

Uma vi(ra)da no sistema literário dos anos 60 aos 80: Caio Fernando Abreu, mercado editorial e cultura de massa

Vinícius Gonçalves Carneiro¹

RESUMO: Buscando um maior entendimento da literatura brasileira contemporânea entre os anos 60 e 80, este artigo problematiza o que foi o *boom* e quais as diferenças dessa geração em relação às anteriores – sobretudo quanto às modificações no *habitus* e a relevância da cultura de massa. A reflexão dar-se-á a partir da correspondência ativa de Caio Fernando Abreu, sendo carta entendida como *arquivo*, conforme Michel Foucault (2002). O contexto literário foi analisado tal como em *As regras da arte* de Pierre Bourdieu (1996).

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Cultura de massa; Sistema literário; Cartas.

ABSTRACT: This article discusses the concept of Contemporary Brazilian literature starting in the 60s up until the 80s, essentially the *boom* of Brazilian literature and the differences between this generation and the previous. The analysis will be done based on the correspondence of Caio Fernando Abreu, using the concepts of *archive* as in Michel Foucault (2002) and literary system as in Pierre Bourdieu (1996).

Keywords: Contemporary Brazilian literature, Mass culture; Literary system; Letters.

A literatura produzida a partir da década de 60 é entendida genericamente como a “Literatura Brasileira Contemporânea”, a qual teria surgido num processo intitulado *boom*. O artigo “A nova narrativa brasileira”, de Antônio Candido (1987), é paradigmático quanto a essa imprecisão conceitual: para tratar da prosa brasileira entorno do Golpe Militar de 64 em diante, Candido assinala como origens Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião. Buscando um maior entendimento do que seria a literatura brasileira contemporânea e o seu *boom*, quais seriam seus agentes e o que finda por caracterizar o adjetivo “contemporânea”, este artigo objetiva entrelaçar discursivamente fenômenos como a cultura de massa e a efervescência tropicalista; a ditadura militar, os anos de chumbo e a abertura política; o crescimento e a dinamização do mercado editorial.

Para tanto, escolhi enredar a discussão através do agente Caio Fernando Abreu, mais especificamente pela correspondência (ativa) retirada do livro de Ítalo Moriconi *Cartas* –

¹ Doutorando em Teoria Literária pela PUCRS.

Caio Fernando Abreu (2002). Privilegiei as cartas que abordavam temas como: inserção no sistema literário, relações com outros escritores, conceitos estéticos referentes à literatura, relações com a indústria cultural, vínculos no meio literário, publicações de livros e em revistas, distribuição das publicações, projetos e ambições.

Valho-me do entendimento de carta como “arquivo”², conforme conceito de Michel Foucault em *Arqueologia do saber* (2005), para construir um caminho de descrição que evidenciará o lugar dos enunciados e a projeção de outros sistemas de enunciados. Visando a descrever o contexto literário e o jogo de poder que lhe é pertinente, utilizo o conceito de *sistema literário, habitus e capitais*³ de Pierre Bourdieu, presente no livro *As regras da arte* (1996).

1. Quem é quem no *bim do boom*

Heloísa Buarque de Hollanda identificou o ano de 1974 como aquele em que aconteceu o *boom* na literatura brasileira (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 41). Dois anos depois, em 1976, Caio Fernando Abreu, à época com três livros publicados – *Inventário do Irremediável*, de 1970 (contos), *Limite Branco*, de 1970 (romance), e *O Ovo Apunhalado*, de 1975 (contos) –, envia carta a Luiz Fernando Emediato, na qual se lê: “Também estou sacando você há muito tempo, contos e poemas publicados em jornais e suplementos. *Boom*

² É na densidade das práticas discursivas que os sistemas instauram os enunciados como acontecimentos e coisas. São esses sistemas formados por acontecimentos – com condições e domínios – e coisas – a possibilidade e o campo de utilização – que Foucault atribui o conceito de *arquivo* (FOUCAULT, 2005, p. 146). Arquivo é o que permite afirmar que o que foi dito pelos homens tenha aparecido graças ao jogo de relações que constituem o discurso, conforme regularidades específicas. É o sistema que possibilita o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares, e também é o que faz com que as coisas ditas não se “acumulem em uma massa amorfa ou em uma linearidade sem ruptura e desapareçam ao acaso de acidentes externos” (FOUCAULT, 2005, p. 149), mas que se agrupem em relações múltiplas, permanecendo ou não conforme regularidades específicas.

