



## ANOTAÇÕES SOBRE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E SOCIEDADE

**Marcela Ferreira da Silva\***

**Resumo:** *O presente trabalho consiste em uma breve discussão a respeito da narrativa brasileira contemporânea, observando como essa se configura no contexto atual, em que a literatura, ao lado de outras artes, é tida como mercadoria e entretenimento, desestabilizando a concepção de que haja autonomia da obra de arte. A discussão aqui empreendida parte do pressuposto de que, com o advento das novas tecnologias, com a ascensão das massas e com a disseminação das imagens eletrônicas, a experiência representada na prosa contemporânea parte, quase sempre, dessas imagens, desestabilizando a noção de obra de arte perene, entre outras tópicas modernistas.*

**Palavras-chave:** *Literatura brasileira. Contemporaneidade. Sociedade.*

### INTRODUÇÃO

Compor o Quixote no início do século XVII era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do XX, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de completíssimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio Quixote. (Borges, 1972)

Na epígrafe supracitada, Jorge Luiz Borges postula uma concepção de literatura em que o artefato artístico é tributário de uma tradição e de um contexto, com os quais dialoga. No conto “Pierre Menard Autor de Quixote”, Borges ficcionaliza um escritor do início do século XX que cria, nesse contexto, a mesma obra de Miguel de Cervantes. Contudo, o Quixote de Menard não encontra o público, tampouco a fama, do Quixote de Cervantes.

Nesse sentido, é possível afirmar que o artefato literário dialoga, nem que seja para negar, com a tradição e com o contexto nos quais se insere. Na contemporaneidade, a literatura dialoga com o contexto e com a tradição por meio da intersecção com outras esferas da sociedade atual: os meios de comunicação de massa, a linguagem de outros sistemas semióticos, o mercado e a indústria cultural; engendrando algumas rupturas em relação às tópicas modernistas, entre elas, a autonomia da obra de arte, a desestabilização do poeta enquanto gênio e a arte voltada para si mesma.

Na literatura contemporânea, o que se observa é que ainda persiste a representação da realidade, entretanto, essa realidade é percebida pela fragmentação, por estilhaços de linguagens de outros sistemas semióticos, pela mescla estilística e por referências mercadológicas, televisivas e da cultura de massa em geral. De modo que o olhar da crítica para essa literatura exige que se leve em consideração o contexto dessa produção, pois os critérios de canonização modernistas rotulam, *a priori*, tudo que se produz contemporaneamente, sendo necessário considerar fatores extraliterários para a instituição do cânone.

---

\* Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Bolsista Capes. E-mail: marcelaferrerasantana@gmail.com



Quase sempre destituída de valores metafísicos e de significados transcendentais, despojada da aura que lhe conferia estatuto especializado, separado do resto da existência, privada de verdades exteriores a si própria, banalizada, a obra literária pós-moderna apresenta-se como um objeto de consumo, entre outros produtos culturais, tornando inviáveis as poéticas da modernidade, que propunham uma obra de arte como modelo de conhecimento privilegiado do real (FERNANDES, 2001).

Essa perspectiva crítica, que leva em consideração o contexto para compreensão do artefato artístico, é defendida, também, por Antonio Candido (1973) em muitos de seus estudos, sobretudo em *Literatura e Sociedade*. Para entender a produção literária contemporânea, então, será necessário atentar para questões extraliterárias e culturais, principalmente, porque não há, na literatura produzida a partir das décadas de 80 e 90, um projeto estético ou político único, cujos traços possibilitem defini-la sob um rótulo, como é o caso da literatura produzida durante a ditadura militar que já é, consensualmente, denominada “literatura pós-64”.

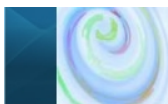
Com o fim do regime militar, Ítalo Moriconi (2002) observa que se diluiu, também, o tom de contestação política que norteava essa literatura e, a partir da década de 80, o texto literário tem apresentado variados temas e múltiplos procedimentos narrativos, que, em última instância, dialogam com o contexto no qual se inserem, ora negando a “ordem vigente”, ora reproduzindo-a. Diante disso, o adjetivo “contemporânea” funciona como um termo vazio a ser preenchido *a posteriori* pela crítica e pela história literária.

