

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**As fraturas no projeto de uma literatura nacional:
representação na narrativa brasileira contemporânea**

Anderson Luís Nunes da Mata

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè

Brasília

Mai de 2010

Tese apresentada em 15 de maio de 2010 como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Literatura

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè (presidente)

Prof^a. Dr^a. Paloma Vidal (membro)

Prof. Dr. Edson Silva de Farias (membro)

Prof^a. Dr^a. Maria Isabel Edom Pires (membro)

Prof. Dr. Rogério Lima (membro)

Prof^a. Dr^a. Cinthia Schwantes (suplente)

Prof. Dr. Paulo Cesar Thomaz (suplente)

Agradecimentos

Àquele que compartilha uma visão de mundo que constitui um projeto de vida, no qual se incluem projetos acadêmicos como este, apenas possíveis com o estofo emocional e o amor que me foram devotados ao longo dos últimos anos: Fábio;

Àquela que sempre acreditou nos meus projetos e que os apoiou no curso de suas transformações, com a atenção de quem cuida, com o cuidado de quem admira e com a admiração que o verdadeiro educador tem pelos educandos, instigando-os a serem sempre seres humanos melhores: a amiga e orientadora Regina Dalcastagnè;

Àqueles que no calor da intimidade doméstica amaram, admiraram e deram suporte a esse projeto: Elizabeth, Luis, Daniela, Sandro e Fabianny;

Àqueles que ao longo dos anos têm incentivado, criticado e debatido estes e tantos assuntos, em tom acadêmico ou de despreziosa conversa, e que foram fundamentais para que este trabalho chegasse neste ponto em que o defendo: Gleiser Valério, Alexandre Lima, Raquel Lima, Ana Carolina Aguiar e Ludmilla Santos;

Àqueles que com afeto e generosidade se dedicaram comigo a pensar esta tese, sendo *de fato* um grupo de pesquisa que, dentro de sua necessária diversidade, forma um conjunto intelectual e, principalmente, humano inspirador: Susana Lima, Virgínia Leal, Gislene Barral, Edma Gois, Bruna Lucena, Aline Lacerda, Adelaide Miranda, Paulo Thomaz, Francismar Barreto, Larissa Dantas, Marina Farias e Igor Graciano;

Àqueles que sabendo tanto, souberam também dividir o conhecimento, e, mais que isso, fizeram com que lógica mais prosaica da educação, que associa ensino e aprendizagem em favor da transformação do mundo, funcionasse plenamente: as professoras Maria Isabel Edom, Cynthia Schwantes, Paloma Vidal, Elizabeth Hazin, Ana Laura Reis, Sara Almarza, e os professores Denilson Lopes, Rogério Pereira, Rogério Lima, Gilberto Martins, Adalberto Müller;

Àqueles que nos provocam, questionam e ensinam, fazendo da sala de aula um laboratório de ideias que, postas à prova no debate, terminam em páginas, como as que se seguem, e em favor de quem espero que a maior parte do trabalho empreendido aqui se reverta: os alunos;

Àqueles que, tendo de lidar com a burocracia de editais, matrículas, formulários e relatórios foram parceiros fundamentais para viabilização do projeto: Dora Duarte, Jaqueline Barros, Nívea, Débora Andrea e Ana Maria;

À CAPES, sem cujo apoio financeiro este trabalho não teria sido concluído;

À educação pública brasileira, que, das séries iniciais à universidade, me proporcionou uma formação educacional sólida marcada pela liberdade e pelo crescimento humano, construindo o senso crítico de onde surgiu a curiosidade pelo saber que resultou neste trabalho;

Meu muito obrigado!

Sumário

Resumo	7
Abstract.....	8
Introdução	10
<u>I</u> Representação: conceito e problemas	16
A ética da representação: introdução	17
Representação: breve explicação para um conceito	18
Realismo e perspectiva social.....	21
O jogo político tripartite do processo representacional.....	25
Dinâmica narrativa – dinâmica social: consequências no campo literário	27
Constrangimentos à representação	31
Modo de falar: o balbucio	35
Sistema e nação	39
<u>II</u> Nação e sistema literário nacional	43
Além das nacionalidades.....	44
A permanência de uma tradição	48
Sistema.....	50
Ilusão biográfica da Formação	54
Contracânone.....	60
Nação e literatura	63
Alegorias nacionais.....	70
Formação, sistema, nação: impasses para a narrativa brasileira contemporânea	72
<u>III</u> A literatura como conhecimento do mundo: metodologia e <i>corpus</i>	74
O problema do <i>corpus</i>	75
Cinco romances, cinco autores	78
CARVALHO, Bernardo. <i>Teatro</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 1998.....	80
HATOUM, Milton. <i>Dois irmãos</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2000.....	81
VIGNA, Elvira. <i>Coisas que os homens não entendem</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2002.....	82
MIRISOLA, Marcelo. <i>Joana a contragosto</i> . Rio de Janeiro: Record, 2005.....	83
LINS, Paulo. <i>Cidade de Deus</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 1997.....	84
<u>IV</u> Representação na narrativa brasileira contemporânea	87
Fora do quadro.....	88
Fraturas da nação.....	93

O nacional a contrapelo: o ponto de vista periférico	105
Esterilidade e tradição	113
Literatura nacional: um conceito problemático	119
A nação e a língua nacional	123
Linguagem literária: relações com o cânone	126
A literatura brasileira entre as histórias locais e o projeto global	140
V. Parâmetros para a crítica da literatura brasileira contemporânea	145
A busca pela origem	146
Comunidade ética: um problema?	151
Ética representacional e campo literário	154
Considerações finais.....	164
Bibliografia	170

Resumo

A representação literária, dentro de sua complexidade, tem sido abordada na tradição da crítica literária brasileira como o processo em que as dinâmicas sociais são plasmadas na forma literária. Além disso, algumas categorias como *formação* e *sistema*, que têm resistido como balizas dessa crítica, são associadas a um projeto nacional. A narrativa brasileira contemporânea mostra-se resistente a essas categorias, articulando uma perspectiva calcada em noções de multiculturalidade e policentrismo, que fratura esse projeto nacional.

Nesse sentido, a fim de pensar como opera a representação nos romances brasileiros publicados por grandes editoras a partir de 1990, esta tese busca compreender esse processo, mediado pelo campo literário, por meio da discussão das categorias *sistema*, *formação*, *cânone*, *literatura nacional* e *língua nacional*, em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *Teatro*, de Bernardo Carvalho, *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna, e *Joana a contragosto*, de Marcelo Mirisola.

