

FICCIONISTAS, UNIVERSITÁRIOS E AS RESTRIÇÕES NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO HOJE

JEFFERSON AGOSTINI MELLO
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO: O presente artigo discute aspectos do campo literário brasileiro na atualidade, com foco nas novas disposições e posições de escritores e críticos. Argumenta-se que houve mudanças substanciais no modo como os autores se relacionam com a esfera pública e no modo de aquisição dos seus capitais escolar e cultural. No plano da crítica, aborda-se o problema da restrição de seu discurso, em homologia ao que se passa no plano da criação. PALAVRAS CHAVE: ficção brasileira contemporânea; crítica brasileira contemporânea; campo literário.

FICTION WRITERS, UNIVERSITY STUDENTS AND THE RESTRICTIONS
OF BRAZIL'S LITERARY FIELD TODAY

ABSTRACT: The article discusses aspects of the contemporary Brazilian literary field, focusing on the most recent tendencies and positions of writers and critics. Arguably, substantial changes have occurred in the way writers relate to the public sphere as well in the way cultural and scholarly capital is acquired. In the field of criticism, the problem of its discursive restrictions, in relation to what happens with writers, is considered.

KEYWORDS: Brazilian contemporary fiction; Brazilian contemporary criticism; literary field.

INTRODUÇÃO

O conceito de campo literário, cunhado por Pierre Bourdieu, está vinculado à ideia de autonomia relativa de um espaço de produção literária, em que escritores, críticos, editores e outros agentes disputam por posições, com relativa independência dos outros campos (político, religioso, econômico). Na França, foco do estudo de Bourdieu, ele decorre, de um lado, da revolta dos escritores com a sociedade burguesa que se forma com o Segundo Império, e, de outro, da horda de escritores que «invadem» o mercado literário, resultado, por sua vez, do aumento da escolaridade de toda uma geração:

Com a reunião de uma população muito numerosa de jovens que aspiram a viver da arte, e separados de todas as outras categorias sociais pela arte de viver que estão começando a inventar, é uma verdadeira sociedade na sociedade que faz sua aparição (Bourdieu 1992: 72).

Em termos gerais, apesar do apelo do audiovisual, temos vivido no Brasil, nas últimas décadas, o crescimento da comercialização de livros e, da mesma forma, o aumento do número de leitores e escritores, que, vindos de estratos sociais os mais diversos, buscam também se profissionalizar. Em contraste com o que acontecia pelo menos até os anos de 1980, tornou-se viável não apenas o maior investimento do escritor na sua arte, como também, no caso de alguns, viver apenas — ou através — da literatura.¹ Nesse contexto, mais heterogêneo que o anterior, mas, por outro lado, mais institucionalizado e mais profissional — o que atesta uma estrutura rica e variada, própria de um campo nos moldes bourdieusianos — aumentam também as disputas e as desigualdades entre os autores. Ao empurrar as barreiras de proteção, os recém-chegados despertam a animosidade dos produtores literários que se situam no nível mais alto da hierarquia e que tendem a criticar a transformação da atividade literária em uma atividade como as outras, construindo narrativas de defesa. As tomadas de posição de certos produtores não abrangem manifestos ou textos de opinião para jornais nos quais eles discutiriam questões da realidade social ou projetos para o país.² O que escrevem e falam diz respeito, principalmente, às suas visões so-

¹ Ver os casos de Milton Hatoum e o de Cristóvão Tezza, que pediram exoneração das universidades em que eram professores para se dedicar à literatura. Por sua vez, Luiz Ruffato, que pediu demissão do jornal em que trabalhava, após o sucesso de seu livro *Eles eram muitos cavalos*. Limito este artigo à análise da produção ficcional, por força do seu aspecto mais heterogêneo e mais tensionado, que permite uma melhor visualização das complexidades do campo. O subcampo da poesia, embora possua algumas características semelhantes ao da ficção, como, por exemplo, a ligação dos produtores com a universidade, apresenta-se, de modo geral, mais homogêneo e menos polarizado.

² Há algumas exceções, certamente. Além de ficcionistas mais jovens, como Vanessa Bárbara, João Paulo Cuenca e Michel Laub, destacaria, entre os autores estabelecidos, Luiz Ruffato, que tem escrito textos sobre o Brasil para o jornal *El País*, e Bernardo Carvalho, que escreve no *blog* do Instituto Moreira Salles, no qual vem discutindo temas que envolvem política e sociedade, mas também arte e literatura. De todos, Ruffato parece ser o mais empenhado em refletir sobre o Brasil, prova disso é o discurso na Feira de Frankfurt, de 2013, quando o Brasil foi o país homenageado.

bre o próprio fazer literário, o que, podemos inferir, é um dos indícios do processo de relativa autonomização de um campo. Como observou Bourdieu (1991), o grau de autonomia de um campo de produção cultural é perceptível quando o princípio de hierarquização externo é subordinado ao princípio de hierarquização interno. Assim, quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes; e mais a ruptura é perceptível entre os dois polos, o da produção restrita e o da grande produção, no caso, mais dependente do campo econômico.

