Regimes de acumulação e Épocas Literárias

Nildo Viana*

A sociologia da literatura já acumulou um conjunto de contribuições analíticas sobre o fenômeno literário e iniciou esse processo no século 19 e que vem recebendo novas contribuições até a atualidade. Dentre as diversas tendências que emergem na análise social da literatura, a abordagem marxista é uma das que mais se destaca. Desde os escritos de Marx e Engels (1986) sobre literatura, passando por diversos outros autores, até chegarmos a pensadores contemporâneos como Terry Eagleton (1997), temos um conjunto de abordagens marxistas ou influenciadas pelo marxismo que são contribuições para se pensar o fenômeno literário. É possível acrescentar, nesse caso, as contribuições oriundas das discussões sobre arte em geral realizadas por autores representantes ou influenciados pelo marxismo.

Essas contribuições, que formam um amplo conjunto, são interessantes para uma análise social da literatura. No entanto, o nosso objetivo aqui não é rediscutir a sociologia da literatura e nem a análise marxista da literatura[1]. O nosso objetivo é analisar um elemento mais específico, embora totalizante, que é a relação entre regimes de acumulação e literatura, ou, mais precisamente, analisar as épocas literárias e o seu processo de constituição social. Sem dúvida, a sociologia da literatura aponta para diversas abordagens que se aproximam dessa temática, que podem ser muitas vezes distintas e até antagônicas, que não cabe aqui discutir. Mesmo no interior da produção analítica influenciada pelo marxismo há um conjunto de abordagens que são perpassadas por essa mesma temática.

---

* Professor da Faculdade de Ciências Sociais e Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás; Doutor em Sociologia pela UnB e pós-Doutor pela USP. Autor de diversos livros, entre os quais "As Esferas Sociais" (Rio de Janeiro: Rizoma, 2015); "O Capitalismo na Era da Acumulação Integral" (São Paulo: Ideias e Letras, 2009); "Os Movimentos Sociais" (Curitiba: Prismas, 2016), entre outros.

[1] Isso remeteria a diversas outras questões teórico-metodológicas, incluindo o conceito de literatura, a análise mais geral da relação entre literatura e sociedade, bem como sua relação com diversas outras instâncias da sociedade. Alguns desses elementos aparecerão em nossa análise, mas não no sentido de debater as diversas posições e sim em sua relação com o nosso foco analítico, remetendo para o elemento mais teórico e geral que é a história social da literatura e sua relação com os regimes de acumulação.

Não será possível, portanto, discutir essas abordagens e suas relações com a que propomos nas próximas linhas. Apenas precisamos destacar, brevemente, a diferença entre nossa abordagem e duas outras bastante conhecidas e que podem ser consideradas próximas ou semelhantes, especialmente no plano do campo lexical. Trata-se da concepção de literatura de Lukács (1978) e Goldmann (GOLDMANN, 1979; GOLDMANN, 1973; GOLDMANN, 1990). Por isso vamos realizar algumas brevíssimas considerações críticas em relação a estas duas abordagens para esclarecer que nosso ponto de partida é outro.

Lucien Goldmann analisa a questão da literatura a partir da ideia de "visão de mundo". A obra literária seria expressão de uma visão de mundo de uma classe social[2]. É por isso que ele descarta a ideia da biografia para a explicação da obra literária[3], tal como alguns autores defendem. O objetivo da análise sociológica da literatura reside em reconhecer qual é esta visão de mundo e a qual classe social corresponde. A visão de mundo de uma classe social teria uma estrutura homóloga a da obra literária. Este é o caso do romance e seu herói problemático que traduz para a literatura o indivíduo problemático da sociedade burguesa:

> A criação do romance como gênero literário nada tem de surpreendente. A forma extremamente complexa que representa na aparência é aquela em que os homens vivem todos os dias, uma vez que são obrigados a procurar toda a qualidade, todo o valor de uso, de um modo degradado, pela mediação da quantidade, do valor de troca, e isso numa sociedade onde todo o esforço para se orientar diretamente no sentido do valor de uso não teria outro resultado senão engendrar indivíduos também degradados, mas de um modo diferente – o do indivíduo problemático (GOLDMANN, 1979, p. 18).

A concepção de Goldmann é interessante, mas acaba se afastando do materialismo histórico. O materialismo histórico não realiza análises mecanicistas da realidade. As estruturas homólogas de Goldmann, tal como já foi observado em análises do cinema (VIANA, 2009), apontam para relações mecânicas de homologia. Além disso, a desconsideração dos indivíduos e sua singularidade psíquica acabam

[2] "Uma visão de mundo é precisamente esse conjunto de aspirações, de sentimentos e de ideias que reúne os membros de um grupo (mais frequentemente, de uma classe social) e os opõem uns aos outros" (GOLDMANN, 1979, p. 20).

[3] A biografia não explica a obra literária, segundo Goldmann, pois, se assim fosse, seria necessário explicar como Balzac, um legitimista (partidário da aristocracia), desenvolveu em sua obra uma visão de mundo nitidamente burguesa, isto é, seria necessário explicar como um indivíduo que possui uma determinada posição de classe (aristocracia) e ideologia política apresenta uma visão de mundo que corresponde à outra classe (burguesia) (GOLDMANN, 1979). Esse tipo de questão só tem sentido para quem parte de uma concepção mecanicista que parte da ideia de quem um autor da classe burguesa só pode expressar ideias desta mesma classe, desconhecendo as múltiplas determinações e complexidade da relação entre indivíduo e classe social.

empobrecendo a percepção da realidade, do processo histórico e da literatura. Uma obra literária para ser compreendida precisa ser analisada em suas múltiplas determinações, e entre essas determinações há o processo de elaboração individual e este só pode ser compreendido como um ser social singular. Goldmann afirma que sua concepção não é metafísica, mas, no fundo, se revela como tal e sua afirmação sem fundamentação mostra justamente que seu discurso se contradiz.

A abordagem de Goldmann deixa de lado várias determinações da realidade e por isso produz uma concepção simplificadora da literatura. A sua concepção é semelhante e inspirada em Georg Lukács. O jovem Lukács, devido ascensão do movimento operário na Hungria e outros países, tinha uma maior proximidade com o marxismo. A derrota da revolução húngara e outros processos históricos fez com que ele aderisse e apoiasse o capitalismo estatal russo e se aproximasse da ideologia stalinista. As análises literárias deste autor passaram a ser uma reprodução da ideologia leninista do reflexo[4] e isso é visível em sua concepção literária. É por isso que ele afirmará que a arte é expressão da autoconsciência da história da humanidade. Lukács afirma que seu interesse está "centrado na teoria do reflexo" (1978) e afirma:

> As propriedades humanas típicas conservadas pelo próprio desenvolvimento histórico serão, por isso, muito mais numerosas do que as mantidas vivas nas representações artísticas. A durabilidade dos tipos criados pela arte, portanto, tem uma base objetiva na própria realidade, mas a possibilidade de que os tipos figurados nasçam e durem decorre de sua própria atividade (LUKÁCS, 1978, p. 288).

Assim, a arte seria reflexo da realidade, reproduzindo os elementos mais típicos existentes. A aplicação da ideologia do reflexo à análise da arte e da literatura gera outra concepção mecanicista e abstrata. Essa concepção é semelhante à de Goldmann em sua análise do romance e do tipo do "indivíduo problemático". Aqui temos limites semelhantes aos de Goldmann. Sem dúvida, este recusará a ideologia do reflexo[5]. A sua solução, no entanto, a das estruturas homólogas, acaba sendo metafísica.

---

[4] O jovem Lukács, autor de *História e Consciência de Classe* (1989) no período da Revolução Húngara e outras revoluções proletárias inacabadas, contribuiu com a reflexão sobre a dialética e, no entanto, a partir das críticas social-democratas e bolchevistas, fez "autocrítica". O Lukács posterior adotou a "ideologia do reflexo", de Lênin (1978), tal como se observa explicitamente em seu livro *Existencialismo ou Marxismo?* no qual dedica um capítulo para a defesa de tal concepção (LUKÁCS, 1979).