No capítulo I “Representação: conceito e problemas” discute-se o conceito de representação por meio da reconsideração das posições de sujeito e objeto nessa relação, visando a uma representação que considere o aspecto responsivo desse objeto, numa leitura que aborda a ética do problema. Já o capítulo II “Nação e sistema literário nacional” revisa principalmente os conceitos de *formação* e *sistema* de Antonio Candido, propondo os limites de sua obra capital *Formação da literatura brasileira*, e assim, também, problematizando seus continuadores e questionando o lugar de sua metodologia na crítica sobre a literatura brasileira contemporânea. A justificativa das escolhas metodológicas e dos textos literários que são discutidos nesta tese concentra-se no capítulo III “A literatura como conhecimento do mundo: metodologia e *corpus*”. O debate sobre questões sobre a nação a partir dos romances contemporâneos é feito no capítulo IV “Representação na narrativa brasileira contemporânea”. O capítulo V “Parâmetros críticos para a literatura brasileira contemporânea” é propõe alguns pressupostos para a leitura de romances brasileiros contemporâneos.

Palavras-chave: narrativa brasileira contemporânea, campo literário, nação, multiculturalismo policêntrico.

Abstract

Literary representation, within its complexity, have been seen by the Brazilian literary critics as the process in which social dynamics is transformed into literature. Besides, some categories used by that traditional critics, such as, *formation* and *system*, are related to a national project. Brazilian contemporary narrative has been an obstacle to such categories, building a perspective based in terms of multiculturalism and polycentrism. In an ethical community, the narratives with a transnational approach, with a mumbling speech and conscious of the coloniality of the power react to that critics tradition.

Thus, in order to think of the representation in Brazilian novels published by the greatest editorial corporations since 1990, this thesis seeks to understand such process, mediated by the concept of literary field, in *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, *Teatro*, by Bernardo Carvalho, *Dois irmãos*, by Milton Hatoum, *Coisas que os homens não entendem*, by Elvira Vigna, e *Joana a contragosto*, by Marcelo Mirisola.

On chapter I: “Representation: concept and problems”, we discuss the concept of representation reconsidering the positions of a subject and an object, aiming to reach the responsive aspect of such object, in an ethical approach to the problem. Chapter II “Nation and national literary system” reviews the concepts of formation and system, as they have been stated by Antonio Candido. We set the limits of his capital work *Formação da literatura brasileira* questioning him as well his followers the place of his critical methods in face of Brazilian contemporary literature. We justify the methodological choices as well as the novels which are discussed in this thesis on chapter III “Literature as knowledge about the world: methodology and *corpus*”. The debate on nation issues with the contemporary novels takes place on chapter IV “Representations in Brazilian contemporary narrative”. Chapter V “Critics parameters for Brazilian contemporary literature” postulates some premises to discuss Brazilian contemporary literature.

Keywords: Brazilian contemporary literature, literary field, nation, polycentric culturalism

e mergulhava nessas palavras (gostaria de dizer fluxo verbal, mas faltaria com a verdade, ali não havia fluxo verbal, mas balbucios)

Roberto Bolaño

Introdução

A expressão “literatura brasileira” é onipresente nas discussões sobre a literatura produzida a partir do Brasil, seja nos livros didáticos, no mercado editorial, nos programas de graduação e de pós-graduação em literatura e, principalmente, na crítica que ajuda a forjar o conhecimento sobre tal literatura. De Varnhagen às antologias dos anos 1990/2000, vemos a ideia de literatura nacional ser produzida e reproduzida no campo literário brasileiro a partir da noção de pertencimento de um sujeito e, por extensão, de seus escritos, a uma nação, dotada de uma língua, um território e traços culturais próprios. Ao propor uma discussão sobre o conceito de representação na narrativa brasileira contemporânea, não é possível escapar à trepidação causada pelas ranhuras contidas na superfície apenas aparentemente lisa do conceito de literatura nacional. É necessário discuti-lo também devido ao fato de que a crítica e a historiografia literária produzidas sobre a literatura brasileira (que muitas vezes são feitas pelos mesmos estudiosos – Veríssimo, Romero, Candido) frequentemente associam a produção literária à história e à representação de um projeto de nação. A polêmica afirmação de Fredric Jameson¹ de que o destino das literaturas periféricas era o de ser alegorias nacionais, ainda que numa clave universal, encontra assento ao lado dessa crítica e historiografia consagradas. Contudo, quando envolvemos a própria produção literária nessa discussão, isto é, a literatura produzida nos arredores do século XXI, é difícil não perceber que há um hiato entre as categorias dessa crítica (formação, sistema, forma social/forma literária) e as discussões mais prementes levantadas pelos textos da nossa contemporaneidade. Se a noção de uma literatura brasileira não é abandonada, ela é debatida de modo mais ou menos intenso seja pelas reflexões suscitadas nos próprios textos ou pela forma adotada para a narrativa, que remetem de algum modo a uma *tradição* – palavra que, como *sistema*, *formação*, e, claro, *cânone*, está intimamente ligada tanto ao modo de produzir literatura, quanto à já referida crítica consagrada e aos seus mecanismos de consagração deste ou daquele texto literário.

Assim, pretendo discutir como essas ideias são debatidas em cinco romances publicados nas últimas duas décadas, para daí compreender quais são as

¹ Ver Ahmad, “A retórica da alteridade de Jameson e a alegoria nacional”.

preocupações acerca da representação que esses textos articulam. O romances são *Teatro* (1998), de Bernardo Cavalho, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, *Coisas que os homens não entendem* (2002), de Elvira Vigna, e *Joana a contragosto* (2005), de Marcelo Mirisola. A pergunta central é: como a narrativa contemporânea faz a mediação fundamental entre os seus múltiplos referentes e o universo ficcional? É importante notar que não tenho a intenção de essencializar o texto como se dele exclusivamente brotasse essa ou aquela ideia. Elas serão elaboradas a partir de um ponto de vista que as organizará, o do pesquisador, mas também a partir do modo como esses textos são percebidos pelos escritores (os próprios autores das obras e seus pares) e pelos seus críticos. Uma noção do que é a representação que emergirá da discussão terá, entre outros, esses balizadores que são parte da própria discussão dos problemas.

É importante ressaltar que serão evitadas as hierarquias que podem emergir entre o discurso teórico e o literário. Tomando emprestada a reflexão de Walter Mignolo acerca do que ele denomina de “pensamento liminar”, os discursos literários não serão tomados como objeto dos discursos teóricos ou críticos. Assim, as narrativas serão postas em discussão de modo horizontal em relação aos teóricos, críticos e historiadores da literatura. Definindo o “pensamento liminar”, Mignolo argumenta contra as hierarquias da divisão do trabalho intelectual no Ocidente, admitindo que o conhecimento pode ser produzido a partir de outros espaços que não os centros tradicionais, como o que ele chama de “um outro pensamento”². É nesse sentido que a literatura enquanto discurso que produz conhecimento sobre o mundo será abordada. A noção de um pensamento liminar como epistemologia para uma teoria acerca da narrativa brasileira contemporânea também será uma importante baliza para se compreender o modo como as próprias narrativas articulam os discursos que serão discutidos.

