

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA: TEORIAS E  
PRÁTICAS DE ENSINO DE LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTO- PROLEITURA**

**SILVANA COPETTI DALMASO**

**DIVISÕES DO GÊNERO ROMANCE: UM ESTUDO DAS NOÇÕES DE  
ROMANCE DE ENTRETENIMENTO E ROMANCE LITERÁRIO**

Belo Horizonte  
2025

SILVANA COPETTI DALMASO

**DIVISÕES DO GÊNERO ROMANCE: UM ESTUDO DAS NOÇÕES DE  
ROMANCE DE ENTRETENIMENTO E ROMANCE LITERÁRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Especialização em Língua Portuguesa, Teorias e Práticas de Ensino de Leitura e Produção de textos - Proleitura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de especialista em Língua Portuguesa, Teorias e Práticas de Ensino de Leitura e Produção de textos.

Orientador: Roberto Said

Belo Horizonte  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**ATA**

FACULDADE DE LETRAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA: Teoria e Práticas de Ensino de Leitura e Produção de Textos

Realizou-se, no dia 19 de dezembro de 2025, às 14:30 horas, de forma remota, a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *DIVISÕES DO GÊNERO ROMANCE: UM ESTUDO DAS NOÇÕES DE ROMANCE DE ENTRETENIMENTO E ROMANCE LITERÁRIO*, apresentado por SILVANA COPETTI DALMASO, número de registro 2023701478, como requisito parcial para a obtenção do certificado de Especialista em Língua Portuguesa: Teorias e Práticas de Ensino de Leitura e Produção de Textos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, perante a seguinte Comissão Examinadora: Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said - Orientador, Prof. Samuel Rezende Moreira, Profa. Yasmin Franca Merelim (UERJ).

A Comissão considerou o Trabalho:

Aprovado

Reprovado

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2025.

Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said (Doutor)

Prof. Samuel Rezende Moreira (Doutor)

Profa. Yasmin Franca Merelim (Doutora)



Documento assinado eletronicamente por **Yasmin Franca Merelim Magalhães, Usuária Externa**, em 24/12/2025, às 10:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Rezende Moreira, Usuário Externo**, em 27/12/2025, às 10:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 30/12/2025, às 09:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 4844504 e o código CRC 2172E320.

Referência: Processo nº 23072.207189/2025-88

SEI nº 4844504

*Dedico este trabalho aos meus pais, Tereza e Irineu,  
por terem me inserido no mundo dos livros desde muito nova,  
por construírem em mim a paixão pelos livros.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, professor Roberto Said, por ter me ajudado a concretizar este trabalho final, pelas nossas conversas sobre literatura, pelas referências literárias indicadas e pela liberdade e confianças dadas a mim para desenvolver minhas ideias.

Aos professores do Curso do Pró-Leitura por todos os conhecimentos, discussões e leituras ministrados nos módulos que me permitiram me atualizar, estudar e refletir sobre leitura, escrita e educação.

A coordenação do Pró-Leitura por toda a compreensão, esclarecimentos e atenção que precisei ao longo do curso.

Ao meu marido, Guilherme, pelo apoio e amor de sempre.

“A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.”  
Fernando Pessoa

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso aborda as problemáticas que cercam as distinções entre romance literário e romance de entretenimento, dupla categoria do gênero romance que passou a vigorar no regulamento do prêmio Jabuti, em 2020. Por meio de uma investigação teórica e exploratória, o objetivo geral foi compreender essa fragmentação do gênero romance a partir da mobilização de noções, ideias e conceitos relacionados à indústria cultural, ao contexto cultural atual e à própria literatura. O percurso teórico desenvolvido posicionou a literatura no contexto da indústria cultural, compreendendo-a como uma forma de arte que é afetada pelas lógicas culturais e mercadológicas de uma determinada época e que também carrega em si processos de hibridéz. Algumas noções e conceitos de literatura e de texto literário foram abordados com o objetivo de compreender questões urgentes que atravessam a literatura ou as literaturas. Por fim, mapeamos alguns aspectos distintivos do romance literário e de entretenimento a partir de uma discussão teórica que envolveu forma, conteúdo, qualidade estética e o contexto atual. Um quadro comparativo dos dois tipos de romance foi elaborado a fim de dar sentido a estas diferenciações sempre em transformação. Concluiu-se que a fragmentação do gênero romance em literário e entretenimento reflete um embate da literatura entre valorizar a boa forma literária e reconhecer tendências de mercado por meio do destaque ao romance de entretenimento.

Palavras-chave: literatura; cultura; romance; romance literário; romance entretenimento

## **ABSTRACT**

This final paper addresses the issues surrounding the distinctions between literary fiction and entertainment fiction, a dual categorization of the novel genre that was incorporated into the Jabuti Prize regulations in 2020. Through a theoretical and exploratory investigation, the primary objective aim was to understand this fragmentation of the novel genre by mobilizing notions, ideas, and concepts related to the culture industry, the current cultural context, and literature itself. The theoretical framework situates literature within the context of the culture industry, understanding it as an art form affected by the cultural and market mechanisms of a particular era and also marked by processes of hybridity. Certain notions and concepts of literature were discussed in order to understand urgent questions that affect literature—or literatures. Furthermore, we mapped some distinguishing aspects of literary fiction and entertainment fiction based on a theoretical discussion involving form, content, aesthetic quality, and the contemporary context. A comparison chart of the two types of novels was created in order to apprehend meanings of these distinctions, which are always in transformation. In conclusion, it can be stated that the fragmentation of the novel genre into literary and entertainment categories reflects a tension within literature between valuing high-quality literary form and acknowledging market trends through entertainment fiction.

**Keywords:** literature; culture; novel; literary fiction; entertainment fiction

## **LISTA DE QUADROS**

QUADRO 1 – ASPECTOS DISTINTIVOS DOS ROMANCES LITERÁRIO E DE ENTRETENIMENTO...

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Problema de pesquisa e objetivos.....</b>	<b>12</b>
<b>2 A INDÚSTRIA CULTURAL, A ARTE E A LITERATURA.....</b>	<b>14</b>
<b>3 ALGUMAS NOÇÕES DE LITERATURA .....</b>	<b>20</b>
<b>4 ROMANCE LITERÁRIO E ROMANCE DE ENTRETENIMENTO: DISTINÇÕES POSSÍVEIS .....</b>	<b>33</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES QUASE FINAIS .....</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>46</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Arte e entretenimento são duas noções correlacionadas quando se debate sobre cinema, televisão, música e literatura. Aos chamados produtos culturais costumamos associar a ideia de entretenimento, mas os objetos que ultrapassam a mera função de entreter e se distinguem por possuírem outras propriedades, geralmente valorizadas por um sistema legitimador, podem ser chamadas de obras de arte. Estas duas dimensões por vezes se fundem, se confundem e há muita controvérsia em suas definições. Este trabalho parte de uma inquietação relacionada às ideias de arte e entretenimento manifestadas na literatura baseadas em uma perspectiva classificatória que rotula livros de entretenimento e livros “literários” ou “artísticos”. Debates, pesquisas, especialistas e prêmios literários legitimam esta separação sob a justificativa das valorações de forma e conteúdo, estrutura e enredo, categorias que culminam na dicotomia arte literária e entretenimento.

Uma destas instâncias legitimadoras de tal classificação, entre tantas outras tais como as universidades, o mercado literário, revistas e periódicos especializados, é o Prêmio Jabuti, considerado o mais tradicional e antigo prêmio literário brasileiro. Desde 2019, o Jabuti dividiu a categoria Romance, situada dentro do eixo Literatura, entre Romance de Entretenimento e Romance Literário. A justificativa foi reconhecer obras dos subgêneros policial, fantasia, ficção científica, terror, romance sentimental/de amor, erótico, humor, suspense, aventura entre outros. Já a categoria Romance Literário admitiria literatura ficcional de qualquer tema ou enfoque. O que chama a atenção nesta classificação entre os dois romances são os critérios do júri. Enquanto para o Romance de Entretenimento são avaliadas as qualidades do enredo ligadas ao conteúdo e à trama, no Romance Literário o júri avalia “as qualidades do texto, privilegiando a forma, a arte literária”, conforme consta no site oficial do Prêmio Jabuti.

Na apresentação das duas categorias, ficam evidentes dois pensamentos ligados à categoria Romance. O primeiro é o de que os subgêneros ficção científica, horror, fantasia, sentimental etc. estão enquadrados na noção de entretenimento e, por consequência, excluídos da categoria Romance Literário. A segunda ideia que advém dessa separação do Jabuti é a de que qualidade textual, forma e “arte literária” são propriedades do Romance Literário, enquanto qualidade do enredo, conteúdo e trama são aspectos fundamentais do Romance de Entretenimento.

Em tal definição está implícita a ideia de que o Romance de Entretenimento privilegia o conteúdo, a trama e o enredo em detrimento da forma. O problema não está no fato do romance de entretenimento focar na diversão, na fruição, na história em si, mas sim nas comparações e juízos de valor que este tipo de classificação evoca. A própria descrição das duas categorias cita “arte literária” e “qualidade textual” como propriedades do romance literário, o que nos autoriza a concluir que o romance de entretenimento não possui este valor específico atribuído a outros romances.

Com o cuidado de não menosprezar a literatura de entretenimento, nos desafiamos a refletir sobre estas diferenciações. No momento em que a última pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil” (2024) mostrou uma redução de quase oito milhões de leitores no país, é importante considerar que a leitura de entretenimento é fundamental para conquistar leitores e mantê-los lendo. Seguidamente se parte das ideias de que tais livros são “atraentes” às pessoas, apresentam uma “trama envolvente” ou agradam a um certo “gosto”. É claro que discutir literatura nestes termos nos permite fazer juízos de valor sobre estes romances; porém, é preciso considerar que os valores que balizam as avaliações, ainda que sejam hegemônicos, são construções histórico-sociais, e não dados ou elementos naturais.

Na sociedade capitalista em que vivemos, filmes, séries, jogos e livros são mercadorias; desse modo, a literatura está inserida neste contexto de um mercado consumidor que demanda imediatividade, novidade, originalidade e diversão garantida. Atualmente, com o excesso de informação e uma oferta de produtos que é ampla, volumosa e diversa, a atenção do público se dispersa e o entendimento ou a compreensão de um texto, livro ou vídeo não pode se alongar ou ser dificultada. Neste cenário, o produto a ser consumido deve agradar, ser atraente, “não prometer nada e entregar tudo”, como diz a expressão disseminada na internet quando se avalia uma performance cultural. Este contexto de dispersão e fragmentação que envolve hoje as instâncias de produção e recepção dos produtos culturais deve ser considerado neste debate acerca do romance contemporâneo.

As ideias, noções, opiniões, formulações teóricas e pensamentos sobre a literatura sempre geraram debates e embates porque estão situadas em terreno subjetivo, em que as delimitações são porosas, as definições quase sempre questionáveis e as sistematizações convencionadas são passíveis de críticas e relativizações. Neste trabalho, nos propusemos a discorrer sobre uma pequena parte dessas problemáticas.

