

### 3

## A literatura brasileira de 1990 a 2004

Este capítulo será dedicado a um panorama da literatura brasileira produzida a partir de 1990, ano que marca o início do período a que se dedica o presente estudo. Aqui, como nos capítulos que se seguem, a produção literária brasileira desse período será chamada de literatura brasileira contemporânea. Este panorama, que deverá ocupar-se principalmente da prosa, dada a pouca importância da poesia brasileira em tradução, estará acompanhado de uma análise sobre a recepção e a veiculação de obras literárias contemporâneas no polissistema literário brasileiro. A importância de um panorama como este em um estudo descritivista sobre a literatura brasileira traduzida está na necessidade de se examinar a produção literária no polissistema de origem, do ponto de vista de pessoas e entidades ligadas à literatura e que atuam na formação do polissistema literário brasileiro, moldando-o e, de certa maneira, influenciando também na formação do sistema de literatura brasileira traduzida, em inglês ou qualquer outro idioma. Com o objetivo de chegar a conclusões sobre a seleção de títulos e os critérios de reescrita da literatura brasileira traduzida para o inglês, a análise descritivista que aqui se propõe estará mais bem fundamentada com um mapeamento do polissistema literário de origem.

A partir de uma associação da produção literária contemporânea com a retomada da democracia e a globalização (não apenas a globalização da economia e suas consequências socioeconômicas, mas também a globalização de costumes, comportamentos e hábitos de consumo), este panorama levará em conta alguns fatos da história recente da sociedade brasileira e incluirá também uma breve discussão sobre a recepção da literatura brasileira dos últimos 14 anos, especialmente o romance e o conto, no ambiente literário brasileiro e na crítica acadêmica - tanto a de orientação modernista como a dos adeptos dos estudos culturais e a veiculada em revistas especializadas e suplementos literários de jornais de grande distribuição. Dessa maneira, por acreditar na influência da feição do polissistema literário

brasileiro na seleção de títulos para tradução, estaremos assentando neste capítulo as bases para a discussão sobre o conceito de patronagem de André Lefevere, que procura determinar as forças atuantes na formação de um polissistema de literatura traduzida. A discussão será levada adiante no capítulo 4, em relação à recepção e veiculação de obras no polissistema meta, o anglófono, e no capítulo 5, em que serão levadas em conta questões relativas ao mercado editorial e à venda de títulos para tradução no mercado internacional de livros.

### 3.1 Geração 90?

A literatura brasileira contemporânea já tem seus nomes de peso. Não são muitos num tempo em que se fala de crise na produção literária, mas são nomes que já ocupam um lugar no território sacralizado da literatura canônica. Fala-se, por exemplo, de um Bernardo Carvalho, ganhador do Jabuti em 2004 com o romance *Mongólia*, e de um Milton Hatoum, autor amazonense que já conquistou o prêmio duas vezes, com *Relato de um certo oriente* (1990) e *Dois irmãos* (2001). É claro que esses são apenas dois nomes num universo muito maior, que também deve incluir autores surgidos em décadas anteriores ainda em plena atividade literária, como Antônio Torres, João Gilberto Noll, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar e Nélide Piñon.

Os tempos recentes viram surgir também outros nomes que ainda não têm reconhecimento semelhante. Reunidos nas antologias *Geração 90: Manuscritos de Computador* e *Os transgressores*, esses autores, segundo o organizador das obras, Nelson de Oliveira (2003), são “prosadores das mais diversas naturezas, defensores das mais diferentes posturas”. Entre eles estão Ademir Assunção, Altair Martins, André Sant’Anna, Arnaldo Bloch, Cláudio Galperin, Daniel Pellizzari, Edyr Augusto, Fausto Fawcett, Fernando Bonassi, Ivana Arruda Leite, João Carrascoza, Joca Reiners Terron, Jorge Pinheiro, Luci Colin, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Ronaldo Bressane, Rubens Figueiredo e Simone Campos. Além dos nomes citados, não podemos deixar de lembrar Chico Buarque e Patrícia Melo, que se tornaram sucesso de vendas.

Todos esses autores surgiram nos anos 1990. Hatoum e Carvalho já estão acima do bem e do mal; são autores consagrados, reconhecidos pela crítica e valorizados no meio literário. Outros dois representantes da década, Luiz Ruffato e Marçal Aquino, também incluídos na seleção de Nelson de Oliveira para as duas antologias citadas, também já têm o reconhecimento da crítica. Estes também já receberam o Prêmio Jabuti - o mais importante prêmio literário do país, instituído pela Câmara Brasileira do Livro em 1959. O grupo de *Geração 90* e *Os transgressores* tem recebido críticas calorosas, elogiosas ou não. O limite entre o reconhecimento e a rejeição está relacionado à velha história da tensão entre o cânone literário oficial e outras expressões literárias marginais ou periféricas. Pelos motivos já citados, a discussão que se segue sobre o panorama da literatura brasileira contemporânea tratará das forças que impõem tensão a essa relação, com base no que dizem críticos, professores, escritores e pessoas ou instituições ligadas à literatura

Para melhor cumprir o objetivo que aqui se propõe, será necessário voltarmos no tempo até meados dos anos 1980, quando o fim da ditadura militar trouxe grandes mudanças estruturais para o Brasil e o processo de abertura política, iniciado no final dos anos 1970, colocou no poder um governo civil que, embora eleito indiretamente, conseguiu apoio popular. É verdade que houve uma grande frustração com o insucesso da campanha pelas eleições diretas e que o verdadeiro sabor da democracia só se sentiu mesmo com a realização do primeiro pleito livre em 1990. Mas a chegada do primeiro presidente civil em 22 anos, a volta dos exilados e o fim da censura nos devolveu a sensação de liberdade e o orgulho da brasilidade. A abertura política parece ter despertado em alguns escritores brasileiros um certo ufanismo e a necessidade de resgatar valores nacionais. Segundo Beatriz Resende (2004), pesquisadora do PACC - Programa Avançado de Cultura Contemporânea, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro<sup>1</sup>, nesse período, vimos ganhar força uma

---

<sup>1</sup> De acordo com o sítio do PACC, em <[www.pacc.ufrj.br/oque.html](http://www.pacc.ufrj.br/oque.html)> o programa, “criado em 1994, é um projeto de ensino, pesquisa e documentação em Estudos Culturais, vinculado ao Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Abriga contribuições interdisciplinares produzidas nos centros de pós-graduação e departamentos da UFRJ, além de estabelecer articulações com outras entidades acadêmicas dedicadas à pesquisa no campo da cultura contemporânea, Centros Culturais e organizações da sociedade civil, no país e no exterior.”

literatura territorial, geralmente ambientada em cidades brasileiras, com temas caracteristicamente nacionais. Para ela,

Os anos 80, no Brasil, terão uma feição bem definida. O regime militar se esgota, inicia-se a abertura negociada que tem 1984 como marco. Os princípios do Modernismo, que foram revitalizados nos anos 60, estavam longe de serem discutidos. O que caracteriza o período é uma exacerbada preocupação com a afirmação da identidade nacional. Antônio Callado, Darcy Ribeiro (com seu segundo romance *O Mulo*) - os dois maravilhosos utopistas que acabamos de perder - e mesmo Jorge Amado (com *Tocaia Grande*) mas sobretudo João Ubaldo Ribeiro, com *Viva o Povo Brasileiro*, ocupam-se da questão da brasilidade, confiantes de que a afirmação da identidade é uma atitude libertária, necessária à afirmação e independência de um povo.