A escolha dos cinco romances tem algo de arbitrário, como qualquer recorte, por mais justificado que seja. A opção pelo gênero romanescos está relacionada com a hierarquia que o próprio campo literário define para seus produtos. Interessa, a esta pesquisa, os lançamentos de escritores novos, não

² Ver Mignolo, *Histórias locais/Projetos globais*, p. 98-100.

necessariamente estreatantes, à época da publicação de suas obras. Isso se deve a busca de uma percepção que esteja ou em construção ou menos comprometida com formas já consagradas pelos próprios autores e também pela constatação do surgimento na década de 1990 de uma multiplicidade de novos nomes legitimados tanto pelo mercado editorial quanto pela crítica. Assim, a publicação de novas obras de novos autores, que teve seu incremento no conto na década de 1970, sofreu forte baque nos economicamente conturbados anos 1980, e fez o romance ressurgir como gênero de maior prestígio nos anos 1990 e 2000. Movimento que acompanha, então, o espírito do tempo, que consagra ao romance o lugar de maior destaque dentro da produção literária, ou seja, é o formato dentro do qual os escritores mais bem investirão seu capital.

Esse recorte também está baseado naquele feito a partir da pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè junto ao Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, em que se fez um mapeamento dos personagens do romance brasileiro recente³. Os anos 1990, com as novidades que trouxe em termos de ordem social, econômica e ideológica, foram considerados o marco dessa contemporaneidade. Outro dado importante do recorte da revista, diz respeito ao fato de que foi considerado como representativo do campo literário nacional, o que se publicou pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, as três editoras reputadas por agentes do campo como as mais prestigiosas, segundo a mesma pesquisa.⁴

Preocupado com a elaboração, ainda que problematizada, de um conceito para a ideia de representação, interessa-me a camada da generalidade, que é mais bem obtida dentro de uma categoria repleta de armadilhas, que chamarei aqui de representatividade. Os escritores com quem discutirei são, então, aqueles que considero representativos na literatura atual produzida no Brasil, mais que isso, são nomes em evidência no campo literário e que, por isso, irradiam suas ideias com maior abrangência, além de deverem seu posicionamento privilegiado neste campo exatamente por responderem melhor às suas demandas.

³ Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”.

⁴ *Idem*.

Embora a noção de uma literatura brasileira seja questionada enquanto uma categoria que exista por si só, a existência de um campo literário brasileiro não é negada. Primeiramente porque há um insulamento linguístico, que é resultado de uma posição periférica que as nações que falam português ocupam na chamada república mundial das letras⁵. A esse insulamento segue a delimitação de um mercado, restrito, para as narrativas produzidas em língua portuguesa, e, mais especificamente, em português do Brasil. A língua, instituição importante na construção de uma identidade nacional, cujas fraturas são afinal o tema desta tese, é decisiva, desse modo, tanto para a construção – histórica inclusive – de uma identidade narrativa para uma literatura nacional, quanto para a definição do campo no que se refere ao mercado. Mas não apenas a ele, já que as instituições escolares também pautam os currículos dos cursos de literatura do ensino fundamental ao superior com base na língua em que as narrativas são produzidas, e, cada vez mais, na nacionalidade dos escritores, restringindo os currículos aos escritores brasileiros. É um processo de reforço de uma identidade nacional, independente do viés de abordagem dos textos selecionados para esses currículos, que, como será mostrado mais adiante, está em confronto com as próprias narrativas que essa literatura produz. É um descompasso que é complementado pelo interesse maior do leitor brasileiro na ficção produzida fora do país, notadamente por escritores de língua inglesa, que ocupam há décadas os primeiros lugares nas listas dos *best-sellers*.

Então, discutir o problema da nação nas suas relações com a literatura se afigura como etapa inescapável para a compreensão dos processos de representação na narrativa brasileira contemporânea, seja pela questão do projeto nacional contido ora na literatura em si, ora nos seus meios de reprodução (crítica, historiografia, currículos escolares), ou pelo próprio debate suscitado nos romances que, como veremos, tangenciam esse problema ou têm-no como assunto principal.

Quando se trata da questão da nação é preciso ter em vista o que ela significa enquanto uma narrativa em si mesma, e, por isso, o que ela deixa de fora de seu escopo narrativo. É aí que entram os constrangimentos à representação que,

⁵ Ver Casanaova, *República mundial das letras*.

se têm a nação como referente, deixa de fora tudo o que não cabe nesse projeto nacional. Nesse sentido, a tese defenderá a necessidade de uma ruptura nas narrativas lineares da nação, incluindo aí as categorias que servem a elas na crítica e historiografia literárias, tais como a *formação* e, mesmo, o *sistema*. Os problemas relativos à ética da representação estão discutidos no capítulo I. Já a revisão das categorias utilizadas pela tradição da crítica literária nacional está presente no capítulo II, que também propõe novas categorias para pensar essa literatura.

A literatura entra na discussão com maior peso nos capítulos seguintes. O capítulo III trata-se de uma justificativa das escolhas metodológicas e de uma problematização do *corpus* e da própria ideia de *corpus*, enquanto o capítulo IV é um debate com os romances sobre os temas da representação e da nação como âncora dessa representação. O debate entre os diversos agentes do campo literário compõe um quadro complexo que servirá de ponto de partida para a reflexão acerca do que é representação. O capítulo IV consistirá no debate entre essas obras com relação à tradição, ao cânone e à língua, que forjam uma noção de literatura nacional, e, por outro lado, as outras questões prementes nessas narrativas ligadas à inclusão, à multiculturalidade, e, mesmo ao lugar da literatura no debate acerca de uma “cultura brasileira”. Já o capítulo V apresenta uma proposta não programática para a crítica literária, pensada em outras bases diferentes daquelas da tradição modernista.