## 1.1 Problema de pesquisa e objetivos

Que a literatura é uma forma de arte, cujas origens remontam à antiguidade clássica ocidental, já é de entendimento geral. Também é amplamente aceitável a ideia de que a literatura é muito mais que isso e que sua definição é complexa. Ela é arte, convenção (LAJOLO, 1982), forma de linguagem e forma específica de comunicação (PROENÇA FILHO, 1999), expressão, pela escrita, dos conteúdos da ficção e da imaginação (MOISÉS, 2000) e também entretenimento. A partir da aceitação de que a literatura pode ser arte e entretenimento, então é possível dizermos que há livros de ficção que são mais artísticos e menos divertidos e há livros mais divertidos e menos artísticos. Uma conclusão simplista, talvez. Implícita aqui está a ideia de que diversão é algo leve, que exige menos concentração e saberes prévios e intertextuais se comparado às exigências de uma escrita experimental. Visto do outro ângulo, pressupõe-se também que o prazer provocado por uma escrita densa e/ou provocadora de estranhamentos não seria diversão.

O que de fato faz com que um romance seja classificado como arte literária e outro como literatura-entretenimento? Que fatores definem ou não o enquadramento de uma narrativa em romance literário? É possível o leitor fazer esta distinção? Ela importa para a leitura? Qual é a relevância dessa diferenciação? A quem interessa esta distinção dentro da literatura? Qual a importância do contexto social, político, econômico e cultural no universo destas classificações? Não responderemos a todas estas perguntas neste trabalho, mas elas servem como inquietações e provocações.

Diante de tantos questionamentos, apresentamos a seguinte problematização: Como é construída esta distinção entre romance literário e romance de entretenimento e qual é o papel desta classificação para a literatura?

Desse modo, nosso objetivo geral é **compreender a distinção entre romance literário e romance de entretenimento a partir da discussão de algumas ideias e conceitos ligados à indústria cultural, ao contexto cultural atual e à própria literatura.**

Podemos dizer que nos interessa aqui seriam: a) Contextualizar a literatura no sistema da indústria cultural, buscando compreender os fatores sociais, tecnológicos e culturais que a atravessam; b) Discutir sobre algumas perspectivas relacionadas à literatura no contexto contemporâneo; sobre a noção de romance literário considerando os conceitos de “arte literária” ou “qualidade literária”; c) Refletir

criticamente sobre a ideia de romance de entretenimento, apontando os fatores que definiriam este tipo de romance; d) Sistematizar, a partir da discussão teórica, diferenças possíveis entre os dois tipos de romances.

Inicialmente, vamos situar a literatura no contexto da indústria cultural, pois a arte, de forma geral, é transformada por um sistema que padroniza e uniformiza os seus produtos. O cinema, a música, a literatura e outras formas de arte estão inseridas em um regime de produção e consumo de bens culturais. Estes bens precisam ser comercializados e consumidos. Desse modo, a indústria cultural impõe seu poder econômico e cultural ao campo das artes. Além disso, também discutiremos o conceito de culturas híbridas, entendendo que cultura, arte e literatura estão entrelaçadas, o que se reflete nos produtos culturais, que são híbridos, múltiplos, diversos. Esta perspectiva é importante para a literatura contemporânea e sobretudo para o gênero romance que cada vez mais se hibridiza.

Em seguida, discutiremos algumas noções e definições ligadas à literatura. São muitos e variados os estudos e perspectivas, por isso discorreremos sobre alguns, entre tantos possíveis, que percebemos como mais pertinentes ao nosso objetivo. É notório que as tecnologias, a internet e as plataformas de redes sociais têm afetado as formas de se produzir e consumir literaturas, no plural.

Por fim, após percorrermos o caminho das ideias que cercam a literatura e seu contexto, estudamos alguns aspectos do romance literário e de entretenimento, num esforço de sistematizar distinções possíveis de serem feitas entre os dois romances. A oposição entre forma e conteúdo, tão tensionadora no mundo literário, assume importância no momento de diferenciar as duas categorias.

O percurso metodológico deste trabalho é qualitativo, seguindo um caminho de investigação teórica, exploração, observação e sistematização da pesquisa bibliográfica existente sobre o tema. Busca-se uma abordagem dialógica, que relacione pensamentos, posicionamentos e perspectivas diversas sobre os temas evocados. Parte-se de uma perspectiva comparatista. Conforme Mattos (2020), a pesquisa bibliográfica serve para o levantamento de referências fundamentais ao tema em foco. Visa-se aqui colocar os textos consultados em diálogo. Ainda que estejamos posicionados no campo científico da linguagem, que carrega toda sua história acadêmica, estamos também, ou justamente por isso, em terreno do subjetivo, razão pela qual esta autora/leitora não tem uma preocupação de ser neutra na sua forma de expor este estudo.

## 2 A INDÚSTRIA CULTURAL, A ARTE E A LITERATURA

No sistema capitalista em que vivemos, os produtos culturais se moldam aos regimes de produção e consumo que mediam os modos de vida e regem as relações econômicas, políticas, sociais e culturais. A literatura, além de ser uma forma de arte, é um produto cultural e por isso é importante situá-la no sistema da Indústria Cultural, conceito teorizado por Theodor W Adorno e Max Horkheimer, fundadores da Escola de Frankfurt.<sup>1</sup> Para Adorno e Horkheimer (1985), a estética cultural do capitalismo padroniza os objetos culturais, anula as distinções, torna tudo semelhante. Esta homogeneização é bem evidente se pensarmos na arquitetura das cidades, mas ela também está presente nos chamados produtos da cultura de massa, como o cinema e o rádio que se tornaram “negócios”, regidos pelas lógicas da produção e do consumo. Os monopólios das indústrias do ramo da cultura, que se guiam pelos lucros e rendimentos, escolhem os produtos a serem consumidos pelas massas. “O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.114). Esta padronização dos produtos é apresentada como uma necessidade do consumidor, por isso são aceitos sem resistência. No entanto, para os autores, a atitude do público, mesmo sendo parte do sistema da indústria cultural, não é justificativa plausível para a uniformização das obras culturais.

A padronização e produção em série anulam as diferenças entre a lógica da obra e a do sistema cultural, ou seja, a obra está profundamente submetida ao sistema e ao poder econômico. Os poderosos executivos da indústria cultural não produzem o que não consideram condizente com a ideia que eles têm dos consumidores. Produto, conteúdo e público estão submetidos a um esquematismo da produção. “Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.117). Ou seja, as canções seguem fórmulas de fácil memorização, o cinema

---

<sup>1</sup> A Escola de Frankfurt, fundada na década de 1920, reuniu intelectuais e filósofos da Universidade de Frankfurt, na Alemanha, com o objetivo de desenvolver uma Teoria Crítica da sociedade com base nas estruturas de poder, cultura e ideologia vigentes na época. Desse modo, a escola teceu críticas fundamentais à sociedade capitalista, à cultura de massa e aos mecanismos de dominação ideológica mediados pelo capital e suas estruturas.

reproduz cenas clichês que fizeram sucesso. Os temas e as narrativas são previsíveis, calculados e reciclados, valorizando-se o efeito, a performance e o detalhe técnico em detrimento da ideia ou da mensagem da obra cultural. Desse modo, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), a música, a pintura, a arquitetura e o romance são submetidos a fórmulas e esquemas que substituem o valor em si de uma obra. Esse filtro da indústria cultural se torna inevitável. No cinema, os produtos dessa indústria ansiam por reproduzir a realidade ou assemelhar-se ao máximo dela, o que restringe o espaço à fantasia e ao pensamento do telespectador. Com a imaginação atrofiada, o consumidor cultural é absorvido pelos gestos, imagens e palavras do filme e não precisa acrescentar mais nada àquele universo que lhe é dado. Inserido ininterruptamente neste sistema, o público cria uma familiaridade com a esquematização.

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119).

A indústria cultural cria sua própria linguagem, sua sintaxe e vocabulário, instaura jargões e exerce seu poder aos produtos artísticos. Tudo o que vem a público, agora tratado como uma massa, está marcado pela padronização de linguagens, pela repetição das fórmulas que vem dos gigantes da indústria. Na chamada cultura de massa, a cultura é a mercadoria e o entretenimento serve às grandes potências industriais da época.

A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.126)

Importante pontuarmos aqui as disparidades sociais e econômicas de uma sociedade dividida entre classe burguesa e classe trabalhadora; a partir da qual se pode constatar que não há uma igualdade de acesso às formas de arte. Para os autores, a arte “leve”, a diversão, ficou relegada à população mais pobre, com menos capital cultural e simbólico, enquanto a arte “séria” aos burgueses. “A pior maneira de reconciliar esta antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isto

que tenta a indústria cultural” (1985, p.127). Assim, a indústria cultural tenta subordinar a cultura e a arte ao seu esquema de entretenimento e a tal arte leve é difundida sob os esquemas da repetição, do estereótipo e do clichê sob a justificativa do desejo dos consumidores por diversão. Assim como a música e o cinema, a literatura também está inserida nestas lógicas que envolvem a diversão e o entretenimento; ou seja, ela também reflete estes aspectos padronizantes. Podemos relacionar a antítese “arte séria” e “arte leve” da indústria cultural à classificação que separa romance literário e romance de entretenimento respectivamente.

Seja sério ou leve, mais voltado à diversão ou a propriedades estéticas, o conceito de arte é complexo e abriga múltiplos aspectos, muitas vezes discordantes. Para Adorno (2008), a definição de arte está conectada à história e às suas transformações, mas sua essência não se liga necessariamente à origem. “A definição do que é arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se” (2008, p.14). A arte se modifica e se metamorfoseia ao longo da história, por isso seu conceito é movente e de intrincada definição. “A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é” (ADORNO, 2008, p.14).

Este terreno instável que é atribuir a qualidade de “artístico” a algo é um tema pertinente ao nosso trabalho que se propõe a debater as noções de obra “de entretenimento” e de obra “artística”. É uma distinção problemática porque elementos das duas categorias podem estar presentes em um produto cultural. Determinadas obras de arte podem apresentar características diversas, o que as definiria como híbridas.

Em 1990, Néstor García Canclini publicou “Culturas Híbridas”, obra em que discutiu as misturas, combinações e associações presentes na estrutura composicional das obras culturais. Na introdução à edição lançada em 2001, ele problematiza o termo “híbrido”. A hibridação, como ele comenta, é um processo cultural em que estruturas que existiam de formas separadas se combinam para gerar novas estruturas, novos objetos ou novas práticas. Com origem no campo da Biologia, o termo passou a conter a ideia de unificação de experiências e dispositivos heterogêneos. A cultura híbrida se apresenta, assim, como a combinação entre diferentes culturas, o cruzamento entre práticas, característica que está presente nas religiões, na música, no cinema, nas artes plásticas, na dança, na arquitetura, na mídia

etc. A cultura híbrida, desse modo, está nas artes mas também na vida cotidiana e na tecnologia.

García Canclini destaca que são os processos de hibridação que são importantes e não a hibridez em si. Eles dão conta destes fenômenos de mestiçagem, sincretismo, transculturação que caracterizam a sociedade pós-moderna. Além disso, é necessário olhar esta pluralidade de culturas em meio às contradições e ambivalências da industrialização e da massificação da cultura. Nem sempre as misturas interculturais se apresentam como positivas. A união entre algumas culturas pode gerar conflito, evidenciar incompatibilidades e mesmo suscitar confrontos. Neste caso, a saída da hibridez é um caminho a se tomar.

Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. xxv).

Para o autor, é necessário ver criticamente os limites da hibridação e considerar o que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado. O pensamento moderno tem bases numa separação binária entre civilizado e selvagem, nacional e estrangeiro, anglo e latino. Os movimentos que rejeitam a teoria da hibridação temem que os intercruzamentos do processo híbrido gerem inseguranças nas culturas ou mesmo conspirem contra uma autoestima etnocêntrica. É uma preocupação legítima, afinal, se tudo é híbrido, corre-se o risco de que características essenciais e distintivas de uma obra se dissolvam no processo de hibridação.

De acordo com o pensamento de García Canclini (2019), a pós-modernidade pode ser concebida como uma maneira de relativizar estas separações entre o culto, o popular e o massivo, direcionando-se a um pensamento mais aberto às integrações entre culturas, formas, gêneros etc. Desse modo, na pós-modernidade, enfraquecem-se as delimitações entre erudito e popular, cultura clássica e moderna, moderno e contemporâneo; há mais fluidez nos processos da cultura, a qual reflete as transformações da sociedade globalizada. Mesclam-se os registros das culturas populares e da alta cultura.

O autor convoca Pierre Bourdieu e seus estudos sobre o poder simbólico no capitalismo para refletir sobre dois aspectos que parecem ser contraditórios, mas que coexistem no campo artístico: o sistema capitalista necessita expandir seu mercado e aumentar o número de consumidores; ao mesmo tempo, valoriza certos bens por meio

da escassez e do limite, instituindo um consumo exclusivo que é permitido somente a uma elite.

Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. Ante a relativa democratização produzida ao massificar-se o acesso aos produtos, a burguesia precisa de âmbitos separados das urgências da vida prática, onde os objetos sejam organizados - como nos museus - por suas afinidades estilísticas e não por sua utilidade (GARCÍA CANCLINI, 2019, p.36-37).

Conforme esta lógica, a burguesia, pensada em termos amplos, precisa assegurar sua distinção não somente pelo diferencial econômico que possui, mas também por seus privilégios de acesso a determinadas obras de arte que elevariam os seus “gostos”. Este pensamento vai ao encontro da ideia de “arte séria”, citada por Adorno e Horkheimer (1985), aquela que se contrapõe à “arte leve”, associada à diversão, e destinada à parcela da população menos favorecida economicamente.

García Canclini tensiona o pensamento de Bordieu, argumentando que a indústria cultural comercializa obras clássicas da literatura e abre seus museus a milhares de pessoas. Desse modo, os signos e os espaços das elites se misturam aos signos populares, se massificam. A tal distinção simbólica perderia o seu sentido nas culturas híbridas que deixam o popular, o erudito, o massificado e o culto se entrelaçarem.

Se a indústria cultural populariza a arte e amplia o seu acesso, a autonomia do campo artístico é afetada. Há condicionamentos sociais e econômicos, além das convenções e regramentos no campo das artes que interferem na autonomia criadora dos artistas. Na literatura, o escritor, associado a uma ideia de criador solitário genial, também é afetado pelas dinâmicas sociais e culturais, pelos condicionamentos da indústria cultural e pelos intercruzamentos da teoria das culturas híbridas.

Na verdade, toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares (GARCÍA CANCLINI, 2019, p.38).

Nesta direção, segundo o autor, ao mesmo tempo em que existe um sistema social e estético que rege o mundo artístico e apresenta restrições aos criadores, nos últimos séculos foram abertas cada vez mais possibilidades não convencionais de produção e comunicação da arte, ou seja, há mais diversidade de tendências do que no passado. Esta abertura à pluralidade, conforme García Canclini (2019), está na

base moderna de fazer arte. Modos consagrados de fazer arte estão coexistindo com modos disruptivos e desviantes das convenções e regras do campo.

Este aspecto plural dos produtos da pós-modernidade se faz visível na produção literária que cada vez mais é diversa em termos de autores e temáticas. A internet e as redes sociais permitem a interação entre escritores e leitores, influenciadores digitais tornam-se críticos literários e as narrativas são publicamente problematizadas, comentadas e julgadas pelo público que agora acessa e gerencia canais de comunicação.

Diante disso, é importante contextualizar as formulações de Adorno e Horkheimer que pensaram e refletiram criticamente sobre a indústria cultural no século XX. Suas teorias podem ser consideradas ultrapassadas no século XXI, ou no mínimo precisariam ser deslocadas criticamente, pois o público não é mais tratado como “massa” ou como mero consumidor passivo. A própria noção de massa merece uma revisão conceitual para ser operacional na contemporaneidade. As transformações da cultura do nosso século, com a informatização, a internet, a democratização das ferramentas de produção de escrita, a interatividade etc, complexificaram as relações entre instância produtora e consumidora de cultura. “Adorno e Horkheimer, ao recusarem o cinema, a arquitetura moderna e a música popular norte-americana, parecem hoje tão apocalípticos quanto os críticos conservadores de direita” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.30). Além disso, esse posicionamento revela-se claramente elitista aos olhares do presente.

As transformações do mundo, dos processos de produção e recepção dos produtos culturais e da própria cultura impactam as obras de arte, produzem efeitos na forma e no conteúdo delas. A literatura, como linguagem que fala de um tempo, demonstra em suas narrativas estas mudanças, estas pluralidades, estes hibridismos culturais da sociedade. Contextos sociais, culturais e históricos diferentes irão produzir literaturas também diferentes, por isso a própria ideia de literatura se movimenta conforme a perspectiva com que se olha para ela.

### 3 ALGUMAS NOÇÕES DE LITERATURA

No capítulo anterior, citamos Adorno (2008) para refletir um pouco sobre a complexidade da definição de arte. Para o autor, a arte se movimenta e se transforma ao longo de sua história; ela é movente e pode ser interpretada ou concebida pelo que ela é e também pelo que ela não é. Como uma forma de arte, a literatura também percorre este caminho tortuoso, fluído, não fixo. Para Perrone-Moisés (2016), há diversas acepções de literatura que variam conforme a época. Os contextos se transformam e a literatura também, por isso não se pode delimitá-la de modo essencial e intemporal.

A autora problematiza as definições de literatura principalmente aquelas associadas à estética ou ao uso estético da linguagem escrita. O adjetivo “estético”, assim, estaria associado à “arte” ou à “beleza”, dois atributos complexos e subjetivos. A atribuição do “estético” remete à ideia de que uma suposta “verdadeira literatura” nos transportaria para um universo de beleza e arte. “Como não há uma essência imutável da literatura, não pode haver uma definição geral que lhe sirva. É literário aquilo que, em determinada época, é considerado literário” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.12). Essa ideia parece-nos interessante e importante, pois conecta a literatura ao seu tempo; a produção literária, assim, está ligada aos arranjos, criações e movimentos do seu momento histórico. A noção de “literário” ou “estético”, que não se prende à dimensão da escrita, pode transformar-se de acordo com os valores de cada época e isso é interessante de ser pontuado aqui.

A indústria cultural complexificou também a produção literária, envolveu e criou outros agentes para o processo, além do público leitor e escritores, como editoras, publicidade, críticos literários, jornalistas especializados, suplementos literários etc, ou seja, todo um novo sistema de produção, circulação e recepção ficou atrelado à literatura. Mais recentemente, os influenciadores digitais de livros, criadores de conteúdo, *booksters*, e canais de sites de redes sociais direcionados à literatura passaram a compor esta indústria. O contexto atual é perpassado pelas tecnologias de comunicação, internet, digitalização, inteligência artificial etc. e também pela diversidade de autores e temáticas abordadas pela literatura. No entanto, ainda persistem, no campo, marcas dos valores antigos. Os júris dos prêmios literários, por exemplo, se orientam por critérios consagrados num cânone da época moderna do século XX. Um deles é a divisão dos gêneros literários em prosa, poesia, ficção,

biografia, crônica etc. “Esta catalogação oficial se torna cada vez mais difícil de ser empregada, na medida em que, se há algo indiscutivelmente novo na produção literária atual, é a mistura de gêneros, ou a sua indefinição” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.12). A prosa de autoficção é um bom exemplo de mistura de gêneros literários. Prosa e poesia, ficção e biografia aparecem entrelaçadas em muitas obras literárias. A própria divisão ficção/realidade é questionada. Este é um tópico importante para nosso trabalho que deseja refletir sobre as categorias romance literário e romance de entretenimento, pois essas classificações têm bases no dualismo fundamento e forma, a “praga dos estudos literários”, conforme afirma Perrone-Moisés. O julgamento de um romance com base no binômio forma-conteúdo parece ser um destes parâmetros do século XX que ainda persiste no meio literário.

O debate sobre a forma na literatura tomou grande dimensão com os estudos do Formalismo Russo, movimento que teve início em 1914 em meio a uma turbulência social na Rússia ligada à crise do regime czarista e a emergência da revolução russa. Os formalistas recusavam as abordagens sociológicas da literatura e preocupavam-se com a materialidade do texto literário; neste sentido, a base extra literária, que envolveria fatores externos, os contextos sociais e as relações filosóficas, psicológicas, políticas e sociológicas de um texto não poderiam servir de ponto de partida para abordá-lo. O que importava para os formalistas era o processo de organização da obra como um produto estético (FRANCO JUNIOR, 2009). O interesse dos formalistas era a investigação do que constitui uma obra literária, ou seja, os elementos que lhe atribuiriam sua *literariedade*. A “arte como procedimento” foi um importante conceito do formalismo russo. A linguagem poética/literária não se reduz a um utilitarismo pragmático e ao automatismo próprio da linguagem prosaica, cotidiana.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte (CHKLOVSKI, 1976, p. 45 apud FRANCO JUNIOR, 2009, p.117).

O conceito de arte, assim, é perpassado pela ideia de experimentação dos seus objetos. Franco Junior explica que na literatura o artista constrói por meio da linguagem a singularização dos objetos e temas, apresentando novas informações sobre eles e recriando uma outra experiência. São estas experimentações linguísticas que diferenciariam a linguagem poética ou artística de outras linguagens.

Os procedimentos de singularização promovem algo como uma "crise" nos hábitos que regulam o comportamento humano regido pelas leis da linguagem cotidiana, dificultando, deslocando ou transformando tais hábitos de modo que o receptor da obra seja obrigado a rever as suas expectativas e pré-conceitos e, também, a sua própria percepção do mundo (FRANCO JUNIOR, 2009, p.117).

A linguagem poética/artística/literária, desse modo, amplia as percepções da realidade. Estes chamados procedimentos de singularização estão conectados com outro princípio importante do formalismo russo, que é o efeito de estranhamento. “É porque causa um efeito de estranhamento que a arte desautomatiza a percepção, dificultando-a e prolongando-a ao exigir do receptor uma atenção mais intensa e demorada do que aquela conferida cotidianamente aos demais textos e mensagens” (FRANCO JUNIOR, 2009, p.118). A concepção dos formalistas sobre literatura, marcada por um conjunto de procedimentos de singularização e pelo estranhamento, questiona a corrente da periodização da literatura, a classificação de autores e obras a contextos históricos, culturais e estéticos que se organizam de modo linear. Franco Junior (2009) destaca que embora o formalismo russo compreendesse que o essencial são os procedimentos de singularização e a construção dos objetos e percepções por meio da linguagem, a corrente rejeita a separação entre forma e conteúdo.