Como já foi dito, a literatura brasileira, a partir da década de 60, assumiu uma postura engajada, no intuito de denunciar as fraturas do regime militar. Mas, com o fim da ditadura, nas décadas de 80 e 90, surge uma literatura esmaecida dessa vontade de contestação política. Tânia Pellegrini (2001) afirma que a literatura contemporânea estabelece relações intrínsecas com o mercado editorial, com a cultura de massa e com os meios de comunicação modernos, que exercem, sobre ela, pressões a que a autora chama de “censura econômica”, um dado já apontado por Walter Benjamin (1994), na década de 30 do século XX, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Para o filósofo alemão, o artefato artístico possui o valor ritualístico e a função social de promover reflexão crítica da realidade. O mercado capitalista, por sua vez, não reconhece esse “valor de culto” e atribui, para a arte, o “valor da exposição”, transformando-a em mercadoria, por meio da reprodução *serial*, da propaganda e da “liquidação”, a fim de que alcance as massas e seja consumida por elas.

Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Em outras palavras, as massas não têm conhecimento suficiente para recolherem-se diante de uma obra de arte, isto é, as massas são alienadas, porque não recebem educação de qualidade; porque são manipuladas pelo discurso capitalista de que todos



têm necessidades iguais; e porque são seduzidas pelo consumo de imagens imediatas, veiculadas pelos meios massivos de comunicação. Assim, o objetivo das massas, ao procurar uma obra de arte, é simplesmente a distração e o consumo, resultando dessa atitude, na concepção de Benjamin, uma função política: a de servir o mercado. Dizer que existe cultura de massa não quer dizer que haja democratização da cultura letrada e da educação, nem que as massas sejam produtoras da cultura que consomem.

Por outro lado, a cultura de massa é um fenômeno social e não pode ser ignorado, advém do processo de evolução dos meios de comunicação. Umberto Eco (2004) também discute os fenômenos das massas. No livro *Apocalípticos e Integrados*, ele faz uma distinção entre os dois pólos de intelectuais que pensam a cultura de massa. De um lado, estão os “apocalípticos” que acreditam na decadência irrecuperável da cultura e da arte em tempos de comunicação massiva; e os “integrados” que supervalorizam essa cultura e qualquer texto que ela produza como arte.

Diante desses dois pólos, Umberto Eco (2004) observa que a cultura de massa é um fenômeno histórico, constituído social e politicamente, pelas transformações advindas dos meios de comunicação e da mudança nos modos de perceber as massas, agora consumidoras. Em meio a esses dois extremos, apocalípticos e integrados, o estudioso alerta para o caráter paradoxal da cultura de massa.

A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsável pela coisa pública [...]. Mas, paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo através das comunicações de massa, ele lhes é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria (ECO, 2004, p. 24).

Dito de outro modo, a partir do surgimento da cultura de massa e dos meios de comunicação que possibilitaram a sua propagação, principalmente a televisão, a relação entre cultura e mercado se tornou estreita, contribuindo para a formação de um sistema de condicionamentos da cultura, a indústria cultural, na qual as leis de mercado, inerentes ao capitalismo, determinam o que será produzido e propagado, levando em consideração a demanda, ou seja, o gosto do público-consumidor e, por isso, não há nenhuma preocupação em incorporar uma “consciência ética” e uma “dimensão política” no texto literário.

Por outro lado, Eco também observou que, no seio da cultura de massa, é possível surgir um juízo crítico, a partir da reflexão e da consciência em relação aos mecanismos manipuladores desses discursos dominantes.

