso é que esse enredo, por si só, teria bastante potencial de entretenimento, se não fosse estruturado em uma forma que dificulta tanto sua apreensão; mas a prosa de Bernardo Carvalho não se interessa pelo entretenimento, e sim pela dificuldade, tornando-se, ela mesma, parte do problema de comunicação sobre o qual fala. Desse modo, seria impossível dissociar forma e conteúdo em *Reprodução*. Esses dois extremos precisam ser olhados em conjunto para que se interprete o sentido da obra.

Visto isso, *Reprodução* tem todas as características de uma literatura contemporânea exigente, enquadrada como erudita, e nenhuma característica da dita literatura comercial. A obra também corresponde à tendência do novo realismo, com seus questionamentos do regime representativo que coordenaria uma obra tradicional de ficção.

Por fim, a última obra do nosso *corpus* também traz inovações formais interessantes, apesar de não ser tão difícil, de não limitar tão fortemente sua acessibilidade. Digamos que Maria Valéria Rezende não faz questão de que o leitor “se foda”.

3.3.5 *Quarenta dias* (2014)

Graduada em Literatura Francesa e Pedagogia, mestra em Sociologia, freira associada à Congregação de Nossa Senhora – Cônegas de Santo Agostinho e ativista do feminismo,

Maria Valéria Rezende passou uma vida inteira trabalhando com educação popular, no Brasil e em missões no exterior. Começou a se dedicar à literatura já na porta da terceira idade, publicando seu primeiro livro, a coletânea de contos *Vasto mundo* (2001), aos cinquenta e nove anos. A essa publicação se seguiram os lançamentos pela antiga Editora Objetiva, a partir de 2015 incorporada à Companhia das Letras: *O voo da guará vermelha* (2005), que foi finalista do Zaffari & Bourbon; *Modo de apanhar pássaros à mão* (2006), semifinalista do Oceanos; *Quarenta dias* (2014), vencedor do Jabuti nas categorias Romance e Livro do Ano – Ficção e semifinalista do Oceanos; *Outros cantos* (2016), finalista do Jabuti e vencedor do Prêmio São Paulo e do Prêmio Casa de las Américas; e *Carta à Rainha Louca* (2019), finalista do Jabuti. A autora também já obteve Jabutis nas categorias Infantil, por *No risco do caracol* (2008), e Juvenil, por *Ouro dentro da cabeça* (2012).

Quarenta dias é a única obra do nosso corpus que tem uma mulher como protagonista. A professora aposentada Alice é uma narradora-personagem que se coloca como autora de uma espécie de diário — “aqui estou vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora” (REZENDE, 2014, p. 13). A obra seria, então, equivalente ao caderno de Alice, onde ela registra sua aventura pelas ruas de Porto Alegre e onde cola folhetos e bilhetes acumulados nesse período, que aparecem no livro como imagens, configurando um hibridismo de narrativa textual com narrativa visual.

O incidente que desencadeia a história é a mudança de Alice de João Pessoa para Porto Alegre, após ceder a um pedido da filha. Norinha, a filha egoísta e manipuladora, mora em Porto Alegre, está grávida e quer que Alice vá cuidar do futuro neto; então a mais velha, que sempre se submeteu aos abusos e chantagens emocionais “pra evitar discussão” (REZENDE, 2014, p. 22), aceita. No entanto, após a mudança, Norinha e o marido revelam que vão passar seis meses na Europa e deixam Alice sozinha na nova cidade. Sem saber o que fazer a partir de então, Alice se agarra a uma informação que recebe por acaso de uma amiga cujo filho desapareceu na periferia de Porto Alegre, e decide sair à procura do sujeito, chamado Cícero.

Um rumo vago. Que eu seguiria se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi (REZENDE, 2014, p. 92).