³ O conceito de *campo literário* refere-se a uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.)”, as quais são estruturadas de acordo com as “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc.)” (BOURDIEU, 1996, p. 262). Escolhi empregar, todavia, o termo *sistema literário* tendo em vista a dificuldade de se pensar um campo literário autônomo no Brasil tal como o na França do século XIX. Quanto ao *habitus*, é a prática, a atividade ou o procedimento no campo. O *capital simbólico* está ligado à propriedade de “fazer acreditar”, sendo uma medida de prestígio, importância e/ou carisma do que um indivíduo (ou instituição) possui, o que configura a proeminência e a dominação de um agente sobre os outros (BOURDIEU, 1996, p. 294). O *capital social* compreende as relações estabelecidas dentro ou fora do campo. O *capital cultural* é constituído pelas referências a autores e obras. O *capital econômico* é ligado à renda do agente. Tais capitais são intercambiáveis, de acordo com a posição do agente no campo e do seu respectivo *habitus*.

ou *bim*, também não sei, falso populismo, undergrounds que tomam Chivas Regal (como diz Roberto Drummond)” (MORICONI, 2002, p. 477). Surpreendentemente, a grande explosão da literatura dos anos 70 decantada por Hollanda vira um factóide para os escritores que participaram dela, como Caio e Emediato, jornalistas que trabalharam juntos no *O Estado de São Paulo*. Além de o enunciado problematizar o desenvolvimento do sistema literário brasileiro, que não representou um acréscimo no capital econômico dos agentes, ironiza-se a pseudomarginalidade de alguns escritores do período que tratavam dos excluídos em seus textos e esbaldavam-se em destilados caros à noite. A própria noção de uma unidade geracional, formada pelo conjunto de escritores da década de 70, cai por terra. O que os define como pertinentes a uma geração, por sinal, foi a recepção da crítica, a qual identificou também o tal *boom*. Para eles, no entanto, nem explosão nem unidade: apenas agentes de *habitus* díspares, dissonantes, por vezes incompatíveis entre si.

Mesmo não dizendo muito aos escritores quanto às transformações estéticas, comportamentais ou profissionais, o *boom* de fato reconfigurou o mercado do livro no país. Como tenta elucidar Candido em “A nova narrativa”, diferentemente do *boom* da literatura latino-americana, associado a uma prosa de determinadas características estéticas que, ao ser (rapidamente) traduzida, tornou-se sucesso mundial de vendas, o da literatura brasileira estaria vinculado ao incremento do mercado editorial, com o surgimento de editoras e coleções literárias. Conforme o Sindicato Nacional dos Editores de Livro (SNEL), em 1973, foram lançados 166 milhões de livros; em 1977, 211 milhões; no ano seguinte, 232 milhões; e, em 1979, 249 milhões (NOSSO TEMPO, 1986, p. 130 *apud* DANTAS, 2009). O aumento da venda de exemplares reflete-se no surgimento de novas editoras e na remodelação das já existentes. A L&PM, do Rio Grande do Sul, é fundada em 1974. A paulista Brasiliense, de 1943, muda sua linha editorial nos anos 80 e cria coleções voltadas para o público jovem como Tudo é História, Cantadas literárias, Circo de Letras, Encanto Radical, Primeiro vôo, Qualé e Primeiros Passos. A Ática, de 1964, de São Paulo, faz algo semelhante ainda nos anos 70 – vide as coleções Bom Livro, Vaga-lume, Para gostar de Ler e Autores Brasileiros.

A industrialização, a queda nas taxas de analfabetismo e o crescimento do número de universitários – todos, de uma maneira ou de outra, relacionados ao “milagre econômico” – estão entre os principais motivos para esse crescimento. O *boom* é quantitativo, abrindo

espaço para que escritores jovens publicassem por editoras de médio e grande porte, o que fez com que tal fenômeno fosse associado ao lançamento de novos agentes no sistema literário brasileiro. Logo, não foi uma geração de escritores que surgiu como uma explosão; foi sim o aquecimento do mercado editorial que deu visibilidade a alguns agentes no sistema literário.

Contudo, o fenômeno é mais complexo: ao lado da multiplicação e expansão de editoras, a disseminação da imprensa alternativa ou nanica (cujo paradigma era o *Pasquim*). Na mesma carta para Emediato de 1976, evidencia-se a importância para os escritores da circulação do material vinculado por revistas literárias como *Inéditos*:

Aí vai esse conto para *Inéditos*. É das minhas últimas coisas. Ainda não vi a revista por aqui, mas Lucienne Samôr – grande amiga, excelente escritora – mandou um número. Capa de primeiríssima, James Scliar – um quixote no meio do livro tecnológico? Andei lendo alguma coisa, gostei do seu conto – seco, com um final grilante; gostei de *Cicatrizes*, do Ratton, me deu vontade de dirigi-la; gostei de Wander Piroli. O resto ainda não li.

[...]

Andei mostrando a revista para algumas pessoas daqui. Todo mundo gostou. Vou tentar agitar o povo pra mandar colaborações. Já dei toques pra Jane Araújo, Sérgio Caparelli, mais Valdir Zwetsch e Nei Duclós, que estão em São Paulo. (MORICONI, 2002, p. 477-478).