[5] Goldmann diz que a "longa discussão" sobre o "papel ativo da consciência" e do seu caráter de "simples reflexo" é bem conhecida, "sem falar das respostas bastardas ou híbridas que dissimulam o problema, do gênero da representada pela expressão 'reflexo-ativo', tornada corrente entre alguns teóricos marxistas no decurso dos últimos anos" (1979, p. 109), aponta para elementos que em parte existiria em Marx,

Ao invés da pesquisa histórica e concreta que apresenta uma análise complexa das múltiplas determinações da obra literária e da literatura, temos uma concepção holista e pouco dialética. No fundo, a fonte de tal pensamento é Lukács e Weber, mesclados com Marx. A metáfora do edifício social (infraestrutura e superestrutura) é o ponto de partida, mas ao invés de a compreender como mera metáfora ilustrativa (KORSCH, 1983), é tomada como algo "real" e fundante da análise[6]. Assim, não é explicada concretamente a relação real entre modo de produção e formas sociais ("superestrutura") e sim através de meros recursos tipológicos e discursivos, no qual a ideia de inspiração weberiana da oposição entre "consciência real" e "consciência possível" se manifesta como a falsa solução do problema. O parentesco da concepção de Goldmann com o estruturalismo althusseriano não é gratuito[7].

O nosso objetivo não é realizar uma análise ampla e profunda dessas duas concepções e sim realizar uma breve descrição e crítica, apenas para deixar claro que nossa concepção é bem diferente de ambas. Tanto Goldmann quanto Lukács oferecem elementos para se pensar a história da literatura e a relação desta com a sociedade. A forma como pensamos a história da literatura e de sua relação com a sociedade, no entanto, é bem distinta. A produção de Goldmann ocorre durante o regime de acumulação conjugado, período do reprodutivismo como paradigma hegemônico e o estruturalismo sua principal ideologia, e sob inspiração em Lukács, que vivia sob um regime capitalista estatal e serviu de fonte para o segundo, apesar de algumas diferenças, especialmente em relação ao "último Lukács". A análise lukacsiana da literatura, no entanto, ocorre sob pressão stalinista, empobrecendo sua análise. Ambos

---

mas não sua concepção global. A solução de Goldmann, no entanto, é weberiana, inspirada no jovem Lukács, que tinha uma posição ambígua no plano metodológico, ficando entre Marx e Weber (LUKÁCS, 1989; VIANA, 2008).

[6] O caráter metafórico da proposição de Marx é mais reconhecido devido à obra de Althusser (1979), mas, no entanto, esse se inspirou em Korsch (1983), apesar de omitir isso e empobrecer a análise korschiana. Canclini (1979), posteriormente, retomou essa assertiva do caráter metafórico da proposição de Marx.

[7] Apesar das diferenças entre Goldmann e Althusser, que pode ser vista na crítica que este e seus colaboradores endereçaram a ele (ALTHUSSER e BADIOU, 1986), existem muitas semelhanças e isso se revela no fato do sociólogo francês não ter conseguido se livrar da ideologia estruturalista hegemônica. Isso pode ser visto, além da terminologia de Goldmann, inclusive definindo seu método como "estruturalismo genético", na sua distinção entre "consciência real" e "consciência possível", que é semelhante à quimera althusseriana que distingue "objeto real" e "objeto de conhecimento" (ALTHUSSER, 1979), que, por sua vez, é não-marxista e idêntica à concepção weberiana dos "tipos ideais" (WEBER, 1992) e típico do pensamento estruturalista, desde que Saussure (1978) distinguiu "língua" e "fala".

desenvolvem alguns aspectos interessantes, mas na essência e totalidade, são concepções limitadas e empobrecedoras da análise social da literatura.

A partir de agora vamos esclarecer como concebemos essa relação no caso da relação entre regimes de acumulação e literatura, sendo que esta última não possui, necessariamente, estrutura homóloga em relação aquele e nem é reflexo dele. A relação é bem mais complexa, como mostraremos a seguir.

Regimes de acumulação e épocas literárias

Os regimes de acumulação são formas assumidas e cristalizadas das lutas de classes no processo de valorização, no aparato estatal e na exploração internacional[8]. A história do capitalismo é marcada pela sucessão de diversos regimes de acumulação. A acumulação primitiva de capital cria as condições para o surgimento da acumulação capitalista propriamente dita (MARX, 1988) e distintos regimes de acumulação emergem após isso: regime de acumulação extensivo (que vai do século 18 até meados do século 19), regime de acumulação intensivo (do final do século 19 até 1945), regime de acumulação conjugado (de 1945 até 1980), regime de acumulação integral (de 1980 até hoje)[9]. Em cada um desses regimes de acumulação há uma forma hegemônica de valorização (como taylorismo, fordismo, toyotismo, etc.), uma forma estatal (liberal, integracionista, neoliberal, etc.) e de exploração internacional (neocolonialismo, imperialismo financeiro, hiperimperialismo, etc.). É uma mudança no processo de acumulação de capital que atinge o conjunto da sociedade capitalista, que mantém sua essência (fundamentalmente o modo de produção capitalista, mas também uma episteme e mentalidade burguesas, no plano cultural, o caráter do aparato estatal capitalista, etc.) e realiza mudanças formais.

Um novo regime de acumulação provoca uma mutação cultural. Isso é inevitável. A infraestrutura do pensamento burguês, o que podemos denominar episteme burguesa, continua a mesma, mas assume nova forma e cria uma nova hegemonia para

[8] O conceito de regime de acumulação é utilizado tanto pela "escola da regulação" (LIPIETZ, 1988), como por autores independentes, como David Harvey (1992) e Rabah Benakouche (1980). O conceito que utilizamos aqui é distinto, apesar de alguns elementos semelhantes, diverge ao romper com o economicismo presente na maioria de suas definições ao colocar a luta de classes como elemento fundamental (VIANA, 2009; VIANA, 2015a; BRAGA, 2013; ORIO, 2014). Um regime de acumulação constitui toda uma fase da sociedade capitalista, não se limitando às mutações no interior do modo de produção capitalista, embora nesse ocorra seja nas relações de produção que ocorra o processo fundamental, pois inclui o aparato estatal e gera mutações no conjunto das formas sociais.

[9] Essas datas são aproximadas, pois depende do país, além de um regime de acumulação não surgir de um dia para outro, é um processo relativamente longo de formação até sua consolidação, constituindo ciclos (cf. VIANA, 2015b).

se adequar às novas tarefas da burguesia e do aparato estatal, compondo um bloco dominante, e expressar, legitimando e justificando, as novas relações sociais nessas instâncias do regime de acumulação, e seus derivados culturais, organizacionais, etc. Essa renovação hegemônica gera um novo paradigma, que invade a produção cultural, especialmente científica e filosófica, bem como religiosa, artística, etc., sob forma mais adequada aos seus modos próprios de existência.

Nesse contexto, emerge um bloco progressista, que é uma parte da sociedade que se diz oposição ao capitalismo ou às políticas estatais existentes e tenta ser uma alternativa, expressando os interesses da classe burocrática[10], e, secundariamente, de setores da classe intelectual. No interior deste bloco, a maioria se submete ao paradigma hegemônico, através de mesclas com reivindicações, teses, ideologias, anteriores ou que expressam os interesses defendidos por ele. Um setor mais radicalizado, a sua ala extremista, embora com ambiguidades e subdivisões internas, busca ser mais autônomo intelectualmente e mais crítico ao paradigma hegemônico, embora caia, muitas vezes sem consciência disso, sob certa influência do mesmo.

Um terceiro bloco, o revolucionário, composto por alguns setores da juventude radicalizada, grupos políticos (que não são partidos políticos, sendo geralmente pequenas organizações revolucionárias, geralmente antiparlamentares, etc.), setores da intelectualidade, etc., é o mais fraco e o que fica em maior confronto com o paradigma hegemônico. Ele tende a se fortalecer nos momentos de crise do regime de acumulação e/ou de ascensão das lutas proletárias e sociais em geral. Uma ala acaba sendo fortemente influenciada de forma não consciente pelo paradigma hegemônico e uma outra, com maior solidez teórica e política, se torna expressão de uma crítica radical do mesmo.

Assim, a mutação de regime de acumulação gera mutações culturais. Isso ocorre especialmente no processo de renovação hegemônica[11], na qual a hegemonia burguesa se renova para se adequar às necessidades do novo regime de acumulação, as novas tarefas políticas (estatais, principalmente) para garantir a reprodução das relações

[10] Aqui se trata principalmente de algumas frações da burocracia civil, especialmente a partidária e sindical. A burocracia estatal e a burocracia empresarial, por sua situação como fração de classe, se aliam e expressam os interesses do capital ao lado da defesa de seus interesses de classe, o que significa menor autonomia.

