

# **Enquadramentos da crítica sobre a produção literária dos anos 1970 e 1980: Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind**

Vinicius Gonçalves Carneiro  
PUC - RS  
vinicius.gui@gmail.com

RESUMO: Este artigo busca problematizar a crítica da produção literária dos anos 1970 e 1980 a partir de dois nomes fundamentais: Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind. Com a descrição e análise dos pressupostos dos críticos, objetiva-se colocar em xeque os respectivos enquadramentos teóricos – relevantes para a legitimação de determinadas obras e autores – e sugerir um caminho para o estudo de autores do período como Paulo Leminski, Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea. Literatura marginal. Crítica Literária.

ABSTRACT: This article intends to analyze the literary criticism about the *Brazilian literature production in the 1970s and 1980s*, mainly the names of Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind. The objectives of the criticism description and analysis are put in doubt theoretical classifications used to talk about the period – very important to legitimate works and authors. After that, This work has the intent to suggest a different way to study *1970s and 1980s* authors like Paulo Leminski, Caio Fernando Abreu and Ana Cristina Cesar.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian literature. Marginal literature. Literary criticism.

Boa parte da produção literária dos anos 1970 e 1980 no Brasil tem sido observada com olhos um tanto míopes. Alguns nomes da crítica brasileira tendem a enquadrá-la de um modo fechado, com características específicas – por vezes, qualificando-a entre o bem e o mal, o bom e o ruim, o frutífero e o inócuo. Fazem parte desses enquadramentos designações como “literatura marginal”, “literatura do desbunde”, “literatura verdade”, “literatura do eu” ou “geração do sufoco”, todos relevantes para a legitimação do que Heloísa Buarque de Hollanda chamou de “boom literário” da década de 1970 (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 41).

Motivado pelo quadro de parcial negligência, objetivo rediscutir a recepção da crítica através da produção teórica de Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind<sup>14</sup>. Tais críticas foram selecionadas por serem de destaque no cenário intelectual brasileiro, por terem produzido textos sobre a literária do período e por serem legitimadoras de determinados agentes e/ou textos. Para a descrição e análise, parto das noções de Derrida (2001) de “arquivo” e, sobretudo, de “ação arquiviolítica”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> A descrição e a análise de textos de críticos como Antonio Candido, Roberto Schwarz e Silviano Santiago seriam importantes para um quadro mais bem desenhado da produção da literatura dos anos 1970 e 1980. Todavia, o tamanho de um artigo acadêmico não permite tantas abordagens.

<sup>15</sup> Para Derrida, o arquivo, simultânea e paradoxalmente, institui algo novo e conserva o que ali estava, revoluciona os discursos e compreende a tradição do conhecimento. Nesse sentido, Derrida identifica uma pulsão de morte: uma pulsão silenciosa, que destrói o arquivo e, por isso, é *arquiviolítica*. O mal de arquivo é, então, o princípio que permite o arquivo e que o condiciona à destruição (DERRIDA, 2001, p. 21-23).

## A euforia: das primeiras impressões em diante

Heloísa Buarque de Hollanda talvez seja a primeira crítica que explicitamente buscou arquivar<sup>16</sup> a literatura brasileira pós-64. A organização da antologia de 1975 *26 poetas hoje* (1998)<sup>17</sup> e *Impressões de viagem* (1981)<sup>18</sup> – sobretudo através de termos como “poesia marginal”, “geração desbunde” “contracultura”, “geração do sufoco” – foi vital para a divulgação e institucionalização de alguns escritores. Para compreender a construção do conceito de uma produção marginal, vejamos, inicialmente, o alerta de Hollanda para perigos quanto a essa “nova” geração, presente no prefácio ao livro de 1975:

a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem valor simbólico e, portanto, poético. (HOLLANDA, 1998, p. 13)

Apesar de problematizar o conceito de produção marginal (ao imputar a utilização do termo a um terceiro elemento ou a

---

<sup>16</sup> Um importante trabalho é *Poesia marginal* e antologia “26 poetas hoje”: debates da crítica antes e depois de 1976 (LITRON, 2007), em que se descrevem os conceitos para a constituição da antologia em questão e do termo “poesia marginal” e suas variações longe do calor da hora.

<sup>17</sup> Para se ter noção da diversidade da antologia, estão, entre outros nomes, Ana Cristina Cesar, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Roberto Schwarz e Waly Salomão.