Com isso, Alice começa uma peregrinação pelas ruas da cidade, a princípio atrás de Cícero, mas, depois, apegando-se a quaisquer outros objetivos imediatos que surgem. Por pura insistência em não voltar para o mundo cotidiano, que representa uma submissão aos interesses alheios, a personagem vaga pela periferia e passa a viver como uma moradora de rua, em um “avesso da cidade” (ibid., p. 235) sempre comparado a *Alice no país das maravilhas* (1865), mas que também lembra o submundo experimentado pelo mendigo de Evandro Affonso Ferreira. Tudo isso para, no fim, ela se deixar levar mais uma vez por uma vontade alheia: volta para casa porque outra moradora de rua diz que ela deve voltar. “Obedeci, sem resistência” (ibid., p. 245).

Essa passividade da protagonista de *Quarenta dias* constitui a base de toda a obra. O destino de Alice é sempre determinado pelos outros: a mudança, a busca pelo filho da amiga, o retorno ao lar. A estrutura, aqui, não é a de um protagonista ativo que supera obstáculos em busca de um objetivo claro. Alice não tem um objetivo que conduza a linha narrativa; é como se ela fosse um esboço de protagonista, em busca de seu objetivo dramático. É a própria tensão entre a iniciativa e a submissão de Alice que fundamenta a história: “Tinha de haver, na cidade que se estendia pra lá dessas janelas, alguma coisa que eu fizesse livremente, por meu próprio gosto, sem obrigação, sem necessidade, sem ninguém se meter” (REZENDE, 2014, p. 55).

O enredo é transmitido por uma forma que corresponde a essa incapacidade de agência da protagonista. Como narradora, Alice não oferece uma descrição racional e objetiva dos fatos, pois não tem condições de fazer isso. Ao contrário, sua narração mostra incerteza quanto aos detalhes dos eventos — “Devo ter agradecido, dito que estava com sono, eles devem ter respondido o que lhes cabia, e só fui dar acordo de mim já à meia-manhã do dia seguinte” (REZENDE, 2014, p. 41) —, além de uma desorganização na cronologia, que representa o jeito dela de lidar com as memórias. A todo momento, há também interrupções no fluxo do texto, como se Alice tivesse simplesmente largado a caneta no meio de uma frase e ido fazer outra coisa, e depois, no retorno, não se desse o trabalho de continuar de onde parou.

Vou começar a tricotar a minha nova felicidade, eu me dizia, e é bem provável que eu recupere a boa vontade pra com Norinha e enxergue nos atos e nas palavras dela mais cortesia e amor, as únicas coisas indispensáveis pra viver

Enfim, Barbie, eu me autoajudava como podia

Eita mulher equilibrada que eu era, naquele tempo! Achava

Vamos, coragem, que a história só está começando (REZENDE, 2014, p. 32).

Assim, a própria narradora admite uma rasura da realidade: “Já não sou capaz de reproduzir assim, detalhadamente, em sequência quase exata, os caminhos que percorri” (ibid., p. 102). É evidente, portanto, a filiação dessa obra às tendências no novo realismo, incluindo o hibridismo de formas e linguagens, a visualidade, a crítica social, a presença de uma narradora em primeira pessoa que, em vez de agir, é carregada por contingências. Ademais, as idas e vindas no tempo, as interrupções, a inserção de pequenas epígrafes entre unidades narrativas que não são organizadas exatamente como capítulos, tudo isso cria uma narrativa fragmentária e tão caótica quanto a mente da narradora-personagem, que “[conta] tudo mais ou menos com começo, meio e fim, ou fim, meio e começo” (ibid., p. 88).

Também fica transparente, portanto, a fuga de uma estrutura narrativa mítica ou de uma caracterização arquetípica dos personagens.

A linguagem é clara e concisa, além de o texto apresentar eufonia e beleza no vocabulário e nas construções de frases, mas a ordenação complexa da narrativa, que representa certa inovação formal, pode diminuir a acessibilidade da obra; não a ponto de torná-la difícil, porém a ponto de não garantir uma leitura muito fácil.