O crescimento da imprensa nanica, extraordinário canal de comunicação na década de 70 (sobretudo, entre intelectuais e escritores “emergentes”) funcionava como válvula de escape da grande imprensa amordaçada pela censura. Todavia, não há uma implicação entre o *boom* e a imprensa alternativa, nem entre as transformações do mercado editorial e os círculos mais tradicionais da literatura brasileira, nos quais a euforia da expansão não passa de *bim* (vide a repercussão *en passant* de Antônio Candido e Roberto Schwarz referente à imprensa nanica). A resposta de Paulo Leminski à pergunta de Régis Bonvicino “E o ‘boom’ literário, o que há de bom no ‘boom’?”, em entrevista de 1976, é esclarecedora:

O boom literário brasileiro é um fenômeno, até agora, quantitativo. Há milhares de brasileiros escrevendo contos e poemas, editando revistas regionais, suplementos literários e até mesmo livros.

Mas nada de novo. Todos estão indo no caminho da velha literatura.

O boom é um subproduto de elevação dos índices de alfabetização e universitarização que o Brasil vem conhecendo. É natural que gente que aprende a escrever comece a escrever. E entre pela porta da sub-literatura a aprender a pensar. Em vez disso, ele se põe a escrever. Uma salva de palmas para a literatura (BONVICINO, 1999, p. 209).

Independentemente da leitura feita por Leminski da sua própria geração, percebe-se a formação de vasos comunicantes pelos quais os agentes publicam “contos e poemas”, editam “revistas regionais, suplementos literários e até mesmo livros”, muitas vezes à boca pequena, sem muitos recursos nem propaganda. O crescimento das grandes editoras e a proliferação da imprensa alternativa não representavam vantagens quanto ao capital econômico dos agentes. As dificuldades de publicação eram grandes. As reedições, raras:

Gostaria de mandar um exemplar do *Ovo* pra você, mas esgotei há muito minha quota de 50 exemplares e, na editora, me dizem que tá esgotado (não sei bem como, já que a distribuição foi uma merda). Segunda edição? Você sabe como são essas coisas (MORICONI, 2002, p. 478).

O livro de estréia de Caio, *Inventário do irremediável*, é de 1970 e saiu pela editora sul rio-grandense Movimento. Fundada em 1967 por Carlos Jorge Appel, a Movimento investiu nas primeiras publicações de autores como Luiz Antônio de Assis Brasil, Antônio de Britto Velho e Donaldo Schüler. Quem comprova a iniciativa editorial é o próprio Schüler:

A editora é uma indústria que vive do que publica. O lixo sustenta a grande literatura. O mesmo acontece com a música. A saída é torcermos para ter um editor inteligente. Entre os inteligentes está Carlos Jorge Appel, que abriu sua editora para o espaço da invenção. Ele é um dos poucos editores que apostam em coisas que ele mesmo sabe que se dirigem a um público restrito (SCHÜLER, S/D).

Appel é exemplo de alguns dos editores à época, um pensador participativo, que transitou entre editoras e cargos políticos ligados à cultura. Tendo em vista o crescimento do mercado editorial, pôde apostar em jovens agentes, como Britto Velho e seu *Um estudo – arqueologia provincial fantástica* (1975), prosa que mescla crítica literária, ensaio filosófico e romance, indo de Porto Alegre a Shakespeare, de Bagé a Deleuze, tudo enredado por uma tessitura ficcional plural. O esdrúxulo, o rigor e a dureza da leitura lembram *Catatau*, de Leminski, também de 1975. Portanto, existem casos como os de Caio e Assis Brasil, cujas apostas foram comercialmente bem-sucedidas, e outros como o de Britto Velho, que não ganhou a mesma relevância no cenário da literatura brasileira, mas cuja dissonância do texto

repercute uma tendência experimental de época⁴, não necessariamente vanguardista, mas, antes disso, de diversificação, abrangência, incorporação.

O segundo livro de Caio, *Limite Branco*, saiu em 1970 por mais uma casa editorial pequena, a já extinta Expressão e Cultura. É só com *O ovo apunhalado*, em 1975, que consegue ser publicado por uma editora de abrangência nacional, a Globo. Todavia, a distribuição, segundo enunciado de Caio, era fraca; a vendagem, conseqüentemente, também. Ao escritor cabia a busca por outras maneiras de subsistência. Em agosto de 1977, Caio descreve esse quadro de angústia do agente cavoucando seu lugar pelas editoras: “O livro [*Pedras de Calcutá*] que aprontei, em princípio, tem editora. Deve ser mesmo a Globo, que tem distribuição péssima – mas eu tenho uma preguiça enorme para batalhar outra” (MORICONI, 2002, p. 483). O livro acabou saindo pela Alfa-Ômega, inaugurada em 1973. Tenha sido a troca uma opção ou não de Caio, o relevante é a atenção à distribuição: não basta apenas publicar; a questão é ser lido, construir carreira, viver da escrita. Tal perspectiva era antes impensável. Exemplo esclarecedor para compreender a mudança da relação dos agentes com as casas editoriais é o de Manuel Bandeira, que só depois de 1950 teve um livro de poemas custeado por uma editora, tendo sido anteriormente financiado por amigos.