<sup>18</sup> *Trata-se de uma obra panorâmica, praticamente um manual da literatura dos anos 1960 e 1970 no Brasil.*

uma coletividade anônima, desprestigiando-o, de certa forma), Hollanda, que passara as quatro páginas iniciais da introdução tentando caracterizar tal produção, nos diz que a antologia não se tratava de um panorama sobre a poesia daquele momento:

Portanto, as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui seu lugar. O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, o fato é polêmico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que compõem parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho. (HOLLANDA, 1998, p. 13-14)

Mesmo questionando o termo, Hollanda não se descola dele. Pelo contrário. Com ele, escreve uma série de textos que analisam a geração de poetas dos anos 1960, 1970 e 1980. Em “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira” (1979), a autora constrói um panorama de toda a produção da década, do conto ao romance-reportagem, da crítica à poesia. Ao final, conclui:

Se a poesia conhecida como marginal se organizou nos termos de um mercado alternativo e de uma poesia que se quer antes de tudo gesto lúdico e vitalista, valorizando de preferência um pacto com o descompromisso do que a escrita profissionalizante, o conto dos novíssimos

percorre o caminho inverso.

No impulso do movimento editorial pós-64, esses escritores, basicamente dedicados ao conto ou à *short-story*, relacionam-se com a literatura como um compromisso marcadamente profissionalizante e de inserção no mercado. [...]

Mesmo em relação à representação de mundo que expressam, as diferenças são sensíveis: aqui, uma ficção de gosto realista, preocupada mais diretamente com o dia-a-dia das classes desfavorecidas e dos marginais. [...]

Angústia, impotência, travestis, surfistas, a mulher, sexo e política. O universo que a geração do sufoco não reconhece como patologia. Marginais, malditos. (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73).

No caso da poesia, ser marginal é ser coloquial, irreverente e, ao mesmo tempo, publicar fora do circuito editorial. A prosa marginal é aquela cujos temas são “Angústia, impotência, travestis, surfistas, a mulher, sexo e política” e cujos autores querem profissionalizar-se. A confusão epistemológica finda por aglutinar toda a geração num só adjetivo, indiscriminadamente, mesmo que o humor da poesia e o modo de publicação dos poetas sejam quase paradoxais à seriedade da temática dos prosadores e à ânsia por profissionalização. A confusão potencializa-se quando do movimento dos poetas, que transitam entre poesia e prosa:

Por sua vez, os novíssimos da poesia, aqueles que se especializaram no drible do sufoco, ariscam alguns passos em direção à prosa. Não

se poderia falar de conto ou mesmo de ficção. É como uma poesia que está querendo contar uma estória. É o Quamperius de Chacal, o CatXupe do Tavinho Paz, a Correspondência e os diários da misteriosa Ana C. ou os textos de Angela Melim (GONÇALVES; HOLLANDA, 1970-1980, p. 75).

Se, de um lado, repete-se sobre o fim da fronteira entre os gêneros; de outro, aborda-se o trânsito dos escritores (no caso, de alguns poetas em específico) por entre diferentes modos de expressão, o que problematiza, de certo modo, a divisão rígida entre poetas e prosadores proposta no mesmo texto e exposta na citação anterior.

Em uma série de artigos publicados no *Jornal do Brasil* no início dos anos 1980, Holanda ratifica a institucionalização dessa geração como marginal e salienta uma transição de uma produção pré-abertura para uma pós-abertura. Isso fica explícito no título “Depois do poemão”, de dezembro de 1980, artigo no qual afirma que é possível pensar a poesia marginal dos anos 1970 como um espaço de resistência cultural e como uma reavaliação do engajamento política da geração anterior.

À revelia das Academias, a literatura se impõe e se alastra de maneira surpreendente, numa hora em que o debate político e cultural, a muito custo, conseguia abrir brechas apenas nos chamados circuitos alternativos. Nesse sentido pode-se afirmar que, hoje, a imprensa nanica seja a grande fonte de pesquisa para a história da cultura dos anos 70 (HOLLANDA, 2000, p. 187).