Um dos conceitos-chave para entendermos o processo de autonomização de um campo como o literário é o de desinteresse, originalmente formulado pelo filósofo alemão Immanuel Kant e retomado por Pierre Bourdieu. Uma postura estética baseada no desinteresse se volta contra a visão utilitária ou utilitarista de arte e de literatura. Por causa dessa postura, escritores como Flaubert e Baudelaire sofreram processos nos tribunais franceses, pois, ao reforçar a desarticulação entre a figura do escritor e a do narrador, isto é, entre a vida e a arte, eles se voltaram contra o caráter utilitário desta e, ao mesmo tempo, atacaram o moralismo e os bons costumes burgueses, na medida em que, por meio do trabalho formal, descortinaram aspectos do real que até então estavam indisponíveis na literatura. Segundo Bourdieu, em sua leitura da obra de Flaubert:

É através do trabalho sobre a língua, que implica a uma só vez e alternadamente resistência, luta e submissão, renúncia de si, que opera a magia evocatória que, como uma encantação, faz surgir o real. É quando consegue deixar-se possuir pelas palavras que o escritor descobre que as palavras pensam por ele e descobrem-lhe o real (Bourdieu 1992: 128).

Pensando nas peculiaridades do campo literário brasileiro em seu estágio atual, diria que os escritores de seu polo de produção restrita também se voltam ao trabalho sobre a língua. Porém, importa frisar, não o fazem *apenas* com a intenção de, com isso, evocar o real que o espírito burguês encobre com o véu do moralismo. Fazem, também, e principalmente, para se proteger — e proteger a Literatura — da produção mais heterônoma, que englobaria tanto o polo comercial quanto o alternativo (literatura digital, literatura periférica, literatura policial, etc.). No processo, contam com a legitimação de grupos da crítica de matriz universitária que, em movimento homólogo, cuidam, por meio de suas tomadas de posição tanto na mídia mais especializada dos suple-

mentos culturais quanto nas revistas acadêmicas, para que ficcionistas engajados com o desinteresse sigam angariando prestígio. Porque diferentemente da lentidão de sistemas universitários mais antigos, como o francês, encarregados sobretudo da preservação das obras para a posteridade, um setor da nossa crítica acadêmica vem acompanhando de perto o ritmo da produção ficcional brasileira, buscando classificá-la, legitimá-la e, em muitos casos, pautá-la.

Teríamos, então, como características da produção literária contemporânea erudita, a serem discutidas neste artigo: 1) o desligamento dos autores e de seus textos das discussões da esfera pública e a opção por temas de seu próprio universo; 2) a formação de muitos deles *na e pela* universidade, o que os aproxima da crítica universitária; 3) o enimesmamento da crítica universitária, que, em homologia ao que ocorre com os escritores, lança mão de discursos que visam barrar a entrada de novos agentes no polo restrito do campo literário.

1. A CRENÇA NO LITERÁRIO

Em texto da década de 1950 sobre a «Geração de 45», Antonio Candido alerta para um cenário no qual os escritores brasileiros deixaram de lado a realidade social do país e se voltaram a questões puramente estéticas. Assim, romperam tanto com um dos princípios que para Candido havia presidido a boa literatura no Brasil, a saber, o da ênfase simultânea no particular e no universal, quanto com uma das missões da arte literária, que seria, para ele, não só a de produzir interpretações do país como também a de embasar estilística ou imaginariamente as análises de sociólogos, historiadores e cientistas em geral. Nas palavras do autor, «deixando de constituir atividade literária sincrética, a literatura volta-se sobre si mesma, especificando-se e assumindo uma configuração propriamente estética; ao fazê-lo, deixa de ser uma viga mestra, para alinhar-se em pé de igualdade com outras atividades do espírito» (Candido 2000: 131).

Porém, se essa era a expectativa de Candido com relação principalmente às «revistas e agrupamentos poéticos e críticos, as mais das vezes fascinados por problemas de organização formal da sensibilidade, de clarividência poética, e manifestando irritada impaciência com as impurezas literárias da geração anterior» (Candido 2000: 128), as décadas de 1960 e de 1970, sobretudo por conta da ditadura militar, não passaram com o silêncio dos literatos a respeito da sociedade. Divididos em grupos, por vezes apenas divergentes, outras vezes em conflito aberto, intelectuais e escritores, ao lado de músicos, encenadores, ci-

neastas etc., misturaram bastante a arte com a política. Com inimigos em comum — entre eles, o Estado opressor, o imperialismo norte-americano e o conservadorismo das elites — refletiram sobre o país, ou, pelo menos, sobre a cultura brasileira e o seu papel nesse período conturbado.

Desse modo, tendências literárias e artísticas voltadas mais aos desafios estéticos do que aos políticos retornaram apenas quando os militares começaram a sair de cena. Após as décadas de repressão e com o seu acirramento nos últimos anos, é possível perceber, ao lado da persistência de uma escrita mais próxima ao que se convencionou chamar de realismo, a presença também de algo similar ao que Candido imaginou para a década de 1950: a vontade de «formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos» (Candido 2000: 136). Ao invés de tentar compreender ou definir uma identidade nacional, ou lutar contra um governo autoritário, um conjunto significativo de escritores tem preferido investir os seus esforços sobretudo no aprimoramento formal. Desde então, eles vêm contribuindo para a produção e reprodução de um padrão literário mais cosmopolita, mais autorreferente e mais atento às experimentações e relações dentro da série, mesmo quando em contato com outras séries artísticas, no que se aposta sobretudo para gerar novos desenvolvimentos no âmbito da linguagem literária.

