

CRITICA-ME OU DEVORO-TE: SOBRE A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Lucas Piter Alves Costa
Mestrando em Estudos Discursivos – Universidade Federal de Viçosa

Mônica Santos de Souza Melo
Doutora em Linguística – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O que é a literatura contemporânea? Quais os critérios para a sua análise? Como se posiciona a crítica diante das dificuldades de um estudo desse objeto? Muitos anos já se passaram desde que a problemática de definição e abordagem da literatura contemporânea se formou. De lá para cá, a maioria das reflexões sobre a literatura contemporânea tem se pautado nas relações de mercado, deixando de lado algumas questões fundamentais para a análise de obras literárias, e dando a falsa impressão de que não há obras no quadro contemporâneo que se dignam a serem estudadas. Com base nessas lacunas, o objetivo deste artigo é fomentar reflexões sobre a abordagem da literatura contemporânea pela crítica vigente.

Palavras-chave: Crítica literária. Literatura brasileira contemporânea. Campo literário.

Abstract: What is contemporary literature? What are the criteria for their analysis? What does the criticism about the difficulties of a study of this object? Many years have passed since the problem definition and approach of contemporary literature was formed. Since then, most of the reflections on the contemporary literature has been based on market relations, leaving out some key issues for the analysis of literary works, and giving the false impression that there is not works within contemporary deign to be studied. Based on these deficiencies, the study aims to encourage reflection on the approach of contemporary literature for the critical current.

Keywords: Literary Criticism. Contemporary Brazilian Literature. Literary Field.

1. Introdução

Desde que os estudos sobre a nova literatura se iniciaram, já se passaram trinta anos, para aqueles que consideram a literatura contemporânea a partir do ano de 1980, ou cinquenta anos, para os adeptos da década de 60 como início da nova “escola”¹. De lá para cá, pouquíssimos trabalhos de peso foram publicados a respeito da literatura pós-modernista.

A geração atual de críticos, ensaístas e resenhistas, que circulam nos mais variados periódicos, não ocupou ainda a lacuna deixada pelos críticos renomados que

fomentaram polêmicas entre os anos de 1940-80. Dos que são representativos no quadro literário atual, a maioria (se não todos) é especialista certos tipos de obras literárias anteriores à literatura contemporânea.

Devido ao longo período de obscuridade sobre a literatura brasileira contemporânea, o objetivo deste artigo não pode ser outro senão tentar lançar algumas indagações que, esperamos, sejam ao menos provocativas e que movimentem o debate sob novos olhares. Mais que isso seria presunção.

Naturalmente que de pouca novidade dispomos para acrescentar à parca bibliografia sobre a literatura contemporânea. Em verdade, muitos dos pontos em que tocamos são de conhecimento comum daqueles que se dignam a estudar o período. Ainda assim, talvez nossa abordagem do fenômeno que chamamos de literatura contemporânea cause certo estranhamento ou soe como inusitada para uns, por tomarmos como base pressupostos da Análise do Discurso, de onde temos contemplado alguns objetos literários em nossas pesquisas.

2. Instituição literária e campo contemporâneo

O entendimento do que vem a ser a literatura contemporânea passa pela compreensão do que é Literatura – subjaz aí aquela mesma pergunta notória que o iniciante nos estudos literários tenta responder com base em textos exemplares como o de Terry Eagleton (2003).

Podemos afirmar que não há como entender o fenômeno da literatura contemporânea sem compreender antes a Literatura como processo, ou seja, a Literatura como um **continuum**, ou, melhor ainda, como um ambiente formado por discursos e por práticas sócio-discursivas, sempre em agregação de valores, nunca em superação ou negação absoluta daqueles que vieram antes. Afirma-se constantemente, por exemplo, que o Realismo é a “negação” de valores do Romantismo, mas dificilmente poderemos dizer que a Literatura hoje é a negação de obras de ontem. A Literatura “apresenta-se [...] como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos” (SILVA, 1990, p. 14), não como uma herança ou monumento meramente transferível.

A ideia que se desenvolve aqui é a de uma Literatura como Instituição Discursiva, similar às instituições de discurso que superficialmente definimos, com base em saberes comuns, como a Justiça, a Religião, a Política, e o mesmo vale para o Cinema, o Teatro, os Quadrinhos etc. Em outros termos, a ideia de que a Literatura – diferente de **literatura** ou **literaturas** – é uma instituição **relativamente** autônoma, com seus representantes, seus textos, suas práticas sociais, seus mecanismos característicos de (relativa) autogestão.