Hollanda redireciona o debate da geração dos anos 1970 e 1980 ao centralizar a importância da imprensa nanica para efetivar o estudo da geração. A expressão “à revelia” é interessante para pensar entre essa produção e a distância academia, explícita no texto “A nova narrativa” de Candido<sup>19</sup> e metaforizada no desquite de Cacaso, cuja carreira docente era “desconfortável e, sobretudo, insuficiente, no sentido de ser o campo inadequado para o projeto intelectual mais recente” (HOLLANDA, 2000, p. 189). Por outro lado, a incerteza quanto à identificação e qualificação de toda uma produção corresponde a um problema epistemológico, o qual é solucionado pelo termo “chamados”, mais uma vez utilizado, que modula o discurso arquiviolítico. Entretanto, ao longo deste e de outros textos, termos como “chamado” desaparecem e, com eles, uma desinibição para tratar do tema: “Confesso que é com uma forte sensação de estranheza que me vejo aqui tratando a produção marginal como uma história de certa forma distante. Onde estão, hoje, os marginais?” (HOLLANDA, 2000, p. 187).

No artigo “Marginais, alternativos e independentes”, a confusão epistemológica refaz-se:

A defesa radical da independência e da marginalidade do poeta, em seu sentido mais geral, parece ter-se consolidado como senso comum no terreno das representações sobre a imagem

---

<sup>19</sup> Neste ensaio, a produção literária das décadas de 1960 e 1970 valorizada é aquela que contém características de gerações anteriores, com paradigmas de análise que desqualificam, ao fim e ao cabo, a produção que é diferente do “indianismo”, de uma prosa “clássica”, ou da prolixidade “proustiana” (CANDIDO, 1987, p. 214-215).

do escritor, ficando lamentavelmente excluído da “república das letras” a discussão da ambiguidade fundamental da definição dessa imagem. O que sustentaria a fé na total liberdade e independência da criação artística? A que tipo de ilusões e sentimentos corresponde essa leitura? Qual o sentido efetivo dessa forma de representação da arte? (HOLLANDA, 2000, p. 215).

A discussão passa de um movimento geracional, vastamente divulgado pela autora, para o questionamento mais amplo, sobre o lugar do escritor na sociedade capitalista contemporânea. No artigo “Driblando a maldição”, partindo da reflexão de um evento produzido por Waly Salomão e Antônio Cícero, conclui que, em meio ao “debate cultural para o espaço aberto à produção intelectual e artística” daquele início de década, há características que podem ser apontadas como da geração de 1980:

a atuação imaginativa no interior dos espaços legitimados, a procura não ortodoxa de contatos, o diálogo com áreas e grupos diversificados, a releitura dos clássicos, a preocupação com a qualidade técnica [...], a urgência da reavaliação e do remapeamento. E, sobretudo, a sensibilidade para a invenção de “novas armas para um novo momento”.

Tudo isso não significa, de modo algum, que nossos “malditos” penduraram as chuteiras (HOLLANDA, 2000, p. 224).

Identifica-se a mudança de uma produção geracional na virada da década e, ao mesmo tempo, a necessidade por parte da crítica, de remapear o campo literário<sup>20</sup>. Mesmo com os mesmos agentes em jogo, o que era um problema epistemológico (O que é a poesia marginal?) transforma-se em um rito de passagem (da marginalidade para uma comunicabilidade). Ser maldito está, por assim dizer, obsoleto.

No final dos anos 1970, com a abertura política, Hollanda diagnostica, no artigo “Um eu encoberto”, a multiplicação de livros sobre anistia, exílio e prisão no mercado brasileiro, destacando o fenômeno editorial do testemunho. Em “A hora e a vez do capricho”, a autora de *Impressões de viagem* afirma que, com o lançamento da coleção Capricho, retoma-se o cuidado com a linguagem, diferentemente do “descuido” dos anos 1970, o que seria explicitado pelo título da coleção. Na década anterior, o tratamento da linguagem seria caracterizado por ser frenético e pela vinculação entre política e cultura (HOLLANDA, 2000, p. 203-204).

A transição ocorreria também na prosa, que agora não teria mais o dilema entre engajamento e alienação (2000, p. 229). Em “A luta dos sufocados e o prazer dos retornados”, Hollanda afirma que os anos 1980 seriam marcados por um “desbunde tardio”, um “desbunde final dos anos 60”, que circularia tanto na prática política como no mercado editorial – neste caso, através “das novas lutas do prazer” (2000, p. 236). Um livro que simbolizaria essa

---

<sup>20</sup> O conceito de campo literário se refere 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, 1995, p. 262).