O aspecto da territorialidade, ou essa forte tendência a valorizar a cor local é importante nesses autores, mas também se expressa na prosa de temática urbana, que, ao contrário do tom de exaltação dos valores nacionais a que Resende se refere como uma característica da década, põe a nu as mazelas da sociedade.

Há muito presente na literatura brasileira, o cenário urbano ganha destaque e se torna atraente justamente quando o processo de modernização da indústria nacional, incrementado nos anos da ditadura, traz para as grandes cidades a população rural. Rubem Fonseca, que teve sua estréia em 1963 com os contos de *Os prisioneiros*, soube, como nenhum outro escritor brasileiro, registrar o cotidiano da cidade e a vida urbana moderna. A violência é o tema dominante de sua obra, seja ela decorrente de circunstâncias sociais, seja alimentada pelo fascínio que alguns indivíduos experimentam pelo mal. A brutalidade narrada em pormenores, mais do que destrinçar o ato criminoso, expõe a realidade cruel, a miséria humana e o drama da solidão dos indivíduos das grandes metrópoles. Rubem Fonseca cria uma espécie de escola e faz seguidores, dentre os quais o nome de maior destaque é o de Patrícia Melo.

Na década de 1990, Beatriz Resende, inversamente ao que diagnosticou no período anterior, vê crescer a importância de autores que, em lugar de se preocuparem com a ambientação como nos anos 1980, buscavam a desterritorialização da narrativa, criando cenários onde uma rua pode ser qualquer rua, uma cidade, qualquer cidade ou cidade nenhuma. Nessa tendência, o não-lugar é o espaço de

redimensionamento das relações humanas, do encontro do eu com o outro na busca de si mesmo e na constatação de que a identidade nunca é absoluta: a alteridade é sempre constitutiva da individualidade. Já estava consolidada então a importância de João Gilberto Noll, surgido na década de 1980, cuja narrativa faz alusão a lugares transitórios, peregrinações, cenários anistóricos e atemporais, num contraponto à literatura territorial a que me referi anteriormente.

Certamente, os anos 1980 vão muito além de João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro e Rubem Fonseca, mas esses três autores podem representar bem o que pretendo mostrar sobre a passagem dos anos 1980 aos anos 1990. João Ubaldo Ribeiro e *Viva o povo brasileiro* podem, sim, representar a literatura de tom ufanista e de afirmação da identidade nacional, característica da década de 1980 (mas que não a caracterizou). É verdade também que o assunto se esgotou e mesmo o autor que Resende cita como o mais representativo desse período encontrou novos caminhos. Sustenta-se também que o aspecto da territorialidade não se limitava a esse texto de tom patriótico que Resende diz ter perdido força nos anos 1990. Ele também estava presente na nova temática urbana de Rubem Fonseca e, se tendeu a desaparecer entre alguns dos nomes mais notáveis dos anos 1990, que fez surgir Bernardo Carvalho e Chico Buarque, viu-se fortalecido na ficção dos seguidores de Fonseca e chegou mesmo a extrapolar os limites do razoável na prosa documentalista, quase fotográfica, freqüentemente criticada por fazer um retrato gratuito da violência.

Temos, portanto, na literatura dos anos 1990 e 2000, essas duas vertentes herdadas de décadas anteriores, que se fortaleceram e passaram a caracterizar a literatura brasileira contemporânea: a literatura urbana, fortemente ambientada, realista e, geralmente, a explorar o tema da violência, e a literatura do não-lugar de Noll e Carvalho, por exemplo, prestigiada também em outras partes do mundo, onde, segundo Ítalo Moriconi (2004), também se verifica o personagem deambulante, em busca da verdade, ou de si mesmo.

A violência urbana era um fenômeno incipiente quando Rubem Fonseca passou a retratá-la em seus livros. A partir do processo de modernização da indústria brasileira, especialmente nos anos 1970, intensificou-se a migração do campo para as áreas urbanas, o que resultou no inchaço das cidades e no crescimento descontrolado

das favelas. A exclusão social nessas comunidades favoreceu o ingresso do crime organizado e o Brasil, em especial o Rio de Janeiro, passou a fazer parte da rota internacional do tráfico de drogas. Nas décadas de 1980 e 1990, a convivência com um cotidiano violento e a banalização da violência teve seus reflexos não só na literatura, mas também no cinema e na televisão. Essas duas mídias, aliás, estreitaram-se à literatura de uma forma que já era temida pela crítica na década de 1970. O estreitamento entre a literatura e a mídia eletrônica teve conseqüências tanto na produção literária como na produção editorial, como veremos mais adiante.

A novidade temática e o realismo de Rubem Fonseca conferiram-lhe popularidade nos anos 1980, quando os moradores das grandes cidades começaram a se dar conta da escalada da violência e do despreparo do poder público para contê-la. Mas sua linguagem repleta de coloquialismos e seus diálogos realistas e convincentes demais também lhe renderam algumas críticas negativas, que o apontavam como um mero retratista do cotidiano urbano (Sergius Gonzaga, 2003). De fato, insistindo nesse tipo de literatura documental, tanto Rubem Fonseca como seus seguidores, e especialmente esses últimos, têm recebido críticas desse teor. A maioria dessas críticas diz respeito à criação de estereótipos, ao aprofundamento das diferenças entre as classes sociais e especialmente ao apelo comercial desse tipo de literatura. Nesse sentido, vimos manter-se acesa a discussão sobre literatura e mercado e vimos manifestarem-se seus desdobramentos, em muito devido ao surgimento de novos fatores, particularmente a influência cada vez maior da linguagem jornalística, televisiva e cinematográfica na produção literária brasileira.

Para acrescentar uma visão histórica da evolução do romance a essa discussão, quero acrescentar o que disse o acadêmico Carlos Heitor Cony, no Panorama da Literatura Brasileira Contemporânea apresentado no ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras (ABL) em 2000. Ele lembra que o romance

nasceu (...) da epopéia, mas enquanto esta se propõe a fazer a narrativa do mundo total, em tom elevado, épico, a ficção moderna faz a narrativa do mundo particular, em tom particular, ainda que, com isso, ganhe a universalidade.