I**Representação: conceito e problemas**

A ética da representação: introdução

Em 2004, quando foram divulgadas as imagens dos atos de tortura praticados por militares norte-americanos contra iraquianos na prisão de Abhu Ghraib, o ensaio *Diante da dor dos outros* (2003), escrito por Susan Sontag e publicado cerca de um ano antes, passou a soar como um prefácio para o que viria a ocorrer com as imagens da guerra dos Estados Unidos contra o Iraque. Sontag reflete sobre a ética da fotografia de guerra, e, em determinado ponto, ataca o que há de espúrio em tomar posse do sofrimento alheio e transformá-lo em objeto⁶. Ainda inadvertida do fenômeno da popularização da fotografia digital, Sontag não prevê o que ocorreria caso qualquer sujeito presente no cenário de guerra, e não apenas os fotógrafos profissionais, pudesse produzir imagens daquele horror. As câmeras digitais, nas mãos dos militares norte-americanos responsáveis por uma prisão no Iraque, registraram fotografias que, enquanto veículo de representação do outro, se transformaram, por um lado, em ferramenta de escárnio contra esse outro, mas, ao mesmo tempo, suscitaram uma forte indignação contra os atos de tortura e o modo como as imagens degradavam a subjetividade dos prisioneiros árabes.

No documentário *Procedimento operacional padrão* (2008), o cineasta Erroll Morris detalha o significado das imagens para esses militares-fotógrafos, a partir de entrevistas com eles próprios. A soldado que foi autora da maior parte das imagens declarou que seu objetivo sempre foi chamar atenção para os abusos (ainda que aparecesse sorrindo diante de cadáveres ou prisioneiros em situação degradante). O fato de ter sido oficialmente processada pelo mesmo abuso que alegava denunciar dá conta do duplo caráter da *fotografia aflitiva* que Sontag discute em seu ensaio. A imagem que provoca o choque pode também anestesiar a sua audiência, ou seja, o que é arquitetado como denúncia pode terminar em banalização. É interessante notar que, nesse episódio das fotografias abusivas, importou pouco à opinião pública mundial a alegação de que as fotografias muitas vezes simulassem uma violência que não ocorrera. Estava em discussão o direito do outro à sua imagem, e, mais importante, à imagem do seu sofrimento, ainda

⁶ Sontag, *Diante da dor dos outros*, p. 69.

que esse outro não tivesse direito à liberdade, às prerrogativas do julgamento no Estado democrático de direito, ou às condições mínimas de dignidade dentro do ambiente prisional.

Por outro lado, não deixa de chamar atenção a presunção dos soldados de que o suposto caráter simulado de algumas fotos pudesse livrá-los do crime que cometeram, ou ao menos aliviá-lo, como se o ficcional lhes garantisse uma “licença”. Num dos depoimentos, uma das soldados reforça essa linha de argumentação afirmando que a fotografia não exhibe o que está fora do quadro, e que aquilo que ficou de fora, aquilo que o fotógrafo escolheu recortar, porque não fazia parte do conteúdo do que queria comunicar, pode, *a posteriori*, servir-lhe de justificativa. Outra explicação para os atos de violência praticados contra os prisioneiros é a sua eleição como o inimigo, isto é, como uma alteridade absoluta, contra a qual é imperativo se lutar, segundo um dos soldados, em nome do povo americano. O registro da violência serviria assim, também, como uma prestação de contas: como deputados do ódio dos seus compatriotas contra os “terroristas”, os militares os representavam na violência registrada nas fotografias.

São muitas mais as questões políticas e humanitárias suscitadas pelo episódio de Abhu Ghraib, mas decidi recapitular uma de suas partes porque a considero repleta dos problemas da representação que discutirei nesta tese, isto é, da representação, em primeiro lugar, como uma apropriação do real, plasmada por uma linguagem que visa a comunicar um conteúdo recortado desse real, e que, quando trata de pessoas, ou seja, quando recria personagens, acaba por recriar, dentro dessa linguagem, a língua dos indivíduos, falando em seus nomes. É com essa diretriz que será enfrentado o desafio de discutir o conceito de representação a partir daqui: entendendo-o como um processo que enforma um ato de comunicação perpassado por pressupostos políticos e suas consequências.

Representação: breve explicação para um conceito

Numa acepção de dicionário, representar é tornar presente o que está ausente. Contudo, a fim de desdobrar o tema, partindo da definição dada pela

teoria política, o processo de tornar presente o ausente necessita, para sua existência, dos seguintes elementos: o referente, a reapresentação do referente, que pressupõe um agente que a elabora, e o reconhecimento, por parte de um público, de que aquela reapresentação de fato está ligada ao referente. Dito assim, é possível tomar três exemplos: uma placa de trânsito, um mapa e uma agremiação estudantil.

A placa de trânsito que contém a letra E, dentro de um círculo de borda vermelha, cortada a partir do alto da direita para a esquerda por uma faixa também vermelha, tem por objetivo simbolizar que, na área em que se encontra, é proibido estacionar. A placa, desse modo, é a representação da ordem de que é proibido estacionar. Esse referente, contudo, não tem qualquer ligação imediata com a placa, embora esta combine uma série de signos, como a letra E, que faz referência à palavra “estacionar”, ou a cor vermelha e a faixa transversal que dão destaque à proibição. Contudo, o que faz qualquer motorista reconhecer aquela placa como um interdito ao estacionamento é a instrução que todos os que pleiteiam uma licença para dirigir recebem acerca das placas de trânsito. Há um acordo entre motoristas e Estado, efetuado no momento em que um indivíduo que aspira à licença submete-se às aulas de trânsito e ao código de leis de trânsito vigentes, de que aqueles elementos gráficos impressos na placa de trânsito significam que é proibido estacionar. Nesse sentido, por mais distante que os signos contidos na placa possam estar da ordem que ela representa, é o reconhecimento do acordo que permite que o processo de *representação simbólica* atue. Assim, podemos pensar não só num acordo legal, como num repertório que faça parte de uma cultura não escrita, como a bandeira que identifica uma nação, ou a caveira que, impressa em um portão ou numa embalagem, alerta sobre o perigo de morte.

Se pensarmos no caso do mapa de um bairro, é possível chegar à conclusão de que atua ali o mesmo tipo de acordo tácito que foi tratado anteriormente quanto às placas de trânsito. Contudo, há uma diferença primordial, que é a preocupação contida na confecção do mapa de que ele descreva do modo mais preciso possível o seu referente, no caso, o espaço real do bairro. Não há mais aí o esforço simbólico porque não se conta nem com a força do acordo legal

que impõe que uma representação gráfica signifique isso ou aquilo ou um repertório cultural sob o qual repouse a significação de um signo. Ainda que o mapa se valha de símbolos para representar um ou outro elemento, de uma maneira geral, importa nele muito mais a acuidade na reprodução, em escala, dos espaços da cidade, muitas vezes com a miniaturização de monumentos, traços urbanísticos etc. Está em jogo, então, a *representação descritiva*, que é o que permite que um leitor possa se guiar pelo mapa, e reconhecê-lo como a representação do bairro em questão, em um recorte apequenado.