A escalada por uma melhor distribuição no sistema literário muda de capítulo na carta de maio de 1980, em que Caio diz estar “transando com uma editora do Rio (a Nova Fronteira, que pertencia ao Carlos Lacerda) para publicá-lo. No momento, creio que é a melhor editora do Brasil” (MORICONI, 2002, p. 28). Antes dos anos 60, muitos escritores contentavam-se com publicações de autor, não se incomodavam com uma distribuição reduzida, restringiam-se a contemplar os seus pares com um exemplar. O caso da geração de Caio é diferente. Não satisfeitos em autopromoverem-se, os agentes fazem circular a produção de terceiros – vide a carta de novembro de 1977 sobre o livro de João Silvério Trevisan *Testamento de Jônatas deixado a David*, lançado pela Brasiliense no ano anterior (MORICONI, 2002, p. 496).

Impulsionado pela transformação da linha editorial chefiada por Caio Graco Júnior, o remodelamento da Brasiliense abriu espaço para a promoção de inúmeros escritores com potencial público jovem. A escolha do agente, porém, teve outros motivos:

⁴ Vide a prosa de Waly Salomão, Jorge Mautner, Paulo Leminski, Haroldo de Campos e José Agrippino de Paula, entre outras.

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem o contrato, devolvessem os originais e — enfim — tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se Morangos mofados. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto. Mando um procê assim que sair (MORICONI, 2002, p. 37).

Mais do que a substituição de uma editora por outra e o redimensionamento que o capital cultural e simbólico de Caio adquiriu no momento da consolidação da coleção Cantadas Literárias, o dado mais importante do enunciado é a diversidade de opções para publicação que os escritores começaram a ter a partir da segunda metade da década de 70.

2. Pop, astros, zen: malditos?

As referências à cultura de massa são plenas nos arquivos selecionados, na obra de Caio e nos textos de boa parte dos autores do período. Na carta enviada a Emediato em outubro de 1976 consta o enunciado: “Tenho um pôster velhíssimo de Marilyn Monroe aqui na porta do meu quarto, e agora mesmo olhei para a esquerda e vi os lábios úmidos abertos num sorriso drogado e sensual” (MORICONI, 2002, p. 481). O adjetivo “drogado”, neste caso, não possui conotação pejorativa, sendo utilizado para qualificar um ícone *pop* como atraente, capaz de seduzir *porque* de “sorriso drogado”. Trata-se de uma revisão de capitais culturais discernível na produção da geração como um todo (como na abordagem frequente e sem moralismos do tema em Leminski, Reinaldo Moraes, Marcelo Rubens Paiva, etc.) e no mercado editorial (como na coleção Rebeldes & Malditos). Em carta a Emediato do ano anterior, os predicados dessa “nova” literatura já estão ali, pontilhados em elogios: “Como você, detesto discutir. Mas do seu trabalho fica sempre um gosto de coisa quente, viva, jovem. E eu gosto” (MORICONI 2002, p. 477). Essas referências fazem parte de um vocabulário que conta ainda com gírias e palavras de baixo calão, às quais se somam uma sintaxe fragmentária e temáticas (sexo, drogas e prostituição) e personagens (michês, prostitutas, *junks*) inabituais até então. Esse conjunto de características fez com que agentes como Caio fossem associados à contracultura, como bem salientou Hollanda (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73).

Porém, mais do que produzir uma literatura como um gesto de rebeldia, de dissidência, confecciona-se o retrato de questões que tomaram corpo no imaginário da juventude brasileira a partir dos anos 60, mas que foram reprimidas do surgimento até o final da década de 70.

No mesmo contexto, existiam os capitais culturais nutridos por uma “nova descoberta do oriente”. Em carta de dezembro de 1979, o enunciado trata desses capitais:

Certo, eu li demais zen-budismo, eu fiz ioga demais, eu tenho essa coisa de ficar mexendo com a magia, eu li demais Krishnamurti, sabia? E também Allan Watts, e D. T. Suzuki, e isso freqüentemente parece um pouco ridículo às pessoas. Mas, dessas coisas, acho que tirei pra meu gasto pessoal pelo menos uma certa tranqüilidade (MORICONI, 2002, p. 517).