Em meados do século XIX, quando surgiram os grandes romancistas franceses e russos, as novas correntes literárias mudaram o eixo do romance, que passou a

incluir “outras dimensões, como a psicologia, o social, a tese, em suma” (Cony, 2000). Cony explica que, como a epopéia, o romance que vigorou até o século XIX geralmente trazia um panorama, um “grande painel”, ao passo que o romance moderno procura ser o “*close-up*, procura conhecer o detalhe, o estudo da alma, o estudo do interior do homem, daquilo que Josué [Montello] chamou de enigma do homem” (idem).

Assim o romance ganhou prestígio como gênero literário. Num tempo em que a sociologia e a psicologia eram ciências em estágio embrionário, os grandes romancistas que consagraram o gênero demonstraram o desejo de penetrar na alma humana, de usar o romance como instrumento de conhecimento do indivíduo e da sociedade, trocando a lente panorâmica por uma teleobjetiva. Nesse contexto o romance moderno se estabeleceu. Inseridos nessa tradição romanesca moderna, a academia e o círculo da alta literatura, de um modo geral, ainda hoje tendem a privilegiar o texto introspectivo, em busca da solução para o “enigma do homem”. Com efeito, parece que a crítica tem mesmo restrições ao tipo de realismo fotográfico que retrata a vida urbana moderna. Patrícia Melo, a principal sucessora de Rubem Fonseca, com boa recepção no público leitor, enfrenta esse tipo de resistência, especialmente pela territorialidade e o realismo de sua narrativa, num momento em que a academia privilegia a narrativa do não-lugar, na qual a trama não está ambientada em um lugar (país, cidade etc.) determinado. Nem sempre versando sobre o tema da violência, o grupo da dita “Geração 90” também recebe críticas por seu compromisso excessivo com a realidade.

As restrições da academia em relação à extrema preocupação com o realismo e a ambientação, relacionada à questão da territorialidade, vão muito além dela e envolvem também o debate em torno de um conceito que vê a arte, não como um instrumento de riso ou choro, de gozo ou dor, mas como uma ferramenta de autoconhecimento e descoberta do homem e da cultura em que ele se insere, mesmo que não tenha, em si, esse objetivo. Nesse sentido, uma importante crítica a essa prosa documental urbana se refere a sua estrutura narrativa, a sua maneira de lidar com elementos narrativos clássicos como clímax, tensão, desfecho e catarse, para prender o leitor com uma história bem contada, mas que retrata a violência urbana

"com clichês, com reimpressões de um repertório previsível de figuras e situações cidadinas" (Sussekind, 2002) que acentuam as já profundas diferenças sociais.

Flora Sussekind (2002) reafirma que, acompanhando o próprio movimento populacional do campo para as cidades, o tema urbano ganhou espaço e se popularizou com o romance policial nos anos 1980 e 1990. Por sua estrutura, seu realismo e seus temas, violência e sexo entre eles, essa produção literária urbana das últimas décadas, de um modo geral, serviu muito bem à aliança entre literatura e mídia eletrônica a que me referi anteriormente. Apontada por diversos pesquisadores consultados durante a construção deste panorama como uma necessidade do mercado dos tempos atuais, a adaptabilidade a outras mídias se afirmou como uma tendência forte, característica da produção editorial recente. Rubem Fonseca, que tivera duas de suas obras adaptadas para o cinema ainda na década de 1970, teve entre 1990 e 2003, três de seus livros roteirizados e filmados<sup>2</sup>. O filme *Bufo & Spallanzani*, o último a ser realizado, teve a colaboração de Patrícia Melo. Do mesmo modo, *O homem do ano* (2003), que conta no cinema a história de *O matador*, de Patrícia Melo, teve a colaboração de Rubem Fonseca. Dessa forma, fortaleceu-se a relação entre os dois autores e a idéia de que Fonseca é o padrinho literário de Patrícia Melo.

A discussão poderia se aquecer se lembrarmos que diversos autores, canônicos inclusive, das mais diversas correntes literárias, já tiveram seus livros adaptados para cinema e televisão e que a adaptabilidade, portanto, não é critério para a avaliação da escrita de um autor. O próprio Noll, aqui citado como um grande nome da literatura brasileira, já teve seu conto "Alguma coisa urgentemente", de uma coletânea que marcou sua estréia, adaptado para o cinema no filme *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Sales, em 1984. No entanto, o que se discute aqui não é simplesmente uma divisão entre os livros que podem gerar bons filmes e os que não podem, muito menos a idéia ingênua de que os que podem virar filmes não são bons livros de literatura por usarem uma linguagem cinematográfica e, por outro lado, que a adaptação de bons livros geralmente não produz filmes capazes de se igualarem à

---

<sup>2</sup> Em 1973, o conto "Relatório de Carlos" foi filmado sob a direção de Flávio Tambellini. *A extorsão* foi filmado em 1974, com o mesmo diretor. Em 1990, foi a vez de *Stelinha*, com direção de Miguel Faria e em 1991, *A grande arte* foi às telas sob a direção de Walter Salles. Recentemente, em 2001, *Bufo & Spallanzani* também chegou ao cinema.



qualidade da obra escrita. A questão relevante é a tendência de se fazer literatura já pensando na adaptação para o cinema ou TV ou, mesmo que essa tendência não seja deliberada, de escrever a partir de um filme passado na cabeça do autor.

O fato é que, além dos já citados, outros autores dos anos 1990 tiveram seus livros adaptados para o cinema. Afora questões estéticas e conceituais sobre a arte, Ítalo Moriconi (2004), professor de literatura brasileira da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, acha que esse aspecto da adaptabilidade da obra, ou de sua efetiva adaptação, muitas vezes negociada em seguida ao lançamento do livro, também tem relação com um outro fenômeno: a competição editorial. Nos anos noventa, a produção editorial se caracterizou pelo fortalecimento, no mercado, de livros, nacionais e estrangeiros, com temas meramente comerciais (auto-ajuda, biografias, história de dramas pessoais etc.), que não despertam interesse algum no meio acadêmico. Sabemos que a questão do livro comercial não é um assunto novo, mas o mercado editorial dos anos 1990 e 2000, como veremos no capítulo 5, é movido por forças que favoreceram seu crescimento de uma forma jamais vista e de tal modo articulada que chegamos mesmo a entender aqueles que acreditam numa teoria do complô. Assim, Moriconi entende que aliar, de formas diversas, a literatura a outras linguagens é uma maneira de se conseguir uma boa comunicabilidade para o texto na mídia e no mercado, é uma maneira de sobreviver no mercado editorial de hoje. A esse assunto voltarei no final deste capítulo, em que tratarei dos “circuitos da literatura”, segundo argumentação desse pesquisador. Moriconi cita os casos de Caio Fernando Abreu e sua ligação com o teatro, e de Chico Buarque, cuja carreira de músico e letrista não pode ser dissociada de sua experiência literária. Nesses dois casos a ligação entre a literatura e as outras mídias pode ter sido casual e uma linguagem não interfere necessariamente na outra, nem procura reescrevê-la. Mas ele cita também a demanda do mercado editorial pela adaptabilidade da obra à mídia eletrônica, o que influenciou a construção de romances com potencial para roteirização como uma forma importante de sobrevivência para a literatura no competitivo mercado editorial de hoje. Patrícia Melo é o caso mais típico da década. Tem um texto clara e intencionalmente influenciado pela linguagem de roteirização, atividade a que também se dedica. Há ainda Paulo Lins, de *Cidade de Deus* (1997),