transição seria *Morangos mofados*, conforme podemos deduzir a partir da leitura de “Hoje não é dia de rock (I)”. Segundo a crítica, este livro a fez retornar ao tema “contracultura / desbunde / balanços / críticas / autocríticas” (2000, p. 243). É um livro que “fala desse tempo [década de 1970], de seus atores, das expectativas e dos resultados dessa viagem” (2000, p. 244). A leitura permite um “distanciamento histórico-existencial” ao tratar dessa “viagem do desbunde” proporcionada pela autocrítica irônica dos contos (HOLLANDA, 2000, p. 243-245). Uma mesma abordagem é feita na semana seguinte, em “Hoje não é dia de rock (I)”<sup>21</sup>: “Em *Morangos Mofados* a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu ‘sonho-projeto’” (HOLLANDA, 2000, p. 247). Em “O destino dos bons rios”, o epítáfio para depois de 1978:

A conquista de mercado (e a conseqüente dissolução de guetos), o desejo de diálogo amplo e irrestrito e a valorização da qualidade técnica e artística dos produtos são sintomas de um remanejamento visível no campo da produção cultural que empunhou a bandeira da contracultura e dos circuitos alternativos no período pré-abertura. Isso, entretanto, não significa que a produção independente ou marginal tenha desaparecido. A proliferação de grupos, autores e cooperativas neste sentido demonstram o contrário (HOLLANDA, 2000, p. 258).

---

<sup>21</sup> Os dois textos foram publicados no Jornal do Brasil em 24 e 31 de outubro de 1982 e estão presentes também na edição de *Morangos Mofados* pela Companhia das Letras, de 2005.

Todos os julgamentos e comentários sobre agentes ficam, todavia, em suspenso quando da confissão da autora ao final do artigo de abril de 1981 já comentado “A hora e a vez do Capricho”:

Confesso que venho tentando ser objetiva, como pedem as regras (ou os disfarces) mais elementares do comportamento crítico, mas desisto. Trata-se de um velho caso de amor. Em 1974, organizei uma antologia onde entravam quase todos os integrantes de Capricho, fiz entrevistas, dei entrevistas, publiquei uma tese (na qual Chico Alvim é capa e prefaciador) e, principalmente, me acuso, com a maior alegria, de estar falando de amigos muito queridos e com os quais vivi uma longa viagem de 15 anos (HOLLANDA, 2000, p. 205).

Ao jogar às favas a objetividade, a qual se tornava “progressivamente supérflua”, Hollanda generaliza toda a produção de uma geração pela repetição de um recorte de agentes (poetas e prosadores<sup>22</sup>) com quem tem filiação. Isso fica mais evidente se fizéssemos um levantamento dos nomes que, na maioria das vezes, são trazidos para discutir o período: Chico Alvim, Ana Cristina Cesar, Waly Salomão e Cacaso.

---

<sup>22</sup> Confusão entre prosa e poesia é brevemente discutida no mesmo artigo (HOLLANDA, 2000, p. 205).

## Dos enquadramentos às hagiografias

Diferente do “registro” de uma geração de escritores dos anos 1960 aos 1980, Flora Süssekind busca um entendimento mais abrangente e complexo da literatura pós-64. Em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), a autora traça um histórico do naturalismo na literatura brasileira, mostrando suas variantes e constantes. A trajetória da estética naturalista finda por problematizar, entre outras questões, o modelo do romance-reportagem<sup>23</sup>, tão em voga naqueles anos de abertura política.

O livro de 1985 *Literatura e Vida Literária – Polêmicas, Diários e Retratos* (2004), mesmo não possuindo o rigor teórico-acadêmico para sustentar uma argumentação (tendo em vista a quantidade de assuntos que aborda e o seu tamanho reduzido), funciona muito bem como faísca para uma reflexão sobre a produção literária em questão. Vide os dois paradigmas fundamentais do estudo:

Realismo mágico, alegorias, parábolas, *ego-trips* poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras sensórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados, interrogação? Tais opções literá-

---

<sup>23</sup> Sobre este gênero híbrido, caracterizado por uma ficção jornalística de projeto documental, é relevante ainda ver o contra-argumento (implícito) presente no livro de Ana Cristina Cesar *Literatura não é documento*, de 1981 (CESAR, 1999).

rias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e nos meio de comunicação de massa a informação era controlada, cabia a literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público (SÜSSEKIND, 2004, p. 16-17).