Mas algumas observações sobre as reações das nossas populações sulinas ante o estímulo da televisão levariam a pensar que, em muitos desses casos, a reação do telespectador seja, ao contrário, de tipo ativo e crítico: diante da revelação de um mundo possível, e ainda não atual, nasce um movimento de revolta, uma hipótese operativa, e mesmo um juízo. (ECO, 2004, p. 26)



Ou seja, como parte de um conjunto social maior, a literatura recebe influência desse meio, tornando-se produto do mercado para as massas, mas, por outro lado, pode pensar criticamente esse contexto, promovendo reflexões. Como é o caso dos contos de Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, André Sant'Anna ou dos romances de Luiz Ruffato, Patrícia Melo e João Gilberto Noll. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, ao analisar o narrador de Roberto Drummond, postula o papel da ficção na contemporaneidade, a qual ela chama de pós-moderna:

[...] não é revelar para o leitor o sentido profundo de sua vida ou de seu universo, mas demonstrar-lhe o modo e o meio pelos quais ele também constrói seus mundos, já que a própria vida só adquire sentido quando transformada em linguagem. Portanto, não se trata simplesmente de negar a representação realista, como fez o modernismo. Mas sim de problematizar as fronteiras entre o texto e o verdadeiro real (FERNANDES, 2001, p. 110)

A literatura, como qualquer arte, consiste na expressão cultural de um povo, logo, essa configuração que estabelece, desde a *pop art* da década de 70, diálogos com outros segmentos sociais – mídias, mercado, política – pressupõe uma visão de mundo constituída pela linguagem do sujeito desse meio e, nesse caso, um sujeito que, desde o advento da televisão, tem percebido o mundo pela imagem e suas técnicas de montagens, fragmentação, simultaneidade, rapidez e hiper-realidade. Mas nem sempre isso que dizer que esse sujeito não tenha juízo crítico sobre o contexto no qual está inserido.

Uma obra de arte que se subordina à lógica mercadológica, ao gosto de um público-massa, e se relaciona com outras esferas da sociedade, desestabiliza a noção de autonomia da obra de arte e de escritor como intelectual, principais critérios de canonização aplicados pela crítica literária do século XX.

### **O CÂNONE E A CULTURA DE MASSA: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA “DISTINÇÃO”**

Jonathan Culler afirma que “[...] a literatura não é senão aquilo que uma dada sociedade trata como literatura: isto é, o conjunto de textos que os árbitros da cultura – os professores, os escritores, os críticos, os acadêmicos – reconhecem como pertencendo à literatura” (1999, p. 46). Dito de outro modo, há um contexto de produção da cultura que precisa ser levado em consideração, para definir o que é literatura. Por isso, a opinião dos escritores, a análise da crítica e da história literárias, o mercado, a cultura de massa e o texto literário são as fontes mais importantes de observação, para constituir a literariedade e julgar a literatura contemporânea.

Numa perspectiva diacrônica, a “distinção” que se faz em torno da produção cultural, para conferir-lhe o estatuto de arte, consiste numa prática social do ocidente, remonta à Antiguidade grega. Na *República* de Platão, todas as manifestações artísticas foram banidas. A arte mimética era vista como algo nocivo à sociedade perfeita, idealizada pelo filósofo. As obras de Aristóteles, por sua vez, consagraram a literatura no ocidente, a *Arte Poética* e a *Arte Retórica* foram imprescindíveis para a canonização de Homero, Sófocles e Eurípedes e garantiram a sobrevivência de seus textos por longos séculos.



A *imitatio*, princípio da imitação, perdurou, por séculos, como valor fundamental para distinguir o que era arte. Contudo, a partir do Renascimento e, sobretudo, no Romantismo, a valorização do humano substituiu a *imitatio* pela criação, princípio da originalidade, valorizando a autonomia da obra de arte. Hansen explica como essas aspirações influenciavam a autoimagem do artista e a concepção do fazer literário, nos dois momentos e em sociedades diferentes. Ele argumenta, também, que os ‘valores’ da obra de arte são atribuídos de acordo com essas ideologias.