A ênfase conferida ao estudo dos traços específicos do discurso literário pelos formalistas fez com que eles recusassem a distinção entre "forma" e "fundo" (forma x conteúdo) na abordagem crítica do texto literário. Tal distinção, além de inadequada, dava origem a uma série de distorções e preconceitos no que se refere à abordagem crítica da literatura. Os formalistas estabeleceram um conceito de forma que integra tanto os procedimentos e recursos construtivos da linguagem como a própria escolha dos temas a serem tratados pelo artista, a partir do uso de tal ou qual recurso ou procedimento linguístico. Isso equivale a dizer que, em arte e literatura, o assunto ou tema não pode ser dissociado do conjunto de procedimentos construtivos que o constituem e o singularizam numa determinada obra, e viceversa (FRANCO JUNIOR, 2009, p.119).

Ainda que se defendesse que temas e recursos de linguagem eram indissociáveis, os procedimentos de singularização, as experimentações de linguagem e o efeito de estranhamento relacionam-se ao aspecto estético, formal. Especialmente porque os formalistas desconsideravam - ou pelos minimizavam - os elementos extraliterários ligados à cultura, à história e à sociedade.

A forma e o conteúdo são dimensões que associam a literatura à estética ou ao uso estético da linguagem. Trata-se de uma discussão antiga, polêmica, complexa e que, de tempos em tempos, extravasa o campo literário e alcança o debate público. O acontecimento mais recente ocorreu nos dias subsequentes a 30 de agosto de 2025, data da publicação de uma entrevista da tradutora e professora aposentada da USP, Aurora Bernardini, ao jornal Folha de São Paulo. No texto ela declara que os escritos que trocam significante por significado, ou seja, conteúdo por forma, são interessantes, mas não são literatura. No cenário internacional ela cita as escritoras Annie Ernaux (nobel de literatura) e Elena Ferrante, afirmando que seus livros são *best sellers* mas pecam na estilística o que para ela fere a qualidade de obra literária. Já no plano nacional, a professora cita como exemplo o livro “Torto Arado”, de Itamar Vieira Junior, reconhecendo que se trata de uma história apaixonante e original, mas que não tem um estilo particular de escrita, ou seja, o conteúdo é o mérito do livro.

O porquê da tendência conteudista acometer o Brasil, Aurora não sabe pontuar, mas cautelosamente a relaciona ao que classifica como "um exagero" por parte da crítica. "O passado não pode repercutir no presente como estão querendo. Esse fenômeno terrível do passado, a escravidão, não implica merecimentos no presente. É preciso partir da igualdade de condições de conhecimento. Não se pode dar o mérito antes das condições" (FOLHA DE SÃO PAULO, 2025).

A entrevista não tematiza a literatura, tampouco se aprofunda nas breves passagens em que a literatura é assunto; se propõe a relatar um pouco da vida e trajetória acadêmica de Bernardini, mas o jornal optou por destacar no título do texto a parte em que a professora opina sobre literatura. O título da entrevista é: “Itamar, Ernaux e Ferrante são interessantes, mas não literatura, diz Aurora Bernardini”. E a linha de apoio: “Tradutora e professora da USP comenta que literatura ficou mais pobre ao privilegiar o conteúdo sobre a forma”. A repercussão da entrevista foi intensa, principalmente nas redes sociais, a atual arena pública dos debates. Mais textos, concordando e discordando da opinião da professora foram publicados pelo jornal e disseminados por outros veículos da imprensa e por leitores, influencers e youtubers. A discussão sobre forma e conteúdo tomou conta das análises literárias e o debate também envolveu a definição de literatura. Compreendeu-se, a partir deste recorte da entrevista jornalística, que a perspectiva da professora Aurora Bernardini é a de que os livros que não apresentam uma determinada forma ou estilística não podem ser considerados literatura ainda que seu conteúdo seja original, interessante e relevante.

Assim, há nesta manifestação a ideia de que os sucessos de público, ou *best sellers*, não possuem qualidades literárias ligadas à forma; não são vistos como arte literária. Podemos, então, pensar que estes livros que supostamente não valorizam a forma, mas agradam ao público e são *best sellers*, estão posicionados como literatura de entretenimento? Difícil responder a esta pergunta. Parece-nos bastante problemática esta cisão, mas ela é evocada e frequentemente vem à tona, como comprova a entrevista e toda a sua ampla repercussão. Uma dentre as tantas vozes que discorreram sobre as afirmações da entrevista foi publicada, na edição de novembro da revista *Piauí*, pelo escritor José Falero. Ele concordou com grande parte das afirmações da professora, mas aprofundou a discussão sobre forma e conteúdo e estabeleceu relações com a atualidade do mercado editorial. Para Falero (2025), não importa se os escritores dominam plenamente as ferramentas de elaboração do texto literário, habilidade que certamente resultaria na boa forma de seus trabalhos.

muito mais relevante do que isso é que esse escritor ou essa escritora represente uma voz historicamente oprimida, de tal maneira que o conteúdo da sua produção seja incomum na tradição literária. Em outras palavras, há uma série de experiências sociais historicamente impedidas de serem representadas na literatura, e um conteúdo capaz de representar essas experiências, hoje, mostra-se muito mais relevante do que a forma dada a tal representação (FALERO 2025, p.86).

É importante, para Falero, que a tradição literária brasileira, que sempre foi excludente, na atualidade inclua vozes representativas e diversas, historicamente reprimidas. E esta inclusão se dá primordialmente pelo conteúdo dos livros, por isso ele se torna mais relevante socialmente que a forma. Este fenômeno da atual literatura contemporânea, que não é restrito ao Brasil, está relacionado, conforme o escritor, ao mercado editorial.

Entre todos os atores do meio literário - escritores, leitores, livreiros, editores, críticos - sem sombra de dúvida aqueles que têm maior poder de influência posicionam-se longe dos propósitos artísticos, encabeçando, ao invés, a ponta empresarial da corda e visando a nada mais que o lucro; refiro-me às grandes editoras, que, de posse dos mais variados indicadores mercadológicos, definirão estrategicamente o que será publicado ou não, e ponto final (FALERO 2025, p.86).

O cenário do mercado editorial apresenta, assim, estreita relação com o debate forma versus conteúdo do meio literário. Conforme Falero, a literatura emerge da forma porque o conteúdo é coisa banal; histórias de vida emocionantes, acontecimentos dramáticos, experiências pessoais interessantes e surpreendentes

existem em abundância, são próprias do ser humano. Já uma boa forma, bem desenvolvida e elaborada, não é tão banal assim, configura-se como algo mais raro. O conteúdo é feito de experiências, acontecimentos, fatos, vivências que todas as pessoas têm; “a capacidade de dar boa forma a um conteúdo, em contraste, jamais se manifesta de maneira espontânea, sendo possível apenas mediante esforço consciente, estudo prolongado e prática obstinada” (FALERO 2025, p.86). Nesta direção, na opinião de Rodrigues (2025), a parte mais difícil de se fazer um trabalho literário é justamente o manuseamento da linguagem, apesar do conteúdo das histórias, na quase totalidade das vezes, atrair a atenção do público e da imprensa.

Se voltarmos ao campo de debates moderno, para Antonio Candido (2023), a forma é um dos momentos de produção de uma obra de arte. Os outros momentos são o artista, que se orienta conforme os padrões de sua época, os temas, o público a quem as obras se dirigem e os efeitos delas, pois a arte é um “sistema simbólico de comunicação inter-humana”, nas palavras do autor. Para ele, as influências exercidas pelos fatores socioculturais nas obras de arte são fundamentais para compreendê-las. Definir a literatura apenas como forma é ignorar o sistema social que envolve a tríade autor, obra, público e os efeitos advindos das estruturas sociais, valores, ideologias que estão intrincados. O público, por exemplo, pode ter um comportamento artístico influenciado por valores sociais, pelo que está na moda no momento ou por um gosto específico. Conforme Candido, a nossa sensibilidade é moldada por padrões sociais; nosso juízo não está livre das forças da sociedade em que vivemos, ou seja, “mesmo quando pensamos ser nós mesmos, somos público, pertencemos a uma massa cujas reações obedecem a condicionamentos do momento e do meio” (CANDIDO, 2023, p.53-54).

A dimensão do público é destacada quando se debate sobre literatura de entretenimento. Ainda que a discussão muitas vezes foque nas relações comerciais e midiáticas sobre os livros, é importante ressaltar que o público é que dá sentido e realidade a uma obra (CANDIDO, 2023). Ele é o fator de ligação entre o autor e sua própria obra, pois a literatura é, entre tantas coisas, uma ferramenta de comunicação e expressão. Para Eco (2001), por sua vez, as obras literárias são um convite à liberdade de interpretação, apresentando ao leitor um discurso com muitos planos de leitura, fazendo-o se defrontar com ambiguidades da linguagem e da vida. As narrativas literárias revelam ao leitor mundos diversos e o faz experimentar a impossibilidade de mudá-los. No mundo atual, com a democratização das tecnologias

de comunicação, podemos recriar tais narrativas literárias e atribuir os destinos e desejos que quisermos a elas. As fanfics, as ficções de fãs, são bons exemplos de práticas literárias contemporâneas em que os leitores se apropriam dos textos literários de forma ativa, recriando suas próprias versões de obras já existentes, reescrevendo finais, modificando desfechos dos seus personagens favoritos, e compartilhando suas ficções em fóruns e plataformas online que permitem mais e mais interações de leitores, principalmente os jovens. As fanfics são práticas literárias da atualidade que nos mostram o potencial que uma obra literária possui de, ao alcance do público, ser ressignificada, recriada e transformada. Um dos espaços propícios para se discutir literatura e se trabalhar com ela, exercendo este olhar de crítica e de transformação é a escola.

Tomando o problema de outro enquadramento, ao discorrer sobre o ensino de literatura, Cosson (2024) destaca seis paradigmas ligados ao conceito de literatura: o moral-gramatical, o histórico-nacional, o analítico-textual, o social identitário, o da formação do leitor e o do letramento literário. Ainda que este trabalho não foque na questão do ensino, esta conceituação nos parece pertinente para discutir noções de literatura. A concepção moral-gramatical considera que a literatura está ancorada na tradição ocidental, em obras clássicas que pertencem a um passado valorizado e tomado como referência para o presente em termos de cultura escrita. Aqui, o valor literário está conectado ao legado, ao prestígio do escritor clássico e sua obra modelo de regra gramatical, e ao ensinamento moral. No paradigma histórico-nacional, emergido no final do século XIX, determinados autores e obras são eleitos representantes do país. O nacionalismo é a marca definidora deste paradigma, conecta-se à história e identidade da literatura nacional. Neste sentido, as obras literárias representam a nação, a identificam e passam a constituir a tradição e o cânone nacional. Já o paradigma analítico-textual centra-se na elaboração estética das obras, secundarizando a história. “Ainda em semelhança às concepções anteriores, a literatura é claramente identificada com o seu suporte escrito preferencial, isto é, a literatura é aquilo que está nos livros” (COSSON, 2024, p.73). Neste olhar sobre a literatura, são valorizados traços discursivos e linguísticos distintivos de algumas obras clássicas. Esta visão de literatura como expressão estética a posiciona como uma forma de arte, a arte da palavra, e assim sendo ela não precisa ter uma finalidade prática.