Ver a Literatura como uma instituição discursiva **relativamente** autônoma é romper com aquela postura romântica de vê-la como um discurso superior, totalmente diferente dos outros discursos ditos **pragmáticos**, como o publicitário, o jurídico, o político, ou o científico; uma postura, como criticou Adriana Facina (2004), que vê a arte e a cultura em geral como:

[...] esferas à parte da atividade humana, **completamente** autônomas e distanciadas da dimensão da produção material da vida e, conseqüentemente, mais elevadas, nobres e sujeitas a regras especiais de entendimento que, em geral, são vistas como da ordem da intuição e da sensibilidade, muito mais do que da análise racional (FACINA, 2004, p. 26, grifo nosso).

Rompendo com essa postura romântica, a superioridade do discurso literário torna-se uma ilusão que cai por terra, o que nos permite avaliar a Literatura como qualquer outro ambiente de práticas textuais, e aceitar que a enunciação literária seja parte de uma rede discursiva muito mais complexa e abrangente, rede que é responsável por caracterizar sua enunciação como típica de um tal discurso e não de outro.

Nessa concepção, os discursos que caracterizam o ambiente literário são da mesma forma socialmente constitutivos, pois é por meio de discursos que se constituem estruturas sociais; e estes são também constituídos socialmente, pois variam segundo os domínios sociais em que são gerados, de acordo com as ordens de discurso a que se filiam. Essa imbricação de discursos definidos e definidores, atrelados às práticas sociais que os integram, forma, resumidamente, o que chamamos de **instituição discursiva**.

Esse conceito de instituição, aplicável a qualquer cadeia de formação discursiva e ideológica, permite visualizar o grande espaço simbólico em que se dá qualquer prática de linguagem, e acentuar as complexas mediações nos termos das quais se define a Literatura – aquilo que a distingue minimamente da Religião ou do Cinema, por exemplo.

Trata-se de ver a instituição como um mundo pré-configurado, no qual um indivíduo se insere aderindo às suas regras, consciente ou não, e também se instituindo como um representante do discurso que forma essa instituição. Os escritores e os críticos produzem suas obras e se **inscrevem** na Instituição Literária, mas antes que o façam, escritores, críticos e obras são igualmente produzidos eles mesmos por todo um conjunto de práticas sócio-discursivas. Desse modo:

Se empregada em sua acepção imediata, a noção de instituição literária designa a vida literária (os artistas, os editores, os prêmios etc.). Podemos ampliar seu domínio de validade, como o fazem muitos sociólogos, levando em conta o conjunto de quadros sociais da atividade dita literária, tanto as representações coletivas que se têm dos escritores, como a legislação (por exemplo, sobre os direitos autorais), as instâncias de legitimação e de regulação da produção, as práticas (concursos e prêmios literários), os usos (envio de um original a um editor...), os **habitus**, as carreiras previsíveis e assim por diante. Essa ampliação do campo de visão promoveu uma profunda renovação da concepção que se pode ter do discurso literário (MAINGUENEAU, 2006, p. 53, grifos do autor).

À guisa de exemplo, tomemos a literatura romântica. Podemos pensar no Romantismo como uma espécie de **campo** dentro do Discurso Literário, de um lado; e do outro, o surgimento da imprensa bem antes desse **campo**. De fato, não poderíamos pensar em Romantismo sem atrelá-lo à imprensa, aos jornais que veiculavam os folhetins, o que nos leva a considerar que aquela foi determinante para a literatura da época (ou ao menos tenha possibilitado sua configuração). Mas pensar a literatura como instituição significa assumir que ela existe como tal antes mesmo dos meios de produção que a configuram naquele determinado momento. Ainda nesse contexto, para prosseguir com nosso raciocínio, podemos visualizar os salões literários também como **espaços** específicos que compõem o **campo literário romântico**.