A autora questiona a produção do final dos anos 1960 ao início dos 1980 que se opõe simploriamente à censura e à repressão no país, fosse através de respostas diretas ou indiretas, fosse por meio do subjetivismo e da referencialidade. Süssekind salienta a escassez de uma terceira via, uma literatura que dialogasse com a tradição e com o público, caracterizada

por uma linguagem menos “figurada” e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário. [...] Caberia perguntar, em suma, por que a vitória das parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e com o chiste? (SÜSSEKIND, 2004, p. 17-18)

Uma divisão das publicações do período teria, de um lado, a literatura militante de tom confessional, marcada pelo depoimento – quase sempre linear, tendendo ao melodrama e buscando sempre a catarse simples –, e, de outro, a literatura alegórica,

cujo realismo fantástico seria facilmente relacionado à realidade. De outro lado, a contracultura, marcada pelo depoimento, mas caminhando pela seara do subjetivismo, do desquite com a realidade, da confissão pieguíssima, *ego-trip* de tripas e coração. Em comum entre os dois lados, além da identificação evidente entre narrador em primeira pessoa e autor, a presença (nem se for pela ausência) da censura, que “deixa de ser explicação suficiente e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados nos últimos decênios” (SÜSSEKIND, 2004, p. 18).

Houve, porém, quem produziu com mais ousadia, explorando os recursos linguísticos e narrativos de modo a subverter a linguagem, problematizando, de fato, a condição da arte brasileira. A rejeição da esquerda à tropicália foi um revide a esta proposta:

Ao vaiar ou até agredir fisicamente representantes do Tropicalismo, contra o que se insurgia a esquerda brasileira de então? Conscientemente, contra as guitarras, o uso de ritmos e palavras estrangeiras; a favor do “nacional”. Inconscientemente, contra a linguagem do espetáculo, utilizada pelo governo e capaz de roubar espectadores de comícios e encenações de protesto. Fingindo ignorá-la, a arte de protesto falava no vazio. Com o Tropicalismo, ao contrário, a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, vira espetáculo. Ao invés de apenas receber o mundo “numa pequena vitrine de plástico transparente”, como chamaria a atenção Gilberto Gil na música

“Vitrines”, tratava-se de se apropriar da vitrine. Apropriação da qual participaria, primeiro envergonhada, depois com certa desenvoltura, nossa esquerda tão avessa à televisão à época. (SÜSSEKIND, 2004, p. 25).

Identificar estes espasmos criativos no meio de uma arte de consumo de fácil e rápida digestão, nos anos finais da Guerra Fria – quando a polaridade do pensamento ainda era inóspita a opiniões em cima do muro –, é localizar uma postura considerada estranha, suspeita, conformista, incompreensível. Nessa guerra muito particular da literatura brasileira, entre os “derrotados” constam, conforme Sússekina, “o olhar às vezes afetivo, às vezes implacável sobre a própria geração dos contos de Caio Fernando Abreu” (2004, p. 19). Conforme o subcapítulo “As bufonarias da tortura”, do capítulo “Retratos & egos”, houve gente como Caio que, no conto “Garopaba Mon amour” incluído em *Pedras de Calcutá* (1977) procurou uma “maior elaboração literária para as cenas de tortura e violência” (SÜSSEKIND, 2004, p. 80):

Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura. Daí, a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra (SÜSSEKIND, 2004, p. 80-81).

O subcapítulo seguinte, “O cárcere do eu”, aborda um “romance centrado no ego picaresco”, *Agora é que são elas* (1984), o qual “teatraliza uma espécie de conversa ao pé do ouvido do leitor, na qual esse ‘ego-narrador’ ocupa a boca de cena evidentemente” (2004, p. 93)<sup>24</sup>. Ainda conforme Sússekind, este tipo de narrador foi o preferido pela prosa com “dicção autobiográfica”, de tom confessional, pertencente ao panorama literário deste período, que surgiu na esteira dos “depoimentos políticos e do tom biográfico-geracional de grande parte da poesia marginal” (2004, p. 93-94). A preocupação principal dessa produção seria “‘sincera’ expressão dos fantasmas de quem escreve” (2004, p. 94). O olhar enviesado para a aproximação entre vida e literatura é um acréscimo teórico para a reflexão sobre a produção do período, demarcando um *locus* enunciativo que contrasta com o de Hollanda, eufórica quanto esta característica e quanto à geração. Sússekind retoma Leminski no subcapítulo “A trilha do delírio”, que tematiza aquilo que não são “depoimentos, parábolas e documentos”. O recorte enquadra tanto o experimentalismo de *Catatau* como os contos de Caio. Porém, os textos analisados são outros<sup>25</sup>. No subcapítulo final do capítulo “Retratos & egos”, “A literatura do eu”, a autora nos diz:

---

<sup>24</sup> Por mais que tenha sido um acréscimo, esta aproximação em *Agora que são elas* é improvável, tendo em vista o contexto esdrúxulo da história, em que um personagem perpassa as 31 funções da *Morfologia do conto maravilhoso* (PROPP, 2010), problematizando-as, o que aponta, mais do que para a representação literária de uma existência, para o questionamento do romance enquanto gênero capaz de representar o mundo contemporâneo.