[11] Não temos espaço para explicar esse processo de renovação hegemônica, que expressa uma mutação paradigmática, ideológica e linguística, que acompanha a mudança de regime de acumulação (cf. VIANA, 2015c).

de produção e da acumulação capitalista sob nova forma. Durante o regime de acumulação conjugado, predominou o paradigma reprodutivista, que fortaleceu ideologias como o estruturalismo, funcionalismo, teoria dos sistemas, keynesianismo, etc. A passagem para o regime de acumulação integral expressou uma renovação hegemônica que promoveu o fortalecimento de determinadas ideologias, como o pós-estruturalismo, neoliberalismo, etc., submetidas ao paradigma subjetivista. Esses exemplos apenas mostram que a mudança no regime de acumulação gera mudanças culturais.

No entanto, isso cria uma nova hegemonia mas não homogeneidade (os blocos sociais expressam justamente esse processo de diferenciação), bem como um regime de acumulação não é estático e suas mudanças e crises acabam gerando alterações no paradigma e na cultura geral. Além disso, é preciso entender que os exemplos abordam um processo mais geral de mudança cultural e para entender essas mudanças em suas especificidades e cada caso particular, é necessário analisar as múltiplas determinações presentes no processo e que a cada regime de acumulação existem alterações que são cumulativas. Esse é o caso, por exemplo, do avanço do capital comunicacional, da tecnologia, entre outros elementos, que trazem diferenças em relação ao regime de acumulação anterior na dinâmica cultural. Da mesma forma, a constituição de esferas sociais e sua dinâmica evolutiva não podem ser descartadas. Por fim, diversas outras determinações atuam no processo concreto de criação cultural, incluindo os indivíduos e suas singularidades psíquicas.

Essas breves considerações sobre regime de acumulação e mutação cultural servem para introduzir a questão da inserção, nesse processo, das épocas literárias. A expressão épocas literárias foi utilizada por Auerbach (1987). Para este autor, existiram várias épocas literárias, que vai desde a sociedade feudal até o século 20. No nosso caso, aqui nos interessa o termo “épocas literárias” e a periodização que ele realiza a partir das revoluções burguesas, incluindo a chamada “revolução industrial”, ou seja, quando temos a acumulação capitalista “propriamente dita” (MARX, 1988). A sua periodização será tratada adiante. Aqui vamos resgatar o termo “épocas literárias” e analisar seu significado. Auerbach não explicita o significado do termo, mas pela sua exposição é possível compreender que se trata de um determinado período de tempo no qual predomina determinada manifestação literária, sendo próximo ao que outros denominam

“períodos literários”[12]. Podemos definir épocas literárias como determinados períodos de tempo em que predominam determinadas manifestações literárias.

Assim, a evolução do capitalismo gera épocas literárias distintas intimamente ligadas ao regime de acumulação existente. A questão é como o regime de acumulação constitui determinada época literária. Esse processo é marcado por múltiplas determinações e a sucessão de um regime de acumulação por outro é a determinação fundamental nesse processo, já que isso gera um conjunto de mudanças que afetam a produção literária. A constituição de um novo regime de acumulação significa mudanças nas relações sociais e na cultura e, portanto, todo literato que abordar a realidade de sua época terá que expressar essas mudanças. Além disso, todo literato é atingido, de uma forma ou de outra, pela produção cultural de sua época, afinal surgem tendências poderosas de pensamento com uma renovação hegemônica. Outra determinação é o aparato estatal que, especialmente a partir do regime de acumulação conjugado, efetiva uma política cultural, que implica financiamento, reconhecimento, divulgação, etc., que aponta para o fortalecimento da nova hegemonia[13]. Novos interesses, valores, são criados ou adaptados, bem como a mudança de paradigma intelectual, são outras determinações.

No processo histórico de constituição de épocas literárias, o desenvolvimento da subesfera literária é um das determinações mais importantes. O desenvolvimento capitalista é marcado por uma ampliação da divisão social do trabalho e ao lado dela, subdivisões. Ela gera uma divisão do trabalho intelectual, criando esferas sociais distintas (artística, científica, técnica, etc.) e, em cada uma delas, subdivisões. A esfera artística é subdividida em subesfera literária, subesfera musical, subesfera teatral, subesfera cinematográfica, entre outras. A constituição das esferas sociais, por sua vez, altera o processo de produção intelectual no seu interior, cria segmentos intelectuais (hegemônicos e outros não-hegemônicos), cria um conjunto de processos de criação e relação interna na esferas sociais (*modus operandi*, *ethos*, espólios, etc.) que buscam formar sua especificidade e autonomização (VIANA, 2015d). A formação da subesfera literária é um elemento importante para compreender as épocas literárias, bem como sua

[12] Os períodos literários são “divisão do conjunto da produção literária segundo a predominância de determinadas características em uma determinada época” (CADERMATORI, 1988, p. 106).
[13] Isso é reproduzido também por organismos internacionais (cf. VIANA, 2015d).

consolidação na segunda metade do século 19[14]. A competição social no interior da subesfera literária, bem como a luta de classes que atinge suas relações internas, também são importantes para explicar as épocas literárias. Por fim, como os regimes de acumulação não são estáticos, as suas mudanças, especialmente o ciclo de dissolução, que acirra a competição interna, a manifestação interna da luta de classes, o descontentamento derivado da situação social e diminuição de oportunidades e financiamento, etc. acabam determinando mudanças no seu interior.

Nesse sentido, podemos dizer que a sucessão de regimes de acumulação é fundamental para compreender as diversas épocas literárias. A formação de uma época literária é um resultado da constituição de um novo regime de acumulação, com todas as mutações que ele gera, mas não é algo simples e homogêneo. É um processo complexo no qual as mutações sociais são expressas nas produções literárias, na formação de formas, estilos, processos, escolas, etc. Em cada época literária, é possível identificar um cânone literário hegemônico. Um cânone literário é uma de forma de criação literária fundamentada em um conjunto de princípios norteadores[15]. Essa forma de criação é fundamentalmente formal, mas que tem impacto no conteúdo, inclusive por que a gênese formal é ao mesmo tempo substancial. Um cânone literário sempre privilegia um domínio temático, embora isso não seja excludente, já que na realidade concreta determinados literatos fogem parcialmente e não estão totalmente adequados ao cânone.

No entanto, é preciso ressaltar aqui a ideia de expressão. Enquanto Lukács (1978), criticado anteriormente, considera que a arte é reflexo da realidade, a posição aqui expressa é distinta e mais complexa. Podemos dizer que o cânone literário hegemônico reproduz a estética burguesa adaptando-a às necessidades da época, mas no seu interior podem coexistir distintas manifestações. A razão disso são as múltiplas determinações acima aludidas. Além disso, é possível coexistir cânones literários

[14] Um dos estudos mais profundos, apesar de alguns equívocos e problemas de ordem teórico-metodológica, a respeito da formação da subesfera literária, é o de Bourdieu (1996), que a denomina como "campo literário".

[15] A palavra cânone assume vários significados. Em termos mais gerais, incluindo sua origem etimológica (vem do grego *kánon*, uma unidade ou instrumento de medida), é considera como semelhante a regra ou norma. Em nossa abordagem, significa um conjunto de princípios norteadores, que variam em quantidade, fixidez, etc. De certa forma, se aparenta a um modelo, mas sem ser tão fixo quando este, pois não se refere à totalidade e sim a uma parte, que são os princípios, sendo que o resto é constituído na relação de tais princípios com a realidade concreta do processo de produção artística.

distintos, rivais ou mesclados com o hegemônico[16] e uma estética marxista que é antagônica a todos os cânones literários gerados pela estética burguesa. A arte é uma *expressão* figurativa da realidade (VIANA, 2007) e, sendo assim, não é reflexo e sim manifestação e, por conseguinte, ligado indissoluvelmente a quem *expressa* e envolvido nas determinações daquele que o faz, incluindo desde sua classe social até sua singularidade psíquica. Sendo assim, quando mais próximo do hegemônico, mais próximo da função de reprodução do cânone literário hegemônico e quanto mais longe, mais próximo da estética marxista e tendencialmente mais marginal na subesfera literária. Esses elementos acima elencados são apenas para enfatizar que a análise das épocas literárias a seguir se refere fundamentalmente aos cânones literários hegemônicos, expressão da hegemonia burguesa em cada regime de acumulação.