texto documental adaptado para cinema em 2002. Nesse último caso, o autor viu crescer a vendagem do livro após o lançamento do filme. Em entrevista à Agência de Notícias do Centro Universitário de Araraquara sobre um outro trabalho, Paulo Lins (sem data) declara estar desenvolvendo um projeto de um filme e um romance com o título *O plano de Marlon*, ambientados no Rio de Janeiro. Aí está um bom exemplo de um autor que escreve um filme que passa em sua cabeça, isto é, escreve já pensando na veiculação nesses dois formatos.

É interessante, em relação a esses dois últimos autores citados, a maneira como a crítica os compartimenta. Antes de prosseguir, vale lembrar que lidamos sempre com duas modalidades de crítica, “uma vinculada à academia, à universidade e outra, aos meios de comunicação de massa” (Figueiredo, 2003). Com raríssimas exceções, os cadernos e suplementos literários dos jornais de grande circulação tendem para a publicidade e se rendem ao poder dos grandes editores (idem). Neste caso, escritores como Patrícia Melo e Paulo Lins podem surgir no mesmo pacote: têm o tema atual da violência nas grandes cidades, podem ser associados por sua ligação com a temática de Rubem Fonseca e, ainda, têm apelo comercial por sua interface com uma outra linguagem - o cinema - que lhes trouxe reconhecimento. O olhar da crítica de orientação acadêmica, no entanto, os compartimenta em gavetas diferentes. Hélio Ponciano (2000), ao comentar *Inferno*, diz que:

A literatura expressou com a ironia fina de um Machado de Assis ou o apuro lingüístico de um Graciliano Ramos, por exemplo, o que a história oficial, como ciência ou como versão dos fatos, não registraria. O novo livro de Patrícia Melo caminha em sentido contrário: o que já se vê na imprensa, nas novelas, nas minisséries é descrito com cores tão carregadas que o leitor tem a impressão de estar diante de uma reportagem sensacionalista, de um documento verdade.

Nesse sentido, ele parece sustentar o que disse Flora Sussekind sobre o aprofundamento dos estereótipos verificado nesse tipo de literatura e, mesmo reconhecendo “seu domínio admirável dos métodos modernos de narração”, vê Patrícia Melo como uma autora que se repete e lança mão de “corpos estranhos” (Ponciano, 2000) ao universo literário, geralmente encontrados no cinema de entretenimento. Ele não é o único a ter essa opinião sobre a autora. Ao comentar *Valsa Negra*, o último romance de Patrícia Melo, Almir de Freitas (sem data) também

fala de “manias” que ajudam a compor personagens e a própria trama como um traço herdado de Rubem Fonseca, característico da escrita dessa autora.

Paulo Lins tem outro status. Embora não seja uma unanimidade, teve reconhecido o valor literário de *Cidade de Deus* e foi alçado à posição de grande revelação da literatura brasileira nos últimos anos, quando Roberto Schwarz e Paulo Arantes deram seu aval ao romance *Cidade de Deus* por ocasião do lançamento. Qual será a diferença entre a crueza da linguagem de Patrícia Melo e a crueza da linguagem de Paulo Lins? Beatriz Resende (2004) entende que Paulo Lins, embora ele próprio tenha se definido como “um mauricinho da favela” que teve oportunidade de estudar língua e literatura na UFRJ, é uma voz autêntica e que por isso mesmo toma o espaço de quem quer escrever sobre o mundo da miséria e do crime valendo-se apenas de pesquisas e do que se vê no noticiário. Seus personagens são esmiuçados e, através deles, explora-se a rudeza das relações humanas. Ainda, para José Salles (2002), da revista eletrônica *Verbo*, Lins é capaz de narrar com um lirismo impressionante o crescimento da miséria e da criminalidade na comunidade em que se criou e a qual ele pesquisou durante a execução de um projeto coordenado pela antropóloga Alba Zaluar sobre a violência. Para Beatriz Resende (2004), fica a pergunta sobre se ainda há espaço para outras vozes agora que um Lins e um Ferréz, autor de *Capão Pecado*, para citar também um exemplo de São Paulo, tomaram para si a tarefa de retratar a vida nas comunidades em que cresceram, onde a violência é banal. Sua ponderação parece ter suporte, especialmente se levarmos em conta um romance como *Inferno*, de Patrícia Melo. Após um começo bem sucedido, a autora de *O matador* tropeça quando tenta escrever em tom realista sobre um mundo que ela não conhece. *Inferno* tem exageros, “a começar pelo título”, que “é explícito demais”, diz Hélio Ponciano, e se a autora pretendia fazer um retrato do Rio de Janeiro, o resultado foi uma caricatura (Ponciano, 2000). Não se pode determinar a origem dessa imagem caricatural, se dos noticiários, se de alguma pesquisa (provavelmente com resultados parciais ou mal interpretados) levada a cabo pela autora. Igualmente, não se pode dizer se um escritor tem autoridade ou não para expressar-se sobre esse ou aquele assunto dependendo de sua origem. Mas o fato é que, para muitos críticos, *Inferno* é caricatural, ao passo que *Cidade de Deus* é real e lírico.