<sup>25</sup> Flora Sússekind confere atenção especial a José Agrippino de Paula em *Lugar Público* (1965) e em *Panamérica* (1967), a Modesto Carone em *As marcas do real* (1979) e a Haroldo de Campos em *Galáxias* (1984).

percebe-se que a preferência pelos diários, pela poesia do cotidiano e por uma ligação mais “fácil” com o leitor não aponta, na realidade, para uma avaliação da produção de Ana Cristina em meados da década passada, mas fundamentalmente para aqueles que passariam a ser as “regras privilegiadas” no exercício poético. E privilegiadas não apenas pelo grupo carioca de “poesia marginal”, mas por figuras a rigor dele bem diferenciadas, como Leminski, em parte de sua produção, também. (SÜSSEKIND, 2004, p. 120).

Vislumbra-se, deste modo, o pressuposto do esfacelamento das fronteiras entre poesia e prosa, dissolução que reaparece renovada. Um exemplo é o fato de características de um “gênero literário” de um autor serem refletidas em outro “gênero”, como no caso de Leminski, em que a superpresença do narrador na prosa pode ser entendida como o correspondente da “literatura do eu” na poesia. De outro modo, a aparente nitidez da dissociação entre o grupo de poesia marginal e Leminski – cuja justificativa é a distância do hermetismo de *Catatau* em relação à dicção do dia-a-dia (SÜSSEKIND, 2004, p. 126-127) – pode ser contestada. Conforme Süssekind, na “literatura do eu”, a poesia pouco distingue-se da vida do poeta, feita de vivências cotidianas – no caso de Leminski, de afirmação egótica. Nas “narrativas do ego” da literatura verdade, a marca característica é o tom memorialístico – porém, *Agora é que são elas* é exemplo do poder do “eu-narrador” e em nada reverencia a memória<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Sobre a poesia marginal, Süssekind acrescenta que, na produção dos poetas marginais, a “literatura do eu” não estaria centrada na memória (2004, p. 115).

Mesmo com o imbróglio, Süssekind, sem dúvida, parece ser a crítica que com mais fôlego debruçou-se sobre o período. O texto *Literatura e vida literária* teve inúmeros desdobramentos, textos que marcam o que nomearei como um segundo momento da produção da crítica. Um exemplo é o ensaio de 1986 “Ficção 80 – dobradiças e vitrines” (2002), em que se tematiza a produção literária da passagem dos anos 1970 para os 1980 arquivio-liticamente, uma vez que é caracterizada como uma “literatura em trânsito” (2002, p. 257). Tratava-se do fechamento, com o fim da censura, de um ciclo:

Do ego ao epos, da literatura-reportagem policial ao romance policial propriamente dito, do memorialismo individual ou geracional ao romance que se crê História, à literatura de fundação. Esta a trajetória de uma ficção que, trocando em parte modelos e trajés, tenta manter, no decênio de 80, antigos rumos: uma nacionalidade em retrato coeso ou um elogio detetivesco do ideário “liberal”, da atividade judiciário-policial e de uma prosa *cheek to cheek* com o mercado (SÜSSEKIND, 2002, 257-258).

Exagerando um pouco, a partir da análise da autora, subentende-se que, com o fim da censura e a abertura política, toda uma geração de escritores mudaria a sua produção de acordo com modificações político-sociais. O desenvolvimento deste artigo, mais uma vez, culmina na separação de escritores como João Gilberto Noll, que enveredam por caminhos mais “criativos” do que a maioria.