Sucessão de regimes de acumulação e evolução das épocas literárias

A cada regime de acumulação correspondeu um cânone literário hegemônico. O nosso objetivo aqui é justamente explicitar esse cânone literário hegemônico e sua relação com o regime de acumulação existente. A produção literária é anterior ao capitalismo. A nossa análise aqui será da produção literária a partir do primeiro regime de acumulação propriamente capitalista, o extensivo. A acumulação primitiva de capital, embora fosse uma forma de acumulação, tinha o predomínio do capital comercial (MARX, 1988) e articulava os elementos de um regime de acumulação, como uma forma estatal (o Estado absolutista), uma forma assumida pelo processo de valorização (manufatura) e uma forma de exploração internacional (colonialismo), que, no entanto, ainda não eram uma forma capitalista pura e sim envolvida com modos de produção não ou pré-capitalistas e com formas sociais capitalistas convivendo com formas não e pré-capitalistas. Da mesma forma, a classe intelectual, onde se incluem os literatos, ainda estava num lento processo de formação desde o século 16, passando do amadorismo para o artesanato até chegar ao semiprofissionalismo. É por isso que os filósofos iluministas também escreviam obras literárias, como Voltaire e Rousseau, para ficar em dois exemplos. A subesfera literária era uma das mais avançadas dentro da esfera artística, mas não ultrapassava a dinâmica de constituição desta. A forma de produção literária vai se alterando e é no regime de acumulação extensivo que vamos

[16] Esse é geralmente o caso da produção literária realizada pelos artistas e literatos ligados ao bloco progressista.

descobrir a gênese do primeiro cânone literário hegemônico da sociedade moderna, já livre das impurezas do pré-capitalismo.

A produção literária anterior marcava uma antecipação da estética burguesa, mas com compromissos e limites, tal como se observa no neoclassicismo e outras escolas literárias. É com a ascensão do regime de acumulação extensivo, marcado pela revolução industrial e pelas revoluções burguesas, que a estética burguesa gera o seu primeiro cânone literário hegemônico, o romantismo. Auerbach (1987), aborda, no item em que discute a literatura nos "tempos modernos", três momentos: a literatura clássica no século 17, o romantismo (século 18) e o último século (século 19). O romantismo se desenvolve num momento pós-revolucionário e por isso foi usado tanto por conservadores deslocados e ambíguos, quanto por adeptos da modernidade. Auerbach sintetiza em uma passagem as características essenciais do romantismo:

> No conjunto, o Romantismo apresenta mais uma unidade de atmosfera poética que uma unidade sistemática, da qual se possam delimitar claramente os contornos. Ele está cheio de contrastes: simplicidade popular e refinamento individualista, tendências conservadoras e germes revolucionários, brando lirismo e ironia amarga, devoção e orgulho, entusiasmo e desespero nele se entremesclam, por vezes numa mesma personalidade. Sua influência foi profunda, malgrado a rapidez de sua decomposição e de sua corrupção. Ele fora, antes de tudo, uma grande revolta do sentimento, das profundezas da alma humana, contra a razão seca e o bom senso superficial; perdendo, pouco a pouco, sua força inicial, desmentido pelo desenvolvimento prático da vida moderna, que foi econômico, técnico e científico, resignou-se ao papel de embelezar uma vida essencialmente estranha a todas as suas tendências: a fornecer ao burguês, para as suas horas de recreio, efusões líricas e cenários de teatro; e a propiciar-lhes a sensação de um idealismo vago que não obrigava a nada. Nesse papel, que foi funesto, as formas da arte romântica se mantiveram durante todo o século 19. Mas, nos seus primórdios, tratou-se realmente de uma renascença da poesia e das forças profundas da alma. Os campos e as florestas, os lagos e os rios, as montanhas e o mar, o dia e a noite, a alvorada e o pôr-do-sol revivem como jamais existiram na poesia anterior, sempre em contato íntimo com a alma humana, refletindo-lhe as alegrias e dores através de uma simpatia mágica. Outrossim, o romantismo fez renascer a poesia popular e aprofundou a concepção do povo e de sua força criadora. Deu à língua literária, em todos os países europeus, uma riqueza e uma liberdade que ela tinha perdido sob a dominação do Classicismo francês; criou ou rejuvenesceu gêneros literários desconhecidos, negligenciados ou decadentes; o lirismo, a poesia semilírica, semiepica das baladas, um teatro libertado das regras clássicas, seguindo a tradição de Shakespeare e procurando dar aos seus assuntos o quadro e a atmosfera autêntica individualista, que fixa a vida íntima e a evolução das personagens. Encorajou e cultivou a poesia dialetal, dando forte impulso ao regionalismo ameaçado pela centralização moderna. Inspirou, finalmente, conforme o mencionamos já repetidas vezes, os estudos históricos e filológicos, pela sua concepção mais veraz, uma nova filosofia, cultivada sobretudo na Alemanha, mas que teve repercussões profundas por toda parte; o sistema de Hegel, conquanto não fosse inteiramente romântico, se baseia na concepção romântica de desenvolvimento (AUERBACH, 1987, p. 232-233).

Apesar do caráter abstrato das colocações acima, elas servem para enfatizarmos algumas características do romantismo. O romantismo emerge numa época em que a burguesia se consolida como classe fundamental e se torna dominante no plano estatal. A criação dos estados nacionais é um elemento fundamental nesse processo. Os antigos impérios e monarquias cediam espaço para a nova forma estatal capitalista, que para existir precisava de uma base territorial e esta precisava de uma unidade. Essa unidade, geralmente constituída pela força e pela repressão de etnias e diferenças culturais (idiomas, por exemplo) teve que ser forjada também culturalmente. O romantismo foi a forma literária pela qual esse desejo de identidade nacional emergia, unindo a mentalidade burguesa e as necessidades hegemônicas do momento.

As monarquias se legitimavam através da religião, que gerava unidade e autoridade. O estado capitalista não pode se servir da mesma fonte de legitimação. A crítica da religião que se fortaleceu com o iluminismo desembocou na superação do papel político proeminente da igreja e na ideia de laicidade estatal. Sem a religião como cimento da unidade territorial e submetida ao Estado, era preciso forjar uma nova base para tal unidade. A ideia de nação e tudo que lhe é derivado tem no cânone literário romântico um de seus sustentáculos. Auerbach recorda a poesia dialetal e a centralização moderna, mas no fundo, tanto esse aspecto como o regionalismo recuperado, a cultura popular, a ideia de povo, são elementos para criar uma síntese nacional, a construção do que alguns chamaram "caráter nacional"[17]. O idioma assume importância na elaboração da unidade nacional[18]. A legitimação do Estado liberal, correspondente ao regime de acumulação extensivo, período da democracia censitária e anterior à democracia representativa partidária (VIANA, 2015a), apontava para o individualismo e a ideia de povo/nação.

O Romantismo é o primeiro cânone literário hegemônico e por isso é, ao mesmo tempo, uma escola artística e um cânone. No decorrer da história da sociedade moderna, esses elementos se separarão. Um mesmo cânone literário hegemônico vai

[17] "Embora seja possível imaginar antecedentes e precursores do conceito de caráter nacional, a sua forma atual decorre do Romantismo alemão ou, mais precisamente, do pré-Romantismo, do movimento conhecido como *Sturm und Drang*" (LEITE, 1976, p. 28). A ideia de caráter nacional vai sendo constituída com o desenvolvimento histórico e é no contexto histórico de constituição do Estado-Nação que se firma como cânone literário hegemônico (e não somente na literatura, mas nas artes, ciências, etc.).

[18] "O espírito nacional se revela, e só pode revelar-se, em determinada língua; daí a valorização das canções populares como expressão ingênua e ainda jovem do espírito nacional" (LEITE, 1976, p. 30).

gerar diversas escolas artísticas ou movimentos artísticos. O que interessa aqui, no entanto, são as formas que o romantismo vai assumir. Auerbach chama atenção para esse aspecto ao afirmar que o romantismo é mais uma "atmosfera poética" do que "unidade sistemática". O romantismo vai se constituir como um cânone literário que assume formas distintas em suas manifestações concretas. As formas do romantismo estarão ligadas às especificidades nacionais, classes sociais, desenvolvimento histórico, idiossincrasias, etc.

O regime de acumulação extensivo acaba sendo substituído pelo regime de acumulação intensivo, num processo complexo de luta de classes. Desde 1848 o regime de acumulação extensivo entra em crise e a partir de 1871, com a Comuna de Paris, acaba sendo substituído pelo regime de acumulação intensivo[19]. A subesfera literária se consolida (VIANA, 2007; BOURDIEU, 1996), o capital editorial se amplia, bem como o público leitor. A intelectualidade se consolida como classe social e o caso Dreyfus gera uma questão nacional que permite sustentar sua autonomização. O paradigma positivista vai se tornar hegemônico e exercer um profundo impacto nas ciências humanas, representações cotidianas e nas artes.