O zen-budismo, a yoga e a alimentação macrobiótica misturam-se ao universo *pop*, sendo por vezes indissociáveis – sobretudo com a popularização mundial de uma concepção do “oriente” promovida pela visita dos Beatles à Índia na segunda metade dos anos 60. Referências à banda de Liverpool, por sinal, somam-se na correspondência e na obra de Caio. Há a citação à canção *Strawberry fields forever* na carta de dezembro de 1979 e a epígrafe do conto “Morangos Mofados” do livro homônimo (ABREU, 1982). O livro é dedicado, entre outras pessoas, a John Lennon, Elis Regina e Caetano Veloso. A música também se faz presente, entre tantas outras obras do período, na dedicatória de *Agora é que são elas*, de Leminski, na qual se lê: “As duas músicas cantadas neste romance-fuga são *Watch What Happens*, de LeGrand e Gimbel, e *A House Is Not A Home*, de Bacharach e David. Devem ser imaginadas na voz de Ella Fitzgerald tal como Ella as imortalizou em duas insuperáveis performances” (1984, p. 5). Assim, sugerem-se as condições para a fruição do romance, a qual inclui outro ícone da canção popular, Ella Fitzgerald. Isso insinua, coincidentemente ou não, um intertexto com a cantora procurada em *Onde andaré Dulce Veiga?* (ABREU, 1990); e esse fascínio por divas não vem apenas do jazz. Na correspondência de Caio, são citados ícones do cinema hollywoodiano como a já referida Marilyn Monroe e, em carta de junho de 1981, Audrey Hepburn (MORICONI, 2002, p. 31), a qual figura no título do conto “Saudades de Audrey Hepburn”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (ABREU, 1988).

Na mesma carta de 1981, a astrologia é outro elemento que se soma ao sincretismo de capitais culturais advindos da indústria cultural, reformuladores dos capitais simbólicos dos agentes: “De repente encontrei Kaká Adamo, magra, alta, triste, escorpião de ascendente

escorpião, mas surpreendentemente doce, e uma amiga dela apaixonada por Audrey Hepburn, ficamos horas falando, sustentei que Audrey era belga, ela disse que Audrey era holandesa [...]” (MORICONI, 2002, p. 34). Contos como “O dia que Urano entrou em Escorpião” e “O dia que Júpiter encontrou Saturno”, de *Morangos mofados* (1982), mais do que evidenciar a incorporação da astrologia no imaginário de Caio, sublinham o fato de o universo astrológico ser um signo que, somado ao fascínio pelo oriente, à música popular, ao cinema hollywoodiano e a uma abordagem do sexo sem moralismos (sugerido nos títulos de ambos os contos), formam um conjunto de elementos agora prestigiados, quebrando um padrão temático e referencial do que seria a Literatura Brasileira (que iria de José de Alencar a Guimarães Rosa, passando por Machado de Assis, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, etc.).

Misturam-se, desta maneira, sem constrangimento, zen-budismo, artistas de cinema, pitacos de astrologia e sexo. E há mais: na carta à Jacqueline Carone de maio de 1983 adicionam-se o tempero de religiões afrodescendentes:

Nada de grave: aquela gripe que me bateu forte na ponte-aérea de volta. Na terça à noite ainda tive forças para ir à Sônia. Conheci lá um casal lindo. M. E. A. – ele, executivo, ela militante do PDT – ela de Oxóssi, ele de Oxalá, Oxum e Ogum, Leo ascendente em aguários (MORICONI, 2002, p.44).

Lado a lado com uma análise astrológica, nivelada pela partícula aditiva “e”, algumas vezes distribuídas no mesmo enunciado (como na citação acima), representa-se um comportamento sincrético que foi popularizado no Brasil pelas canções de Vinícius de Moraes e Baden Páwell no álbum “Os Afro-sambas” (MORAES; AQUINO, 1966). O poeta carioca, advindo de uma produção nos anos 30 de traços católico-simbolistas, passa a uma poesia de tons telúricos e carnavais na década seguinte (o que é metonimizado nos títulos dos livros *Cinco Elegias*, de 1943, e *Poemas, Sonetos e Baladas*, de 1946). Insere-se definitivamente, em 1954, no universo da canção popular, depois de musicar a peça *Orfeu da Conceição* (MORAES, 2004). A parceria com Tom Jobim foi o momento fundamental para a criação da bossa-nova, o que elevou o poeta ao patamar de letrista popular. Em 1966, desenvolveu os afrossambas com Baden Powell e, nos 70, partiu para uma poética mais hedonista – vide, sobretudo, as parcerias com Toquinho. Deste modo, o sincretismo presente

na poética de Vinícius de Moraes, seja impressa, seja fonográfica, já anunciava a movimentação que um agente, em um país como o Brasil, marcado pela miscigenação e mascarador de preconceitos, poderia ter no sistema literário. Não quero ratificar o mito do sincretismo tupiniquim, mas tão-somente exemplificar que a diversidade de capitais culturais, simbólicos e sociais enunciados de um mesmo *locus* não é estranha à história da literatura e da música no Brasil. No caso de Vinícius, o fato é que como cancionista ele não gozou de igual prestígio que desfrutara como poeta nos anos 40 e 50, tendo ficado popularmente conhecido como “poetinha”, denominação que guarda no diminutivo o rastro do carinho e do rebaixamento do agente.

Para escritores como Caio, o paralelismo seria a designação de “maldito” ou “marginal”, consequência do *habitus* e dos capitais culturais (inabituais e desprestigiados) presentes em seus textos. O seu capital simbólico de “marginalidade” tornou-se possível devido a dois eventos que sedimentaram capitais culturais atípicos até então: o surgimento do movimento tropicalista e a respectiva introdução do binômio arte/vida como *habitus* de um agente no sistema literário brasileiro; e a tradução extensiva da literatura *beatnik* para o português, principalmente pela coleção Alma Beat, da L&PM.