Há, ainda, outros modos de representação, que igualmente dependem da tríade real-representacional-reconhecimento. No caso, por exemplo, de uma agremiação estudantil numa dada escola, diversos grupos de lideranças disputam, como chapas, entre si o direito de falar em nome de todos os estudantes. É evidente que nenhuma das chapas será capaz de conter todas as idiossincrasias daqueles por quem eles falam, mas espera-se, numa situação ideal, que seus planos de atuação contemplem os interesses da maior diversidade possível dos grupos presentes naquele microcosmo social que interessa ao pleito. É nisso, em última instância, que se sustenta a sua possibilidade de eleição, isto é, o reconhecimento público e legal da maioria de que aqueles são os mais habilitados a falarem e a agirem por si. E, evidentemente, ao longo de sua atuação, os vencedores deverão prestar contas da confiança que lhes foi depositada, para que possam manter a credibilidade e o processo representacional em funcionamento.

Os três tipos de representação exemplificados acima foram inventariados por Hannah Pitkin em seu *The concept of representation*. Ainda na década de 1960, a teórica política elaborou uma sistematização bastante clara dos tipos de representação que serviram como ponto de partida para a discussão do processo representacional no âmbito político, apontando as categorias como divididas em representação simbólica, descritiva e aquela em que se fala ou age no lugar daqueles a quem se representa. Ressalto que as três esferas de representação serão levadas em conta nesta tese, pois, se a literatura, enquanto espaço de fabulação, encontra-se mais facilmente identificada como uma representação simbólica, não é possível entender a narrativa realista aqui em questão sem levar em conta o caráter descritivo da mesma, nem abordá-la como prática social desconsiderando a

agência de uma voz autoral, ou narrativa, que fale em nome de seus personagens e/ou seu público.

Realismo e perspectiva social

No percurso de um exercício de interpretação podemos tomar uma personagem, (poderia ser um objeto, uma paisagem) e buscar compreender, com base nos elementos que engendram a sua composição, o que significa para a narrativa tornar presente o elemento ausente, o que define a representação, isto é, qual terá sido o processo de reconfiguração do ser humano em personagem, e que sentido esta personagem acrescentou para a trama da narrativa. Dessa forma, a personagem é procuradora não do ser humano que ela num primeiro nível evoca, mas de uma ideia do autor, que encontra seu referente na mulher ou homem do mundo real. Então, é por meio desta personagem, com estas características e não outras, que o autor nos oferece sua representação.

A literatura brasileira contemporânea tem se caracterizado por um esforço realista (não nos termos do estilo de época, porém certamente tributário à busca pelo detalhe que marcou a consolidação da literatura nacional) chegando, por vezes, a afastar-se da verossimilhança que, afinal, é o que se busca. Para contar suas histórias, os autores preocupam-se em recriar o seu universo referencial que, na maior parte dos casos é também o do leitor. A atmosfera da narrativa brasileira contemporânea, com poucas exceções, é a das grandes cidades, cujo ar é respirado por homens brancos, de classe média.⁷ Exemplo patente é a obra de Rubem Fonseca, cujas narrativas curtas tratam, em grande medida, de homens, intelectualizados, de classe média/alta, moradores de uma grande cidade⁸, ainda que ele tenha se tornado célebre na década de 1970 com dois contos narrados por sujeitos marginais: “Feliz ano novo” e “O cobrador”. É essa tendência de voltar-se

⁷ Como sugere os dados da pesquisa realizada pelo Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea CNPq/UnB, divulgada em Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”.

⁸ Mata, “Representação de grupos sociais na obra de Rubem Fonseca”.

para as periferias e seus personagens, a outra face da literatura urbana, buscando ou não representar a voz das minorias.

A dita “realidade”, assim, se impõe na prosa de ficção brasileira, diga-se, desde sua consolidação como sistema literário (conceito que será retomado mais adiante), o que curiosamente, ocorreu com um volume de “memórias póstumas”, cujo realismo não é abalado pela condição do autor-defunto. Questão de mercado ou tendência de estilo, o realismo das narrativas, que descreve, em boa medida, o universo frequentado por seus leitores, brancos, escolarizados e de classe média acaba por mesclar na literatura dois níveis de leitura para a representação: seu entendimento como simbólica, como já vimos antes, mas também como descritiva. Isto é, a literatura também oferece representações que preenchem ausências por meio da apresentação de imagens semelhantes a seus referentes, oferecendo aos leitores informações a seu respeito.⁹ O universo da representação é de amplo conhecimento de quem a consome, seja via experiência empírica, ou via mídia. W. Mitchell¹⁰ esquematiza a representação a partir de dois eixos, aquele que liga a representação à coisa em si – o eixo da representação – e outro, o eixo de comunicação, que conecta o autor ao leitor, formando um quadrilátero. Assim, traçando linhas dentro deste quadrado, tanto já assumimos o que é verossimilhante nas representações dos nossos pares, como já presumimos uma verossimilhança para a vida de um outro, como o bandido que é narrador do conto “Feliz ano novo”, para manter o exemplo em Rubem Fonseca.

Em ambos os casos, o autor, dono de uma perspectiva social própria que norteia e limita seu processo criativo, recria a perspectiva social de seus narradores, e estes as de seus personagens. Sempre com a figura do escritor por trás, o que temos são relatos de vozes diversas, portadoras de perspectivas sociais definidas nos próprios textos, que, juntamente com o mundo referencial, compõem a base dos elementos que o leitor terá para organizá-las. No entanto, as medidas de proporção do quadrilátero de Mitchell nem sempre são obedecidas e, quando surge um trapézio, ou uma figura não geométrica, que deforma a proporção das relações, o eixo da representação pode se corromper. Se o narrador

⁹ Ver Pitkin, “Standing for: descriptive representation” em *The concept of representation*.

¹⁰ Mitchell, “Representation”.

de “Feliz ano novo” é negro, criminoso e semiescolarizado, isso terá algum sentido para a narrativa.

As escolhas de um autor têm consequências, até porque é ele próprio, em última instância, o procurador do que estiver representado na obra. Nesse sentido, cabe ao escritor o ônus da agência da representação. Digo ônus porque há de existir responsabilidade sobre o que se escreve, afinal, corre-se sempre o risco de se tomar o termo ‘representação’ por um dos seus sinônimos: “falseamento”. O autor, desse modo, pode oferecer uma falsa imagem do referente, não no sentido de que por ser reprodução já não é mais a mesma, mas naquele em que oferece uma descrição inadequada. Ao me referir à inadequação, não estou sugerindo censura, pois como Kenan Malik¹¹, acredito que todas as perspectivas possam ser veiculadas, embora apenas algumas se articulem como legítimas.