Diante do que foi dito até aqui, já podemos chegar a algumas conclusões e levantar alguns questionamentos sobre a produção recente da literatura brasileira. Está claro que a mídia eletrônica exerceu e ainda exerce uma forte influência sobre as letras nas últimas décadas. Salvo raras exceções, a nova estética literária fortalecida a partir dessa influência ainda não tem boa recepção no meio acadêmico. Porém, esses movimentos de aceitação ou rejeição de novos conceitos de arte sempre permearam as discussões críticas. Mais uma vez lembrando Cony (2000) em seu pronunciamento por ocasião do ciclo de conferências da ABL, o romance, que primeiramente lançou seus olhares sobre a sociedade através de uma lente panorâmica, numa dada circunstância sentiu a necessidade de trocá-la por uma teleobjetiva, em busca da descoberta da alma humana - diga-se de passagem, num momento em que as ciências humanas começaram a se desenvolver. Talvez o momento atual, se levarmos em conta a aceleração do processo de urbanização brasileira e mesmo as grandes mudanças que se observaram no âmbito nacional e global, tenha exigido nova troca de lentes em busca de uma visão panorâmica, pois é possível que o romancista (e certamente a sociedade como um todo), “inevitavelmente preso a seu tempo” (idem), não tenha ainda absorvido tantas mudanças e, em lugar de querer decifrar o “enigma do homem”, queira antes entender o enigma da sociedade moderna. É possível também que esteja certo Ítalo Moriconi (2004) quando diz que, num tempo em que a comunicabilidade com o público é uma questão fundamental para quem quer ser publicado e lido, retratar a realidade nos moldes da tradicional literatura popular, legitimada pelo mercado, passa a ser uma forma de sobrevivência para autores que precisam competir com os livros de auto-ajuda, as biografias, livros místicos ou que narram histórias e dramas pessoais. Portanto, não podemos saber ainda se a troca de lentes nada tem a ver com o correr da história nos tempos atuais e se deve à mera influência da mídia eletrônica e à demanda pela adaptabilidade da literatura ao cinema e à televisão, ou se ela se deve às circunstâncias (estéticas e mercadológicas) da produção literária num determinado momento histórico.

Podemos, entretanto, dentro da abordagem dos polissistemas apresentada no capítulo 2, afirmar que, salvo raras exceções, a posição da prosa realista dos anos 1990 e 2000 é periférica na visão da crítica acadêmica de orientação modernista. Tão

periférica quanto a do livro de auto-ajuda, dos livros religiosos e místicos, das biografias etc. A recepção negativa, pela crítica acadêmica, dessa literatura característica e caracterizadora dos tempos atuais se traduz, do ponto de vista das forças que organizam o cânone oficial da literatura brasileira, em um vazio de produção literária, mesmo num tempo em que a indústria de livros brasileira cresce de forma jamais vista<sup>3</sup>.

Se entre os críticos o assunto gerou polêmica, no ambiente da vida literária, a marginalização da produção atual de tendência realista gera debates como o que se seguiu ao encontro de Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum em entrevista para a *Folha Ilustrada*, caderno da Folha de São Paulo, em 26 de julho de 2003<sup>4</sup>, na qual eles discutiram o oportunismo do lançamento de *Geração 90* e *Os Transgressores*.

A conversa pôs em dúvida a existência de motivação literária na chamada “geração 90”, vista como uma “impostura” por sua militância pela visibilidade, falta de um compromisso com a literatura. Falou-se principalmente da avidez com que se publica num momento em que a venda de livros está em queda livre<sup>5</sup>, mas também não ficou de fora a crítica forte ao compromisso com o realismo, que se considera excessivo na produção de hoje, e ao tema comum de violência e erotismo. A partir da tônica da matéria, trazida por Bernardo Carvalho e Milton Hatoum, sobre a questão da autopromoção dos autores reunidos nas duas coletâneas, num movimento que, para Milton Hatoum, “tem a ver com a publicidade, com a falta de experiência, inclusive de interiorização e reflexão daquilo que se quer expressar”<sup>6</sup>, Paulo Roberto Pires, professor da Escola de Comunicação da UFRJ e editor da Planeta, resumiu a conversa como

uma reação espontânea, não-organizada, contra os escritores que ... estão botando o carro na frente dos bois, ou seja, vivem a vida literária antes de terem

---

<sup>3</sup> Dados sobre esta informação virão no capítulo 5, em que se tratam assuntos referentes à indústria do livro e ao mercado editorial.

<sup>4</sup> Em <[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml)>. Acesso em 3 de janeiro de 2005.

<sup>5</sup> Dados sobre esta informação, que parece se opor a uma anterior sobre a expansão do mercado editorial, virão no capítulo 5, em que se tratam assuntos referentes à indústria do livro e ao mercado editorial.

<sup>6</sup> Em <[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml)>. Acesso em 3 de janeiro de 2005.

uma obra, como se escrever e divulgar o que se escreve fossem atividades indiscerníveis e, o que é mais complicado, simultâneas.

Nelson de Oliveira<sup>7</sup>, organizador dos dois volumes, que diz não agüentar mais tanta polêmica, respondeu, na semana seguinte que o rótulo “geração 90” foi um artifício publicitário “para reunir e tentar divulgar a prosa dos melhores contistas e romancistas que estrearam no final do século 20. Trata-se de uma etiqueta, um rótulo, uma logomarca.” Ele disse concordar com Bernardo Carvalho, “com o sinal invertido”, quanto a associar a “geração 90” a certa militância de minorias por visibilidade: “É a pura verdade. Não conheço escritor, genial ou medíocre, que não esteja em busca de visibilidade”, ele diz. Mas para Oliveira, a “propaganda duela com armas brancas”. Os escritores da “geração 90” lêem seus textos em praças públicas e escolas, organizam saraus, criam revistas e *blogs*, falam de literatura 24 horas por dia e muitas vezes pagam a edição de seus livros e depois, com o livro pronto, enviam-no a críticos, jornalistas e outros escritores e insistem para que os livreiros o aceitem nas livrarias. Não fazem isso simplesmente por autopromoção, mas por acreditarem na literatura que estão fazendo (Oliveira, 2003):

Todo esse movimento é sinal de vida literária, de sangue correndo no corpo. Tudo isso bate de frente com a literatura de gabinete, voltada apenas para o cânone e distante do corre-corre cotidiano, postura aristocrática que casa bem com a fixação de Bernardo e Hatoum na questão da permanência (idem).

A polêmica gerada pela visão da crítica da academia e do próprio meio literário transparece também nas palavras de Hosmany Ramos, autor que, como Dráuzio Varella, explora a realidade carcerária em seu livro *Pavilhão 9 - Paixão e morte no Carandiru* (2001). Preso há mais de vinte anos, Hosmany Ramos é um médico que no final dos anos 1970 se envolveu no mundo do crime. Descoberto e lançado na França pela editora Gallimard, uma das maiores do mundo, ele defende a linguagem crua dos livros que retratam a vida urbana e descarrega sua metralhadora contra a literatura do não-lugar, que se considera alinhada ao “melhor” da literatura mundial:

A maioria dos autores brasileiros que leio me faz lembrar que estão preocupados mais com o acessório, o complementar, o supérfluo, esquecendo-

---

<sup>7</sup> Ibidem.