3.4 Constatações gerais

Neste capítulo, tentamos empreender uma análise minuciosa de aspectos, nas obras e nas biografias dos autores da nossa amostra, que pudessem relacioná-las às categorias “alta literatura” e “literatura comercial”, de acordo com características levantadas nos capítulos anteriores a respeito dessas categorias. A análise, obviamente, não nos oferece respostas absolutas, mas nos permite algumas constatações gerais que nos ajudam a pensar essa divisão no âmbito da literatura brasileira contemporânea:

- a) Todas as obras de grande sucesso comercial do nosso *corpus* são de autores que já tinham sucesso comercial, mesmo que em outros mercados que não o literário.
- b) Todas as obras do nosso *corpus* que tiveram seu prestígio elevado pelo reconhecimento de um grande prêmio literário são de autores que já tinham prestígio no campo literário, inclusive — mas não apenas — através de prêmios.

- c) As obras da dita alta literatura nem sempre são mais difíceis ou exigentes do que aquelas enquadradas como literatura comercial. Elas podem ser fáceis e acessíveis, sem que isso comprometa sua qualidade.
- d) Uma mesma obra pode ter alto valor estético e alto valor comercial. Um mesmo artista pode ser consagrado pelo prestígio cultural e pelo mercado.
- e) Sendo assim, a associação do alto valor estético a uma literatura “difícil” e do alto valor comercial a uma literatura “fácil” é simplista e insuficiente para se lidar com a literatura brasileira contemporânea.
- f) É difícil separar conteúdo e forma na análise da maioria das obras. Mais difícil ainda é dizer se uma obra prioriza o conteúdo ou a forma como elemento de destaque. Portanto, o critério de concentração na forma vs concentração no conteúdo para justificar as categorias “alta literatura” e “literatura comercial”, pelo menos na literatura brasileira contemporânea, é simplista e não se ajusta a uma análise literária satisfatória.
- g) Algumas tendências apontadas para a literatura brasileira contemporânea, como a autoficção ou mesmo o “novo realismo” de forma geral, aparecem com mais frequência nos romances ganhadores de prêmios. Já outras, como o hibridismo, aparecem mais ou menos com a mesma frequência nos dois grupos. Nesse ponto, é preciso considerar que as obras que circulam nos espaços destinados à alta literatura são, conseqüentemente, as mais propensas a serem selecionadas para estudos acadêmicos.

Visto isso, após a análise do *corpus*, reforçamos o argumento de que o motivo mais forte para a existência da divisão entre “alta literatura” e “literatura comercial” no Brasil contemporâneo não está nas características internas das obras, mas sim na forma de consagração, que define os espaços sociais, dentro do campo literário, nos quais as obras e os autores encontram legitimidade.

CONCLUSÃO

Depois de examinarmos a origem da divisão do campo literário nas categorias “alta literatura” e “literatura comercial” e a aplicação desses conceitos na literatura brasileira contemporânea, principalmente quando a alta literatura é relacionada a uma produção focada na forma e a literatura comercial a uma produção que privilegia o conteúdo, ou a alta literatura a uma produção necessariamente de maior qualidade estética e menor valor mercadológico do que a literatura comercial, concluímos que essas categorias não atingem, no Brasil contemporâneo, a funcionalidade a qual se propõem. Na prática, verificamos que essa divisão diz mais sobre o tipo de consagração social dos autores e das obras do que sobre as características internas e o valor literário dessas obras.

Ora, mas a consagração parte justamente do pressuposto de que essas categorias informariam, sim, sobre aspectos textuais e narrativos das obras. Para um júri de prêmio literário justificar a vitória de alguma obra, ele recorre a elementos que dizem respeito à linguagem usada pelo autor, à caracterização dos personagens, às temáticas abordadas, ao modo como o enredo é construído. Igualmente, para uma editora concretizar o potencial mercadológico de algum livro, ela instiga os leitores com sinopses que chamem atenção para os mesmos elementos, embora, muitas vezes, ressaltando ângulos diferentes.

Visto isso, nota-se certa tautologia na divisão entre alta literatura e literatura comercial. As instâncias de reconhecimento não apenas seguem critérios existentes para validar os tipos de literatura, mas estabelecem, elas mesmas, esses critérios. E assim se preserva a divisão. Um autor que entra no mercado literário brasileiro hoje, independentemente da qualidade de sua produção, é quase forçado a escolher em qual polo quer ser reconhecido. Uma vez enquadrado em um dos polos, fica difícil tentar se deslocar entre eles, porque o enquadramento gera uma expectativa, na maioria das vezes pautada por preconceitos. Um sujeito que tente se deslocar não raro será visto como um autor bom que se rendeu ao mercado, ou um autor *best-seller* que tentou escrever literatura séria.