Os salões, os cafés, os saraus são ambientes legitimados e legitimadores da sua literatura vigente (é óbvio que esses ambientes mudam conforme muda a instituição

literária, integrando-se a outras estéticas). Os salões, os cafés e os saraus são absorvidos pela instituição literária como componentes de sua formação, assim como a imprensa. O discurso literário não deixaria de existir sem esses componentes, apenas sua configuração seria outra, tal **campo** seria um outro. Em resumo, o sujeito que se assume como escritor é consumido pela instituição antes mesmo de efetivar sua obra, e:

As diversas estéticas, as “escolas” são indissociáveis das modalidades de sua existência social, dos lugares e das práticas que elas revestem e que as revestem. A diferença entre o café do século XIX e o salão dos séculos XVII e XVIII intervém na própria definição da condição da literatura nas sociedades envolvidas (MAINGUENEAU, 2001, p. 32).

E como cada instituição gerencia suas próprias regras, elas estão sujeitas a mudanças, ou melhor, a agregações de valores em cada época e lugar. Esse mecanismo implícito da instituição literária determina quem está fora e quem está dentro do discurso que a constitui, e determina ainda os próprios discursos/contextos a constituem.

O raciocínio poder servir perfeitamente à literatura contemporânea, vista como um campo componente da instituição literária, de maneira similar à literatura romântica. Dessa forma, dizer que a literatura contemporânea tem menos valor estético, que não é representativa da sociedade, resumindo tudo na comparação com as obras anteriores, como se a Literatura não sofresse continuamente mudanças, demonstra apenas a tentativa de uma crítica tradicionalista em estabelecer o domínio sobre o saber literário.

3. Impasses no campo contemporâneo

Logo no primeiro parágrafo de seu texto “Prosa literária atual no Brasil”, de 1984, Silviano Santiago (2002) aponta para o estágio já consolidado de mercantilização da literatura contemporânea. Vimos que em consonância com esse cenário de mercantilização do objeto artístico que muitos críticos apontam, está a modernização urbana, o processo rápido de industrialização e consumismo, lutas de classe, e a agressividade no meio político, fatores que resultaram em uma nova necessidade de expressão literária que abarque todas essas transformações. Esses pontos também foram mencionados por Antonio Candido (1989) em “A nova narrativa”.

Mas Afrânio Coutinho (1986), em “A nova literatura brasileira”, considera outros pontos importantes para a definição da literatura após o Modernismo. Coutinho (1986) cita que a literatura desse período efervescente tem sido pontuada por acontecimentos políticos, e não estéticos. Parece uma crítica, intencional ou não, à abordagem sociológica de Candido, que coloca as novas manifestações literárias em consonância com acontecimentos históricos. Assim, o ano de 1956 é trazido por Coutinho (1986) como o marco da literatura nova com base em eventos que renovaram padrões estéticos, como, por exemplo, o surgimento da Poesia Concreta, o aparecimento de *Doramundo*, *Grande sertão: veredas*, e *Contos do imigrante*, de Geraldo Ferraz, Guimarães Rosa, e Samuel Rawet, respectivamente. Este último rompia com o estilo machadiano de contos, até então.

De maneira quase exaustiva, Coutinho (1986) cita muitas obras vinculadas a esse período e inúmeras características que formam o quadro geral da nova literatura, como superposição de planos narrativos; múltiplas vozes narrativas; alto trabalho estético na forma linguística, sobretudo na linguagem coloquial, em detrimento do realismo cru da linguagem enxuta; dentre outros aspectos, resumindo tudo no **experimentalismo literário** – talvez uma das poucas constantes da nova literatura.

A instabilidade na tentativa de definição da literatura contemporânea, a falta de confronto direto entre escritores e crítica, as manobras rarefeitas da crítica para determinar os autores representativos da literatura contemporânea são características próprias do campo literário contemporâneo. O que está acontecendo é que os critérios de análise das obras que surgiram após 1960 necessitam de renovação. Categorias gerais visadas pelos estudos literários, como **autor, escritor, narrador, espaço, tempo, tema, função, ficcionalidade, literariedade** etc, simplesmente não são estanques. Se os critérios para se estudar a literatura da Era Colonial são distintos dos da Era Nacional, vale dizer o mesmo para a nova conjuntura literária, em época de globalização e rápida modernização das mediações entre autor-obra-leitor. A própria **literatura contemporânea** já se mostra alterada em relação àquelas surgidas nos anos de 1960 ou 1980.