É nesse contexto que emerge o novo cânone literário hegemônico: o mimetismo. Esse novo cânone literário elege a verossimilhança como o procedimento literário por excelência. A literatura reapresenta a realidade. O realismo é a escola literária que emerge nesse período e que revela sob forma mais cristalina esse cânone literário, a começar pelo seu próprio nome. O mesmo cânone literário se manifesta no caso do naturalismo[20]. É por isso que muitos consideram as duas escolas literárias como semelhantes ou iguais:

> Os termos "Realismo" e "Naturalismo" frequentemente se confundem, sendo que alguns autores fazem referência ao "Realismo-Naturalismo" como o estilo da segunda metade do século XIX. Há aqueles que veem o Naturalismo como um Realismo a que se acrescentam certos elementos, particularizando

[19] Aqui trata-se do caso francês e as datas, obviamente, como já foi dito contra a ilusão cronológica, são apenas marcos aproximativos que apontam para um momento de maior presença da mutação histórica. Em outros países, tais mudanças não teriam os mesmos marcos aproximativos, apesar de que, na Europa, fossem bem próximos. O foco no caso francês, aqui, é derivado da proeminência desse país na história da literatura mundial.

[20] "A época do surgimento do naturalismo é o século 19. Esta fase da sociedade capitalista é marcada por várias mudanças. Até 1840 temos determinada situação de extensas jornadas de trabalho, de participação política restrita das classes sociais desprivilegiadas, através da democracia censitária, mas que realizam suas lutas e promovem uma crise e isso gera, por parte da classe dominante, a tentativa de solução da crise durante os anos 40 até 50, quando emerge uma nova e forte onda de lutas operárias, que culminam com a Comuna de Paris" (SILVA, VIANA e SOUZA, 2014, p. 43).

> um estilo com identidade própria. Nessa linha, diz-se que, enquanto o Realismo apresenta uma visão biológica, o Naturalismo tende à apresentação patológica do homem (CADERMATORI, 1988, p. 66).

O naturalismo segue o cânone literário hegemônico, mas sob forma diferenciada e isso permite a confusão entre ele e o realismo. O novo regime de acumulação traz uma transformação do liberalismo que se torna "democrático-representativo", fundado na democracia partidária, bem como as concessões oriundas das lutas operárias, como a legalização de partidos e sindicatos, redução da jornada de trabalho, etc. O Estado liberal-democrático aponta para o democratismo burguês e para a ascensão dos direitos políticos, mas a sua base é o taylorismo, o processo de valorização que aponta para o aumento de extração de mais-valor relativo, através da "organização científica do trabalho". O imperialismo financeiro complementa o quadro do novo regime de acumulação. No plano cultural, o positivismo e o seu produto derivado, o cientificismo, são hegemônicos. Por outro lado, a subesfera literária se consolida e precisa se posicionar diante da realidade. A intelectualidade busca sua autonomização e neutralidade (é a época do discurso da "neutralidade valorativa" da produção científica e da "arte pela arte", na produção artística). Esses dois elementos tornam o realismo uma forma de se mostrar autonomia e neutralidade, fugindo da luta de classes e do posicionamento diante dela[21]. Nesse processo, a ideia de uma arte realista acaba se tornando o cânone literário hegemônico.

O regime de acumulação intensivo tem sua primeira crise na segunda década do século 20, com a Primeira Guerra Mundial e as tentativas de revoluções proletárias (Rússia, Alemanha e Hungria) após elas e radicalização das lutas de classes em outros países. A derrota das revoluções proletárias não garantiu a estabilidade por muito tempo, pois logo depois ocorreria a crise de 1929, ascensão do nazifascismo e a Segunda Guerra Mundial. É nesse contexto que emerge o cânone literário que foi nomeado "modernismo", mas consideramos mais adequado denominá-lo como vanguardismo. O modernismo, no fundo, é a própria essência da estética burguesa e por

[21] Esse era o cânone literário hegemônico, mas não o único, pois sempre existiram manifestações fora do mesmo, incluindo uma literatura engajada. Além disso, essa suposta "arte pela arte", é apenas um discurso que é contradito pela prática dos artistas. Milhares de exemplos poderiam ser citados na história da arte, mas basta lembrar a posição dos artistas durante a Comuna de Paris, a começar por Emile Zola, e suas calúnias endereçadas aos operários comunardos (LIDSKY, 1971; VIANA, 2011). Um trecho sobre as ações comunardas é suficiente para esclarecer isso: "O terror reina, a liberdade individual e o respeito às propriedades são violados, o clero é odiosamente perseguido, as buscas e requisições são utilizadas como meio de governar, em toda sua miséria e vergonha" (ZOLA, 1992, p. 92).

isso todas essas manifestações são, desde o romantismo, expressões dele. O que ocorre nesse momento é a substituição das escolas (como no caso do realismo, naturalismo, simbolismo, etc.) pela emergência das vanguardas (expressionismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc.), que constituem movimentos artísticos[22]. Essas vanguardas se caracterizam por uma produção artística (não apenas literária) coletiva, geralmente tendo como ponto de partida ou forma de articulação um manifesto (o *Manifesto Futurista* e o *Manifesto Surrealista* são bons exemplos) e/ou um conjunto de princípios sobre a arte e como ela deve ser.

Assim, o otimismo do realismo perde espaço para a crítica social e o pessimismo. A crise da hegemonia burguesa abre espaço para concepções (em todas as esferas sociais) divergentes e críticas. O expressionismo (no cinema, teatro, literatura) se organiza como produto da crise capitalista e por isso o seu caráter essencialmente crítico, tal como o surrealismo. A hegemonia do vanguardismo foi curta, pois a emergência do nazifascismo acabou enfraquecendo as manifestações vanguardistas e assim aparece a arte nazista e fascista, entre outras criações provisórias do período que vai até o final da Segunda Guerra Mundial. A criticidade das obras do período é visível e Franz Kafka foi um precursor, com suas obras *A Metamorfose* (1915), *O Processo* (1925), *O Castelo* (1927). O vanguardismo rompe com a estética burguesa (de forma parcial ou total, dependendo do caso) e por isso vai além do realismo e do fetichismo da arte, sendo que o modo de composição busca ser crítico (seja por exaltar o novo e a inovação, seja por ser revolucionário) e busca intervir na realidade[23].

O vanguardismo vai perder espaço paulatinamente após a ascensão do fascismo e vai ter seus últimos suspiros até o início dos anos 1950 (depois disso ele sobrevive de forma marginal). O novo regime de acumulação vai se formando a partir de 1945 e a renovação hegemônica ocorre mais lentamente. O Estado integracionista (também chamado keynesiano ou de "bem estar social") se adequa ao processo de valorização hegemônico expresso no fordismo e na forma de exploração internacional baseada na

[22] As escolas artísticas e literárias são aquelas que possuem em comum a mesma fonte de inspiração e similaridades nos processos de produção, enquanto que os movimentos artísticos já pressupõe uma ligação mais orgânica entre os artistas. O caráter mais crítico das "vanguardas" se revela, inclusive, nos processos de ação no interior de diversas formas de arte. O expressionismo, por exemplo, reuniu um conjunto de artistas que atuavam no teatro, cinema, literatura, etc. Esse processo está relacionado com a dinâmica própria da esfera artística, que não poderemos abordar aqui por questão de espaço.

[23] Isso foi reconhecido por outros autores: "o pensamento do Movimento Moderno e, antes dele, das vanguardas históricas, assumiu um projeto de integral racionalização estética sob um signo utópico e emancipador" (SUBIRATS, 1986, p. 109).

expansão do capital oligopolista transnacional. Um novo paradigma científico é estabelecido, o reprodutivista, que gera ideologias como o estruturalismo, funcionalismo, teoria dos sistemas, entre outros. Essa é a época da ideia de reprodução, defendida tanto por pensadores conservadores quanto por progressistas, bem como da integração da classe operária no capitalismo. Vamos focalizar, novamente, o caso francês, pois é a produção literária mais sólida e uma das mais influentes no mundo, além de sua tradição e fazer uma breve observação sobre o caso norte-americano.