A preferência pelos traços estilísticos ou modos de dizer, em detrimento do conteúdo que identifica a literatura como expressão estética no paradigma analítico-textual, é a principal responsável pelo caráter universal atribuído às obras literárias, uma vez que, alçadas ao patamar de obras artísticas ou esteticamente elaboradas, elas já não dependem ou estão livres das constrictões de tempo e lugar. Todavia, se, por um lado, tal universalidade liberta a literatura do peso da herança clássica e dos limites estreitos do nacionalismo, por outro, ela pode levar à alienação do leitor e apartar a obra de sua historicidade, conforme acusam as correntes críticas de base sociológica da literatura (2024, p.75).

Na correlação com outras artes, a obra literária vale como um objeto estético, mas a definição de estético é complexa e mesmo vaga, pois envolve os conceitos de beleza, sensibilidade, transcendência etc. Outro valor atrelado a este paradigma é a originalidade da elaboração da obra. “Nesse caso a obra literária vale porque é única em sua engenhosidade, em seu modo de expressar uma visão de mundo, na forma de transformar aspectos da realidade em produto estético” (COSSON, 2024, p.76). Muitas vezes, o estranhamento direciona a leitura aos aspectos formais e demanda uma outra relação, não tão pragmática, com o conteúdo da obra. A narrativa tem a capacidade de conter diversas camadas de significado - plurissignificação, e apresentar lacunas de sentido, que serão preenchidas pelo leitor. “Em consequência, quanto mais universal e plurissignificativa for uma obra literária, maior o seu valor estético” (p.77).

Conforme Cosson (2024), há um caráter elitista na definição de obras valorizadas esteticamente, que acaba por distinguir a literatura entre entretenimento e estética. O reconhecimento do valor estético de uma obra a posicionaria em lugar mais elevado, prestigiado, agregador de capital cultural. Para o autor, é a singularidade de cada obra - e não da literatura como um todo - que conta como literária, estética ou artística. O valor se concentra nas obras individuais que constituem o corpus da literatura e não na literatura como linguagem ou discurso. A partir desta reflexão, poderíamos afirmar que o romance literário seria uma destas obras que apresentam qualidades estéticas, ligadas à universalidade, originalidade e polissemia da linguagem.

Os outros paradigmas da literatura são: o social-identitário, que representa as relações culturais, sociais e políticas, foca mais no conteúdo e vê a literatura como uma produção cultural que dialoga com outras artes, espaços e tecnologias; o da formação do leitor, que valoriza a literatura pelo seu caráter formativo, pois a concepção de “literário” se estende a textos escritos de todo tipo como adaptações de

clássicos, canções, quadrinhos, cordel, memórias, biografias, gêneros híbridos e outras obras que expressam algo de ficcional ou poético; e por último o paradigma do letramento literário, que valoriza a relação que a obra literária estabelece entre leitor e texto, ou seja, ambos se condicionam. Nesta última concepção de literatura, o leitor é real, faz uma leitura própria do texto, o que faz com que a interação sujeito e livro seja uma experiência sempre pessoal, única e intransferível (COSSON, 2024).

Ainda que Cosson (2024) tenha elaborado tais paradigmas pensando no ensino de literatura, estas concepções evidenciam o quão ampla é a noção de valor literário. Pode-se olhar para a literatura a partir de diferentes ângulos e isso explica em parte os enquadramentos estabelecidos, como o de romance literário e de entretenimento. O romance literário se conectaria ao paradigma analítico-textual, em que são valorizados os traços estilísticos, a engenhosidade na linguagem, as formas de se narrar, a originalidade. Acrescentaríamos ainda que este romance valoriza a tradição, o cânone, autores clássicos, a cultura escrita; e neste sentido, ele se aproxima dos paradigmas moral-gramatical e histórico-nacional. Já o romance de entretenimento estaria mais sob influência do paradigma social-identitário, focando-se no conteúdo e dialogando com os aspectos culturais, sociais e políticos que envolvem a narrativa. Há, contudo, uma vasta produção de literatura-de-entretenimento inserida no campo do suspense, da aventura, do fantástico ou do terror que não necessariamente se apoiam em políticas identitárias. São possibilidades interpretativas que apesar de plausíveis são passíveis de questionamento.

Segundo Proença Filho (1999), a perspectiva da literatura como arte verbal e criação estética é bastante controversa. O conceito de literatura sempre envolveu muitos debates ao longo da história. Ele assinala duas concepções relevantes no âmbito da cultura ocidental. Na concepção clássica da literatura, a obra literária é uma representação do mundo, uma imitação da natureza e a linguagem é considerada um mero veículo dessa comunicação. A beleza da obra é resultante da originalidade dessa visão e da adequação da linguagem ao que se deseja expressar. Na segunda metade do século XIX, a conceituação se desloca para o *como* a literatura se realiza e a distinção se volta ao uso da linguagem; desse modo, os aspectos estéticos poderiam ser alcançados por meio da articulação dos elementos sintáticos, semânticos e estruturais da base linguística de um texto. “A questão fundamental, e que continua desafiando os especialistas, é a caracterização da natureza das

propriedades estéticas do texto literário e quais as ligações entre ambos” (PROENÇA FILHO, 1999, p.10).

O texto literário, assim, é mímese, imitação, representação de uma realidade e também é a linguagem verbal que constrói, por meio de signos-símbolos, e concretiza esse mundo de representação. O conceito de mímese, conforme Proença Filho (1999), é bastante questionável por quem estuda literatura, por conta da ideia de imitação do real. “É consenso, entretanto, que, no texto literário, se configura uma situação que passa a ‘existir’ a partir dele como tal e que caracteriza uma apreensão profunda do homem e do mundo, a partir de tensões de caráter individual ou coletivo” (1999, p.29). A mímese, esta apreensão do real, se articula na narrativa porque a matéria literária é cultural, ela está estreitamente vinculada a uma sociedade e suas diferenças. O escritor, segundo Proença Filho (1999), retira do mundo os elementos e os organiza num universo cultural. Por meio da conotação, o texto literário fala de uma temporalidade que tem dimensões sociais, históricas e ideológicas.

Nesta direção, se a literatura fala de um tempo, é necessário posicioná-la na época atual, que é de expansão editorial, de produtividade e imediaticidade, de textos e suportes em formato digital, de redes sociais e de presença online, de escritores e leitores. Todas as mudanças sociais, culturais, históricas e comunicacionais/tecnológicas da nossa época têm transformado a literatura. Se os avanços tecnológicos da atualidade beneficiam a produção e comercialização dos livros, por outro lado percebemos uma valorização da quantidade em detrimento da qualidade. A leitura rápida, produtiva e performática interessa mais à indústria cultural do que a leitura lenta e reflexiva.

A literatura a que nos referimos é a que se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente. Na profusão de obras atualmente publicadas, quantas correspondem a essa definição? (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.25).

Esta pergunta da autora nos leva a pensar nas possíveis noções que diferenciam romance literário e romance de entretenimento. De um lado, aprofundamento, complexidade e originalidade na forma de ver e relatar sobre o homem e o mundo. De outro, performatividade, produtividade, recomendações da internet, leitura rápida, temáticas mais divertidas ou mais trágicas e facilmente apreendidas. Estes podem ser bons parâmetros de distinção entre as duas categorias.

A literatura vai se transformando junto com a sociedade. Os avanços tecnológicos, as plataformas de redes sociais e demais espaços de compartilhamento de conteúdo possibilitaram variadas expressões de escrita, que podem ou não se constituírem como literatura, ou melhor, literaturas, no plural. Num texto publicado em 2007, a professora, ensaísta e crítica literária argentina, Josefina Ludmer, chama de literaturas pós-autônomas as escrituras ambivalentes as quais são ao mesmo tempo ficção e realidade, ou seja, são e não são literatura. Estes escritos atravessam a fronteira da “literatura” e da “ficção” (aspas da autora), pois não fazem distinções claras entre essas duas faces. A categoria de realidade é reformulada, não configura mero realismo ou retrato do real.

Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas (LUDMER, 2007, p.2).

Conforme a autora, a realidade cotidiana, nesta perspectiva, é construída pela internet ou pelos meios de comunicação; ela é, portanto, uma realidade que já é representação. Por serem já representações, estas escrituras assumem a forma de ficções do presente, mas ficções diferentes do gênero ficcional clássico e moderno. Nas narrativas clássicas, há limites nítidos entre o histórico, identificado com o “real”, e o “literário”, associado à fábula, o mito, o símbolo e demais formatos subjetivos. A ficção como a conhecemos consiste na tensão entre as duas dimensões, o real e o imaginário, a literatura e a história. Um exemplo, citado por Ludmer, é o clássico de Gabriel Garcia Marques: *Cem Anos de Solidão*. Tal obra mescla com genialidade aspectos da realidade histórica com elementos do mito e do fantástico de modo que há esta fronteira entre a pura subjetividade e a pura realidade histórica.

De acordo com Ludmer (2007), a literatura vive um processo de perda de sua autonomia como campo. Assim como se mesclam e se misturam os campos autônomos das esferas política, econômica e cultural, também a literatura perde forças como fenômeno autorreferencial. Ou seja, a fusão entre realidade e ficção a enfraquece enquanto campo autônomo de conhecimento. Na medida em que as escrituras pós-autônomas borram as fronteiras entre realidade e ficção, não faria mais tanto sentido classificar as obras com base neste dualismo ou mesmo categorizar os

textos em literatura pura ou literatura social, rural ou urbana, realista ou fantástica, histórica ou ficcional. Nos termos da ensaísta:

E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidade, divisões e guerras só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura. Borram-se as identidades literárias, formalmente e na realidade, e isto é o que diferencia nitidamente a literatura dos anos 60 e 70 das escrituras de hoje” (LUDMER, 2007, p.3).

Se esse modo de ler as escrituras pós-autônomas independe de classificações e rótulos, os quais estão associados à literatura como campo autônomo, como fica a ideia de “valor literário”? Para Ludmer, tudo depende de como se lê literatura hoje e onde se lê. A mudança no estatuto da literatura está mudando e vai continuar se transformando, independentemente de que todos a admitam ou a ignorem. As literaturas pós-autônomas operam em um meio real-virtual que é a imaginação pública; neste espaço não há índices de realidade ou de ficção na construção do presente. A literatura é lida como se fosse uma notícia que conta de vidas cotidianas, de experiências de sujeitos que estão fora e dentro da fronteira realidade-ficção.

Vale ressaltar, que a mescla entre elementos da realidade e da ficção sempre foi comum na produção literária. Os romances históricos, as obras literárias representantes do naturalismo e realismo, o jornalismo literário, os diários de viagem, as crônicas etc são exemplos de textos literários construídos a partir dessa fusão de mundos. Atualmente, há uma profusão de romances de autoficção, relatos pessoais e mesmo desabaços, que são tomados como literatura. Desse modo, fica difícil a separação de gêneros literários com base nesta dimensionalidade de uma escrita. Se pensarmos como Ludmer, nas escrituras pós-autônomas, pouco importaria a classificação ou não destes textos como literatura.