4. Gêneros e mudanças

A classificação de um romance neste contexto que alguns chamam de pós-modernismo se torna difícil por causa da “explosão das regras tradicionais do gênero, característica aliás dos momentos de transição literária” (SANTIAGO, 2002, p. 33). Fala-se em algo como uma **anarquia formal**, entre os anos 1970 e 1980 – algo que não deve ser visto como um dado negativo, mas sim como uma tendência da inovação formal do romance, adaptando-se à realidade atual no intuito de preservar ou potencializar o autoconhecimento característico da escrita romanesca: aquela ideia de que o romance já traz em si, em sua gênese, a sua própria teorização, devido a possível reflexividade do gênero.

Convém perguntar, até onde uma mudança formal de um gênero representa a mudança no modo de pensar e agir da sociedade que se utiliza desse gênero? Esta é uma indagação que pode gerar (e tem gerado, possivelmente) muitas pesquisas sobre a literatura contemporânea, sobretudo comparativamente, em análises diacrônicas. Mas é preciso deixar de lado a exclusividade do historicismo literário e adotar alguns critérios linguísticos, e ver que a forma do romance contemporâneo se relaciona com as mudanças no interior do campo literário, que tem sofrido, por sua vez, influência de parâmetros de outras instituições discursivas, sobretudo no campo artístico.

A literatura contemporânea – em virtude de sua **anarquia formal** – tem colocado em questão os modos de representação mimética na narrativa. Aliás, essa é uma característica ínsita do romance: sempre que se colocam em pauta seus anseios miméticos, ocorre uma revitalização do gênero, uma alteração sutil na relação entre autor e obra, e entre obra e público.

O gênero é um dos primeiros determinantes do autor/leitor, e sua apreensão está sócio-historicamente marcada. Ele pode soar como uma porta aberta para a produção/recepção da obra ou como um impedimento ao autor/leitor, no caso, se estes não tiverem as competências específicas que o gênero exige para ser apreendido. Para compreender isso, basta visualizar, ainda na história da narrativa, a produção/recepção da epopéia, do romance, da narrativa cinematográfica ou das histórias em quadrinhos. Cada um desses gêneros exige uma competência específica para sua produção/recepção, embora

compartilhe tantas outras. Desse modo, por sua pertinência a um gênero, uma obra implica certo tipo de conhecimento para sua produção e recepção, e certos tipos de produtor e receptor, socialmente caracterizáveis (MAINGUENEAU, 1996).

A revitalização do romance na literatura contemporânea deu forma às fortes tendências a narrativas memorialistas, autoficcionais e/ou autobiográficas, que colocam em tensão a percepção clara das noções de autor, escritor, narrador, e de todo o tipo de referencialidade que esses sujeitos possam requerer. Referências que, às vezes, exigem do leitor uma co-participação muito mais ativa na leitura, de modo que os desdobramentos da figura do autor possam ser correspondidos pela figura do leitor, como se este tivesse que assumir uma certa ficcionalidade de sua pessoa, como ocorre em algumas obras de Sergio Sant'Anna. Essa peculiaridade na obra de ficção já estava presente na obra machadiana, em que o narrador aborda o seu leitor. Mas, de fato, se intensificou e se diversificou devido à **anarquia formal** nas **narrativas autodiegéticas** do romance contemporâneo.

Retomando a influência de outros campos no interior do campo literário, neste caso, vemos que Santiago (2002) ressalta o papel que as narrativas de cunho autobiográfico têm como reveladoras de uma história recoberta pelos Atos Institucionais, fator importante para a diversificação estrutural do gênero narrativo no Brasil. De alguma forma, a nossa literatura contemporânea nasceu sob o jugo da censura (se considerarmos o seu germe na década de 60), e isso significa uma maneira específica de movimentar o discurso. A pseudo-referencialidade da linguagem, que é característica ínsita da obra ficcional, como postulou os teóricos da Estética da Recepção, deixou de ser um apoio seguro para a liberdade do escritor de dizer o que quisesse, pois, para a censura, nenhuma referência na obra literária era totalmente ficcional. Candido (1989), na mesma esteira de ressaltar a forte presença desse tipo de narrativa, cita Pedro Nava e sua obra memorialista, e ressalta dessas obras “uma prolixidade que fascina proustianamente o leitor” (CANDIDO, 1989, p. 215).