Nessa vertente, a narrativa é quase sempre sobre e/ou de um escritor, um crítico, um intelectual, ou a narrativa de uma narrativa. Não é pequeno, na ficção contemporânea, o número de romances com personagens de perfil intelectual ou pertencentes ao ramo da criação artística (escritores, professores universitários, críticos, artistas plásticos, fotógrafos). Ainda, as personagens que circulam no universo das profissões, por assim dizer, criativas muitas vezes coadunam com o que é discutido nos textos: o próprio texto, a literatura, as artes, a cultura, a situação do escritor, a história literária, etc. Chamam a atenção, tanto em entrevistas quanto nas ficções dos autores mais reputados e premiados, as cenas de escrita e as descrições do espaço de escritores, nas quais narradores-escritores refletem sobre o próprio ato de escrever.

Com efeito, tais tomadas de posição recuperam modelos do final do século XIX, da literatura como prática devocional e vocacional.³ Seu objetivo, hoje,

³ Ao comentar sobre a relação entre vocação e inspiração, Nathalie Heinich infere o que seria uma vocação bem sucedida, trinta anos depois da publicação de *Le Chef-oeuvre*

é igualmente o de construir a ideia de literatura como um universo à parte, ou então, como um universo que tem suas próprias regras e pode se emancipar da vida para reinventá-la. A reiteração desse universo deve corroborar por sua vez a manutenção da crença nos poderes da literatura, a qual diz de posições e disposições de agentes.

A título de exemplo, gostaria de destacar um fragmento de um texto crítico do ficcionista Bernardo Carvalho em que ele busca explicar a gênese do seu projeto literário:

O livro [*O sol se põe em São Paulo*] foi escrito, de certa forma, em reação à recepção do *Nove Noites* e do *Mongólia*. A certa altura, me dei conta de que o que realmente atraía a maioria das pessoas nesses dois romances era o efeito de realidade, a ideia de que liam uma história real, baseada em fatos reais, como se o romance estivesse reduzido a um relato da realidade, como se a invenção, a criação e a imaginação fossem o de menos. E isso começou a me incomodar, porque era a negação daquilo em que eu mais acredito, a negação da própria literatura. Não foi um projeto deliberado, porque em literatura as coisas não acontecem assim, são mais ambíguas e mais complexas. *O Sol se Põe em São Paulo* não é a ilustração de uma tese prévia. Mas, de fato, tem um lado militante. De algum jeito, acabou sendo resultado de uma inquietação diante da perda do interesse dos leitores pela ficção na literatura. O romance é uma máquina desviada de produção de ficção (Carvalho 2007).

No caso, a militância a que Bernardo Carvalho se refere é a da própria literatura. Por meio dela, ele busca chamar a atenção dos leitores para o que há de ficcional no (seu) texto literário, afastando este — e o seu ato como ficcionista — do relato da realidade.

Mas, se a ênfase no literário — e não necessariamente com o intuito de desvendamento do real — é uma das peculiaridades dos nossos autores mais autônomos,⁴ em outro polo, iniciam sua trajetória na literatura brasileira, nos anos

inconnu, de Balzac: «a resistência às tentativas de uma carreira mundana que impede o livre curso da inspiração, a existência de um talento autêntico e não apenas de uma aspiração em viver a vida de artista, a capacidade de trabalhar plenamente os seus dons, a necessidade de sacrificar a vida familiar» (Heinich 2005: 83).

⁴ Por falta de espaço, não cabe analisar integralmente uma obra literária em que essas questões aparecem não só como tema, mas também como elemento construtivo. Remeto o leitor a dois trabalhos meus, um sobre a obra de Sérgio Sant'Anna (Mello 2010) e outro so-

1990, um contingente de autores nascidos nas periferias pobres das grandes cidades do país. Adeptos da chamada Literatura Periférica, eles escrevem na contracorrente da produção dominante: seu foco é o espaço delimitado em que tanto eles quanto seus representados vivem (ou viveram).

Entretanto, embora em disputa com o polo restrito, e em flerte com formas de representação que superariam o objeto livro (como o sarau literário, por exemplo), observamos, assim mesmo, por meio de um exame mais detido, o compartilhamento de valores daquele polo, além da eleição da universidade e da crítica universitária como interlocutora e como espaço de reconhecimento.

São contradições que atestam a crença no literário. Elas são perceptíveis na fala do escritor Alan da Rosa, em palestra proferida em um seminário em 2012 na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Logo no início da palestra, ele pergunta para a audiência, em tom que mistura decepção para com a referida audiência, queixa e provocação:

Vocês *leram* alguns desses livros todos [da literatura periférica]? Um pelo menos? Então a gente não vai debater literatura, né, a gente vai apresentar. Normal. Um dia a gente vai ser *lido* também. A luta é essa. Principalmente por pesquisadores e produtores, não é, de cultura e de arte. [...]. A gente precisa ser *lido*; senão no máximo a gente vai ser objeto sociológico (Rosa, 2012). [grifos meus]

Como podemos observar, a demanda por uma estética e uma ética da periferia se articula à prática da leitura de livros de «literatura», e à necessidade de debate e leitura desses livros por pesquisadores e produtores, no caso, acadêmicos, de cultura e arte, que, no caso, estavam presentes no evento em tela.