se do fundamental: o genuinamente brasileiro. Suas obras não são a história dos nossos dias. Não são apropriadas à vida, costumes ou pensamentos brasileiros. Não participam, no seu desenvolvimento e tendências, da observação e da experiência do modo de ser do Brasil nem tratam de seguir nossas idéias ou de entender nossa maneira peculiar de expressar, que consideram vulgar. Também não simpatizam com os dramáticos contrastes e surpresas que são o mais assombroso da civilização brasileira, nem consideram a diversidade de classe social. Em resumo, ignoram o genuinamente nacional e, embora adornados com o estilo dos melhores mestres, possuem um sabor marcadamente provinciano. Em suma, não têm a "cor local", seus personagens não trazem o "cheiro da terra". (2001)

Há quem acredite que todo esse quadro tenha gerado, para crítica acadêmica “um impasse quanto à valoração da obra de arte, devido às transformações que colocaram em xeque os parâmetros estéticos da modernidade” (Figueiredo, 2003). Para Vera Figueiredo, doutora em literatura de língua portuguesa e professora de pós-graduação da UERJ, já não é clara a oposição entre arte e não arte e

os critérios estéticos da modernidade, decorrentes da defesa da autonomia da arte, tributários da afirmação de categorias universais que estariam acima das contingências de ordem econômica, vão se tornando obsoletos num mundo marcado pela hegemonia das leis ditadas pelo mercado. Hoje as produções culturais tendem a ser niveladas pelo poder das mídias, não escapam da lógica do consumo (idem).

Figueiredo vê nesse cenário a necessidade de a crítica “repensar seu próprio lugar”, pois não chegaremos a lugar algum se mantivermos de um lado “os acadêmicos que continuam trabalhando com os critérios da modernidade” e de outro “os adeptos dos estudos culturais”, estas, as principais correntes de crítica literária atual. Segundo ela, os primeiros são criticados por sua visão de arte considerada obsoleta, e os segundos, por “contribuírem para a indiferenciação entre o campo da arte e dos produtos da cultura de massa”, “conformisticamente aceitando as leis de mercado”. Além dessas duas correntes, há os críticos que “preservam os critérios modernos, relativizando-os” e, correndo por fora, está a crítica dos suplementos literários dos jornais de grande circulação, em geral a serviço das grandes editoras, e as revistas especializadas.

Em entrevista concedida ao *Jornal da Unicamp*, Mariza Lajolo, professora do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp,

também questiona o posicionamento da crítica acadêmica ao constatar que um de seus grandes equívocos é “falar de literatura como se para entender e discutir livros fosse necessário fazer curso universitário de Letras.” Para ela, a posição irredutível de alguns críticos em afirmar que a produção literária dos últimos vinte anos deixa muito a desejar se comparadas às obras de Lima Barreto, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Clarice Lispector, por exemplo, não tem fundamentação:

Não acho que literatura, cultura e arte tenham uma evolução qualitativa. Entendo que há, digamos assim, um percurso ao longo do qual os perfis das obras vão mudando. Vão mudando, mas não piorando ou melhorando. Não acho que *A Moreninha*, que é um dos primeiros romances brasileiros, seja pior do que *Dom Casmurro*. Acho que *A Moreninha* é o melhor livro possível para os autores e leitores brasileiros de 1844, assim como *Dom Casmurro* é um dos melhores livros possíveis para os leitores do fim do século 19... Acho que os romances brasileiros de hoje estão à altura de tudo que melhor se fez antes deles. Temos grandes autores e grandes obras do final do século 20 e do começo do século 21. É equivocada essa idéia de que quanto mais contemporâneos os romances, piores eles são. Os críticos é que talvez se sintam inseguros para falar da contemporaneidade (2004).

Será a crítica acadêmica orientada pelos critérios da modernidade a grande vilã da história? Estaria ela realmente afastando as pessoas da literatura, como apontou Lajolo, com uma postura elitista, dando a entender que se trata de uma arte para iniciados? Ou será que realmente não tem valor algum a literatura realista, influenciada pela estética cinematográfica? Nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Repensar a posição da academia face aos fenômenos literários atuais e ao próprio desenvolvimento da crítica especializada, hoje dividida em duas correntes principais, pode fazer-se necessário. O debate que se apresenta encontra suporte na própria academia e não visa a decidir quem está certo e quem está errado, mas a rediscutir o conceito de literatura num momento em que a mídia eletrônica influencia a estética moderna de um modo geral, e não apenas na arte das letras.

À luz da teoria dos polissistemas, podemos dizer que a visão da escola crítica moderna procura compartimentar a produção literária em diversos sistemas distribuídos em posições centrais ou periféricas dentro de um polissistema literário para então, de um modo geral, voltar o foco para as posições centrais, visando a estabelecer o cânone da literatura. Sua função primordial seria iniciar leitores.



Qualquer leitor? Não, somente aqueles que desejam conhecer o que se convencionou ser alta literatura a partir do ponto de vista e dos métodos da crítica acadêmica. Mas não é impossível que um leitor comum aprecie uma obra canônica, não é impossível que ele se inteire das opiniões da crítica e se torne capaz de utilizar essas referências em suas leituras. Ainda, não é proibido a nenhum leitor encantar-se com a estética de um grande escritor e em seguida divertir-se ou emocionar-se com um livro de entretenimento, assim como não é proibido gostar de ópera e *rock and roll*.

Estética e entretenimento são palavras chaves para entendermos a posição da crítica acadêmica moderna, como a defendeu Muniz Sodré (1985), a partir de um ponto de vista que nem coloca os críticos como um grupo elitista, nem sugere que a alta literatura é “melhor” do que a literatura popular. Ao entender a alta literatura, ou a literatura culta, como o conjunto de obras reconhecidas “pela qualidade superior” ou por pertencerem “à cultura elevada”, segundo “instituições (aparelhos ideológicos) direta ou indiretamente vinculados ao estado (escolas, academias, círculos especializados)”, e literatura de mercado (ou de massa ou literatura *best-seller*) como “todo tipo de narrativa produzida a partir de uma intenção industrial de atingir um público muito amplo”, Sodré afirma que estas são apenas duas formas diferentes de expressão cultural. O livro de entretenimento (produto da literatura de mercado) “obedece a características intrínsecas de um modo popular de contar histórias” (p. 12). Isso não quer dizer que escrever um livro popular seja mais fácil e que autores populares e autores canônicos vivam separados em dois conjuntos que nunca fazem interseção. Apenas, argumenta-se que esse “modo popular de contar histórias” está inserido em uma tradição narrativa iniciada no século XIV na Europa medieval, quando se deu a “transcrição em prosa e a seriação de relatos épicos versificados” (p. 9). Essa tradição se manteve e se fortaleceu no século XVII, quando entrou em cena o público leitor, e o romancista, tendo que agradar tanto ao público burguês-aristocrático, quanto ao homem do povo, contava histórias que se caracterizam “por um excesso de imaginação”, em que “sarracenos, bárbaros, cruzados, romanos combatem ou amam acima das leis da verossimilhança e se exprimem com um linguajar insipidamente aristocrático” (p.10).