No entanto, Santiago (2002) vai além quando nos lembra que, embora as narrativas autobiográficas e memorialistas já existissem desde o Modernismo, as diferenças ideológicas entre as narrativas dos modernistas e as dos ex-exilados em meados de 1960 “não só coloca[m] em xeque o critério tradicional de definição de romance como

fingimento como ainda apresenta[m] um problema grave para o crítico ou estudioso” (SANTIAGO, 2002, p. 36) da literatura insistente na observância somente do texto e que se quer informado pelas novas tendências da crítica literária. Tal problemática se impõe justamente pela mudança na função da narrativa de cunho autobiográfico dentro do campo literário, mudança que a mera contemplação formal não dá conta de analisar. Santiago (2002) aponta os fatores dessa mudança, de modo que seria desnecessário repeti-los aqui.

Ainda sobre as inovações da literatura, por volta de 1960 já ocorria a ficcionalização de outros gêneros (crônicas, autobiografia) como meio de evolução formal do romance e, mais diversamente, da ficção em si, que entra em contato com novos recursos de linguagem, como assinalou o crítico carioca: “a vocação ficcional [foi] transferida para fora da palavra escrita, indo levar a diversas artes o que era substância do conto e do romance: cinema, teatro, telenovela” (CANDIDO, 1989, p. 210). O mesmo autor ainda cita no prólogo desse texto a variabilidade da literatura de língua portuguesa na América Latina, que não tem, desde àquela época, nenhuma unicidade de estrutura, estilo ou caracterização – em verdade, uma **anarquia formal** como reflexo de mudanças das **condições de enunciação** dentro da instituição literária.

5. Recepção e permanência

Vale dizer que a recepção dessa literatura é outro dilema a ser pesquisado. Com a mercantilização do livro, atribuiu-se a ele noções de valores que não passam – pelo menos não seriamente – pela crítica **profissional**. Há uma torrente de obras efêmeras no mercado, subjugadas pela produtividade e demanda – fatores estes que influenciam no amadurecimento literário do escritor. Alguns autores, uma vez atingindo a fórmula do sucesso, repetem as mesmas estratégias por todo o restante da sua carreira, chegam a criar uma identidade que funciona como **etiqueta** para o consumo, e, não raro, publicam livros em curto espaço de tempo.

Talvez, por isso, caiba refletir [...] sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo. Aliás, a duração parece não importar à nova literatura, cuja natureza é frequentemente a de uma montagem provisória em era de leitura apressada, requerendo publicações ajustadas ao espaço curto de cada dia. (CANDIDO, 1989, p. 214).

Não resta dúvida de que o quadro da literatura se alterou, como se alteraram as relações em geral da sociedade com os seus bens culturais e simbólicos. A produção literária no campo contemporâneo é constituída **nas** leis e **pelas** leis do mercado, não só porque muitos escritores têm se “profissionalizado” a tal ponto, mas ainda porque a mercantilização é uma lei imposta ao campo artístico como um todo. Os escritores precisam aderir às regras da produção artística ao se inscreverem na instituição literária. Público, editores e autores ajudam a consolidar essas regras, ao mesmo tempo em que são eles mesmos determinados por elas. À maneira dos cafés, salões e saraus dos séculos XVIII e XIX, as listas dos **mais vendidos**, por exemplo, constituem um “ambiente” legitimado no campo literário vigente, pois estão respaldadas por todo um complexo mecanismo sócio-discursivo.

O escritor tornou-se um profissional da escrita (que goza de direitos amparados juridicamente). Seu nome passa a concorrer com sua própria obra, como uma **marca** ou uma **etiqueta** reconhecível, e passa ainda, obviamente, a concorrer com o nome de outros escritores, formando uma rede cultural complexa, em que se beneficiam mutuamente os outros campos, como o do Cinema, do Teatro, da Televisão, dos **Talk Shows** etc. Algo como uma espécie de **sellerismo**, em que se vende não apenas o **objeto-livro**, mas também o **objeto-minissérie**, o **objeto-entrevista**, o **objeto-adaptação-literária**, extrapolando mesmo a ideia que tínhamos antes de **best seller**. Trata-se de um fenômeno global, e aqui escapamos dos limites da literatura brasileira e mesmo da literatura latino-americana.

Se antes a permanência de um romance – que viria a ser um clássico, consagrando um autor – se dava pela capacidade da obra de ser palco de reconhecimento de si pela linguagem e de seu leitor pela leitura, de ser delatora dos costumes, de ser meio da busca de identidade nacional, porque os escritores tinham um projeto literário-pedagógico a longo prazo; hoje a permanência do autor se dá pela construção de sua identidade, e a obra deixou, em muitos aspectos, de ser o palco da busca de uma identidade social, tornando-se menos falada que o seu autor. O exemplo mais marcante disso é Paulo Coelho.