A aproximação entre vida e obra – entendida por Flora Süssekind, em um primeiro momento, como um problema e por Heloísa Buarque de Hollanda, como uma benesse⁵ – ganha outra dimensão quando relacionada à poesia *beatnik*. A discussão de uma literatura que vincula vida e obra é muito mais ampla do que simplesmente querer associar o que se “diz” no poema com a tentativa de expressar a “verdade” da experiência do escritor, como frequentemente expõe a autora de *Tal Brasil, qual romance?*. No ensaio “Beat e tradição romântica”, Cláudio Willer⁶ afirma que a pergunta “‘Geração Beat’ [é] fenômeno comportamental ou literário?” é, na verdade, uma acusação:

⁵ Uma simples consulta a qualquer texto sobre literatura brasileira contemporânea de Süssekind – com exceção de “Hagiografias” (2010) – e Hollanda permite chegar a tais conclusões.

⁶ No texto “Geração Beat e místicas da transgressão”, presente no trabalho de doutorado *Um Obscuro Encanto Gnose, Gnosticismo e Poesia*, Cláudio Willer oferece chaves de leitura para os poetas e prosadores *beats*. Uma delas ao relacioná-los aos anarquismos místicos medievais, a exemplo da Fraternidade do Espírito Livre. Outra, ao relacioná-los ao gnosticismo licencioso. Uma terceira chave mostra a intertextualidade das produções *beats* – por exemplo, ao mostrar o intertexto Ginsberg-Kerouac, evidenciando os laços literários (e não apenas pessoais) (WILLER, 2010).

É como se fossem incriminados e culpabilizados por terem vivido intensamente; principalmente, por não só terem experimentado drogas, cruzado algumas vezes a fronteira da loucura, delirado de várias formas, tido diversos tipos de problemas com a polícia e suas vidas sexuais e amorosas serem ricas e diversificadas, mas, principalmente, por terem falado abertamente de tudo isso, nas suas obras e fora delas também. Por trás da acusação, há um enunciado implícito, algo como “está vivendo, por isso não pode ser um grande escritor”, o corolário de um absurdo teorema pelo qual se tenta demonstrar que arte não é vida (WILLER, 1984, p. 29-30).

Willer como que desmascara o enunciado implícito por traz da valorização de uma literatura mais cerebral em detrimento de uma produção “umbiguista”. Para isso, complementa:

Aqui está, penso eu, o cerne de um determinado tipo de discussão sobre a Beat, de uma determinada visão crítica que destaca aquilo que eles têm de transgressor e excêntrico no plano do comportamento, como estratégia para minimizar sua contribuição especificamente literária. O que a crítica acadêmica e conservadora não perdoa neles, o que realmente não conseguem engolir, não são as transgressões no comportamento, admissão explícita do uso de drogas, a pederastia, a errância aventureira; e nem as ousadias no plano da criação, o informalismo, a prosódia baseada na fala popular, o antiacademismo e aparente antiintelectualismo. O mais difícil de aceitar é que, sendo tudo isso, tivessem dado certo, conciliando o “maldito” e o “olímpico”, imediatamente produzido uma enorme influência literária e também comportamental. (WILLER, 1984, p. 32-33).

Não se trata de equivaler os poetas *beats* à geração de escritores brasileiros pós-64; porém, saliento que um *habitus* semelhante ao da *beat generation* já havia no Brasil na década de 60, especialmente com tropicalistas como Waly Salomão, mas também com poetas paulistas como o próprio Cláudio Willer e Roberto Piva⁷. Com a aproximação, busco enfocar os dividendos da sedimentação de um *habitus* do campo literário norte-americano pós-guerra no sistema literário brasileiro. Tal sedimentação nos anos 70 e 80 representou a formação de um *habitus* em que escritores não mais “chocavam” pelo seu comportamento (como os tropicalistas faziam). Deste modo, o agente inseria-se em uma casa editorial mais qualificada paulatinamente, o que possibilitava uma gradual naturalização do próprio *habitus*, de maneira que este interferia no seu capital simbólico e agregava ao agente um elemento apelativo, atrativo, de popularidade – impulsionando, conseqüentemente, as vendagens e o poder no

⁷ Este último fez parte da *Antologia dos Novíssimos*, organizada por Massao Ohno em 1961, e publicou *Paranoia*, em 1963, e *Piazzas*, em 1964. Além disso, em 1974, foi um dos 26 poetas hoje.

sistema. Trata-se de um *locus* enunciativo no qual o agente mantinha um comportamento e uma produção compreendidos como transgressores (pois prenhe de signos antes inabituais e/ou desprestigiados) e simultaneamente procurava construir produtos que, em última instância, tinham por objetivo o lucro. Caminha nesse sentido a discussão de Silviano Santiago no ensaio “Prosa literária no Brasil” (2002), no qual se problematiza a identificação proposta por Chacal do poema como produto. Santiago, basicamente, distingue a complexidade de uma obra literária e o pragmatismo de um sabonete (SANTIAGO, 2002, p. 31-33). A tensão entre o produto para o consumo e a definição de literatura é igualmente uma das questões de destaque em grande parte da crítica de Sússekind, que procura separar o joio do trigo, o que é boa do que é má literatura⁸.