Assim, mesmo esses escritores, *outsiders* ou alternativos, participam do mesmo espaço de concorrência, e, apesar de muitas vezes não o declararem, reivindicam os mesmos leitores que os das posições dominantes desse campo. Não à toa, a universidade já começa também a formá-los. Porque, pelo menos desde os anos 1980, ela é a instituição articuladora de boa parte da crítica e da criação contemporâneas no país.⁵

bre a de Bernardo Carvalho (Mello 2012), em que trabalho o aspecto formal em sua relação com o temático.

⁵ De acordo com Rachel Esteves Lima, em estudo sobre a crítica literária universitária, «o entendimento de que o curso de Letras deveria ser o *locus* privilegiado para a formação de escritores e poetas foi se consolidando e, hoje, muitos deles são também profes-

2. A LITERATURA NA ESCOLA

Vejamos, nesse sentido, um trecho de uma entrevista que realizei em 2008 com Paulo Lins, autor do romance *Cidade de Deus* (1997):

ENTREVISTADOR: Eu quero começar pela sua formação. Você se formou em Letras pela UFRJ. Como foi a sua Graduação, quais foram os professores, as disciplinas, e as experiências mais importantes para você?

PAULO: Na verdade, eu fui para a Universidade não para ser professor, mas, estudar poesia. Mal ou bem, é na Universidade que se discute intensamente poesia e literatura. Fora da Universidade o debate é muito escasso, é de grupos, e não se discute exaustivamente como na Faculdade!

ENTREVISTADOR: Em que época foi isso?

PAULO: A segunda vez que eu entrei foi em 1982. Eu já tinha feito um semestre. Eu peguei e saí, fui trabalhar e tal. Depois, voltei em 82. Eu era muito novo! Eu terminei o segundo grau com quinze anos! Fui pulando as matérias. Esta coisa de leitura é uma coisa de sempre... é desde criança! Terminei a escola com 16 anos, com dezessete entrei na Faculdade. Mas, era normal isto! Eu peguei a Reforma do Ensino, então, meu irmão, por exemplo, que é mais velho do que eu, fez até o sexto ano e admissão. Eu peguei a mudança do sistema. Fui para a Faculdade com aquele sonho de literatura, do debate e dos fóruns e, na prática, havia uma discussão grande fora da Universidade. Os anos oitenta foram exaustivos na questão da poesia. E teve um último grande debate de literatura que foi praticamente a discussão entre o Roberto Schwartz e o Augusto Campos.

As colocações de Paulo Lins nos lembram que no Brasil os anos 1980 são não apenas o momento da poesia. Mais do que isso, são o momento em que a formação do escritor começa a se dar também no ambiente universitário. Trata-se de uma nova tendência, sobretudo se comparada à dos romancistas ativos na primeira metade do século xx, vindos em geral de famílias decadentes, cuja formação se dava de modo acidentado.⁶

sores nos cursos de graduação e pós-graduação dessa área. Além disso, vários escritores consagrados foram convidados a ministrar palestras e cursos nas Faculdades de Letras» (Lima 1997: 125-126).

⁶ De acordo com Sérgio Miceli, «com a exceção de Octavio de Faria e José Geraldo Vieira, originários de famílias cultas da burguesia carioca e cuja estreia no gênero é bastante tardia, os demais escritores que se consagraram como romancistas não provinham dos

A explicação, de um lado, poderia ser a da busca de capital cultural (e econômico) por indivíduos provenientes das classes média-baixa e média, os quais, da mesma forma, não vislumbrariam o ingresso em cursos como os de Direito ou de Medicina;⁷ e, de outro, tendo em conta também a origem social, a possibilidade de se unir uma atividade similar, relativamente rentável e com horários flexíveis, como é a docência universitária ou o trabalho de jornalista, com a escrita ficcional. Além disso, chama a atenção, nos mais jovens, o número de escritores formados em Jornalismo, curso, em geral, de ingresso mais difícil que Letras e que, para ser aprovado no exame vestibular, pressupõe maior capital cultural e escolar. Tal aspecto sugere também que a origem social do jovem escritor contemporâneo de destaque é, em boa medida, a classe média urbana, e, ainda, que a tradicional vinculação da prática literária com a jornalística se mantém.