Mas é claro que a literatura **sellerista**, ou de autores como os **Paulos Coelhos**, representa sua sociedade. Seria linguisticamente infundado afirmar que o conjunto de tais obras não identifica socialmente o ambiente onde ele surgiu, que este conjunto não é delator dos costumes, que a obra desse conjunto não reconhece a si e a seus leitores. Como um discurso pode não representar seus coenunciadores? O que acontece é que os elementos que seriam analisados para julgar essa representatividade não estão na superfície da obra – como estão na obra de um **Eça**, de um **Machado**, de qualquer um **Andrade**, ou de um romancista de 1930 –, estão na função do objeto artístico e no uso que se faz dele. Em outras palavras, é preciso entender antes a literatura contemporânea analisando suas **condições de enunciação**, ou seja, as **regras** ou **condições de produção e recepção** da obra em termos de instituição literária e de campo literário, mesmo que isso signifique colocar, em segundo plano, padrões puramente estéticos de comparação. Por esse viés, um **Paulo Coelho** seria tão representativo de **alguma** literatura contemporânea como uma **Nélida Piñon**, um **Antônio Callado** ou, principalmente, uma **Lya Luft**.

6. Críticos e autores críticos

O experimentalismo literário contemporâneo assume feições teóricas talvez até mais ousadas que aquelas idealizadas por Mário de Andrade, como nos autores Osman Lins, Sergio Sant'Anna e Victor Giúdice, para ficar em poucos exemplos. O romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman, por exemplo, apresenta uma série de problemas para o estudioso da narrativa. Primeiro, é um romance escrito em forma de diário, com um narrador anônimo que faz uma análise de um outro romance, intitulado justamente *A rainha dos cárceres da Grécia*. Se separar a voz do sujeito escritor da do narrador já se apresenta como problema pela simples estrutura do romance, essa problemática se reforça ao avaliar que o narrador criado pelo escritor Osman reflete sobre o narrador criado por Julia Marquezin (a autora de *A rainha dos cárceres da Grécia* fictício), reflexões que poderiam se voltar também para a escrita do próprio Osman.

A reflexividade é similar em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sergio Sant'Anna, e nem um pouco diferente no conto *O Museu Darbot*, de Giúdice, em

que um pseudo-artista revela todo o seu processo de inscrição no campo artístico, de como ele aderiu às **regras da arte** e consagrou sua imagem de pintor.

Nessa mesma linha, outro autor que levantou questões sobre o fazer literário e que merece ainda ser citado como exemplo pela sua peculiaridade é Chico Buarque de Holanda, com seu livro *Budapeste* (2004). Não é preciso dizer que Chico já contava com uma imagem bem consolidada no campo artístico quando publicou *Budapeste*, de modo que seu nome por si só já seria uma **etiqueta** rentável no campo literário. Diferente disso, ao assumir como uma das temáticas a figura do **ghost writer**, Chico problematiza as condições de produção e recepção da obra literária e o processo de legitimação e permanência do autor no campo literário. O livro conta a história de José Costa, um **ghost writer**, que escreve um livro que vira um grande sucesso, rendendo até uma adaptação para o cinema. O personagem chega a se indagar se a obra teria feito sucesso se fosse o seu nome que estivesse na capa. Trata-se de uma denúncia do jogo de imagens que engendram alguns autores e obras contemporâneos.

É pela análise de obras reflexivas como as supracitadas que podemos apoiar Eduardo F. Coutinho (1985) ao afirmar que a diferença que separa uma obra literária de um trabalho de crítica literária “tem-se neutralizado frequentemente na literatura contemporânea, devido à tendência de se produzir uma narrativa que seja ao mesmo tempo uma criação fictícia e uma teorização sobre esta ficção” (COUTINHO, 1985, p. 37).