No entanto, com um tipo diferente de tratamento e de divulgação por parte dos agentes do campo literário, talvez, por exemplo, Oskar Nakasato se tornasse um *best-seller*, ou Fernanda Torres ganhasse um Jabuti de Romance Literário.

E não precisamos ficar apenas em exemplos hipotéticos para mostrar as ambiguidades que existem na literatura brasileira contemporânea a respeito dessa divisão. Ao compararmos — como fizemos — uma lista de *best-sellers* a uma lista de obras ganhadoras de prêmios, evidentemente a lista de *best-sellers* tende a revelar mais obras de baixa qualidade, já que essa seleção, ao contrário da outra, não passa pelo crivo de um júri especializado; porém, o mercado está cheio de obras de alto valor comercial com qualidade literária reconhecida.

Podemos citar, por exemplo, Raphael Montes. Embora reconhecido como um autor de ficção policial com grande aptidão comercial, que já vendeu mais de 100 mil exemplares de seus livros, Montes foi finalista dos prêmios Benvirá e São Paulo com seu romance de estreia, *Suicidas* (2012), além de ter obras aclamadas por críticos de jornais como *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *The Guardian*. Ademais, foi o primeiro autor brasileiro premiado com o Jabuti de Romance de Entretenimento, por *Uma mulher no escuro* (2019).

Outro caso interessante é o de Itamar Vieira Junior, autor do muito bem avaliado pela crítica *Torto arado* (2019), que não apenas venceu os prêmios Leya, Jabuti e Oceanos, como também foi o livro mais vendido de 2021 em toda a Amazon Brasil, considerando, inclusive, obras estrangeiras e de não ficção. *Torto arado* encerrou o ano de 2021 somando mais de 170 mil exemplares vendidos, segundo a revista *Veja*.

Cabe também mencionar a contradição vista no Prêmio Jabuti em 2021, quando o troféu de Romance de Entretenimento foi para *Corpos secos* (2020), escrito a oito mãos por Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polessio e Samir Machado de Machado. Os quatro autores são mais reconhecidos no âmbito da alta literatura do que da literatura comercial, e o selo responsável pela publicação da obra é o Alfaguara, que autodefine seu catálogo como “ficção literária” (categoria análoga ao que chamamos de alta literatura). O mais curioso é que a categoria na qual o livro concorre é escolhida não pelo júri, mas pelos autores ou pela editora, no ato de inscrição. Vemos assim, talvez, uma tentativa de desconstrução do abismo que teoricamente existiria entre os dois tipos de literatura, uma amostra de que, na prática, o campo literário é mais complexo do que esse binarismo simplista.

Reconhecer, nessa realidade, seus traços dúbios, exige um questionamento da funcionalidade dos conceitos que usamos para organizar nosso mundo literário.

Sob esse prisma, é relevante pensarmos no que Guerreiro Ramos (1996) chama de “redução sociológica”: um método de análise, a ser adotado por pesquisadores de países periféricos, que se baseia na assimilação crítica, em vez de literal e passiva, de concepções importadas da produção científica estrangeira. O argumento do autor é de que cada cultura nacional traria uma perspectiva específica, particular, vinculada a sua formação sócio-histórica.

Por exemplo, a redução sociológica de um conceito que tem origem em um contexto estrangeiro partirá de uma investigação histórica e referencial desse conceito, a fim de entender a que perspectiva essa ideia atende, a princípio, e quais serão sua funcionalidade e sua relevância de acordo com as demandas do novo contexto em que ela será aplicada.

Um exemplo de redução sociológica fornecido por Guerreiro Ramos é o que ele fez do conceito de “controle social” na obra *Introdução crítica à sociologia brasileira* (1957). Segundo o autor, esse conceito é fundamental para os trabalhos sociológicos nos Estados Unidos, país cuja formação histórica fez com que a integração social fosse uma problemática acentuada. Contudo, para os sociólogos brasileiros, esse conceito teria baixa funcionalidade, porque a formação histórica do país não teria gerado uma necessidade de se priorizar essa questão.