Contrariamente à teoria de Roland Barthes, que ao pensar na função do autor na obra literária considera que “o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, escrever é um verbo intransitivo)”¹², o que pretendo apresentar aqui é que a literatura, enquanto prática social, ajuda a construir representações que extrapolam o texto e o próprio campo literário. A literatura encerrada numa cadeia semiológica em que a linguagem e, mais que isso, a metalinguagem seja o elemento mais importante¹³, é uma perspectiva de análise de que me aproprio apenas parcialmente. Interessa-me, no processo de produção de significado desse sistema de linguagem compreender as perspectivas a partir de onde escrevem os sujeitos sociais da enunciação. Assim, se apenas uma única perspectiva social¹⁴, veiculada por uma narrativa, por suas personagens, seus narradores, é apresentada como legítima ao leitor, a contribuição do campo literário para a construção da representação social do sujeito que leva consigo aquela perspectiva será de uma parcialidade monocromática e, por vezes, classista, racista, homofóbica, sexista. Dizer que aí há um problema é arriscar-se nos perigosos caminhos do politicamente correto, mas não reconhecê-lo e fugir a sua discussão é, no mínimo, ingenuidade, para não falar de uma cumplicidade existente entre crítica e autores,

¹¹ Malik, *The meaning of race*.

¹² Barthes, “Escritores e escreventes” em *Crítica e verdade*.

¹³ Sobre a cadeia semiológica e a metalinguagem constitutivas do processo de semiose ver Barthes, *Mitologias*.

¹⁴ Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”.

que selam o pacto da liberdade, fundado numa mistificação do ofício do escritor, sempre associado à representação simbólica, que isenta a literatura de seu papel informativo e formativo. Pitkin explica:

Dizer que um símbolo simboliza é sugerir o caráter vago ou difuso do que ele significa, a impossibilidade de se trocar um por outro, expressão ao invés de referência.¹⁵

Assim, a aposta nessa impressão vaga e difusa¹⁶ do que representa uma construção simbólica afasta o escritor da responsabilidade pelo que (d)escreve. Os dois tipos de representação ocorrem, afinal, e devem ser analisados lado-a-lado. A tarefa do artista é aproximar-se da vida pelo lado de fora, criando uma visão de mundo completamente nova, ensina Bakhtin¹⁷. Então, junto a sua própria visão de mundo, que lhe é inalienável, o autor tem como função apresentar ao seu leitor novas perspectivas. O que se pôde constatar com base na leitura dos resultados do mapeamento das personagens no romance brasileiro contemporâneo¹⁸ é que essas perspectivas são, ao contrário, demasiado escassas. As perspectivas sociais dos autores e das personagens não trazem as características de pluralidade que se poderia esperar.

Guardada a devida distância que separa a teoria política da crítica literária, mas observando a proximidade provocada pela discussão de um mesmo conceito (embora matizado de forma diferente por cada área do conhecimento) que é o de representação, é válido ressaltar as reflexões de Iris Marion Young acerca do processo de representação política. Para ela,

conceber representação como um relacionamento diferenciado entre atores diversificados desfaz o paradoxo de como uma pessoa pode defender a experiência e as opiniões de muitos.¹⁹

¹⁵ Pitkin, *The concept of representation*, p. 98. Tradução minha do original: “To say that a symbol symbolizes is to suggest the vagueness or diffuseness of what it stands for, the impossibility of exchanging the one for the other, expression rather than reference.”

¹⁶ O não reconhecimento do caráter vago do signo é um dos motivos pelos quais nesta análise não se discute a semiótica de Charles Peirce. Sua aposta no caráter vago do signo, tomando como ponto de partida o signo icônico, não corresponde à leitura do processo de significação como prática social interessada que é a perspectiva abordada aqui. Sobre os pressupostos da semiótica de Peirce ver Nöth, *Panorama da semiótica*.

¹⁷ Bakhtin, *Estética da criação verbal*.

¹⁸ Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”.

¹⁹ Young, “Representação e perspectiva social”, p. 8.

Há que se existir, portanto, uma relação *diferenciada*²⁰ entre aquele que representa e o representado. No caso do agente político, ele tanto é representante quanto executa o processo de representação dos eleitores na própria ação, e no caso do escritor ele é o criador de um representante, uma personagem, por exemplo, ligada a um referente.

O jogo político tripartite do processo representacional

Primeiramente concentro-me aqui no aspecto da interdependência de elementos que legitimam a representação porque são eles que sustentam o processo não só no que se refere à esfera da formação de uma liderança ou fóruns de discussão políticos, mas também nas artes, mais especificamente para o nosso interesse, na literatura. O conceito de mimese pode ser útil à discussão porque é o termo sob o qual está abrigado, desde a antiguidade clássica, o complexo processo de identificação entre o mundo e o artefato lírico ou narrativo. Nesse sentido, prefiro introduzir o termo via Erich Auerbach, já que apesar de dar nome a sua obra mais importante, *Mimese*, ele é referido pelo escritor ao longo dos estudos que a compõem, bem como na sua introdução e conclusão, como “representação”. É interessante notar que, ao mesmo tempo em que faz equivalerem “mimese” e “representação”, Auerbach desmistifica o temido conceito da filosofia platônica e da poética aristotélica, entendendo-o como um processo caro à literatura realista do ocidente, que opera no sentido de levar a dinâmica das sociedades em seus devidos tempos históricos à literatura, por meio de recursos formais e de seus conteúdos. Materialista histórico, nesse sentido, Auerbach define, por exemplo, o prefácio dos irmãos Goncourt ao seu romance *Germinie Lacerteux*, bem como o romance em si, como uma aguda percepção do espírito do seu tempo, ao destacar a proletarização do conteúdo da literatura, que seria ainda mais bem realizada em *Germinal*, de Emille Zola. Em procedimento crítico semelhante, no capítulo final, em que analisa as narrativas modernistas de Marcel Proust e Virginia Woolf,

²⁰ Young faz aqui referência ao conceito de *différance*, de Derrida, aproveitado por ela no sentido em que define que “as coisas são similares sem serem idênticas e diferentes sem serem contrárias, dependendo do referencial e do momento em que se encontra o processo.” Young, *idem, ibidem*.

Auerbach também identifica na psicologização do tempo empregada pelos dois escritores um esforço, especialmente em Woolf, de formalizar literariamente as fraturas da modernidade causadas pela devastação decorrente da I Guerra Mundial. Então, a mimese estaria em Auerbach ligada a uma identidade entre o histórico e o artístico, marcada por uma busca do realismo, perseguido, na modernidade, pela prosa romanesca. Nesse sentido, o conceito de mimese platônico que se concentra no aspecto de cópia de segunda mão, ou no aristotélico, que já nuançado para uma teoria literária, busca entender também a questão da verossimilhança, por meio de uma definição da imitação da ação, chega a Auerbach revestido de um sentido histórico.