No caso francês, o existencialismo se torna hegemônico nos primeiros anos, mas a partir de 1950 o estruturalismo toma o seu lugar. A literatura francesa tem a contribuição existencialista, que já tinha uma história anterior, através de Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e outros. Logo que a renovação hegemônica ocorre e o estruturalismo se torna hegemônico, surge o chamado "novo romance", de caráter formalista, tal como a ideologia estruturalista. O novo cânone literário hegemônico passa a ser o formalismo. O estruturalismo e a ideia de "morte do homem" e do "autor" ganha sua versão literária no chamado "Novo Romance":

> No plano literário, a transformação essencial diz respeito em primeiro lugar – Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet acabam ambos no-lo dizer – à unidade estrutural personagem-objetos, modificada no sentido de um desaparecimento mais ou menos radical do personagem e de um esforço correlativo não menos considerável da autonomia dos objetos (GOLDMANN, 1990, p. 175).

A morte do personagem é a versão literária da morte do sujeito decretada pelo estruturalismo. A ênfase na linguagem se reproduz no Novo Romance e é visível em *O Ciúme*, de Robbe-Grillet (1988), "onde tudo é percebido por um único observador cujos ciúmes desencadeiam uma série de versões contraditórias de um mesmo fato" (SCHMIDT, 1979, p. 152-153). O novo romance, "na segunda fase, ao contrário, toda tentativa de apropriação da narrativa por quem quer que seja se torna precária. É uma linguagem que se fala e se escreve sozinha" (SCHMIDT, 1979, p. 152-153). Essa divisão de fases apenas revela que, num primeiro momento, o mundos dos objetos era apresentado como uma estrutura própria que a literatura reproduz (e por isso Goldmann vai abordar o fenômeno da coisificação nas obras literárias desse autor)[24] e, na segunda fase, o fetichismo da linguagem torna-se o elemento fundamental.

[24] Não deixa de ser curioso que Goldmann acaba abordando as mudanças do capitalismo para compreender o "Novo Romance", coisa que faz superficialmente, inclusive por não ter uma teoria do desenvolvimento capitalista e uma compreensão da época em sua concreticidade. Isso demonstra que a

O cânone literário formalista ultrapassa as fronteiras da França e estará presente também em outros países, tal como se observa no concretismo no Brasil ou na literatura norte-americana. John Hawkes, um dos mais renomados literatos americanos, afirma em entrevista que começou a escrever obras literárias a partir da pressuposição segundo a qual "os verdadeiros inimigos do romance eram o enredo, o personagem, a ambientação e o tema, e uma vez abandonado esses meios conhecidos de pensar a respeito de ficção, a totalidade de visão ou a estrutura realmente era só o que restava" (apud. BRADBURY, 1991, p. 167).

No entanto, esse período é marcado por um conjunto de mudanças sociais que afetam a produção artística em geral e a literária em particular. É a época que o capital comunicacional[25] se expande e ganha novos contornos, além do caráter oligopolista que vai assumindo. A televisão é o símbolo dessa época de ascensão do capital comunicacional. O capital editorial se consolida a produção de livros ganha nova dinâmica. As épocas passadas tinham uma relação distinta entre autor e capital editorial. No regime de acumulação conjugado, a produção intelectual fica cada vez mais dependente do capital editorial e este visa lucro e vendagens cada vez maiores. É por isso que muitos criticam a literatura norte-americana desse período e esse é um dos motivos do enfraquecimento dos movimentos artísticos e a existência de poucas escolas literárias, criando até dificuldade para os historiadores da literatura identificarem o período. Alguns, desavisadamente, usam o termo "pós-moderno" para nomear o período, o que é um equívoco[26].

A crise do regime de acumulação conjugado nos anos 1960 e a ascensão das lutas operárias e estudantis em diversos países, bem como a expansão da cultura contestadora, acabou culminando com a rebelião estudantil de maio de 1968 em Paris e em outras luta radicalizadas em diversos países. A derrota das lutas operárias e

---

análise de um fenômeno concreto, "síntese de múltiplas determinações" (MARX, 1983), constrange o analista a sair das abstrações metafísicas, mesmo que superficialmente.

[25] O termo capital comunicacional (VIANA, 2007) é próximo ao de "indústria cultural", elaborado por Adorno e Horkheimer (1985), termo problemático e gerado numa perspectiva crítica, mas submetido ao paradigma reprodutivista, inclusive na própria linguagem, pois o termo "sociedade industrial" (e sua suposta neutralidade) foi produzido pela sociologia conservadora (ARON, 1964; DAHRENDORF, 1982; DAHRENDORF, 1977), que, em época de "Guerra Fria", queria unir num único termo tanto o capitalismo privado e o capitalismo estatal (vulgo "socialismo real"). O termo "sociedade industrial", aparentemente "neutro", substitui "sociedade capitalista". O termo "indústria cultural", por sua vez, também apaga a percepção imediata que se trata de empresas capitalistas de comunicação.

[26] A ideologia pós-moderna emerge a partir de 1969 e, portanto, não se aplica ao período anterior e no âmbito da esfera artística, ele emerge nesse período (HUYSSEN, 1992; VIANA, 2009).

estudantis, que prosseguem até os anos 1970[27], geram um novo paradigma que vai se formando durante essa década e que se torna hegemônico a partir de 1980. O regime de acumulação integral, fundado no neoliberalismo, toyotismo e hiperimperialismo, traz a necessidade de renovação hegemônica. Os anos 1970 fez brotar algumas ideias políticas, ideologias e mutações que era uma tentativa de superar a crise do regime de acumulação conjugado no seu interior, mas que já trazia em si alguns germes do novo regime de acumulação, tornando-se algo permanente.

É nesse contexto que emerge o paradigma subjetivista que vai gerar ideologias como o pós-estruturalismo, também chamado "pós-modernismo". Se o paradigma hegemônico anterior era o reprodutivismo que teve no estruturalismo sua principal ideologia, o novo paradigma é o seu "oposto". A oposição entre reprodutivismo e subjetivismo, no entanto, não pode ser entendido como antagonismo. O subjetivismo, no fundo, nasce como antagônico ao marxismo, especialmente o que era inspiração para o maio de 1968, cuja forma mais estruturada foi expressa posteriormente por Guillerm e Bourdet (1976). A ideologia pós-estruturalista revela a recusa da categoria dialética da totalidade e o movimento operário, ou seja, dois elementos essenciais do marxismo. A ideia metafísica de sujeito, por sua vez, permite a criação de "inúmeros sujeitos", que ganham autonomia e "protagonismo", substituindo o proletariado, na ala "crítica" do subjetivismo, ou se adequando ao capitalismo em sua nova fase, para a ala explicitamente conservadora. O estruturalismo é recusado apenas em alguns aspectos, como o seu caráter racionalista e totalizante, mas muitos elementos ainda se mantêm, pois ele não era o alvo principal. Um neoindividualismo emerge, reproduzido tanto pelo neoliberalismo quanto por várias ideologias pós-estruturalistas, inclusive com um forte hedonismo acompanhado de um moralismo progressista ou mesmo imoralismo[28], ao lado de uma forte presença irracionalista. A mercantilização das relações sociais que se

[27] As lutas operárias na França ainda mantém radicalidade no início da década de 1970 e também na Itália, além da Revolução dos Cravos em Portugal, período de lutas que se encerra com a Revolução Polonesa de 1980.

[28] A retomada de Nietzsche não é casual. Nesse admirável mundo novo conservador, o indivíduo é exaltado e a liberação moral (e sexual) numa sociedade fundada na exploração, mercantilização e burocratização, bem como milhares de conflitos sociais derivados, apenas faz germinar um novo ovo da serpente. "As formas desse neoindividualismo centrado na primazia da realização de si são incontáveis. Paralelamente à autonomia subjetiva, ao hedonismo e ao psicologismo, desenvolve-se uma nova relação com o corpo: obsessão com a saúde, culto do esporte, boa forma, magreza, cuidados de beleza, cirurgia estética... manifestações de uma cultura tendencialmente narcísica" (LIPOVESTSKY e SERROY, 2011, p. 48).

intensifica a cada regime de acumulação torna-se, no capitalismo neoliberal, uma hipermercantilização.