Para Kornbluh (2025), por sua vez, as escritas de si, a autopublicação e a autoficção caracterizam a literatura da atualidade. Conforme a autora, a literatura, as artes plásticas e o audiovisual, na estética cultural contemporânea, estão sendo transformadas pelo que ela chama de fenômeno da imediatez, a não mediação, a não representação, a não ficcionalização. A autoficção é o “estilo literário” que melhor reflete este momento em que o que tem valor é a realidade, a voz autêntica, a personalidade. “As *autoficções* que aparecem recentemente se portam como ficções que não são ficções, não feitas, mas simplesmente existentes, exaltando uma presença que antecede a representação” (KORNBLUH, 2025, p.92). Na autoficção, o

mais importante é que a realidade se sobreponha à invenção e à imaginação. Sem a mediação de uma narrativa ficcional, os protagonistas dessas autoficções se destacam como vozes reais e urgentes, que não se prendem a um enredo (elemento característico da ficção).

Em vez de construir um personagem, elas apresentam um protagonista que é igual ao autor em termos de nome e circunstância, e tem amigos reais e família real e, acima de tudo, voz real. Em vez de narrativa e enredo, elas fornecem momentos breves sem incidentes na primeira pessoa do presente do indicativo, meras ruminções elípticas em tempo real. Subtraindo a construção ficcional, duração e figuração, a autoficção entrega identidade, instantaneidade, coisidade [*it-ness*] (KORNBLUH, 2025, p.92).

As escritas de si não são propriamente uma novidade. A autobiografia é o gênero definido das narrações da própria vida, dos relatos memorialísticos, do esforço em busca da fidelidade aos fatos; a autoficção é o texto ambíguo, uma espécie de ficcionalização do eu, com distorções e fantasias misturados à memória e aos relatos pessoais. É a fusão entre realidade e ficção, ou, nas palavras de Kornbluh, o colapso total da ficção. A autoficção busca a expressividade da ficção, mas rejeita a mediação dela, preocupando-se com a sinceridade, o desabafo, a máscara de “autenticidade”. “Embora gestuais de hibridez e metadiscursos sejam movimentos pós-modernos reconhecíveis que emanam ambiguidade, a autoficção os rearranja para confirmar as realidades de voz, corpo e eu” (KORNBLUH, 2025, p.98).<sup>2</sup>

A publicação das escritas de si, como a autoficção, também representam compartilhamentos sociais e coletivos de experiências relevantes. São acontecimentos do indivíduo que expressam certos estados da sociedade, da coletividade. Nesse sentido, as autoficções são espaços importantes de reflexão histórica, social e cultural.

A mistura entre realidade e ficção das literaturas pós-autônomas (LUDMER, 2007) ou a implosão da ficção da literatura por meio da autoficção (KORNBLUH, 2025) são aspectos da literatura contemporânea que abordamos ligeiramente aqui porque não é o foco deste trabalho. Não há dúvida de que estes movimentos têm afetado tanto o entendimento como a produção da literatura e do romance.

---

<sup>2</sup> O livro “O Acontecimento”, de Annie Ernaux, pode ser considerado uma obra de autoficção ou, como a própria autora definiu, uma “autossociobiografia”, visto que narra uma história realmente vivenciada por ela, adicionada por reflexões sociais. O também francês Édouard Louis se sobressaiu nos últimos anos com uma literatura de desabafo, catártica, em que compartilha suas experiências pessoais, de um sujeito que, ao mesmo tempo, também é social.

### **3 ROMANCE LITERÁRIO E ROMANCE DE ENTRETENIMENTO: DISTINÇÕES POSSÍVEIS**

Continuaremos falando sobre literatura, mas agora buscando possíveis - e sempre questionáveis - distinções entre o romance literário e o romance de entretenimento. Já discutimos neste trabalho o fato de que a indústria cultural e a estética cultural do capitalismo atuaram para uma padronização dos objetos da cultura, tentando anular diferenças e estimulando fórmulas e lugares comuns, buscando agradar à “massa”. Pelos olhos dessa indústria, o cinema, o rádio, a televisão, a arquitetura, a literatura e as artes de forma geral são bens que necessitam ser consumidos e por isso devem seguir as lógicas próprias do sistema de produção e consumo. O entretenimento é uma ideia atrelada ao ato de consumir algo com objetivo de divertir-se, de ter prazer, de satisfazer-se; e o romance é um produto cultural e um bem de consumo que, como qualquer outro, também é atingido pelas forças do capital e da indústria. Como um gênero maleável, aberto e dialógico (BAKHTIN, 1988), o romance incorpora os discursos sociais e as tensões de seu tempo.

Buscamos em Costa (2014, p.207), uma definição simples, originada de um dicionário de gêneros, para discutirmos o gênero romance, um dos mais conhecidos da literatura: “Escrito em prosa, mais ou menos longo, narram-se nele fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais, cujo centro de interesse pode estar no relato de aventuras, no estudo de costumes ou tipos psicológicos, na crítica social, etc.”. Existe ainda uma diferença, nem sempre clara, entre romance e novela. Segundo o autor, no romance há um paralelo de vários acontecimentos enquanto na novela as ações concatenadas são individualizadas; ou seja, no romance os movimentos narrativos são mais misturados, fluidos. Outra distinção diz respeito ao clímax, o ponto culminante de uma narrativa, que, no romance, pode não coincidir com o final da história. Costa ainda cita alguns tipos de romance, de acordo com o conteúdo e a temática, por exemplo: cíclico, de cavalaria, de costumes, de folhetim, epistolar, histórico, pastoril, autobiográfico, policial e psicológico. Vê-se como são múltiplas e variadas as possibilidades deste gênero.

O romance, conforme Moisés (2004), é uma narrativa longa em prosa que cria um universo fictício, mas ao mesmo tempo verossímil e que possui amplitude humana e social. Esta amplitude humana decorre de uma construção mais complexa das

ações e das personagens. Os enredos podem ser múltiplos e se desdobrarem em mais de um caminho narrativo. Mais importante que pontuar os elementos da narrativa, que no romance têm mais duração, é observar que este gênero é flexível e abrangente, alcançando diversificadas técnicas, estilos e temáticas. O romance é dinâmico, se adapta às transformações culturais, históricas, sociais e estéticas do mundo. Um mundo que também é dinâmico, em movimento e em transformação.

Para Lukács (2000), o romance é a epopéia de uma era, a forma épica da modernidade. O herói romanesco busca algo para amparar-se, procura um sentido em um mundo que já não é mais harmônico e total. “A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (p.60). Os objetivos do herói não estão dados de modo imediato, por isso esta jornada não se completa totalmente e este sujeito se vê desorientado em um mundo em transformação, fragmentado. Para o autor, há um caráter de abstração no romance, a sua realidade interna é a incompletude e a fragmentariedade. A dissonância entre a arte e a vida é a sua própria forma, é o seu próprio processo. Nada está em repouso como nos outros gêneros: “no romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (p.72). Conforme o autor, a caricatura do romance é a leitura de entretenimento, a qual carece de base e de sentido. A literatura voltada apenas ao consumo não apresentaria este caráter abstrato, não contemplaria esta jornada do sujeito por um sentido que se perdeu no mundo moderno. A escrita de Lukács nos parece bastante abstrata assim como ele afirma que o é o romance. De qualquer forma, se estabelece a separação entre o romance e a leitura de entretenimento, que não apresentaria os aspectos profundos de uma busca não imediata dos protagonistas por sentidos perdidos num mundo cada vez mais fragmentado e incerto.

A ideia da indústria do entretenimento nos remete principalmente à televisão e ao cinema, mas os livros sempre estiveram envolvidos. A influência mútua entre cinema e literatura é algo que ocorre há muitos anos, não se configura como uma novidade. No entanto, a quantidade de serviços de *streaming* e plataformas de audiovisual é tão grande na atualidade que se criou uma alta demanda de produções de filmes e séries. Romances consagrados pelo público leitor se transformaram em seriados de sucesso. As séries *Big Little Lies*, *Disclaimer*, *Little Fires Everywhere*, *Normal People*, *Game of Thrones*, *Bridgerton*, *The Handmaid 's Tale*, *Slow Horses*,

entre tantas outras, são baseadas em romances, ou seja, em textos literários. Tais seriados fazem parte do mundo do entretenimento e seus produtores buscaram nos romances histórias interessantes e inspiradoras que poderiam garantir bons roteiros para a televisão e o cinema. As séries e filmes se apropriam da literatura de ficção e se transformam em produtos de rápido consumo e apreciação. Livros de sucesso são adaptados para o audiovisual e o sucesso das séries alavancam as vendas dos livros; desse modo, a indústria audiovisual e o mercado editorial se retroalimentam e ambos lucram. Os livros que são adaptados não são a priori romances de entretenimento, mas se tornam produtos integrantes do circuito da indústria e do mercado. Esse entrecruzamento de mídias (livros, filmes, séries, novelas, videogames), de produtos de entretenimento, nos parece um aspecto importante, com potencial de influenciar a produção de romances de entretenimento.<sup>3</sup>

Como se sabe, na indústria cultural do século XXI, o consumo é acelerado e diversificado. Há uma ânsia pela novidade, uma cobrança por criatividade e uma demanda por originalidade dos filmes, séries, jogos e livros produzidos. Assim como a arte vira entretenimento quando exposta na televisão, nos serviços de streaming e na internet, a literatura, que é uma forma de arte, também é afetada pelas lógicas da produção e consumo da atualidade. Conforme Perrone-Moisés (2016), para que a literatura chegue ao grande público são promovidos eventos literários (salões do livro, festas de premiação) onde obras e autores são festejados e o público numeroso talvez esteja mais interessado nos autógrafos e nas fotos que serão postadas nas redes sociais do que propriamente na leitura. Os escritores se transformaram em celebridades, *personas* midiáticas que precisam obter milhões de seguidores e engajá-los; nesta dinâmica, não importa mais tanto a qualidade de suas obras. Este é um contexto que precisa ser considerado. Na cultura atual, o mercado trata as obras de arte - cinema, artes plásticas, literatura - como produtos vendáveis, como mercadorias, acirrando movimentos reconhecidos por Baudelaire no século XIX. A “literatura de entretenimento” é mais facilmente consumida, conseqüentemente é mais vendida, se torna mais lucrativa. “A indústria cultural domina, atualmente, meios de difusão muito mais numerosos e poderosos do que no século passado, e é

---

<sup>3</sup> São inúmeros os livros do escritor americano Stephan King que se transformaram em séries e filmes. No Brasil, recentemente, os livros de Raphael Montes têm sido adaptados para novelas e séries, com o escritor atuando como roteirista desses produtos audiovisuais.

transnacional, tendendo à homogeneização dos produtos e do público” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.34).