Observemos um conjunto de 39 ficcionistas reunidos a partir dos seguintes critérios: ganhadores ou finalistas de prêmios e concursos literários importantes (Portugal Telecom — hoje Prêmio Oceanos⁸ —, Jabuti, APCA, Prêmio São Paulo de Literatura); autores de editoras representativas no país; participações no mais prestigioso festival de literatura do Brasil, a Festa Literária de Paraty (FLIP).⁹

grandes centros urbanos. Muitos deles seguiram uma trajetória escolar um tanto precária segundo os padrões da época, outros nem mesmo chegaram a frequentar uma faculdade, embora buscassem compensar tal carência por uma formação de autodidatas que, em geral, constitui o trunfo dos pequenos produtores intelectuais destituídos de quaisquer chances de obter uma competência cultural por intermédio do sistema escolar. E o autodidatismo revelou-se tanto mais importante quanto mais distante o futuro romancista se encontrava dos principais centros de produção cultural interna.» (Miceli 2001: 161-162)

⁷ As trajetórias de Paulo Lins e de Luiz Ruffato são exemplares. O primeiro, nascido em 1958, no Rio de Janeiro, vem de família de classe baixa e passou infância e adolescência entre as favelas do Estácio e Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Já Luiz Ruffato, nascido em 1961, no interior de Minas Gerais, na cidade de Cataguases, é, segundo Carmen Villarino Pardo, que estudou sua trajetória, «filho de uma família humilde descendente de imigrantes italianos» (Pardo 2007: 157). Como assinala Gisèle Sapiro (2007), os escritores de origem modesta devem a sua ascensão social à escola. Por outro lado, em oposição, os herdeiros de famílias ricas ou mesmo decadentes, valorizariam sobretudo o capital cultural herdado, «concebido como natural e inato, em detrimento do capital escolar, percebido como acumulação mecânica dos conhecimentos» (Sapiro 2007: 33).

⁸ O prêmio mudou de nome e de patrocinador em 2015.

⁹ Segue a lista dos autores, por data de nascimento, dos mais velhos aos mais jovens; entre parênteses, a graduação/pós-graduação que cursaram. Nascidos entre 1930 e 1960:

| | AUTORES NASCIDOS ENTRE 1930-1960 (16) | AUTORES NASCIDOS ENTRE 1960-1990 (23) | TOTAL (39) |
|---------------------------------------|--|--|---------------|
| Graduação em Letras | 7 | 4 | 11 |
| Pós em Estudos Literários | 5 | 9 | 14 |
| Graduação em Comunicação Social | 2 | 10 | 12 |
| Pós em Comunicação social | 0 | 4 | 4 |
| Graduação em outras áreas | 7 | 17 | 24 |
| Pós outras áreas | 2 | 4 | 6 |

Do que podemos constatar,¹⁰ entre os dezesseis autores que nasceram entre 1930 e 1960, sete fizeram graduação em Letras, dois em Comunicação Social; um em Arquitetura; dois em Direito; um em Medicina. Desses, ainda,

Silviano Santiago (Letras/Letras), Vilma Arêas (Letras/Letras), Antonio Torres (sem graduação), Sérgio Sant'Anna (Direito/Ciência Política incompleta), Chico Buarque (Arquitetura incompleta), João Gilberto Noll (Letras), Ednei Silvestre (História incompleta), João Almino (Direito/Economia), Reinaldo Moraes (Administração/Urbanismo), Ronaldo Correia Brito (Medicina), Cristovão Tezza (Letras/Letras), Milton Hatoum (Arquitetura/Letras), Rubens Figueiredo (Letras), Marçal Aquino (Jornalismo), Cintia Moscovich (Comunicação Social/Letras), Paulo Lins (Letras). Nascidos entre 1960 e 1990: Bernardo Carvalho (Jornalismo/Comunicação), Nuno Ramos (Filosofia), Luiz Ruffato (Comunicação Social), Maria Esther Maciel (Letras/Letras), Adriana Lunardi (Comunicação Social), Miguel Sanchez Neto (Letras/Letras), Paulo Scott (Direito/Direito), Marcelino Freire (Letras incompleta), Nelson de Oliveira (Artes plásticas/Letras), Marcelo Mirisola (Direito), Rodrigo Lacerda (História/Letras), Adriana Lisboa (Música/Letras), Veronica Stigger (Comunicação/Comunicação), José Luiz dos Passos (Sociologia/Letras), Carola Saavedra (Jornalismo/Comunicação Social), Michel Laub (Direito), Ricardo Lísias (Letras/Letras), Carlos de Brito e Mello (Jornalismo/Comunicação Social), Cecília Gianetti (Comunicação Social), Daniel Galera (Publicidade), Tatiana Salém Levy (Letras/Letras), Vanessa Barbara (Jornalismo), Carol Bensimon (Comunicação Social/Letras).

¹⁰ Para a pesquisa, baseei-me principalmente na enciclopédia eletrônica do Itaú Cultural, no *site* da Companhia das Letras e nos *sites*, páginas pessoais e *blogs* dos próprios autores. Os dados são de inícios de 2017.

três não fizeram ou chegaram a completar as suas graduações e cinco fizeram pós-graduação em Letras/Literatura, um em Ciência Política (incompleta) e um em Filosofia. Cotejando os dezesseis com os vinte e três nascidos entre 1960 e 1990, temos que dez cursaram Comunicação Social e quatro Letras. Os outros sete cursaram graduações em Música (um), História (um), Artes Plásticas (um), Direito (dois), Filosofia (um). Porém, o que chama a atenção é que, desse grupo de escritores nascidos entre 1960 e 1990, nove fizeram pós-graduação em Literatura (sempre em universidades de prestígio), um em Direito e quatro em Comunicação Social. Assim, dos dois grupos — isto é, dos 39 ficcionistas — temos catorze escritores com formação em nível de pós-graduação em estudos literários e vinte e dois com graduação em Letras ou Comunicação social. Ainda, do conjunto, doze foram ou ainda são professores universitários, sete deles em cursos de Letras de importantes universidades brasileiras e uma estrangeira.