As críticas evidenciam que a noção de autor como presença é imediatamente anacrônica quando o efeito de sua representação unitária é assumido e generalizado, estendendo-se a discursos que não o enunciam, como na repetição ritual das “sociedades de discursos” de rapsodos da Grécia arcaica, nas sociedades pré-colombianas, em sociedades xamanistas e em outras, que não pressupõem o indivíduo, a consciência e o progresso, como a antiga Roma e as inúmeras tradições latinas produzidas pelas apropriações dos discursos antigos. É apenas no século XVIII que surge o *autor-presença* e a generalização atual da autoria, como identidade ideal e/ou causalidade psicologista, é invariavelmente a de esquemas projetivos muito próximos aos da exegese cristã que alegava a santidade do Autor quando pretendia provar o valor de um texto (HANSEN, 1992, p. 14).

Dito de outro modo, surgem essas noções de gênio, de autor-presença e de poeta como *vate*, as quais desenvolvem-se junto com a instauração da Modernidade, estando ligadas, também, à noção de arte autonomizada, “desvinculada de qualquer instituição”, cujo criador, que por ter uma posição privilegiada *em face* do mundo, consegue ser advogado e condutor da sociedade, como no Realismo; ou se afastar dessa sociedade, por achar que a arte não pode ser compreendida por qualquer ser humano, como no Romantismo e no Simbolismo.

E, em tempos de cultura de massa, a própria produção cultural tem questionado o princípio da originalidade do discurso, desestabilizando a noção de autor presença e exigindo novos parâmetros de análise do texto literário. Assim, como se vê, os valores de canonização se diferenciam de momento para momento e atualizam-se conforme as transformações sociais. Ou seja, o cânone consiste em uma leitura do texto literário sob uma noção de ‘valor’, construída, linguisticamente, num dado momento histórico. Pierre Bourdieu, ao pesquisar o julgamento de valor: atividade do cânone, esclarece que a arte desempenha a função social de legitimar as diferenças sociais:

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma ou pelo número de anos de estudo) e secundariamente, a origem social. (BOURDIEU, 2007, p. 9).

No livro *A distinção: crítica social do julgamento do gosto*, o sociólogo francês ao analisar o ‘gosto’ pela cultura erudita em diferentes níveis sociais, comprovou que as preferências e as diversas práticas culturais não estão relacionadas a um dom ou a um talento natural de alguns indivíduos, tidos como gênio. Antes, o julgamento crítico, o amor e o prazer pela arte erudita, o ‘olhar puro’ relacionam-se ao nível de instrução e a origem social e pressupõem um conhecimento que é legitimado e institucionalizado nas universidades e nos museus.



Nessa perspectiva, esse ‘gosto’ é determinado pela classe social dominante, que detém o capital escolar. As massas, por sua vez, não têm acesso à educação de qualidade, pois a escola da sociedade capitalista forma para o mercado de trabalho, sem se preocupar com a formação humana. Por isso, ir a um museu, ler um livro, participar de concertos e apreciar outras práticas culturais tornam-se, para as massas, atividades sem significado, porque não são compreendidas por elas. Diante de uma obra de arte, principalmente as modernistas, como, por exemplo, *A fonte*, de Duchamp, o leitor massa não apreenderá o significado artístico ou estético. As massas, segundo Bourdieu (2007), percebem a arte na sua função, e não na sua forma, não tendo conhecimento suficiente para fazer a ‘distinção’ entre um simples objeto técnico e os objetos de arte.

Partindo das proposições de Bourdieu (2007), a cultura de massa, por destinar-se às classes subalternas, se caracteriza como uma cultura ilegítima, uma subcultura, desprovida da disposição estética e da autonomia. Logo, no texto literário, que tem como destinatário um público massa, as componentes estéticas serão moldadas ao nível de compreensão desse público, que apreende a arte na sua funcionalidade, isto é, as práticas culturais são entendidas como distração e entretenimento e não como rito.

De modo geral, o conceito de arte é uma invenção, com regras e normas criadas e reformuladas, historicamente, pela elite intelectual dominante e com intenções sempre mutáveis. Na Modernidade, a arte foi definida como tal a partir de sua elaboração estética, culminando no Modernismo, que supervalorizou o plano da expressão, em detrimento do plano do conteúdo. Essas prerrogativas podem ser observadas nos estudos de José Ortega y Gasset, com a *desumanização* da arte, e de Hugo Friedrich, sobre as categorias negativas da arte, de modo que, para ser arte, é necessário não ter funcionalidade e ter autonomia.