Quando alguém critica esta indústria ou levanta questionamentos acerca da qualidade dos romances mais vendidos, rapidamente é taxado de elitista ou conservador. Para Perrone-Moisés (2016), a conservação é algo inerente aos conceitos de cultura, arte e educação e ela não significa o fechamento ao novo, mas o conhecimento da tradição. Desse modo, para a autora, quando se fala de cultura, conservar não significa necessariamente regredir. Defender a preservação de uma tradição literária pode ser uma atitude política, de resistência à indústria cultural e sua concepção de literatura como mero bem de consumo. Em seu ensaio na *Piauí*, Falero (2025) ressalta que é preciso combater o elitismo literário - que muitas vezes se apoia no rigor formal; no entanto, não se pode confundi-lo com conhecimento acumulado. No mesmo meio literário onde circulam ideias elitistas, também há “ferramentas estéticas muito úteis que se consolidaram com o tempo e permanecem à disposição até hoje” (p.87).

É desafiador discutir as ideias de qualidade textual e valor literário sem que essas expressões sejam totalmente desprovidas de preconceito. Arte literária e literatura de entretenimento costumam ser tratadas como noções praticamente opostas. Para Eagleton (2019), há alguns aspectos que interferem no valor de uma obra literária como profundidade, verossimilhança, unidade formal, apelo universal, complexidade moral, originalidade verbal e concepção criativa. “Para alguns críticos, a originalidade vale muito. Quanto mais a obra consegue romper com a tradição e a convenção, inaugurando algo genuinamente novo, mais provável que seja tida em alta consideração” (p.179). O autor discute a importância de uma obra de arte ultrapassar a tradição e a convenção, trazendo aspectos inéditos; no entanto, ele pondera que a inovação é feita com fragmentos, elementos e restos de textos que vieram antes. O texto literário, assim, é atravessado pela história, contaminado pelo que veio antes. Assim, conforme Eagleton (2019), a arte herda mas também inova. “Todos os fenômenos, inclusive todas as obras de arte, são formados a partir de outros fenômenos, e assim nada nunca é totalmente novo nem totalmente igual” (2019, p.184). A qualidade de um romance está conectada à percepção de significado. De acordo com Eagleton, grandes obras literárias ultrapassam sua época, exercem atração universal e intemporal, falam sobre coisas significativas a todos. “Lidam com os traços permanentes, indissociáveis da existência humana - a alegria, o sofrimento,

a dor, a morte, a paixão erótica - e não tanto com aspectos locais e episódicos” (2019, p.186). O bom romance vai gerando novos significados e interpretações ao longo do tempo.

Neste debate entre romance literário e de entretenimento, a originalidade ainda seria um valor importante posto ser tomado como atemporal? O público gosta de novidade; no entanto, o julgamento de uma obra literária não pode passar apenas pela questão do gosto, ou ter seu valor medido em termos de consumo e vendagem. Tampouco o novo pode ser considerado um valor em si. De acordo com Para Perrone-Moisés (2016), o romancista contemporâneo aproveita as conquistas do passado, usa as técnicas narrativas tradicionais, transita entre o subjetivismo, o realismo e o fantasioso, busca transpor em seus textos os valores da força expressiva e comunicativa.

Entretanto, essa liberdade do escritor contemporâneo não iguala uma obra literária a uma obra de puro consumo ou entretenimento. Uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, tem de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido (p.37).

A provocação inicial deste trabalho foi a configuração atual da categoria romance do prêmio Jabuti, que, para muitos, serve como referência de qualidade literária da melhor literatura brasileira contemporânea. Maiquel Röhrig (2017) analisou os 15 romances vencedores do prêmio Jabuti, de 2001 a 2015<sup>4</sup>, observando as características de cenário, tempo, foco narrativo, linguagem e temática. Chama a atenção o que ele apurou sobre os temas das narrativas premiadas. A pesquisa mostrou que onze romances desenvolveram a problemática da busca pela identidade, o que, para o autor, reflete um estado de espírito típico da época contemporânea.

Em sete deles, os narradores são personagens que buscam reconstruir o passado a fim de compor sua própria personalidade no presente. Isso ocorre, em quatro, relativamente à sua experiência familiar, enquanto em três romances a reconstrução do passado é algo predominantemente subjetivo, dizendo respeito apenas a suas próprias experiências (RÖHRIG, 2017, p.208).

---

<sup>4</sup> Os livros são, por ordem cronológica, Dois Irmãos, de Milton Hatoum, Barco a seco, de Rubens Figueiredo, Dias e Dias, de Ana Miranda, Mongólia, de Bernardo Carvalho, Vozes do deserto, de Nélida Piñon, Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, Desengano, de Carlos Nascimento Silva, O filho eterno, de Cristóvão Tezza, Manual da Paixão Solitária, de Moacyr Scliar, de Edney Silvestre, Ribamar, de José Castello, Nihonjin, de Oscar Nakasato, O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo, de Erasmo de Rotterdam, Reprodução, de Bernardo Carvalho e Quarenta Dias, de Maria Valéria Rezende.

A ideia de uma jornada das personagens em busca de uma identidade nos remete ao conceito de romance de Lukács - do herói em busca de um sentido para a sua existência -, ainda que o referido autor esteja se referindo à modernidade. Nesta direção, Röhrig (2017) evoca Walter Benjamin para destacar a desorientação de se viver no mundo moderno, revelada pelos narradores de alguns romances. A pesquisa faz um retrato interessante do romance contemporâneo brasileiro, revelando o que foi valorizado pelos jurados do Jabuti.

São narrativas urbanas, predominantemente narradas em primeira pessoa, com número pequeno de personagens, linguagem mais simples do que erudita e com apelo a inovações, emprego dos recursos da metalinguagem e da intertextualidade para dialogar com a própria obra e com outras obras, temática ligada aos dilemas identitários da sociedade pós-moderna, entre outros elementos. (...) Mais do que sinalizar uma tendência da literatura contemporânea, e mais do que um modo de expressão dos autores deste período, esses elementos apontam para aspectos da realidade de nossa época, posto que refletem, também, como os leitores se sentem em relação a estes novos tempos (RÖHRIG, 2017, p.210- 211).

Foi em 2020 que a Câmara Brasileira do Livro (CBL), instância que organiza a premiação, anunciou a divisão da categoria romance em dois segmentos: Romance Literário e Romance de Entretenimento. Em 2021, a pesquisadora Tagiane Mai publicou um ensaio sobre esta inclusão do romance de entretenimento, pois até então nenhum livro enquadrado como tal teria sido premiado. “A inclusão do romance de entretenimento responde a um anseio de renovação do prêmio e atualização com o que acontece e se produz na indústria editorial brasileira” (MAI, 2021, p.169) conforme teria dito na época do lançamento do edital o então presidente do Conselho Curador do Jabuti, Pedro Almeida. Conforme Almeida, o romance literário tem como foco a arte de uso da língua e o romance de entretenimento possui o mérito de prender o leitor pelo seu enredo. Conforme dados extraídos do regulamento do Prêmio em 2020, e levantados por Mai (2021), os critérios apreciados na categoria Romance Literário são: originalidade de tema relacionado à forma e/ou estilo, técnica narrativa e estrutura, desenvolvimento da ação e personagens. Já o Romance de Entretenimento envolveria a prosa dos chamados “romances de gênero”, por exemplo, histórias de terror, policiais, ficção científica, romance sentimental, aventura, fantasia, entre outros. O curioso é que na definição de romance de entretenimento, no regulamento da edição de 2020, consta que devem ser inscritos no prêmio “os romances de gênero, de entretenimento, quando se considerar que a obra é voltada para um público mais

amplo”. Além disso, é destacado que o conteúdo e a trama serão o foco da avaliação dos jurados. Os critérios apreciados, conforme regramento, são: técnicas narrativas e estrutura relacionadas ao gênero, originalidade e capacidade de engajar o leitor e desenvolvimento da ação e construção dos personagens (MAI, 2021). A capacidade de engajar o leitor aparece como um notável traço de distinção entre as duas categorias. Outra característica que diferencia os dois segmentos, em relação aos critérios da premiação, são as técnicas narrativas e estrutura que, no romance literário, não se limita ao subgênero; por outro lado, no romance de entretenimento, este critério se refere às técnicas de narração do subgênero ao qual o romance candidato pertence.

entendemos que o Prêmio Jabuti se mostra sensível à atual onda renovadora da literatura brasileira contemporânea, conferindo notoriedade a um gênero que ainda é visto com ressalvas e que permanece à margem de muitos prêmios literários. Os prêmios literários, aliás, mostram-se merecedores de estudo na medida em que são sinais do prestígio que uma obra, autor, gênero ou categoria adquire dentro do meio editorial (MAI, 2021, pp 176-177).

Depreende-se, assim, que a divisão da categoria Romance no Jabuti ocorreu porque há uma suposta tendência do mercado editorial a reconhecer publicamente livros considerados mais “populares”, que atingem uma parcela maior dos leitores. Conforme os regulamentos do prêmio, este público mais amplo seria alcançado por narrativas dos subgêneros crime, terror, suspense, policial etc. Ao olharmos para os seis romances vencedores da categoria entretenimento<sup>5</sup>, observa-se que três deles se classificam como livros do subgênero policial/terror, um é uma ficção científica/ação e dois podem ser considerados romances sentimentais ou dramáticos.

A definição de uma narrativa literária em subgêneros por si só já um pouco problemática visto que uma uma prosa pode mesclar variados subgêneros. No entanto, nos romances de entretenimento, as características do subgênero - terror, policial, aventura e ficção científica etc -, são mais notáveis e importantes. Tanto é que um dos critérios de avaliação do Jabuti na categoria romance de entretenimento é “técnicas narrativas e estrutura relacionadas ao gênero”. Ou seja, a avaliação da

---

<sup>5</sup> Os premiados foram, respectivamente das edições de 2020 a 2025: Uma mulher no Escuro, de Raphael Montes, Corpos Secos, de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado, Olhos de Pixel, de Lucas Mota, Dentro de nosso silêncio, de Karine Asth, O crime do bom nazista, de Samir Machado de Machado e As fronteiras de Oline, de Rafael Zoehler.

maneira de narrar, de compor os elementos estruturantes da narrativa, está diretamente ligada à sua temática, o que a define enquanto subgênero.

Quanto ao critério “originalidade e capacidade de engajar o leitor”, pode-se supor que abarque as qualidades de prender a atenção do leitor, mantê-lo interessado e envolvido com a história, mobilizá-lo afetivamente. No âmbito das plataformas digitais de comunicação, o engajamento assume o significado de uma repercussão do livro nas mídias, nas redes sociais, postagens de texto e vídeo sobre o livro etc. Atualmente, a internet oferece variadas plataformas para que os leitores expressem suas opiniões e impressões sobre os livros lidos. É comum que o público comente publicamente se o livro lhe agradou ou não, o que gostou e o que não gostou na narrativa. A arena pública de julgamento e opinião sobre os livros definitivamente está ampliada e reverbera. Neste sentido, trata-se de um critério extra texto, que envolve os efeitos da narrativa no leitor. A partir desse requisito posto pelo próprio Jabuti na avaliação do romance de entretenimento, nos permitimos elencar este engajamento com o leitor como um traço distintivo desta categoria do romance.

Com vistas a organizar melhor nossas reflexões teóricas sobre as ideias demarcadoras do romance literário e do romance de entretenimento, sistematizamos um quadro com algumas diferenças. Estas distinções são bastante arbitrárias e baseadas nas nossas impressões e interpretações a partir dos textos. São perspectivas em mutação passíveis de questionamentos e problematizações.