O século XIX é fundamental no desenvolvimento do romance. É nesse tempo, como também observou Cony, que o gênero começa a sofrer a influência do pensamento sociológico, se faz um documento social e encontra nos jornais um caminho natural para sua publicação. Sofre, assim, as influências da produção jornalística, em que conta muito a opinião do público, e passa a se preocupar com a informação, com o coloquialismo e com a agilidade da linguagem. O seu modo popular de contar histórias, como nunca, é legitimado pela lei mercadológica de oferta e procura. A publicação de romances de folhetim em jornais de grandes tiragens, primeiro na Europa e depois no Brasil, constitui o embrião da moderna indústria cultural, embora saibamos que no Brasil, devido a dificuldades editoriais, grandes romances também foram publicados em jornais.

Mas a popularização do gênero romanesco também abriu caminho para o surgimento dos grandes romancistas do século XIX. Usando Gustave Flaubert como referência, Muniz Sodré afirma que a partir desse nome “o escritor, mais do que nunca, revela-se um *artista*<sup>8</sup>”. Em um contraponto ao folhetinista, que escreve por uma causa externa, seja para panfletar suas idéias, seja para entreter rapazes e moças da burguesia e da aristocracia, o grande romancista surgido no século XIX valoriza o próprio ato de escrever. A preocupação com a forma de sua escrita e o efeito que ela vai produzir, é maior do que a história em si.

O que se convencionou chamar de alta literatura não pretende, portanto, apenas comover, emocionar com uma história bem contada, ou informar de maneira didática sobre questões sociais da atualidade. Nas palavras de Muniz Sodré (1985, p. 14-15), a alta literatura busca “produzir um *sentido de totalidade*<sup>9</sup> com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente, no texto, história, psicologia e metafísica”. O grande escritor interfere na técnica romanesca corrente e na língua nacional escrita. Cria, portanto, uma língua nova, com efeitos próprios: um estilo, uma estética. A história, em lugar de comandar o texto, levando-o a percorrer o caminho natural de início, meio e fim, “irrompe das malhas do próprio texto, autônomo na geração de seu universo”. Essa autonomia permite um distanciamento

---

<sup>8</sup> Grifado no original.

<sup>9</sup> Grifado no original.

da realidade cotidiana e nos possibilita freqüentemente encontrar em grandes romances questionamentos “radicais das ideologias que sustentam a nossa realidade habitual” (ibidem). Dessa forma, desestabilizando a técnica romanesca tradicional, o romance-arte (ou o romance culto) também é capaz de desestabilizar ideologias estabelecidas, embora não tenha, em si, essa finalidade.

O romance popular, orientado pela lógica do mercado, por sua vez, mantém-se fiel às técnicas romanescas correntes; não procura subvertê-las. Isso não significa que o romancista desse gênero não desenvolva características estilísticas próprias, jamais conteste a realidade e não tenha preocupações sociais, mas ele o faz sobre o suporte da narrativa de estrutura clássica, com princípio/tensão, clímax, desfecho e catarse, a partir de seus “conteúdos fabulativos”, visando a “mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade” (Sodré, 1985, p.15). Assim, o romance popular entretém o leitor, desperta-lhe a curiosidade, mexe com suas sensações e tem nesse resultado a sua finalidade. Mas ele pouco ou nada acrescenta à arte literária, que se define pela forma, pelo uso particular da língua escrita gerando técnicas e conteúdos particulares.

Muniz Sodré argumenta que, essa divisão, aparentemente elitista, entre alta literatura, ou literatura culta e literatura de mercado, ou de massa ou *best-seller*, se dá a partir de diferenças nos critérios de produção e consumo, em grande parte orientados por uma diferença de classes culturais. Se por um lado a produção literária artística tem na forma a sua finalidade e a escola, ou a academia, ou os leitores por elas iniciados no pólo consumidor, a literatura de mercado tem a finalidade de ser uma narrativa “bem estruturada” para atender a demanda do mercado de leitores por uma “história bem contada”.

No caso da literatura brasileira contemporânea, foco deste panorama, a posição da crítica de orientação modernista e seu debate com as outras correntes críticas, a força da indústria do livro e da crítica jornalística, a posição dos autores e a demanda do mercado de leitores gera um quadro que pode ser avaliado a partir do que falou Ítalo Moriconi (2004) sobre os canais de circulação da literatura, a que ele chamou de “circuitos do literário”. Reconhecendo a divisão de alta literatura e literatura popular como uma tendência para sistematizar as questões que caracterizam nossa ação, sua

tese nos permite compreender o afastamento - dado o interesse diverso de cada uma das partes - das posições do escritor, comprometido com seu texto, do leitor, que busca um bom livro, da academia, preocupada com a estética literária, e da indústria editorial, desejosa de vender sua produção.

Moriconi fala de três circuitos: o “da vida literária”, o “midiático” e o “canônico”. O circuito da vida literária se caracteriza pelo diálogo de escritores que se lêem uns aos outros. O circuito midiático é o canal dos textos com uma interface midiática (com o circuito do cinema, da televisão ou da própria cultura de massa, por exemplo). Finalmente, no circuito canônico, o autor dialoga com autores consagrados, como Proust e Guimarães Rosa, por exemplo; as leituras da crítica universitária referendam essa produção literária e organizam/reorganizam o cânone oficial.

Ainda algumas considerações importantes podemos fazer em relação aos três circuitos antes de prosseguir. O circuito canônico não leva em consideração as abordagens desconstrutivistas e pós-estruturalistas sobre o tópico da “morte da literatura”, em que as oposições entre alta e baixa cultura, ruptura e permanência, centro e periferia tornaram-se insustentáveis. É o circuito (hermético) da alta literatura, ligado à tradição da crítica acadêmica orientada pelos critérios da modernidade. A vida literária tem seu ambiente nos bares, encontros literários e saraus como, por exemplo, a “Alcova cultural”, que Roberto Athayde promove em Copacabana. Trata-se de um evento para convidados que reúne escritores para leituras de suas obras. É também um espaço aberto a novos talentos, geralmente trazidos por *habitués*. Outras formas de expressão também são bem-vindas e o próprio Roberto Athayde tem se dedicado ao cinema. Ultimamente a Alcova Cultural vem promovendo sessões de seu último filme, um “documentário-ficção”, como ele próprio o definiu (2005).