## A AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE EM DEBATE

Luiz Costa Lima (2002) faz um levantamento do que seja “a questão da autonomia da arte”, a partir de um ponto de vista histórico-social. O crítico discute que a autonomia, tão valorizada no século XX, se trata de uma construção linguístico-ideológica, surgida no Renascimento, momento em que findou a arte “comissionada pelos altos dignitários eclesiásticos” (arte feita com a inspeção de clérigos) e desaparecem os mecenas aristocráticos, substituindo, assim, o valor de imitação pelo de criação e originalidade.

Nesse sentido, arte autonomizada, ou seja, desvinculada de qualquer instituição surgiu como consequência da consolidação da burguesia, de uma clientela e de um mercado. Segundo Lima:

De um ponto de vista histórico-social, a autonomia da arte significa sua independência de qualquer instituição; quando a instituição era religiosa, gerava a arte a serviço do culto; quando política, a arte que, em última instância, glorificava o príncipe. [...] essa transformação social corresponde ao abandono de modelos previamente fixados e legitimados das coisas, no mundo das coisas, ou seja, a renúncia ao modelo da imitatio; o artista autônomo passa a ser aquele que prescinde de uma guilda, que, [...] não tem obrigação de seguir os topoi reconhecidos e privilegiados (LIMA, 2002, p. 3).



Eis, nesse ponto, o paradoxo da autonomia da arte na contemporaneidade: se, por um lado, o capitalismo possibilitou a autonomia da arte, primando pela expressividade e pelo impulso de se constituir enquanto novidade, o que configurava à arte um valor simbólico; por outro, o mercado estabelece ‘valor de troca’ para a arte, a transformando em mercadoria e ajustando-a ao gosto de um leitor consumidor.

Dessa noção de autonomia da arte, desenvolve-se a ideologia de arte desreferencializada, distante do eu e, por isso, torna-se, para a sociedade ocidental, elevada, voltando-se para si mesma e não exercendo nenhuma função fora de seu âmbito, antes “resulta do desenvolvimento alotrópico que é a própria arte” (LIMA, 2002, p. 60). Dito de outro modo, a obra de arte, que criada por um “gênio”, um sujeito elevado intelectualmente e ocupante de uma posição *em face* do mundo, se constitui como Verdade e existe por si e em si, independentemente de fatores externos. Esse caráter elevado, ritualístico, quase divino, construído em torno da arte ao longo dos séculos, começa a ser questionado no início do século XX, quando entra em crise a crença na personalidade compacta. Mas esse caráter norteou os critérios utilizados pela crítica e pela história literárias, durante o século XX, para julgar e canonizar a literatura modernista, perpetuando-se, nas universidades, até aos dias atuais.

E, em tempo de cultura de massa e indústria cultural, a relação entre arte e mercado tornou-se estreita, engendrando, no seio da crítica, uma nostalgia que tem proclamado, desde os anos 30 com os estudos de Benjamin e Adorno, o declínio definitivo da arte. Contudo, no interior da produção cultural, a partir do início do século passado, tem-se o começo da desestabilização da imagem do gênio e da originalidade. A obra de arte não é mais vista como a Verdade, representação do mundo real. Há uma consciência de que a arte é uma criação linguística, um experimento com os mais diversos tipos de linguagem. É por isso que a poesia modernista deixa de ser mimética e passa a ser representada pelas categorias negativas (FRIEDRICH, 1991).