Os dados falam de um novo perfil de escritor, a grande maioria com formação superior, de uma nova forma de ingresso no espaço social da literatura e de uma mudança na configuração do campo literário. Além disso, a simbiose entre a prática ficcional e a formação universitária em Letras ou Comunicação Social — a qual tende a trazer para dentro das formas e dos gêneros a própria reflexão sobre a escrita a partir muitas vezes dos materiais da linguística e da teoria literária¹¹ — é reforçada por outros fatores: a passagem dos próprios críticos jornalistas pelas pós-graduações em literatura; o quase desaparecimento de revistas literárias não-universitárias ou não dirigidas por universitários a partir dos anos 1980; o aumento das revistas universitárias indexadas, inclusive daquelas dedicadas a pensar sobre a literatura contemporânea e, da mesma forma, a presença maciça de professores universitários em júris de prêmios e concursos de literatura.

É o caso do Prêmio Portugal Telecom, hoje Oceanos, dos mais prestigiosos do país. Divididos entre curadores e jurados, os professores universitários (entre eles, críticos legitimados como Leyla Perrone-Moisés, Flora Süssekind, Alcir Pécora) compõem, desde o início do Prêmio, mais da metade dos participantes do júri final. Em uma das suas edições, por exemplo, dos dez membros do júri final, sete eram professores universitários. Da lista

¹¹ Merece destaque, igualmente, a criação de cursos universitários de escrita criativa no Brasil, como um, em nível de pós-graduação, na PUC-RS.

completa,¹² as únicas exceções são Antonio C. Viana, jornalista, Luiz Ruffato, escritor, e Selma Caetano, a coordenadora do Prêmio.

Dessa maneira, não será demais inferir que o leitor idealizado pelos ficcionistas é, em grande medida, aquele atuante na universidade, porque é ele que, no limite, pode garantir o prestígio e a consequente divulgação das obras, substituindo o jornalista cultural «puro», que era o que antes fazia a mediação e avaliação das obras contemporâneas. Por exemplo, a legitimidade de Paulo Lins não pode ser desvinculada da mediação de um crítico de peso como Roberto Schwarz, seja antes, seja depois da publicação de *Cidade de Deus*. Segundo palavras do próprio Lins, na entrevista de 2008:

Eu conheci o Roberto quando eu estava com cento e cinquenta páginas da primeira parte do romance. Ele me ligou vem aqui que quero conversar contigo. Não, eu mandei um poema e ele publicou o poema na [revista *Novos Estudos* do] CE-BRAP. Ele demorou um ano para ler. Aí me ligou. Ele tinha acabado de ganhar aquele prêmio Melhor Intelectual do Ano. Eu peguei um ônibus aqui, fui até São Paulo de ônibus. Ele falou «salta na estação tal», cheguei estava ele de bonzinho. Ele só queria ouvir história, só queria que eu falasse. Ele fala muito pouco e quando fala é um quilo certo, nem um grama a mais.

Após o lançamento do livro, Roberto Schwarz escreveu uma resenha bastante elogiosa sobre ele na *Folha de S. Paulo*, depois publicada no seu livro de ensaios *Sequências brasileiras*, de 1999, e, em inglês, na *New Left Review*, 2001.

3. A VEZ DA CRÍTICA

Ao mesmo tempo em que creem — e promovem a crença — no literário, os escritores no Brasil passam a ter os críticos universitários não apenas como leitores, mas também como interlocutores e/ou professores. Uma parte destes contribui para a normatização, no calor da hora, de estilos e gêneros e para a consagração de poetas e ficcionistas mais afinados com uma literatura de maior exigência formal. Tendem a virar as costas não só para o texto mais mi-

¹² Luiz Ruffato, Benjamin Abdala Júnior, Maria da Glória Bordini, Antônio Carlos Viana, Eneida Maria de Sousa, Regina Dalcastagnè, Lourival Holanda, Maria Esther Maciel, Regina Zilberman, Selma Caetano.

mético como, também, para a diversidade da produção literária e cultural contemporânea. A impressão é a de que estamos vivendo na cena literária brasileira algo similar, mas não idêntico, ao apontado por Antonio Candido em seu texto dos anos 1950. Naquele momento também, em reação à transformação da indústria cultural e da mudança de público, o escritor brasileiro se retraiu, procurando assegurar a sua função, «por meio de um exagero de sua dignidade, de sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores» (Candido 2000: 138).