Se há a pressuposição de um público que fecha a triangulação na qual está contido o processo de representação, esse sentido histórico buscado na análise da obra literária carece de uma autoproblematização. Ela deve situar o público e suas demandas também historicamente, e permitir, acompanhando o conhecido argumento de Terry Eagleton²¹ sobre a definição da própria literatura, o entendimento da legitimação da representação literária como ligada aos valores e interesses dos atores de uma arena literária. Assim, abrindo mão de qualquer abordagem que levasse em conta uma transcendência ontológica da literatura, chega-se a uma equação que, apresentada aqui via Pitkin, também está presente em outras abordagens do tema fora da teoria política, inclusive na teoria e crítica literárias.

Paul Ricoeur, por exemplo, apresenta em *Tempo e narrativa* o processo de transformação de um elemento do mundo real em matéria literária recebida pelo leitor envolvendo o autor, a obra e o leitor. Segundo Ricoeur, esse processo mimético envolve três fases: a mimese 1, a mimese 2 e a mimese 3. A primeira, praticamente inescrutável, ocorre na subjetividade do autor, a segunda na reconfiguração dos elementos percebidos num primeiro momento em texto narrativo, e a terceira no ato da leitura. Assim, ele divide o processo didaticamente em três partes, de modo semelhante a Pitkin, que chama a atenção para o símbolo ou a descrição, como a representação de um objeto que só se concretiza quando o

²¹ Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*.

sujeito que o vê entende a ligação entre a representação e seu referente, elaborada, no caso da literatura, pelo autor.

O processo de representação seria então um sistema tripartite composto pelo trabalho do autor, o produto desse trabalho e o reconhecimento do público. A representação, que, como já expresso, dentro de uma concepção aristotélica poderia ser vista como *imitação*, da ação ou da história²², será revestida aqui de uma conotação política que saca o termo da armadilha da distinção entre sujeito que conhece (ativo) e objeto que é conhecido (passivo). Essa distinção hierarquiza o procedimento crítico e destitui o referente, bem como o leitor, de seu papel na realização da representação em si. O processo da representação será visto, assim, como uma triangulação calcada numa disputa dialética por poder que se relaciona com a possibilidade de envolver-se, enquanto sujeito, grupo ou ideia, no sistema representacional.

Dinâmica narrativa – dinâmica social: consequências no campo literário

A questão política ainda se faz presente numa esfera temática, já que, como será tratado no capítulo seguinte, a própria ideia da representação forjou-se criticamente, tanto nos textos ficcionais como na crítica literária brasileira, ligada a um projeto de produção e reprodução de imagens da nação e do nacional, a serviço ou em oposição aos projetos políticos nacionais. Nesse sentido, o uso do termo sistema aqui, certamente, não é gratuito, já que, dentro da tradição dos estudos literários no Brasil, remete ao trabalho de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*.

Segundo Candido, a literatura nacional, enquanto fenômeno social, é um sistema que para existir pressupõe a existência de autores, obras e um público leitor²³. Note-se, entretanto, que um novo elemento surge na equação: a literatura nacional. Ela é fundamental para o entendimento do caso brasileiro, aqui em análise, já que a compreensão do que seria a representação no romance nacional

²² Para uma introdução ao debate acerca do sentido do termo imitação em Aristóteles, ver a “Introdução” de Eudoro de Sousa à *Poética*, de Aristóteles.

²³ Candido, *Formação da literatura brasileira*, p. 23.

passou, na nossa crítica literária, por uma apreciação das interfaces entre a fabulação e o histórico. Ainda é importante ressaltar que o conceito de sistema de Candido necessita ser analisado em pelo menos três tempos: aquele ao qual ele o aplica – séculos XVIII e XIX –, aquele em que a obra foi publicada – década de 1950 – e na sua resiliência na contemporaneidade – século XXI.

O crítico literário brasileiro vincula o surgimento de uma literatura nacional à adesão dos intelectuais a um projeto de construção de um imaginário nacional embasado na linguagem literária nos séculos XVIII e XIX, que ele denomina *momentos decisivos*. A influência da tese de Candido na crítica literária latino-americana da segunda metade do século XX acabou por consolidar uma relação mais ou menos direta entre o literário e o histórico-político em mais de uma esfera, a saber: os enredos que tematizam disputas políticas, principalmente de classe; o papel da obra para sua recepção em seu contexto original; e a recepção mediada pelo crítico.

Caso exemplar é o de Manuel Antonio de Almeida lido pelo próprio Antonio Candido. A obra *Memórias de um sargento de milícias*, quando lançada, entre 1856-7, alcançou sucesso de público, como um folhetim. Sua temática, contudo, contém um comentário crítico bem humorado sobre as relações entre a classe baixa carioca e o poder nos primeiros anos da chegada da família real ao Brasil. Em 1971, Candido volta ao romance de Almeida no artigo “A dialética da malandragem”²⁴. O momento de publicação do artigo coincide com o auge da ditadura militar no Brasil, e o texto, uma análise em *close reading* do romance oitocentista, acaba por ser um comentário sobre a formação da sociedade brasileira e a identificação de um dos seus aspectos característicos: a malandragem. A malandragem, aqui, aplicada à figura de um militar, que fundamentava sua sociabilidade na troca de favores no tempo do rei, e que deu as cartas e a cara da sociedade brasileira. Descontado o reducionismo, é interessante notar como o político invade toda a concepção de representação da obra, desde seu aparecimento até sua leitura na contemporaneidade. O que não pode ser ignorado no exemplo é que a leitura feita de todas as etapas está permeada por esse olhar político ditado pelo método de crítica de Candido no seu artigo. Na

²⁴ Candido, *O discurso e a cidade*, 2004.

contemporaneidade, é via *Candido* que se chega mais frequentemente ao romance de Almeida, e é marcante a influência de sua metodologia, que busca encontrar a dinâmica do social, desaguada no nacional, na dinâmica do romance

Assim, a ideia de sistema literário encontra-se com a noção de representação no caso aqui em estudo, mantendo uma analogia, por sua estrutura tripartite, com o processo de elaboração da representação simbólica, a inter-relação entre mimese 1, mimese 2 e mimese 3 ou a relação entre leitor, obra e público. Os três elementos, que se desdobram em diversos grupos e indivíduos quando saímos da abstração do conceito para pensar a arena em que se encontram, acabam por formar na área de seu triângulo uma arena de disputas a que chamarei de ‘campo literário’. O termo é utilizado por Pierre Bourdieu²⁵ para definir o espaço em que ocorre um conjunto de relações e práticas sociais ligadas aos diversos agentes em contato com a produção, o consumo e a reprodução da literatura. Aí estão envolvidos, entre outros, os escritores e seus livros; os leitores; os editores e suas casas editoriais; os livreiros e suas livrarias; o Estado e suas políticas para a educação; as bibliotecas e seus acervos; a academia e seus congressos, periódicos e atividades de ensino; a imprensa e suas revistas e cadernos culturais; a blogosfera literária. Esse campo é autônomo em relação a outros campos, como o político e econômico, mas, dentro da dinâmica da sociedade, está em relação com eles. Nesse sentido, o conceito de campo literário, como já ressaltado, situa a literatura como um fenômeno que não se dá apenas no nível da linguagem, ou na subjetividade de um escritor ou um leitor, mas nas práticas sociais.