A ideologia iluminista do século XVIII de que o homem é um ser racional e íntegro é abalada com a concepção de fragmentação. Intelectuais, filósofos e poetas começaram a questionar essa integridade cartesiana do sujeito e como as relações estabelecidas no convívio social eram imprescindíveis para a sua constituição. Desses questionamentos, começaram a entender que o sujeito não era fácil de ser definido, exatamente porque possuía uma pluralidade de opiniões e atitudes, muitas vezes, oriundas desse lado desconhecido e obscuro. Em decorrência disso, o sujeito percebe que sua visão não é única, nem original e que a arte é arte e não a realidade, perdendo sua posição privilegiada de gênio e de arte elevada. Segundo Fernandes, os escritores modernistas “passam a acreditar que devem criar uma outra realidade, autônoma, espécie de duplo da vida humana – social ou psicológica –, através do artesanato da linguagem e da experimentação formal” (2001, p. 110).

Em contrapartida, a crítica literária moderna legitimou a produção cultural modernista *a posteriori*, partindo do princípio da autonomia do estético e do pressuposto de que a arte se constitui como forma de resistência à sociedade, ou seja, ela, ainda, leva em consideração um sujeito gênio que pode, a partir de uma visão privilegiada, refletir e pensar a sociedade criticamente, oferecendo ao leitor instrumentos de emancipação dessa sociedade, como se a arte estivesse de fora da esfera social.



No contexto brasileiro, a partir da década de 70, os movimentos contraculturais, a poesia marginal e a *pop art* desestabilizam a valorização do estético, numa tentativa de aproximar arte e vida, tornando a arte mais cotidiana e rechaçando a inserção das obras nos museus. A transgressão que alimentava esses movimentos contestava um sistema político e opressor, mas também rompia e questionava os valores de literariedade valorizados pelo sistema literário modernista.

Fernandes também observa que os escritores contemporâneos, ou pós-modernos, têm questionado essa crença utópica de que o sujeito seja um gênio dotado dessa capacidade de ser demiurgo diante da realidade e, por isso, o escritor não se vê mais como um intelectual portador de verdades. Qualquer ser humano pode ser escritor e publicar, principalmente, com os meios massivos de comunicação. Não precisa mais ser funcionário público ou acadêmico com uma missão, dada apenas aos gênios.

Já os escritores pós-modernos, em consonância com teóricos de outras áreas, questionam as fronteiras entre os mundos criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem, inclusive o que se imagina ser o mundo real. A abolição de fronteiras entre a realidade narrada pela obra e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma intenção entre elas: decorre também do questionamento da própria natureza do que chamamos de mundo real, na pós-modernidade como uma espécie de ficção, construída sempre a partir de interesses de grupos dominantes, por meio de códigos impostos à sociedade. Códigos que regulam a produção de significados, organizando a comunicação, a produção de saber, o comportamento (FERNANDES, 2001, p. 110).

Na esteira do que afirma Fernandes, a produção cultural contemporânea absorve essas reflexões, em torno das fronteiras entre realidade e representação, e devolve-as temática e plasticamente, questionando a possibilidade do representar mimeticamente o real, pois o que se coloca enquanto real nada mais é do que a construção discursiva e, muitas vezes, a imagem da realidade que foi forjada para atender a interesses de um grupo dominante.

Nesse sentido, o discurso da História, constituído socialmente como Verdade absoluta, passa a ser visto pela sociedade contemporânea como uma versão dos acontecimentos, na qual perpassou a subjetividade do historiador. E a arte, nesse contexto, passa a estabelecer relações com outros campos do saber, questionando a autonomia, a originalidade e os discursos dominantes. A pluralidade de vozes, olhares e procedimentos narrativos que recusam um projeto estético unificador talvez seja um projeto ideológico, um *Zeitgeist* que quer romper com a imposição do consenso, um conceito manipulado para atender a interesses de alguns grupos.

Essa crise da arte enquanto Verdade e do escritor como gênio alcança sua plenitude no momento em que os meios de comunicação modernos, a cultura de massa e a indústria cultural passam a exercer pressões sobre a produção literária e advém do processo de evolução das técnicas. No entanto, essa crise foi gestada ao longo do século XX, quando se modifica, também, o modo de percepção do sujeito, agora fragmentado com o ilusionismo das imagens. Desse modo, tanto a postura “apocalíptica” quanto a postura “integrada”, definidas por Eco (2004), não possuem instrumentos que deem conta dos novos conceitos e princípios sob os quais se configuram a arte na contemporaneidade, sendo necessário analisá-la a partir de outros critérios, reinventados pela crítica e pela história literárias.