A passagem de uma década para outra como sinônimo de uma modificação na produção literária é novamente tematizado no ensaio “Poesia andando” (SÜSSEKIND, 1998), o qual, além de tratar da produção de Carlito Azevedo, estabelece diferenças entre a poesia dos 1970 e a dos 1980. A década marcada pelo rigor da censura e cujo exemplo é Leminski seria caracterizada pela:

[...] compreensão expressiva da literatura, convertida numa espécie de diário egolátrico-geracional, e o privilégio, no que se refere ao aspecto temporal, do “instante qualquer”, do imediato, do recém vivido, evidente na transformação do poema-minuto em gênero todo-poderoso então (SÜSSEKIND, 1998, p. 174).

A poesia de Azevedo, diferentemente, acompanharia “certa tendência narrativa, para a preocupação com um redimensionamento temporal do poema, que se têm definido na poesia brasileira, sobretudo a partir de meados dos anos 80” (1998, p. 175).

A ânsia por trilhar caminhos diferentes reluz no livro de 1995 dedicado a Ana Cristina Cesar, *Até segunda ordem não me risque nada* (2007), em que se desenvolve alguns pontos pertinentes à produção da poeta, como a problematização do tom confessional dos seus “diários” e a relação entre a sua poética e o ofício de tradutora (2007, p. 13). Porém, o que chamarei aqui de terceiro momento da produção de Sússekind fica mais evidente no longo ensaio “Hagiografias” (2010), em que revê a produção dos anos 1970 e 1980 ao aproximar agentes como Leminski, Ana Cristina

e Cacaso<sup>27</sup> de mártires da cultura *pop* brasileira como Cazusa e Renato Russo. Sússekínd constata a tendência à sacralização que envolve a figura destes nomes, o que se deve às mortes trágicas e a participação na “contracultura”. Exemplos são títulos como *Ana Cristina Cesar – o sangue de uma poeta*, de Ítalo Moriconi, e *Leminski, Guerreiro da Linguagem* de Solange Rebuszi. Ao final da análise sobre *Catatau*, por exemplo, conclui que a hagiografia é um “Impasse que aponta diretamente para o ‘odor de santidade’ que acompanharia, com maior ou menor ironia, a auto-análise de uma geração” (SÜSSEKIND, 2010, p. 63). Deste modo, partindo do predicado da relação entre representação e auto-representação do mártir, Sússekínd investiga como as hagiografias constroem-se nos textos de Leminski, Ana Cristina e Cacaso. Percorre, para isso, por vida, prosa e poesia, trajetória, tradução e crítica dos autores, radicalizando a análise do livro anterior sobre Ana Cristina e se distanciando de juízos de valor presentes nas classificações de *Literatura e vida literária*.

### **Por uma mirada a mais**

Nos enquadramentos explicativos de Hollanda e de boa parte da produção de Sússekínd, constam conceitos como “literatura marginal” ou “literatura do desbunde”, entre outros, os quais demarcaram um *modus operandi* para ler a produção literária inserida no *boom* de 1975 em diante. Entretanto, alguns autores ou textos, não afeitos a tais conceitos, não aparecessem como objeto de

---

<sup>27</sup> Caio Fernando Abreu, acredito, poderia ser facilmente inserido nessa pequena lista, assim como seus textos e sua vida poderiam ser analisados como indícios para a construção de uma hagiografia.

estudo. No cruzamento e descruzamento dos enunciados presentes nos textos dos críticos selecionados, em um diálogo que almeja esclarecimentos, pululam julgamentos e impressões que ecoam nas relações do campo literário. Contradições que evidenciam a instabilidade do *locus* de enunciação de onde falam autores como Leminski, Ana Cristina e Caio Fernando Abreu.

A do ensaio “Hagiografias” (em que vida, produção literária, traduções e relações no campo literário são conjugados sem a finalidade de “classificar”), vislumbro a possibilidade de estudo dos empreendimentos de escritores dos anos 1970 e 1980 que possibilitam tanto a geração dos produtos culturais que servem de base ao funcionamento do campo, quanto à valoração e distribuição destes produtos. Um estudo do período mais amplo é importante para um melhor entendimento da renovação estilística e formal que se desenrola a cada geração e, por conseguinte, para pontilhar os contornos do desenvolvimento da série histórica do campo.

Com relação à produção cultural do período referente à abertura política, Silviano Santiago sugeriu, no ensaio *A democratização no Brasil (1979-1981)*, a relevância de estudos como *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*<sup>28</sup>. A relação antiga que muitos dos escritores brasileiros estabeleceram com o funcionalismo público e que caracterizou a história literária do nosso país – pelo menos até meados dos anos 30 –, não é mais vista, pelos recém-chegados ao campo literário contemporâneo, como uma alternativa aceitável.