Não é que o conceito seja inválido para pensar a realidade brasileira. Ao contrário, ele é válido como um princípio geral, universal. No entanto, Ramos defende a necessidade de se problematizar os modos de aplicação concreta de um conceito. A redução sociológica parte do princípio de que todos os fatos da realidade social estão imersos em conexões de sentido, ou seja, a perspectiva em que os objetos se encontram faz parte da constituição de sua significação, já que cada contexto social está vinculado a práticas sociais específicas. Ramos não nega a universalidade da ciência, mas presume que, apesar de existirem pressupostos universais admitidos como válidos por todos os cientistas, a funcionalidade de algumas cogitações e as particularidades dos pontos de vista dos cientistas variam de acordo com o contexto. Logo, se um objeto for deslocado de sua perspectiva original, ele muda; deixa de ser exatamente o que era a princípio.

Portanto, realizar a redução sociológica de um conceito é pensar criticamente sobre ele, investigando suas origens históricas e suas aplicações originais e avaliando a pertinência e a funcionalidade desse conceito em outros contextos nos quais ele possivelmente poderia ser (ou nos quais ele de fato é) aplicado. Isso é o oposto de uma transplantação literal do conceito,

ou seja, de uma assimilação acrítica, que assumiria a possibilidade de um objeto ser transferido de um contexto para outro sem que, com isso, precisasse ser tratado de modo diferente.

O que fizemos neste trabalho pode ser visto como a redução sociológica dos conceitos de “alta literatura” e “literatura comercial”. Essa divisão no âmbito da literatura não se desenvolveu na formação histórica do Brasil, como aconteceu nos países europeus ou nos Estados Unidos. Aqui, ela foi assimilada mais tarde e a partir de pressupostos oriundos de outros contextos nacionais, culturais, históricos. O problema é que essa assimilação foi feita de maneira literal e, hoje em dia, ainda se mantém acrítica na maior parte de suas aplicações. O que propomos não é excluir essas categorias do campo literário brasileiro, mas pensar criticamente os conceitos para entender as situações em que, de fato, faz sentido usá-los.

O que não faz sentido, hoje, é a permanência de critérios antiquados e reducionistas — como as dicotomias que não dão conta da literatura brasileira contemporânea — para dividir nossa produção em alta e comercial. Igualmente, a associação automática dos *best-sellers* brasileiros a obras de baixa qualidade não corresponde à realidade do nosso contexto.

Em um cenário como o nosso, seria mais produtivo considerar o valor estético e o valor comercial como características que podem existir em maior ou menor grau em qualquer obra literária, em vez de enquadrar previamente as obras e os autores em um desses polos. Esse seria um jeito mais funcional de se hierarquizar a literatura, principalmente aquela produzida hoje.

Acreditamos que hierarquizar não é o mesmo que segregar. Dizer que uma obra é melhor do que a outra é uma forma de hierarquização, enquanto considerar que as obras eruditas são boas e as obras comerciais são ruins seria uma forma de segregação. A organização de boa parte do nosso campo literário, a partir de uma assimilação literal e acrítica das categorias “alta literatura” e “literatura comercial”, serve a um projeto de segregação. Acontece que temos muito mais a ganhar estimulando não essa segregação, mas um crescimento do campo literário brasileiro como um todo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. *In*: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1973. p. 287-295.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/07/23/a-industria-cultural-o-iluminismo-como-mistificacao-de-massas-max-horkheimer-e-theodor-adorno/> Acesso em: 07 jun. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ALMEIDA, Pedro. O que é romance de entretenimento, a nova categoria do Prêmio Jabuti. **PublishNews**, 2020. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/03/25/o-que-e-romance-de-entretenimento-a-nova-categoria-do-premio-jabuti>. Acesso em: 1 jun. 2021.

ANDRADE, Rangel Gomes de; VICENTE, Adalberto Luís. O esteticismo finissecular francês: em torno de Baudelaire. **Lettres Françaises**, v. 20, p. 87-115, 2019.

ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Introdução. *In*: BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011. p. 9-14.

BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BÜRGER, Peter. Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa. *In*: BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Paulo Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 81-114.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas; FFLCH/SP, 2002.

CARVALHO, Bernardo. **Reprodução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CASTELLO, José. **Ribamar**: romance. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CURY, Augusto. **Felicidade roubada**. São Paulo: Saraiva, 2014.

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

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no ocidente. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 55, p. 5-18, jun. 2004.

ECO, Umberto. Cultura de massa e níveis de cultura. *In*: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 33-67.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 42-55, 2010.

FERREIRA, Evandro Affonso. **O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FRANCHETTI, P. Gonçalves de Magalhães e o Romantismo no Brasil. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 89-103, jul./dez. 2006.

GERARD, Armelle Vincent; LAPOINTE, Maëlle. Les Français et la lecture: résultats 2021. **Centre national du livre**, 2021. Disponível em: <https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-francais-et-la-lecture-en-2021>. Acesso em: 12 jul. 2021.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, n. 2, p. 199-221, 2012.

GOTLIB, Nadia Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HORÁCIO. Arte poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 55-68.

HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO; ITAÚ CULTURAL. **Retratos da leitura no Brasil**. 5. ed. Instituto Pró-Livro, 2020. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/>. Acesso em: 12 jul. 2021.

JOBIM, José Luis. Indianismo literário na cultura do Romantismo. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n. 1, p.191-208, jan./jun. 2006.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de juízo estética. *In*: KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 45-200.

LUDMER, Josefina. Identidades territoriais e produção de presente: literaturas pós-autônomas. *In*: LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a, p. 127-133.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas: otro estado de la escritura. **L'objet littérature**, dez. 2012. Disponível em: <https://oblit.hypotheses.org/277>. Acesso em: 2 out. 2020.

LUDMER, Josefina. O sistema literário argentino: literaturas autônomas. *In*: LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013b. p. 77-80.

MACHADO, Cassiano Elek. Minicontos arrancam escritor do fundo do sebo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 out. 2000. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200006.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MELO, Fábio de. **Tempo de esperas**: o itinerário de um florescer humano. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

NAKASATO, Oscar. **Nihonjin**. São Paulo: Benvirá, 2011.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia?** São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos, 316).

PARDO, M. Carmen Villarino. O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais. *In*: AZEVEDO, Luciene; DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015. p. 265-285.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica dos escritores modernos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. Livro X. *In*: PLATÃO. **A república**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RAMOS, Guerreiro. **A redução sociológica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

REIMÃO, Sandra. Sobre a noção de Best-seller. *In*: REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro, 1960-1990**. São Paulo: COM-ARTE FAPESP, 1996, p. 23-36.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. *In*: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÒ, Ettore (org.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 9-23.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista). **Discurso**, [S. l.], n. 10, p. 161-174, 1979. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37865>. Acesso em: 21 set. 2021.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. *In*: SCHNAIDERMAN, Boris. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 34. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 11-31.

SOARES, Jô. **As esganadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo de. **Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)**. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 15-26.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo de. **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. 2. ed. rev. Chapecó, SC: Argos, 2018. p. 15-25.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 set. 2013. Prosa e Verso. Disponível em: <http://glo.bo/3JAfrtt> Acesso em: 27 jan. 2022.

THOMAS, Vincy. Les vingt meilleures ventes de livres entre 2005 et 2020. **Livres Hebdo**, 2021. Disponível em: <https://www.livreshebdo.fr/article/les-vingt-meilleures-ventes-de-livres-entre-2005-et-2020>. Acesso em: 12 jul. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TORRES, Fernanda. **Fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VIANA, Rodolfo. 'Não me interessa o leitor', diz Bernardo Carvalho em mesa na Flip. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2016. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1788026-nao-me-interessa-o-leitor-diz-bernardo-carvalho-em-mesa-na-flip.shtml>. Acesso em: 11 abr. 2022.

VIEGAS, Ana Cláudia. Literatura do presente no Brasil – Notícias. **Contexto** (UFES), v. 19, p. 13-25, 2011.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. **Nonada**: Letras em Revista, v. 2, n. 15, p. 183-200, 2010.