Mas a peculiaridade do exemplo anterior está em ser justamente um nome já muito consagrado na música que se inscreveu na literatura, embora não tenha sido com *Budapeste*². A observação tem seu motivo pelo fato de que alguns setores da crítica literária, ciosos por taxar como ruins autores com imagem de **celebridade** (o que não podemos afirmar que seja o caso de Chico), têm esquecido que a imagem de um autor está diretamente ligada ao seu posicionamento diante do exercício literário. Todo autor, antes de se inscrever na instituição discursiva, é previamente definido por ela, e sua imagem é construída no decorrer de suas manobras para se legitimar e das manobras de seus leitores em tentar defini-lo. “Cada autor se orienta em função da autoridade que tem condições de adquirir, dadas suas conquistas e a trajetória que concebe a partir delas num dado estado do campo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 152). Questionar como

os escritores se posicionam diante do *estrelismo* instituído pelo campo contemporâneo seria uma forma de entender não só o projeto literário do autor, mas sim como a própria instituição literária tem se regulado.

Assim, trazendo para discussão o papel da crítica, Santiago (2002) elenca diversos fatores que compõem o cenário consolidado de mercantilização da literatura, como as relações contratuais mediadas pelo **agente literário** (como o agente de um artista, de uma modelo...), e o surgimento de papéis que não foram interpretados no sistema literário do século anterior, como o do “crítico de rodapé”. Com isso, e mais além, o autor demonstra o esfacelamento da crítica literária, que deixa de ser “justa”, para dar lugar à publicidade e à propaganda (sem falar nos acordos de autopromoção).

Aliás, o que Santiago (2002), Coutinho (1986) e Candido (1989) tratam em comum, de modo mais visível, é a diversidade das formas da nova literatura e a deficiência da crítica em abordá-la.

O crítico, diante das novas experiências que surgiam [a partir de 1956], teve que se aparelhar, teve que se atualizar, o que era de suma importância. Alguns ainda torcem o nariz para a obra de João Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, ou outros, tidos como “críticos oficiais” da literatura brasileira, ainda ignoram a obra de Adonias Filho (COUTINHO, 1986, p. 238).

Salvaguardando a data do excerto acima, a incapacidade da crítica, obviamente, está ligada de forma direta à inovação contínua e completamente fragmentada – sem uma unicidade estético-ideológica intencional – dos escritores depois de 1960. Os críticos foram lançados “numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia” (CANDIDO, 1989, p. 214). Junta-se a isso o fato de que muitos críticos **oficiais** tentam arrolar para o período literário de 1945 escritores novos de cujas obras carecem de estudos aprofundados, ou mesmo aqueles como Clarice ou Guimarães Rosa que passaram claramente por processos de evolução, distanciando-se dos moldes precedentes.

Ora, a crítica a uma obra é uma leitura inserida em seu próprio tempo e, por vezes, somada às leituras anteriores. Ou seja, a leitura corrente mais as leituras agregadas.

Mesmo no caso de obras nunca estudadas, sua leitura estará inserida no interior de outras leituras não da obra em si, mas do próprio objeto literário dentro da instituição discursiva e dos limites de seu campo, pois “cada período histórico produz e difunde sua literatura através dos modos técnicos e das instituições disponíveis, o que lhe confere uma marca particular.” (PELLEGRINI, [s.d.]). Sendo assim, considerando a quantidade de obras reflexivas, de “críticos de rodapé” e de resenhistas literários, por que a pasmaceira da crítica especializada em requerer seu lugar de direito por formação?

Vê-se que autores e crítica estão, talvez mais do que nunca, intimamente ligados. Muitos têm ocupado lugares nos jornais, nos **cadernos de resenha** e similares, e há quem diga que existem até relações amigáveis de autopromoção entre resenhistas e escritores, mediadas, é claro, por algum editor. Mas a necessidade de propaganda do livro não se restringe aos autores que aderiram o **american way of life** da indústria literária, aliás, mesmo autores que passariam pelo crivo da crítica precisam de propaganda no quadro atual da literatura, pois o mercado literário, setor que se diz sempre em crise, não pode apostar em obras que não vendem. Talvez aqui caiba perguntar novamente qual o papel da crítica acadêmica e especializada diante desse novo cenário. Eis uma questão que levantaria muita discussão se mais especialistas se dispusessem a estudar as obras contemporâneas sem medo e sem reclusão.

7. Considerações Finais

A maioria das reflexões sobre a literatura contemporânea tem se pautado nas relações de mercado. Em verdade, esse é um fator de suma importância para se compreender o campo literário contemporâneo, mas outros aspectos igualmente importantes têm permanecido na obscuridade quando se fala em literatura contemporânea, como a formação da crítica atual; a diferenciação, na realidade brasileira e global, dos movimentos estético-ideológicos dentro do campo literário; e como o ensino de Literatura aborda as obras vigentes.