---

<sup>28</sup> A análise de Miceli sobre os intelectuais do início do século XX pode ser ampliada a outros capítulos, como “Autodidatas e profissionais do trabalho literário” e “A situação profissional do romancista” (MICELI, 1979).

Para um esforço reflexivo mais apurado, é preciso que se adicione ao prisma sociológico de Miceli o que Beatriz Sarlo denomina “guinada subjetiva”. Trata-se mais de uma “iniciativa reconstituidora” (como tantas outras intentadas desde os anos 1960) no qual a identidade do sujeito toma o lugar ocupado anteriormente pelas estruturas (SARLO, 2007, p. 18-19). A partir de uma reflexão sobre a ditadura militar argentina, Sarlo analisa a contribuição do testemunho e da história oral não mais como um “ícone de Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado”, mas como “forma privilegiada diante de discursos dos quais ela está ausente ou deslocada”. De certo modo, os textos de Süsskind denominados por mim como do “terceiro momento” inserem-se, a seu modo, no aporte teórico de Sarlo.

O que vemos no cenário do período de redemocratização do país, de um lado, é uma nova tentativa de profissionalização do escritor no mercado brasileiro. De outro, é a construção de novos *locus* de enunciação, antes ausentes ou obscurecidos. Um dos casos é Caio Fernando Abreu, jornalista e escritor cuja produção atingiu um público jovem ainda nos anos 1970, sendo também inserida, posteriormente, em um nicho de mercado gay. Outro é Paulo Leminski, publicitário e poeta, cuja produção ligava-se frequentemente às vanguardas e, como que paradoxalmente, àquilo que foi entendido como contracultura e à música popular. Por fim, há o nome de Ana Cristina Cesar, poeta e crítica literária, ao mesmo tempo popular (vide as contínuas reedições do livro *A teus pés*) e acadêmica (seja na pós-graduação em tradução na Inglaterra, seja na produção crítica, a qual, mesmo que diminuta, de precisão surpreendente).

Acredito que um caminho de análise da geração de escritores da passagem da década de 1970 para 1980 passa pelo estudo do campo literário, mais especificamente pela profissionalização dos escritores a partir da entrada dos mesmos em grandes editoras (refiro-me sobretudo à editora Brasiliense, responsável por tornar os nomes dos três escritores nacionalmente conhecidos). Mesmo a empreitada de profissionalizar-se não tenha sido efetivada plenamente, a análise implicará, muito provavelmente, na determinação de uma nova posição dos autores no campo literário do período, o que diversificou, hipoteticamente, seu modo de atuação junto ao mercado. Isso, por sua vez, tem consequências no desenvolvimento na produção poética e romanesca. Um primeiro passo para esta análise, acredito, seja a recapitulação de como a crítica agiu e age sobre a produção do período e a própria constatação do que uma análise mais reducionista pode gerar.

Nesse sentido, com a curta recapitulação crítica efetivada, não ambicionei erguer nenhum tipo de totalidade, mas apenas viabilizar a descrição de um fragmento do quadro, que, por sua vez, permite o questionamento do período como visto “institucionalmente”. E justamente por isso é importante para um melhor entendimento e disseminação da literatura dos anos posteriores à abertura política.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 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.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Resumo Dumará, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Correção de rumos 1980-1983. In: GASPARI; Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito 70/80 – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 184-263.

LITRON, Fernanda Felix. *Poesia marginal e antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976. Campinas: UNICAMP, 2007. Dissertação. Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000431124>>. Acesso em 11 jun. 2010.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

MORAÑA, Mabel. *El boom del subalterno*, 1998. Disponível em <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/Mabel.htm>>. Acesso em 15 nov. 2010.

PASQUIM. *Histórias de um novo tempo: o novíssimo conto brasileiro*. Rio De Janeiro: Codecri, 1977.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: MEC / Funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloísa Buarque.

*Patrulhas ideológicas marca reg.* São Paulo: Brasiliense, 1980.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RAMA, Ángel. *El boom en perspectiva: la crítica de la cultura en America Latina*. Biblioteca Ayacucho, s/d. p. 266-306. Disponível em <http://www.surdina.com/critica.php>. Acesso em 10 nov. 2010.

SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do pobre*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: Sette Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Belo Horizonte: Sette Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: *Inimigo rumor* 20. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 29-65.

Artigo recebido em 15/01/2011 e aprovado em 15/02/2011.