Em tempos de tecnologia da informação, os *blogs* também começam a surgir como um novo espaço para esse circuito. O ambiente literário virtual, terreno fértil para os adeptos dos estudos culturais, existe independente da academia, embora sua existência possa pressionar o cânone estabelecido e provocar-lhe mudanças. Por fim, o circuito midiático corre ao lado. Nele, o objeto de análise é o texto e o seu

complemento midiático (o filme, o seriado de TV, ou a própria tradição da literatura de mercado e os meios de produção de *best-sellers*). Aqui não está em jogo a preocupação com a forma artística no sentido que ocupa a atenção da crítica literária acadêmica, mas a produção de textos que estabeleçam um diálogo psicossocial com o mercado consumidor. As obras desse circuito exigem análises sociológicas para gerar na cultura de massa um efeito político e seus autores precisam levar em conta os elementos relativos à recepção (e ao consumo) de sua produção literária.

A tese de Moriconi parece se adequar bem à discussão que se apresentou neste panorama da literatura brasileira contemporânea. Analisando cada um em seu lugar, a partir da tese dos três circuitos - que nos permite colocar o pólo produtor (o autor) em primeiro plano -, podemos entender (a) a posição do autor, comprometido com seu texto, inclusive no que diz respeito a uma postura “comercial” ou “literária” a partir da escolha de seu interlocutor; (b) a posição do leitor, que busca ou entretenimento numa obra de literatura de mercado ou deleitamento diante de grandes expressões artísticas; (c) a posição da crítica universitária, tanto a de orientação moderna, que muitas vezes reage à intervenção da estética midiática no espaço sacralizado da arte literária, como a dos adeptos dos estudos culturais, que vê na literatura contemporânea um vasto material de estudo, e finalmente (d) a posição da indústria editorial, que acredita no investimento maciço em obras populares, conta com o apoio da mídia eletrônica para sua veiculação, mas geralmente não deixa de fora o espaço para lançar novos autores e nem abre mão de uma carteira de nomes canônicos que lhe dê prestígio.

Concordo com o que disse acima Vera Figueiredo (2003) sobre o fato de autores contemporâneos, especificamente aqueles que se lançaram a partir dos anos 1980 - década em que a indústria do livro cresceu fortalecida pela literatura comercial -, não terem como escapar da lógica do mercado atual. Em termos relativos, é mais fácil um autor inédito conseguir lançar um romance místico ou romance urbano com a receita dos herdeiros de Fonseca do que lançar um livro com uma proposta de alta literatura. O romance de tema urbano da escola fonsequiana, adaptável à mídia eletrônica, gera uma possibilidade para a literatura num ambiente cultural que cultua

o *pop*, o *underground*, valores estéticos herdados dos movimentos de rua da Europa e Estados Unidos, ligados principalmente à música.

De volta a Carlos Heitor Cony (2000), o romancista, “irremediavelmente ligado a seu tempo”, escreve sobre o que sente e conhece, mesmo sem nunca ter tido a experiência, como Rodrigo S. M./Clarice Lispector, que sabe “das coisas por estar vivendo” (Lispector, 1977, p. 18). Torna-se compreensível, portanto, a opinião de Lajolo sobre a produção literária de dado momento ser o que de melhor se pode fazer naquelas circunstâncias. Dessa forma, ela entende que há grandes romancistas contemporâneos, assim como foram grandes e se tornaram nomes referenciais para a literatura brasileira Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Lima Barreto, Machado de Assis e Mário de Andrade, por exemplo. E não importa se a referência estética de um determinado autor é o cânone oficial ou a cultura *pop*. De toda maneira, a expressão cultural deve interessar à universidade.

O burburinho que se ouve em torno da questão não vai cessar. Num momento em que ainda não se digeriu a influência das linguagens do cinema e da TV sobre a literatura, a Internet entra em cena com textos divulgados em revistas eletrônicas, sítios sobre literatura e *blogs*. Assim, a mídia eletrônica continua a avançar sobre o espaço sacralizado da literatura com textos urbanos, que contam histórias do dia-a-dia. Alguns autores já se lançaram no mercado editorial após terem surgido nesses saraus internáuticos: o século XXI e a rede mundial de computadores abriram caminho para a publicação eletrônica de uma literatura dita *pop*.

O recente lançamento da coletânea *Prosas cariocas: Uma nova cartografia do Rio* (Moutinho e Izhaki, 2004), ao lado dos já citados *Geração 90: Manuscritos de computador* e *Os transgressores*, é uma conseqüência do crescimento desse tipo de produção. Jovens autores que sabem da dificuldade de se lançarem no mercado editorial aproveitaram-se da tecnologia para divulgar seu trabalho. O surgimento das narrativas em meio digital (geralmente curtas e retroalimentadas pela leitura e a resposta de navegantes dos *blogs*) foi o primeiro passo para publicação em forma de livro. O lançamento gerou o debate *A nova prosa carioca*, em outubro de 2004, promovido pelo espaço Sesc, cujo principal objetivo era (de novo) conseguir visibilidade para os novos autores. Na ocasião Marcelo Moutinho, coorganizador e

um dos autores do volume de contos, enfatizou que tudo que os 17 escritores esperam são “avaliações que tenham como base dados concretos – ou seja, a leitura de seus textos –, e não abstrações que preguiçosamente estão sempre à mão daqueles que, ‘nostálgicos’ não se dispõem a procurar” [o novo]. Os “nostálgicos” a que ele se refere são os críticos acadêmicos, fortemente influenciados pelo cânone ocidental instituído e que, seja por saudosismo ou “acomodação” (Resende, 2004), seja por razões ideológicas relativas a seu conceito de arte, preferem manter-se fiel à referência de Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, para citar como exemplo apenas alguns dos nomes formadores da tradição literária brasileira.

A discussão que se revigora a cada geração é um ato saudável. Para os que se interessam por livros, seja o leitor comum, seja o estudante, o professor ou o crítico, essas maneiras de pensar a literatura oferecem um leque de referências a serem usadas ao bel-prazer de cada leitor. A crítica acadêmica, bem como seu conceito de literatura, não é mais que um dos caminhos para quem busca orientar-se em relação a uma forma individual de leitura. Da mesma forma como escolhemos um livro, escolhemos também as referências que podemos utilizar para abordá-lo no ato da leitura. Estão à nossa inteira disposição, agora ainda mais facilmente devido às facilidades da tecnologia da informação, além da referência acadêmica, as revistas especializadas, os suplementos literários dos jornais, as adaptações para a mídia eletrônica e, mais recentemente, as listas de discussão nos *blogs* literários que se espalham pela rede de computadores.

A discussão que aqui se encerra sobre a literatura brasileira contemporânea visou principalmente a determinar as forças institucionais da crítica, da universidade e da vida literária que, segundo o conceito de patronagem de André Lefevere, colaboram para a feição do polissistema de literatura brasileira. Este panorama, ao lado da discussão que virá sobre as forças atuantes no sistema meta de literatura brasileira traduzida para o inglês e no mercado editorial internacional, poderá ser retomado nos capítulos seguintes do presente estudo para possibilitar a conclusão sobre as representações da literatura brasileira traduzida para o inglês.