Esses e outros pontos precisam ser pensados com parcimônia nos cursos de Letras do país, pois o critério de tomar a mercantilização como baliza para a análise da literatura contemporânea tem minimalizado este fenômeno literário. Sendo a análise e a crítica taxativas, isso evidencia o esquecimento de que temos obras de muito bom gosto no

quadro contemporâneo. Tem ocorrido que essas obras são apenas elogiadas se tomadas isoladamente – um e outro escritor são considerados representativos da “safra não-corrompida” pelo **sellerismo**. Mas vistos no todo, esses escritores são considerados subjugados pela lógica do mercado. Independente desses julgamentos, o papel do estudioso de literatura é analisar a Literatura sem se preocupar com o seu gosto pessoal, e dar subsídios para a compreensão do objeto estudado. Parece que que nos julgamentos da crítica não há uma separação clara dos parâmetros de produção nacional e global (leia-se, norte-americano) quando se fala em literatura contemporânea.

O quadro literário contemporâneo é muito diversificado: se críticos consagrados já apontaram obras de grande valor estético e intelectual no conjunto das obras após 1960 e 1980, e livros recém-publicados também figuram entre as obras respeitáveis, então, como se explicam fenômenos como Paulo Coelho? Há uma visível disparidade entre a atribuição de valores das obras e a avaliação dos mecanismos de sua recepção. Dizer que o processo de mercantilização da arte, que a banalização da cultura, que a precariedade do ensino são fatores que elegem obras rasas ao **status** de **best-sellers** é um discurso que agrada e conforta a jovem crítica acadêmica em voga, mas não alcança a grande massa de leitores e nem explica por que os autores bons não fazem tanto sucesso se estão invariavelmente inseridos na lógica do mercado.

Para finalizar e fomentar a discussão sobre o papel da crítica, lembremos que na nova geração de pretensos críticos não há nenhum que tenha se dignado a levantar polêmica no cenário cultural como fizeram seus precedentes. Esses jovens doutores, que tiveram condições de formação bem distintas daquelas dos autores que guiam os cursos de Letras do país, não se arriscam a criticar os “críticos de rodapé” como fez Afrânio Coutinho em relação a Álvaro Lins, nos anos 50. Ou ainda, a criticar o que for criticável em autores contemporâneos, e sem permanecer no mero elogio da obra e incentivo à leitura, como soube fazer Antonio Candido na década de 40 com muitos autores hoje canonizados. Sem falar na sua polêmica com Haroldo de Campos. Claro que a nova safra de críticos não precisa chegar às observações afetadas muitas vezes subjetivistas de autores como Sílvio Romero, que atacava até seus “colegas de profissão”, mas o debate entre especialistas também seria algo que instigaria o público a refletir sobre as obras vigentes, desde que esses debates se tornassem acessíveis e se pautassem em critérios científicos para os julgamentos.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. Companhia das Letras, [s.d.].

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

COSTA, Lucas Piter Alves. *Uma abordagem semiolinguística da narrativa: o “tempo narrativo” na instituição literária*. 2010. Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Viçosa.

COUTINHO, Afrânio. A nova literatura brasileira. In: _____. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. v. VI, p. 236-265.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Walterson Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/tania.html>>. Acesso em: 10 out. 2010.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Os conceitos de literatura e literariedade. In: _____. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990. p. 1-42.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 22/05/2011

¹ Os autores em que nos baseamos para as reflexões aqui propostas, Candido (1989), Coutinho (1986) e Santiago (2002), contemplaram a “nova literatura” inseridos na década de 1980. Tratava-se, portanto, do período entre 1960 e 1980, aproximadamente. Embora, no geral, suas observações se adaptam à literatura que veio depois de 1980, preferimos não tomar partido em relação a uma data específica para o início da literatura contemporânea. Optamos por discutir o assunto de forma panorâmica, desde o ponto em que a problemática parece ter se desenvolvido.

² Pode-se dizer que Chico teve o seu ingresso “oficial” na literatura com a publicação, em 1966, de seu livro que trazia os manuscritos de suas composições e um conto, intitulado *Ulisses*. Mais tarde, em 1974, ele ainda publicaria a novela *Fazenda Modelo*, e em 1979, *Chapeuzinho Amarelo*. No entanto, seu primeiro romance foi *Estorvo*, de 1991.