Além das edições da Ática nos 70, da Brasiliense e da L&PM nos 80, o *boom* do mercado da cultura jovem é visível em outros segmentos da indústria cultural. Na música, o período da abertura política e do fim da censura também é o do surgimento do chamado “rock nacional” (com bandas como Titãs, Ultraje a Rigor e Legião Urbana) e de uma cinematografia nacional destinada a uma faixa etária de 14 a 24 anos (inaugurada com o filme de 1981 *Menino do Rio*⁹). Voltando ao sistema literário, um fenômeno análogo é perceptível: uma abordagem da literatura menos sisuda e nada acadêmica efetuada pela editora Brasiliense a partir de 1981. Sem uma tradição cultural que aceitasse o livro de bolso, a editora apostou no formato 11,5 x 16 centímetros para a coleção Primeiros Passos, juntamente com outros formatos, maiores, de capas trabalhadas, coloridas, *pops*. Por diferenciarem-se no projeto gráfico e na proposta editorial, os livros da Brasiliense deviam “funcionar como um outdoor” para atrair a atenção do leitor (CONTI *apud* ROLLEMBERG, 2008, p. 11). Outros títulos da mesma editora não desmentem essa proposta, como o italiano *Porcos com asas*, de M. L. Radice e Lídia Raveram, e os brasileiros *Tanto faz*, de Reinaldo Moraes, *A teus pés*, de Ana Cristina César, o supracitado *Morangos mofados* e *Caprichos & Relaxos*, de Leminski, todos da primeira metade dos anos 80¹⁰. Logo, não é difícil perceber a ligação intrínseca entre as

⁸ Basicamente, toda a crítica de Sússekind que trata da literatura brasileira contemporânea é calcada em juízos de valor, com destaque para *Tal Brasil, qual romance?* (1984) e *Literatura e vida literária* (2004).

⁹ Dirigido por Antônio Calmon, *Menino do Rio* teve uma sequência em 1984, *Garota dourada*, além de uma adaptação para a televisão, *Armação ilimitada*, exibida entre 1985 e 1988 na Rede Globo.

¹⁰ Respectivamente, os livros foram publicados em 1981, 1981, 1982, 1982 e 1983.

sucessivas reedições dos livros desses agentes e a sua comercialização em coleções direcionadas ao público jovem.

3. Uma virada

O jogo de valores e referências entre agentes, seus livros, o *locus* de onde falam e outros segmentos da indústria cultural beneficiou a divulgação de seus nomes e, por conseguinte, a vendagem de produtos a eles associados. Esse jogo permitiu também uma reconfiguração de agentes como Caio, Leminski, Cacaso, Chacal, Ana Cristina e Reinaldo Moraes, entre tantos outros, cujos capitais simbólicos e culturais e o *habitus* do agente contribuíram para elevá-los ao patamar de ícones *pop*, dignos de bajulação e idolatria – e de futuras hagiografias, no caso dos que morreram prematuramente¹¹.

Transparecem nas cartas julgamentos e impressões que reverberam as relações no sistema literário: testemunhos que se adicionam a projetos pessoais, predileções artísticas, divulgações de eventos e relatos da distribuição dos livros. Nesse quadro, a concepção de uma unidade geracional que teria gerado o *boom* de uma produção literária desfaz-se, e o que surge do passado é o espectro de escritores escavando o seu espaço no sistema, construindo um *locus* enunciativo antes indiscernível, marcado pela mescla da tradição literária brasileira e de elementos da indústria cultural com a consolidação e valorização (por parte do público) de um *habitus* fora dos padrões dos escritores brasileiros de então. Tudo isso foi possível graças ao crescimento do mercado do livro no país, consequência, como bem aponta Leminski, da “elevação dos índices de alfabetização e universitarização” (BONVICINO, 1999, p. 209). Coleções como Cantadas literárias, abundantes na “década perdida”, apenas representaram o coroamento da construção desse *locus* desenvolvido, mormente, ao longo dos anos 70. Desvanece, assim, a ideia esquemática de que havia entre 1964 e 1979 uma relação

¹¹ Tenho em mente o artigo “Hagiografias”, de Flora Süssekind (2010), no qual são analisadas as obras de Leminski, Ana Cristina e Cacaso. No entanto, não é por acaso que outras hagiografias férteis são possíveis, dentro ou fora do Brasil, como as de John Lennon e Elis Regina (citados por Caio nas cartas), os quais morreram prematuramente e foram (ou ainda são) modelos quanto à produção artística e comportamental.

indissociável e previsível entre literatura e projetos políticos e que, de 80 em diante, os autores aos poucos se “libertaram” de uma prática política¹².