Na esfera artística, nesse mesmo momento histórico, aparece o pós-vanguardismo (ideologicamente chamado "pós-modernismo", um contrassenso se compreendermos que tanto a sociedade moderna – capitalista – continua existindo como a estética burguesa, o modernismo, continua sendo a base de todas as produções artísticas existentes). O termo pós-vanguardismo revela um aprofundamento do enfraquecimento das vanguardas e movimentos artísticos, iniciado no capitalismo oligopolista transnacional (sob o regime de acumulação conjugado). As vanguardas ainda existentes nesse período, ligados ao que sobrou do surrealismo e ao existencialismo e situacionismo, para citar alguns exemplos, foram enfraquecidas e as escolas e estilos ganharam força, inclusive por pressão do capital comunicacional. No capitalismo neoliberal (regime de acumulação integral) as vanguardas são praticamente destruídas e a produção artística se torna ainda mais submetida ao mercado e capital comunicacional. A arte é hipermercantilizada. A decadência musical, literária e artística em geral está intimamente ligada a esse processo de mutação social e cultural, que se complementam.

O cânone literário hegemônico, nesse contexto, é o niilismo. As análises da história da literatura que afirmam, equivocadamente, que um suposto "pós-modernismo" surgiu após 1945, demonstram que a análise meramente literária é problemática, pois é necessário conectar as mudanças na produção literária com as mudanças sociais e históricas, numa percepção totalizante de ambas. A dificuldade que muitos encontram em compreender a literatura pós-Segunda Guerra Mundial e confundi-la com a que emerge após 1980 tem sua principal determinação nessa percepção parcial e limitada. Da mesma forma, a análise da produção literária do período é superficial, isso é reforçado por falta de pesquisas profundas e autores mais sistemáticos que tenham explicitado ou analisado profundamente as tendências literárias dessas épocas. A contemporaneidade do fenômeno é outro obstáculo para a compreensão da época literária, pois não só o analista está envolvido e geralmente perdido diante da realidade contemporânea como também geralmente não existem análises de conjunto. A época literária que vai de 1945 até 1980 mostra como cânone literário hegemônico o formalismo, que convive, como em todos os outros casos, com

cânone não hegemônicos. A época literária de 1980 até hoje é marcada pelo niilismo como cânone literário hegemônico.

Muitos descrevem as características de tal cânone literário, mas não conseguem identificá-lo nem explicá-lo. Assim, diversos aspectos do que se denomina "pós-moderno" aparecem, numa proliferação de termos que nunca ganham sentido total, reproduzindo uma característica comum da ideologia que se busca explicar. No fundo, os adeptos e defensores do "pós-modernismo" não conseguem explicá-lo, apenas enumerar diversos aspectos ou "características" e seus críticos geralmente não conseguem ir adiante. No caso da literatura, o niilismo aponta para os elementos essenciais do novo cânone literário hegemônico: além de reproduzir certas características do subjetivismo e, mais especificamente, do pós-estruturalismo, como recusa da totalidade e da "verdade objetiva", "apologia da diversidade", etc.[29], também rompe com os cânones literários anteriores através de sua recusa e recuperação eclética e sem sentido. O niilismo é uma *crença que prega a descrença*, uma *forma que nega as formas*. Por isso, aqueles que definem um suposto "pós-modernismo" em literatura e afirmam a questão da diversidade, se iludem com a aparência. Sem dúvida, há uma diversidade, mas dentro de uma unidade. Há uma recusa da forma que gera outra forma. O niilismo tem um conjunto de princípios norteadores e esse se revela numa forma, a bricolagem, que tende a gerar um conteúdo negacionista (nega a totalidade, a utopia, a verdade, etc.).

A própria bricolagem é uma forma de negação. Em seu sentido comum, essa palavra significa fazer trabalhos ou pequenas reparações por parte de um amador, ou seja, alguém com pouco saber técnico ou especializado, algo do tipo "faça você mesmo". Isso também tem semelhança com a ação espontânea que encarnaria tal termo, tal como coloca Lévi-Strauss, ou seja, distinto do rigor e da racionalidade científica. A bricolagem, aqui, significa uma forma de criação literária que tem como princípios norteadores a espontaneidade, a flexibilidade, o descompromisso, a montagem (muitas

[29] Aliás, a proliferação de termos que expressariam características do fenômeno é algo bastante comum na descrição do suposto "pós-modernismo", expressão ideológica e equivocada (VIANA, 2009), demonstrando a dificuldade em refletir sobre esse fenômeno e/ou um descompromisso, que já é parte do mesmo. É por isso que em um livro introdutório ao tema, se pode ler em uma das últimas afirmações sobre esse fenômeno: "sem identidade, hierarquias no chão, estilos misturados, a pós-modernidade é isto ***e*** aquilo, num presente aberto pelo ***e***" (SANTOS, 1986, p. 110).

vezes arbitrária), ou seja, a negação dos cânones literários anteriores e a afirmação de um novo cânone literário.

Esse novo cânone literário é adequado ao novo regime de acumulação, pois com a hipermercantilização e avanço do capital comunicacional, bem como a emergência da internet e polifonia superficial reinante, temos uma redefinição de arte e de seus parâmetros de produção adaptados às necessidades do capital. A esfera artística acaba se tornando autofágica, autodestrutiva[30]. Isso se manifesta não só na recusa dos cânones anteriores, do formalismo, etc., mas na própria recusa da arte engajada (estética marxista) ou da arte pela arte (autonomia da arte). Os artistas venais[31], submetidos ao capital, se tornam forças presentes e forçam até os artistas anteriormente hegemônicos a ceder aos encantos do mercado. A distinção entre arte erudita e "cultura de massas" é ofuscada.

> O lixo cultural, cuja presença a cultura hegemônica foi tolerando na época moderna desde que se mantivesse em territórios bem definidos – onde o contágio não ameaçasse a pureza das expressões culturais genuínas e nobres, as do Folclore e da Arte, o popular e o erudito – parece experimentar dias de glória que transcendem sua condição de resíduo. Reciclado por narradores pertencentes ao cânone literário. Seu reaproveitamento e refuncionalização em obras prestigiadas lhe outorga um novo status dentro da cultura pós-moderna da América Latina. Os tópicos dos gêneros massivos não são utilizados como meros temas, ou vistos com distância ou visão de fora, mas como referências culturais enraizadas na mentalidade dos personagens; a estrutura melodramática dos relatos sentimentais é recuperada em complexas situações de registro experimental; os tics obsessivos do gosto massivo pontuam os diálogos, os sonhos e o fluxo de consciência dos personagens; os clichês, a cafonice, os convencionalismos discursivos de baixa extração são "naturalizados" no discurso da narração que remete a uma voz autorial da alta cultura (CHIAMPI, 1996, p. 76).

O processo de hipermercantilização e a cultura mercantil são reproduzidos no cânone literário niilista que começa a se formar nos anos 1970 e se consolida nas décadas seguintes. Aliás, a ideia de um pós-modernismo a partir de 1945 só é possível devido à dificuldade de compreender o cânone literário hegemônico nesse momento, o formalismo, até sua paulatina substituição após 1970, pelo niilismo. Essa confusão é

[30] Aqui é perceptível uma dos limites da sociologia da arte de Bourdieu, pois a sua autonomização do "campo artístico" impede a percepção de que, cada vez mais, a esfera artística está submetida ao capital, a ponto de gerar artistas que negam a própria arte, seja para aqueles que consideram que "um par de botas equivale a Shakespeare" (FINKIELKRAUT, 1988) até aqueles que a veem como criação individual subjetiva ou arbitrária (como o pintor que joga um balde de tinta na tela e se julga artista).

[31] Uma análise da classe intelectual que focaliza as posturas intelectuais e aponta para a existência de diversos segmentos na intelectualidade (que se reproduz nas esferas sociais, incluindo a científica e a artística) ajuda a compreender isso (VIANA, 2015e). Um destes segmentos é o dos intelectuais venais, cujo objetivo fundamental é o retorno financeiro e o domínio do *métier* ("ofício") é restrito, pois seus vínculos são com o mercado, capital, etc. e, nesse caso, o próprio cânone artístico reforça isso.

facilitada pela falta de base teórico-metodológica e percepção da totalidade, pois alguns autores tomam aspectos isolados e assim caracterizam fenômenos distintos por esses fragmentos. É isso que explica determinados autores afirmarem que o dadaísmo, *pop art* e até mesmo o tropicalismo seriam "pós-modernos", onde se mistura imprecisão conceitual com incompreensão teórica.

A cultura hipermercantilizada ultrapassa as vanguardas e movimentos artísticos, gera uma produção cada vez mais voltada para o mercado e individualista e com uma qualidade cada vez mais inferior e em quantidade cada vez maior[32]. O aumento da quantidade, ao contrário da dialética idealista, não gera salto de qualidade, a não ser no sentido negativo. Não é sem motivo os diversos autores que condenam a nova literatura e questionam sua baixa qualidade[33]. Esse cânone literário hegemônico convive com outros, como em todos os demais casos, e essa observação é para alertar que o niilismo é hegemônico, mas convive com outros cânones existentes, não-hegemônicos.