## TEXTO E CONTEXTO NUMA PERSPECTIVA DIALÉTICA DE ANÁLISE DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Julgar, *a priori*, como inferior a produção cultural, em tempos de cultura de massa e meios de comunicação modernos, “seria querer dar como conclusivo o que se põe senão como provisório” (BARBIERI, 2003, p. 109). Por outro lado, anunciar, animadamente, que a cultura de massa produz uma valorização da cultura popular, ou a democratização da produção cultural, seria ingenuidade. Nos termos, já referidos, de Eco (2004), leituras apocalíptica e integrada, respectivamente. Retomando a crítica do estudioso a essas leituras extremistas da cultura de massa, os apocalípticos consideram tudo que a massa produz como não artístico, reduzindo sua reprodução a um mero produto do mercado. Além disso, acusam as massas de “reduzir todo produto artístico, até o mais válido, a puro fetiche” e “ao invés de analisá-lo, caso por caso, para fazer dele emergirem as características estruturais, nega-o em bloco” (ECO, 2004, p. 19).

Por outro lado, os integrados, com sua postura ingênua, não fazem uma leitura crítica da alienação das massas, não problematizam a passividade e a banalidade com que a maioria das produções da indústria cultural lida com os problemas sociais e humanos. “Para o integrado, não existe o problema de essa cultura sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos” (ECO, 2004, p. 11). Diante disso, a literatura contemporânea precisa ser estudada caso a caso, nem sendo negada em bloco e nem sendo canonizada *a priori*. Pois, como afirma Eco:

O universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva (ECO, 2004, p. 11).

Nesse sentido, é necessário avaliar dialeticamente a relação texto e contexto, considerando o modo como essa literatura dialoga com o mercado, com a cultura de massa e com as novas tecnologias, absorvendo as influências, mas devolvendo-as plástica e criticamente. Segundo Fernandes:

A literatura não é somente produção. É também leitura. Os textos literários, por sua vez, constituem um diálogo do autor com outras realizações literárias e com o contexto cultural. Discurso que nasce de outros discursos, transformação permanente de múltiplos textos, a literatura relaciona-se, sincrônica e diacronicamente, com as mais diversas áreas do saber e diferentes instâncias da sociedade. Configurando-se como um espaço de interação entre inúmeras formas da experiência humana, onde todos os caminhos do conhecimento podem se entrelaçar, um texto é o ponto onde se interseccionam a experiência do produtor e do leitor. Experiências carregadas de todo contexto cultural que os envolve e que não pode ser olvidado na compreensão crítica de uma obra (FERNANDES, 2001, p. 111).

No excerto, a autora conceitua literatura como um discurso, o autor que, inserido numa dada sociedade e num momento histórico determinado, absorve as aspirações extraliterárias e as transforma em material poético. Esse contexto se constitui como um ambiente que possibilita a produção da cultura. E, na contemporaneidade, em que a



produção da cultura é pressionada pelos veículos de comunicação em massa, alguns questionamentos são inevitáveis: quais são os parâmetros de literariedade que servem para analisar a nova literatura, já que aqueles critérios de canonização utilizados pela crítica literária, que, desde o Renascimento, baseiam-se em princípios que valorizam a aura, o rito, a originalidade e a autonomia são limitados para julgar se uma obra merece, ou não, ser “eternizada”? Para formular uma resposta fechada de análise da literatura será necessário um distanciamento histórico, sendo uma tarefa impossível para um único trabalho.