Sobre a crítica literária, em texto de 2011, João Cezar de Castro Rocha busca explicações para a retirada desta da vida pública. De acordo com ele, entre os motivos estão a falta de habilidade dos críticos em se comunicar com o *common reader*; a deserção destes do espaço do jornal, devida tanto a sua reclusão aos muros universitários quanto às transformações do próprio jornalismo, que se torna mais informativo e mais sintético; a perda de espaço da literatura para o audiovisual e, mais recentemente, para o digital; o fim de uma cultura humanista e, principalmente, das polêmicas literárias, que alimentaram discussões que fizeram com que, na história da literatura e da crítica, pontos de vista estanques se dinamizassem. Sobram então, segundo Rocha (2011), a epigonia e a endogamia, que impedem a polêmica e fazem com que grupos de pesquisa e linhas teóricas fiquem restritas a seus métodos, evitando qualquer discussão. Dado o panorama de anomia, o autor elabora uma proposta para a crítica, a partir da qual ela retomaria a comunicação com um público mais amplo e reconstruiria um espaço importante, na vida pública, para a literatura:

Não defendo o retorno anacrônico à crítica de rodapé, tampouco a reedição nostálgica do *SDJB* [*Suplemento Literário do Jornal do Brasil*] ou do *SL* [*Suplemento Literário*], mas penso na criação de um novo tipo de comentário crítico. Comentário que, sem abrir mão das conquistas do ensino universitário, aprenda a dialogar com as preocupações típicas do público leitor, cuja maior parte não necessariamente frequentou a Faculdade de Letras. Por que não atualizar a lição de Antonio Candido e Mario Faustino, fecundando o ensaísmo acadêmico com a clareza do texto jornalístico, e, ao mesmo tempo, enriquecendo a visão crítica dos cadernos culturais mediante a formação universitária? (Rocha 2011: 386).

A proposta consiste, ainda, na superação da endogamia e da epigonia, fruto da proliferação de subsistemas autocentrados. Elas seriam vencidas por meio da leitura: «Ler e discutir a produção de todos os grupos: forjar brechas

nas relações endogâmicas talvez seja a única forma de romper com a epigonia» (Rocha 2011: 117). Por conta de sua alta institucionalização — universitária — e, segundo ele, mais independência, os críticos seriam instados a sair do espaço restrito dos grupos e restaurar a polêmica. Ou seja, o autor não vê a alta institucionalização como um entrave. Ao contrário, adquirida ao longo dos anos, seria uma vantagem, pois acabaria com os apadrinhamentos e as trocas de favor, dando mais independência para o crítico.

Na montagem do argumento, Rocha analisa um conjunto de polêmicas que se sucederam ao longo da vida literária brasileira, como a contenda entre a cátedra e o rodapé, encabeçada por Afrânio Coutinho e Álvaro Lins. Ou como a que ele próprio, em seu livro, instaura com Flora Süssekind, a qual aponta, a partir da polêmica entre Coutinho e Lins, a vitória da cátedra sobre o rodapé. Para o autor, tal vitória não se deu ainda naquele momento, como sugerem Süssekind e outros autores, já que ao longo das décadas de 1950 e 1960 os críticos atuaram tanto na universidade quanto no jornalismo. Em outras palavras, o possível autofechamento da vida cultural não iniciou ontem.

Nesse ponto, estou de acordo com o autor. Entretanto, diferentemente dele, não penso que a boa vontade da crítica possa eliminar constrangimentos de ordem material e simbólica e de relativa duração, os quais deslocaram posições do campo literário e transformaram seus modos de sociabilidade. Por isso, a maior institucionalização da crítica talvez não seja necessariamente «paradoxal» (como ele sugere) ao par epigonia e endogamia. Pelo contrário, podem estar articulados. O par, aliás, faz parte da «ecologia» da área, no Brasil e em outros países (Schaeffer 2011). Mais ainda, a alta institucionalização dificulta bastante, quando não impede, a «esquizofrenia produtiva» sugerida pelo autor. Pois, nos termos em que é proposta no Brasil de hoje tende a exigir do intelectual de Letras uma vida devotada também à burocracia e à produtividade em série. Não que não se possa abrir mão das benesses angariadas em programas de pós-graduação «produtivos», por conta dos seus «conceitos» adquiridos junto às agências estatais de fomento à pesquisa, mas aí a vida universitária se torna menos institucional e, caso se siga a lógica argumentativa de Rocha, pode ficar ainda mais endogâmica. Quer dizer, há constrangimentos que não podem ser ignorados. Isso não significa que o aspecto isolacionista da crítica literária — o seu afastamento da esfera pública — não sofreu nem venha sofrendo resistências; prova disso é o próprio trabalho de Rocha e de outros autores. Mas essas críticas ao isolacionismo não buscam necessariamente a ampliação do campo literário, senão uma nova (velha) forma de regulação,

que o retire da insignificância, reative a competição entre os pares e, mais importante, o recoloque no centro da vida cultural brasileira. A principal falha do importante projeto de Rocha para a crítica literária está na crença de que a crítica e o jornalismo cultural possam fazer isso sozinhos.

A presença da escola básica, como instância que inculca os valores literários, é fundamental; contudo, é pouco lembrada por quem se queixa do estado da literatura e da crítica hoje. Ao contrário de atentar à formação de público via incremento do capital cultural na escola, promovendo-a e a incentivando, vozes críticas e literárias optam por lançar mão da norma, do valor, em discursos de restrição e de elogio ao literário.

Talvez localizemos os primórdios desses discursos nos anos 1980, década de abertura política que consolida e amplifica a profissionalização da cultura e a expansão do ensino universitário, iniciados na década anterior, no auge da ditadura militar.