A relação antiga que muitos dos escritores brasileiros estabeleceram com o funcionalismo público e que caracterizou a história literária do país – pelo menos até meados dos anos 50 –, não é mais vista pelos recém-chegados ao sistema na década de 60 e 70 como uma alternativa aceitável¹³. No mercado brasileiro a partir de 1964, o escritor tentava a profissionalização (principalmente pelo caminho do jornalismo e da publicidade) e, simultaneamente, construía esse *locus* de enunciação antes obscur(ecd)no no sistema literário. Tais movimentos andam lado a lado. Um dos casos é o autor estopim dessa reflexão, Caio Fernando Abreu, jornalista e escritor cuja produção atingiu ainda nos anos 70 um público jovem – ávido pela leitura de representações ficcionais referentes ao que parte do mundo experienciava na década de 60. Longe do funcionalismo público ou do mecenato familiar, a escolha pelo jornalismo, condicionada pelo *habitus* do escritor, implicou no reposicionamento do agente e interferiu no desenvolvimento da sua produção literária (tendo em vista a divulgação que o seu trabalho em um meio de comunicação proporcionava, assim como a possibilidade de novas filiações). O caso de Vinícius de Moraes é exemplar: o apreço à vida boêmia e ao trabalho como compositor popular o impedia de ter uma vida no serviço público como diplomata. Deste modo, sobretudo até o fim da ditadura militar, o *habitus* de um agente delimitava as profissões a serem exercidas por ele.

Sendo assim, a multiplicação e crescimento das editoras, o texto literário e a profissionalização do escritor desenvolveram-se juntos na a partir dos anos 60, formando um grupo de características fundamental para definir o que seria a “Literatura Brasileira

¹² Vide o trecho do artigo de 2011 “Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea”: “Não que, em graus diversos, dependências simplesmente deixem de existir. Em todo o caso, se dos fins dos anos de 1950 até pelo menos o final da década de 1970 – isso para ficarmos em um período não tão longínquo e não mencionarmos as redes de dependência ao longo da Era Vargas (Miceli, 1979) – era estreita a relação da literatura com projetos políticos derivados de diversas vertentes ideológicas à disposição; a partir daí, de 80 em diante, os autores vão aos poucos se “libertando” do que é externo à prática literária e apostando suas fichas na própria literatura, o que tende a aumentar os seus investimentos para o ingresso nessa pequena sociedade, assim como os seus ganhos, suas perdas e suas frustrações. As relações entre a literatura e a realidade brasileira passam a engendrar, portanto, a figura do escritor que vive somente para sua obra, modelo a ser perseguido por aqueles que escrevem ficção, e que representaria um “avanço” do ponto de vista social e cultural em nosso país.” (MELLO, BARRETO, 2011, p. 23).

¹³ A análise de Miceli sobre os intelectuais de 20 a 45 pode ser exemplificada em capítulos como “Autodidatas e profissionais do trabalho literário” e “A situação profissional do romancista” (MICELI, 1979).

Contemporânea”. Uma das consequências foi a constituição de um *locus* enunciativo, pelo menos até o final dos anos 80 e início dos 90, em que houve uma *práxis* de promoção e circulação das obras num mercado em expansão, ao que se somou uma produção literária na qual cultura de massa e tradição literatura canônica enredavam-se sem zonas limítrofes ou forças hierarquizantes.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

BONVICINO, Régis (Org.). *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: 34, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

DANTAS, Larissa de Araújo. *Espaço de visibilidade: trajetórias possíveis no campo literário brasileiro*, [S.I.]: [S.I.], 2009. Disponível em <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5485>. Acesso em: 30 set. 2011.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELLO, Jefferson Agostini; BARRTO, Ricardo Gonçalves. Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.38, p. 23-39, jul./dez. 2011.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil 1920-1945*. São Paulo: Difel, 1979.

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MORAES, Vinícius de; AQUINO, Baden Powell de. *Os Afro-sambas*. [S.I.]: Forma, 1966.

MORICONI, Ítalo (Org). *Cartas - Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROLLEMBERG, Marcello Chami. *Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80*. Natal: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHÜLER, Donaldo. Donaldo Schüler [entrevista a Marco Vasques]. São Paulo: Sibila. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/donaldo-schueler/3783>>. Acesso em: 1 jun. 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual Romance?*. São Paulo: Achimé, 1984.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. Hagiografias. In: *Inimigo rumor*, São Paulo, n. 20, p. 29-65, 2010.

VELHO, Antônio de Britto. *Um estudo – Arqueologia provincial fantástica*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WILLER, Cláudio Jorge. Beats & Rebelião. In: BIVAR, ANTÔNIO ET AL. Alma beat – Ensaio sobre a geração beat. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 29-58.

_____. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. 2007. Tese (Doutorado em Letras)–Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2007. Disponível em <http://triplov.com/willer/Tese/Claudio-Willer_tese.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2011.