O que se propõe, então, é uma leitura não determinista do texto sem avaliar, antes de analisá-lo, como bom ou ruim, mas buscar uma leitura que leve em consideração o contexto de produção, a postura crítica e a consciência política desse contexto, a concepção de arte dos escritores, os estudos da crítica e, também, a qualidade estética da obra dentro desse meio. Segundo Gens:

Se a literatura pode ser entrevista como ordenação, interpretação e articulação de experiências, cabe-nos, como pensadores do início do século XXI, a tarefa de reagenciar idéias e formas. E, com tato e paciência, tentar mapear as inúmeras voltagens da escrita. Nessa nossa época de pluralidade, que procura promover o pensar crítico, há leitores para tudo. Assim como há livros para gostos diversos. E também críticos divergentes e complementares (GENS, 2007, p. 02).

Com efeito, então, as fronteiras entre arte e mercado tornaram-se tão estreitas, que não faz mais sentido falar em autonomia da obra de arte. Essa noção foi desconstruída dentro da própria cultura da sociedade de massa e do consumo e não pode mais ser a única via de análise da literatura contemporânea. Se, como foi visto, é a sociedade que dita as regras e cria as convenções para dar ao objeto o estatuto de arte, há de se recriar novas convenções e incorporar nelas a presença do mercado, dos meios de comunicação modernos e da cultura de massa, valorizando a postura crítica diante dessa sociedade.

## CONCLUSÃO

Para Bakhtin (1997), a organicidade do romance, por ser um gênero ainda em construção, imprime em si as acepções de cada contexto. Ou seja, a narrativa contemporânea, ao contrário do Realismo do século XIX, não pretende ordenar o caos por meio de uma linguagem objetiva e descritiva, mas pretende construir o efeito de caos, de palimpsesto, problematizando as fronteiras dos gêneros e os modelos de representação.

Na contemporaneidade, a realidade é percebida pela fragmentação, por estilhaços de linguagens e imagens, pela mescla estilística, por referências e citações mercadológicas, televisivas e da cultura em geral que desestabilizam a concepção de obra de arte perene. “Assumindo a volubilidade da moda, as oscilações do gosto aclimatam a arte no horizonte do provável, e sai de cena a ideia de obra perene”. (BARBIERI, 2003, p. 57). Na materialidade do texto ficcional, a literatura contemporânea estabelece relações intrínsecas com outros segmentos sociais, portanto imprescindíveis para a compreensão do mesmo.

**REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: EDUNESP, 1997.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. LIMA, Luiz Costa. (Org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. II. p. 689-705.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Ed. Globo, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinção – crítica social do julgamento do gosto*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Nacional, 2000.
- CULLER, Jonathan. Literariedade. In: \_\_\_\_\_. *Teoria Literária*. São Paulo: Becca, 1999. p. 39-64.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. In: *Faces do narrador*. MARCHEZAN, L. G; TELAROLLI, S. (Orgs). Araraquara: FCL, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GENS, R. Marçal e Marcelino: construções brasileiras contemporâneas. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*. 8, 2007. São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2007, s/p.
- HANSEN, Jonathan F. O autor. In: *Palavras da crítica*. JOBIM, J. L. (Org). Rio: Imago, 1992. p. 11-37.
- LIMA, Luiz Costa. *A questão autonomia da arte*. Palestra proferida no evento “Os estados da crítica”, promovido pelo GRECC, na FCL/UNESP, Araraquara, 29/10/02.
- MORICONI, Ítalo. A literatura ainda vale? (Literatura e prosa ficcional brasileira: estados da arte – notas de trabalho) In: *CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*. 8, 2002. Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002, s/p.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos - estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008. formação para lecionar arte em ambiente virtual. Atividades presenciais: obrigatórias? Necessárias? Tecnologias digitais e uso pedagógico em arte. *Anais do 18º CONFAEB*. Cariri: CE, 2008.

**Abstract:** *This work consists of a brief discussion on contemporary Brazilian narrative, observing how it is configured in the current context, in which literature, alongside other arts, is seen as a commodity and entertainment, destabilizing the view that there is autonomy work of art. The discussion here undertaken assumes that, with the advent of new technologies, with the rise of the masses and with the spread of electronic images, the experience represented in the contemporary prose destabilizes the notion of perennial work of art, among others modernist topics.*

**Keywords:** *Brazilian Literature. Contemporaneity. Society.*