A restrição, em primeiro lugar, diz respeito ao objeto literário, que deve ser «mais literário», para fazer frente ao realismo (restritivo a seu modo) ou à ideia de que a literatura estaria a serviço de algo para além dela, e, da mesma forma, para escapar da massa de escritos que se acumulam nas livrarias. Ela tem como inimigos tanto um tipo de escrita que pode pertencer ao polo erudito, quanto a cultura de massa e a agora chamada literatura periférica e ou de minorias. Essa forma de restrição é percebida tanto nos textos críticos quanto nos textos literários, que, embora mais ambíguos, constituem, também, obras de elogio aos poderes da literatura e, a seu modo, internalizam e promovem as lutas estéticas do período em foco.

Em segundo lugar, a restrição transforma-se em palavra de ordem dentro do subcampo da crítica e implica privilegiar determinados métodos de análise. Trata-se, como no trabalho criativo dos escritores, de enfatizar mais o texto do que o contexto, mais o interno do que o externo, mais a forma do que o assunto ou do que as questões em tela. Aliás, a própria divisão interno/externo permite inferir uma delimitação de um objeto para que se lhe restrinja a uma área de atuação, em ruptura ao que seria objeto de estudo das outras áreas.

Finalmente, restritos são o lugar e o status da crítica, respectivamente, universitário e profissional. Daí que as discussões ou polêmicas críticas tendam a ficar limitadas aos pares, seja por conta do seu vocabulário técnico e dos métodos de análise seja por conta de suas temáticas, que dificilmente interessariam a leitores de outras áreas. Ou seja, as restrições não estão isoladas, fazem parte de um mesmo processo, que não iniciou hoje e que transformou o

papel do intelectual de Letras. Um dos seus pontos de chegada é o entendimento tácito de que a escrita sobre a literatura deve ser feita por profissionais *experts*, embora a literatura não necessariamente o deva. Isto é, feita de preferência por vocação, ela, a literatura, não poderia mais prescindir de leitores especialistas e de um objeto ou conjunto de objetos mais ou menos delimitados que justifiquem investimentos subjetivos e objetivos, simbólicos e econômicos. O risco, com as ausências de um sistema escolar amplo e de qualidade, que estenda a um número maior de indivíduos os autores consagrados, e de um jornalismo cultural vivo, ou melhor de uma vida cultural fora das universidades, é o isolamento, tanto dos estudos universitários quanto do próprio objeto. (Muitas vezes, uma proposta abrangente em termos teórico-metodológicos e/ou dos seus objetos acaba se tornando mais restrita, por conta do veículo e da instituição em que circula.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os discursos críticos de restrição são heterogêneos, muitas vezes ambíguos, embora estejam interconectados, assim como estariam as suas causas. Ainda, eles encontram seu homólogo no subcampo dos produtores de obras literárias. Mais próximos do que nunca, por suas trajetórias cruzadas e espelhadas, formadas em parte na e pela instituição universitária, seria o caso de inferir que as obras contemporâneas, escritas para poucos, são, no fundo, construídas em parceria: não só o crítico interfere na formação do artista como professor e emulador, como também o artista — por meio de artifícios tanto textuais quanto extra-textuais (entrevistas, por exemplo) — seduz a crítica, que procura nele o que precisa encontrar para justificar a sua especificidade, o seu nicho no campo do conhecimento dos estudos literários, cada vez mais parcializados. No outro polo, situa-se uma escrita inconformada, periférica, destoante tanto pelos temas quanto pela «deficiência» do tão prestigiado labor literário. O desafio dela consiste em se fazer ouvir, nem que, para isso, ela lance mão de estratégias daquele outro polo. O futuro dirá se essas estratégias valeram a pena ou se serviram apenas para engrossar o caldo do polo restrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre (1991). «Le champ littéraire». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 3-46.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio (2000). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiróz.
- CARVALHO, Bernardo (2007). «Entrevista com Bernardo Carvalho». *Revista Z Cultural* (Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea), II, 2.
- HEINICH, Nathalie (2005). *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- LIMA, Rachel Esteves (1997). *A crítica literária na universidade brasileira* [tese de doutoramento]. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG.
- MELLO, Jefferson Agostini (2010). «Artes da conspiração: figurações do intelectual em *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna». *Teresa*, 10-11, 251-267.
- MELLO, Jefferson Agostini (2012). «Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho». *Revista Faac*, 2, 131-144.
- MICELI, Sérgio (2001). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PARDO, Carmen Villarino (2007). «Eles eram muitos cavalos no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato». Marguerite Itamar Harrison (dir.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 155-187.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2011). *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos.
- ROSA, Allan da (2012). «Literatura periférica e literatura divergente». *Seminário Estudos Culturais e a Cultura Popular Urbana*. 10 de fevereiro [em linha] [setembro 2016]. <<https://www.youtube.com/watch?v=H6bRmgVIADw>>.
- SAPIRO, Gisèle (2007). «Je n'ai jamais appris à écrire: les conditions de formation de la vocation d'écrivain». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 168, 12-33.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2011). *Petite écologie des études littéraires: pourquoi et comment étudier la littérature?* Vincennes: Thierry Marchaisse.