Considerações Finais

O nosso objetivo aqui foi analisar as épocas literárias e seu processo social de formação. A partir da sucessão de regimes de acumulação e suas renovações hegemônicas, pudemos identificar os cânones literários hegemônicos (romantismo, mimetismo, vanguardismo, formalismo e niilismo). Esse processo é bem mais amplo e inclui também a crítica literária que é, hegemonicamente, caudatária do paradigma hegemônico. O estruturalismo, ideologia dominante na França, influência o cânone literário hegemônico, o formalismo, que se transforma em objeto de análise da abordagem estruturalista em literatura. Esse é apenas um exemplo da complexidade da

[32] "O mercado do livro mostra a mesma diversificação proliferante, com uma produção que, apenas na França, ultrapassa hoje 50 mil novos títulos por ano, quando há dez anos se publicavam menos de 30 mil. Nos Estados Unidos, as editoras lançaram 1,3 milhão de títulos em um século, entre 1880 e 1980, e mais de 2 milhões em vinte anos, desde os anos 1980" (LIPOVESTSKY e SERROY, 2011, p. 121).

[33] Um exemplo brasileiro: "Eu sei, se comparada com a literatura de vinte, trinta anos atrás – quando os gigantes ainda andavam sobre a terra –, a dos moços de hoje não parece ser das melhores. Mas isso vale para o mundo todo, não só para o Brasil. Se não temos mais Guimarães Rosa nem João Cabral de Melo Neto, a Europa, os EUA e o restante da América Latina também não têm mais Samuel Beckett nem Ítalo Calvino nem Júlio Cortázar nem Eugenio Montale" (OLIVEIRA, 2003, p. 31). Isso foi explicado por outros autores: "o capitalismo e o hedonismo consumista fizeram a cultura literária e artística perder o lugar supereminente que ocupavam havia não muito tempo: daí em diante, o fútil tem valor cultural, a época é a da indiferenciação dos gêneros, da confusão das hierarquias que distinguiam, ainda havia pouco, cultura nobre de cultura de massa" (LIPOVESTSKY e SERROY, 2011, p. 102-103).

questão e como que há um processo de retroalimentação cultural num determinado regime de acumulação.

A concepção aqui exposta diverge, por conseguinte, das análises de autores que consideram que seguem a concepção dialética e, no entanto, acabam reproduzindo ideologias ou paradigmas da episteme burguesa. A análise da evolução da literatura pressupõe a percepção de um conjunto de fenômenos correlacionados e que aqui apenas indicamos alguns e seu impacto na produção literária, sendo que outros precisariam ser integrados numa análise mais longa e profunda. De qualquer forma, o objetivo de apresentar, em linhas gerais, a relação entre sucessão de regimes de acumulação e épocas literárias foi concretizado. Esse é um ponto de partida para a superação da autonomização da literatura e da produção artística em geral, que, apesar de suas especificidades e processos internos, não estão fora da história da sociedade e só podem ser adequadamente compreendidos no interior desta. Essa análise preliminar permite um amplo programa de pesquisa cujo papel é aprofundar, detalhar, tratar de casos concretos (obras literárias, literatos, cânones literários, etc.). Sendo assim, o presente ensaio concretizou seu objetivo.

Referências

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento***.** 2a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALTHUSSER, Louis (org.). *Ler O Capital*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

ALTHUSSER, Louis e BADIOU, Alain. *Materialismo Histórico e Materialismo Dialético*. 2ª edição, São Paulo: Global, 1986.

ALTHUSSER, Louis. *A Favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ARON, Raymond. *Novos Temas de Sociologia Contemporânea: Luta de Classes*. Lisboa: Presença, 1964.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1987.

BENAKOUCHE, Rabah. *Acumulação Mundial e Dependência*. Petrópolis: Vozes, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BRADBURY, Malcolm. *O Romance Americano Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

BRAGA, Lisandro. A Teoria do Regime de Acumulação Integral. *Revista Conflicto Social.* Ano 06, num. 10, Jul./Dez. 2013.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Produção Simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Riode Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.3. nº 3, 1996.

DAHRENDORF, Ralf. *As Classes e Seus Conflitos na Sociedade Industrial*. Brasília: Edunb, 1982.

DAHRENDORF, Ralph. Sociologia e sociedade industrial. In: FORACCHI, Marialice e MARTINS, José de Souza (orgs.). *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. 3ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FINKIELKRAUT, Alan. *A Derrota do Pensamento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GUILLERM, Alain e BOURDET, Yvon. *Autogestão: Mudança Radical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e Política*. 2ª edição, São Paulo: Rocco, 1992.

KORSCH, Karl. *Karl Marx*. Barcelona: Ariel, 1983.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1976.

LÊNIN, W. *Materialismo e Empiriocriticismo*. Rio de Janeiro: Mandacaru, 1978.

LIDSKY, Paul. *Los Escritores Contra la Comuna*. México, Siglo Veintiuno, 1971.

LIPIETZ, Alan. *Miragens e Milagres.* Problemas da Industrialização do Terceiro Mundo. São Paulo: Nobel, 1988.

LIPOVESTSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A Cultura-Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LUKÁCS, Georg. *Existencialismo ou Marxismo?* São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Elfos, 1989.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a Uma Estética Marxista*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Sobre Arte e Literatura*. São Paulo: Global, 1986.

MARX, Karl. *O Capital*. 5 vols. 3ª edição, São Paulo: Nova Cultural, 1988.

OLIVEIRA, Nélson. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: Escrituras, 2003.

ORIO, Mateus. O desenvolvimento capitalista na sucessão de regimes de acumulação. *Ciências Humanas*. Revista da Faculdade Estácio de Sá. Goiânia SESES-Go. Vol. 02, nº 09, 126-139, Jul. 2013/Jan. 2014.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O Ciúme*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

SANTOS, Jair Ferreira. *O Que é Pós-Moderno*. 7ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral.* São Paulo: Cultrix, 1978.

SCHMIDT, Zilia. Aspectos do Novo Romance. *Letras*, num. 28, 1979.

SILVA, Renato Dias; SANTOS, Einstein Augusto; VIANA, Nildo. A Gênese Social do Naturalismo Brasileiro. *Ciências Humanas*. Vol. 02, N. 10, Fev./Jul. 2014.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1986.

VIANA, Nildo. *A Concepção Materialista da História do Cinema*. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

VIANA, Nildo. *A Esfera Artística.* Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2007.

VIANA, Nildo. *As Esferas Sociais.* A Constituição Capitalista da Divisão do Trabalho Intelectual. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015d.

VIANA, Nildo. *Comuna de Paris, Interpretações e Perspectiva de Classe*. História Revista/UFG. Vol. 16, num. 02, jul./dez. de 2011a. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/1160/1/18146-74504-1-PB.pdf Acessado em: 28/12/2011.

VIANA, Nildo. *Estado, Democracia e Cidadania*. A Dinâmica da Política Institucional no Capitalismo. 2ª edição, Rio de Janeiro: Rizoma, 2015a.

VIANA, Nildo. Hegemonia e Luta Cultural. *Sociologia em Rede*, Ano 05, num. 05, 2015. Disponível em: http://redelp.net/revistas/index.php/rsr/article/view/4viana5b/261 acessado em 25 de dezembro de 2015c.

VIANA, Nildo. Intelectuais Venais e Axiologia. *Revista Axionomia* (GPDS/UFG). Vol. 01, num. 01, jan./jun. de 2015e.

VIANA, Nildo. *O Que é Marxismo.* Rio de Janeiro: Elo, 2008.

VIANA, Nildo. Os ciclos dos regimes de acumulação. In: *Territorial* – Caderno Eletrônico de Textos, Vol. 5, n.7, 20 de agosto de 2015. disponível em: http://www.cadernoterritorial.com/news/os-ciclos-dos-regimes-de-acumulacao-nildo-viana/ Acessado em 20 de agosto de 2015b.

VIANA, Nildo. Para Além da Crítica dos Meios de Comunicação. In: VIANA, Nildo (org.). *Indústria Cultural e Cultura Mercantil.* Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.

WEBER, Max. *Metodologia das Ciências Sociais*. Vol. 1. São Paulo: Cortez, 1992.

ZOLA, Emile. Cartas de Paris. In: VALLÉS, J. et al. *Crônicas da Comuna*. São Paulo, Ensaio, 1992.