**Quadro 1 - Aspectos distintivos dos romances literário e de entretenimento**

ROMANCE LITERÁRIO	ROMANCE DE ENTRETENIMENTO
Engloba qualquer subgênero e envolve critérios ligados à qualidade literária ou arte literária, ou seja, a forma (conforme prêmio JABUTI).	Engloba subgêneros da ficção científica, horror, fantasia e sentimental e envolve critérios ligados ao conteúdo e trama (conforme prêmio JABUTI).
Originalidade de tema e de técnica narrativa	Originalidade e capacidade de engajar o leitor. Boa técnica narrativa ligada ao seu subgênero.
Arte séria, ligada aos burgueses	Arte leve, ligada à massa.
Apresenta boa forma literária.	Apresenta bom conteúdo ou tema.
Caracteriza-se pela literalidade e efeito	Apresenta linguagem mais direta, sem

de estranhamento.	inovações linguísticas.
É plurissignificativo, pode apresentar várias camadas de sentido.	É pragmático e mais plano, possui mais unicidade de sentido na relação leitura-significação.
Preserva a “tradição literária”.	Representa uma tendência do mercado editorial.
Desvenda o mundo e o homem de uma forma mais aprofundada, duradoura e complexa.	Apresenta uma história com conteúdo atraente e “viciante”, mais focado na trama.
Insere-se no paradigma analítico-textual da literatura	Insere-se no paradigma identitário
Originalidade de estrutura narrativa e de temática.	Tendência a reprodução de narrativas com mais caricaturas, clichês, lugares comuns.
	Valorização do design e da visualidade
Perspectiva de assimilação, fruição reflexiva.	Perspectiva de performatividade e produtividade.

Fonte: Elaborado pela autora

## 5 CONSIDERAÇÕES QUASE FINAIS

A ideia inicial deste trabalho foi pensar sobre a literatura a partir da fragmentação da categoria romance, manifestada pelo regulamento do prêmio Jabuti. O objetivo era compreender esta divisão do gênero entre romance literário e romance de entretenimento, conversar sobre o que este “literário” representa. O entendimento desta construção passou pela discussão da indústria cultural, dos debates relacionados à arte e ao entretenimento, duas dimensões apresentadas frequentemente como opostas. A literatura, como outras formas de artes, está envolvida por uma indústria, um mercado, um sistema econômico, uma cultura característica do próprio tempo.

Essa fragmentação do romance, em literário e de entretenimento, feita pelo principal prêmio de literatura do país, diz algo sobre nossa época. Propõe a valorização dos gêneros terror, suspense, ficção científica e romance sentimental, associando-os com leitura de entretenimento. Reconhece um mercado de literatura de entretenimento que produz narrativas “originais” que focam mais no tema, na trama e que “engajam o leitor”. Seria o reconhecimento ou a produção de novos perfis de leitores, com interesses mercadológicos? O fato é que enxerga no romance de entretenimento certas tendências do mercado editorial que valem a pena serem legitimadas. Além disso, outra justificativa do Jabuti para enquadrar um livro na categoria entretenimento é o alcance a um público mais amplo, leia-se, talvez, mais consumidores. Para além da função de divertir e entreter, não há dúvida que a ideia de entretenimento está ligada ao mercado editorial e também à mídia. As editoras apostam em ideias com potencial de sucesso neste mercado. São empresas que fazem contratos e esperam um retorno. Nesta transação, haverá produtos bons e ruins. Os romances considerados literários também estão inseridos neste mesmo sistema, obviamente.

Neste sentido, evocando parte das teorias sobre indústria cultural, podemos admitir a ideia de que existe uma padronização na produção literária, uma homogeneização, uma reprodução de fórmulas de sucesso, uma repetição de tramas e clichês voltados a agradar um certo tipo de público; a hipervalorização das reviravoltas tão cultuadas nas séries também atingem os romances que devem ser visualmente atrativos com muitos respiros na editoração, capas artísticas e ilustrações que impressionam.

No presente esforço de estabelecer distinções entre os dois tipos de romances, é preciso considerar o debate sobre forma e conteúdo, a questão da construção da linguagem, da estrutura de um romance. O próprio prêmio Jabuti estabelece claramente esta separação quando define os critérios de avaliação das duas categorias. O critério arte literária/forma é referenciado no romance literário e o critério conteúdo/trama é explicitado como requisito no romance de entretenimento. Apesar desta complicada dissociação, fica clara a noção de uma arte literária conectada ao trabalho com a forma, com a estrutura linguística, uma preocupação supostamente menor para o romance de entretenimento, focado mais na trama ou no conteúdo. A arte literária ou a boa forma estaria condicionada a uma inovação de estrutura linguística ou uma originalidade na construção linguística narrativa. De qualquer modo, esta diferenciação não serve para definir literatura e não literatura. Podemos fazer juízos de valor e discutir qualidade dos romances com base no debate conteúdo e forma, mas não rotulá-los como textos literários e não literários. No entanto, quando alguém qualifica uma obra como “arte literária”, com base na forma, e outra como obra de entretenimento, com base no conteúdo, afirma-se uma clara separação entre o “fazer arte” e o “promover entretenimento”. Uma interpretação, no mínimo, problemática.

A literatura é um sistema vivo de obras (CANDIDO, 2023), livros que agem um sobre os outros e sobre os leitores. O romance é um gênero dinâmico, dialógico, aberto a transformações do seu próprio tempo. É importante reconhecer a chamada tradição literária, compreender a trajetória da literatura, os legados, o conhecimento acumulado, a história, o conceito e a formação da literatura brasileira (COUTINHO, 1960), por exemplo; tudo pelo que ela passou para chegar ao agora. As transformações são contínuas e o romance contemporâneo absorve as mudanças sociais. Processos de hibridiz na cultura da sociedade pós-moderna contemporânea influenciam as formas literárias bem como os avanços tecnológicos e comunicacionais. A fusão entre realidade e ficção, como nas literaturas pós-autônomas (LUDMER, 2009), ou a escrita não mediada pela ficção, como autoficção (KORNBLUH, 2025) dão foco a outros olhares sobre os textos literários. Para além da mistura de gêneros e do questionamento das faces da realidade e da ficção, há a internet e as múltiplas plataformas de compartilhamento de conteúdo literário, opiniões, resenhas, críticas, ficções de fãs, comentários etc. Este contexto tecnológico e midiático tem impactado a literatura tanto na sua forma como no seu conteúdo. É

interessante que a literatura acolha tantas manifestações e expressões não sem que alguma coisa se perca pelo caminho. Importante lembrar que vivemos numa sociedade de excesso de informações, excesso de oferta, excesso de consumo, excesso de imagens, excesso de performatividade, excesso de conteúdo, excesso de imediatividade e carência de reflexão, atenção, foco, concentração, assimilação, elaboração, tempo. A literatura como um todo e o romance contemporâneo são atravessados por todas estas dinâmicas sociais, históricas, culturais, tecnológicas e comportamentais de uma sociedade sempre em transformação.

Dinâmicas que também refletem políticas de igualdade e de justiça social, no caso do Brasil por exemplo. Hoje felizmente temos uma literatura muito mais diversa, com mais pessoas negras publicando, mais mulheres publicando, mais vozes representativas da sociedade compartilhando suas histórias e perspectivas. Se o Jabuti utilizasse essa fragmentação do gênero do romance para incentivar ainda mais a diversidade<sup>6</sup> e o incentivo a outras leituras, seria algo positivo, mas não nos parece que seja este o caso.

O quadro comparativo elaborado neste trabalho é uma tentativa de compreensão de uma cisão já exposta pelo campo da literatura, uma separação muitas vezes velada, mas que se desvendou a todos a partir de 2020 com a premiação do Jabuti a representantes da arte literária e do entretenimento. O romance já é um gênero fragmentado na literatura, uma forma que abarca muitos subgêneros a depender de sua temática. Alguns subgêneros como terror, policial, suspense, ficção científica, entre outros, que ficavam à margem das premiações foram recompensados com esta categoria de entretenimento, o que não é de forma alguma demérito, mas talvez uma generalização rasa acerca desses livros.

As distinções entre os dois segmentos é construída sobre os pilares da forma e do conteúdo e a ficção é a linha em comum das duas categorias, o que é importante de se pontuar já que a própria ficção tem sido questionada.

O reconhecimento público, por parte das premiações, da imprensa e dos romances literários, que apresentam qualidade de forma e conteúdo, é um importante indicativo de leitura para a sociedade. E a valorização dos romances de entretenimento parecem fazer um movimento de conferir destaque, no campo ou

---

<sup>6</sup> Na edição de 2025, a organização do prêmio foi criticada por não ter nenhuma autora mulher entre os cinco finalistas da categoria romance literário. Na categoria romance de entretenimento, havia duas mulheres finalistas.

sistema literário, a narrativas que já conquistaram um público significativo. A literatura para divertimento, com suas tramas viciantes, surpreendentes e atrativas, cheias de reviravolta, coexistem com a literatura mais profunda, densa, reflexiva, universal e linguisticamente mais elaborada.

A partir de tudo que foi discutido neste trabalho, nos arriscamos a concluir que a fragmentação do gênero romance em literário e entretenimento representa uma tensão presente no campo da literatura entre valorizar a boa forma literária e reconhecer tendências de mercado sob a justificativa do conteúdo original e do alcance público. Parece importante questionarmos se essa fragmentação é boa para a literatura, se ela contribui para realmente ampliar o público leitor que vem se reduzindo, ou se ela apenas serve para atender a demandas de mercado e reforçar certos preconceitos ligados às diferenças entre arte e entretenimento.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Rio de Janeiro: Edições 70, LDA, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Todavia, 2023.

COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2024.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

ECO, Umberto. **A literatura contra o efêmero**. 2001

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Formalismo russo e *New Criticism*. In BONNICI, Thomas; OSANA ZOLIN, Lúcia (orgs). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

KORNBLUH, Anna. **Imediatez: ou o estilo do capitalismo tardio demais**. São Paulo: Boitempo, 2025.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: **Sopro20**. Janeiro 2010. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em 19 out 2025.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAI, Tagiane. Romance de entretenimento no Prêmio Jabuti 2020: inclusão ou exclusão? **Gutenberg** - Revista de Produção Editorial, Santa Maria, RS, Brasil, v. 1, n. 1, p. 168-177, jan./jun. 2021.

MATTOS, Sandra Maria Nascimento. **Conversando sobre metodologia da pesquisa científica** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. **A Linguagem Literária**. São Paulo: Ática, 1999.

RODRIGUES, Sérgio. **Escrever é humano**: Como dar vida à sua escrita em tempo de robôs. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

RÖHRIG, Maiquel. O romance contemporâneo no Brasil a partir dos vencedores do prêmio Jabuti entre 2001 e 2015. Revista **Literatura em Debate**, v. 11, n. 21, p.195-213, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/2577/2292>. Acesso em: 15 nov 2025

Sites acessados:

<https://www.prolivro.org.br/pesquisas-retratos-da-leitura/as-pesquisas-2/>

<https://www.premiojabuti.com.br/jabuti/eixos-categorias/>

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/08/itamar-ernaux-e-ferrante-sao-interessantes-mas-nao-literatura-diz-aurora-bernardini.shtml>

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/murro-em-ponta-de-faca/>