A noção de campo será importante para situar este estudo numa esfera que escape ao que se entende como *literário*, dentro de uma concepção mais ou menos corrente na contemporaneidade. Se houve, e há, uma forte pressão para o entendimento da literatura como uma prática social discursiva perpetradora de consequências não só no âmbito do literário, mas também em outras esferas sociais, advindas das lutas pelos direitos civis de grupos marginalizados, e, também, pelo contínuo processo de individualização do discurso – característico da virada do milênio –, por outro lado, é inegável a contrapartida no sentido de

²⁵ Ver Bourdieu, *As regras da arte*.

conservar as noções acerca da natureza da literatura, desenvolvidas ao longo do século XX, que afastavam o sujeito até o limite do estruturalismo – barthesiano ou gennettiano –, e por consequência, seu universo social, da literatura. Esse afastamento da subjetividade, e da própria noção de identidade, que pressupõe um sujeito inscrito sócio-historicamente num tempo-espço, pode ser entendido como desdobramento da autonomização do campo literário, que Bourdieu situa no século XIX. Para ele, a literatura forjou-se como um campo autônomo a partir de uma série de atitudes dos agentes desse campo que tiveram como principal tarefa descolar o literário, principalmente, do político e do econômico, revestindo-o de uma aura quase sagrada, e mascarando seu estatuto de campo, análogo e em relação com os demais. Assim, é fundamental aqui, com a proposta de estudar o dispositivo ético da literatura, que se entenda o processo de representação, no qual se funda a dinâmica romanesca, dentro da arena de disputa política, que é o campo literário.

Nesse sentido, a representação deve ser compreendida como um ato relacional, como afirma Iris Young. A inter-relação entre as três instituições na qual venho insistindo (autoria, obra, público) faz sentido se pensada nos termos que Young organiza:

Implicitamente, muito do que é dito sobre representação supõe que o representante mantenha uma relação de substituição e de identificação com as muitas pessoas representadas para que ele ou ela esteja presente quando da ausência das pessoas as quais representam. Contra tal imagem da representação como sendo substituição ou identificação, prefiro conceitualizar representação como um *relacionamento diferenciado* entre atores políticos engajados em um processo que se espalha no espaço e no tempo.²⁶

No mesmo sentido Anne Phillips, concorda com a afirmação de Hanna Pitkin, e afirma que a representação consiste em “agir no interesse dos representados de uma forma responsiva a eles”²⁷. Há, então, uma negociação, nem sempre com as partes em equilíbrio, que acaba por definir esse processo próximo

²⁶ Young, “Representação e perspectiva social”, p. 3.

²⁷ Phillips, “De uma política de ideias a uma política de presença”, p. 271.

do que Luiz Costa Lima chama de “representação-efeito” em sua tese sobre o processo mimético²⁸, isto é, uma mimese que é relacional, e não entendida como a imitação que um sujeito uno, solar faz da natureza.

Conceber a representação como ato relacional impossibilita a leitura do processo representacional como algo limitado ao texto escrito, fazendo valer implicações que alcançam todo o campo. A luta por poder atinge aquilo que é interno à trama da narrativa – o texto em si –, mas também se inscreve numa outra narrativa, que conta a história do processo de representação envolvendo todos os agentes do campo. Enquanto o agente em questão é o escritor, há um consenso de que os formalismos e estruturalismos que o excluíaam estão superados. Quando se trata dos agentes que ligam o processo representacional à esfera pública, seja o mercado ou o Estado, também é possível encontrar diálogo dentro da crítica literária estabelecida. Mesmo aqueles que são usualmente referentes no processo representacional, grupos comumente excluídos não necessariamente da cultura letrada, mas do campo literário, podem fazer suas vozes serem ouvidas no processo dialógico que pressupõe a estrutura relacional da representação que descrevi acima. Contudo, quando entra em jogo sua possibilidade de falar por si nessa relação, a acusação de “populismo” vem logo à tona como modo de apontar o procedimento pelo qual o “literário” acabará sendo prejudicado pelos critérios que busquem incluir suas vozes com base em argumentos de igualdade no campo. Desse modo, a narrativa que conta o processo de representação no campo literário frequentemente exclui a possibilidade de certos grupos falarem por si, porque, afinal, essa história não comporta a perturbação provocada por identidades dissonantes que vêm à tona de modo mais flagrante nessas narrativas.

Constrangimentos à representação

A condição de um “objeto que fala”, ou cuja voz interfere no processo representacional, e que, por isso, é retirado de sua condição objetual, é central para a compreensão das demandas explícitas feitas ao romance contemporâneo. Se

²⁸ Lima, *Mimesis: desafio ao pensamento*.

Mikhail Bakhtin já identificava no dialogismo a característica mais importante do romance em sua feição moderna²⁹, é nesse jogo de vozes, lançado ao debate público, que se articulam os constrangimentos à ideia mais conservadora de representação. Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Ella Shohat e Robert Stam analisam a produção de um imaginário eurocêntrico a partir do cinema norte-americano do século XX. Nesse estudo, os autores tratam dos impasses da narrativa eurocêntrica em face de um liberalismo político no qual sua produção se inseria, e, ainda, em relação com as transformações políticas em curso ao longo do século XX. Sem questionar explicitamente o lugar teórico do termo representação em si, os autores acabam por incorporar as categorias dos estudos culturais, pós-coloniais e pós-estruturalistas, que pressupõem esse questionamento no sentido da já citada quebra hierárquica entre sujeito e objeto. Por outro lado, é inegável que, ao tomar a noção de “fardo da representação” como o centro de sua discussão sobre o tema, há no seu argumento uma consciência dos limites impostos a essa representação. O “fardo da representação” dá vazão à “hipersensibilidade geralmente associada aos estereótipos” que leva à fronteira da censura de determinadas escolhas representacionais, como o exemplo da escalação de um ator inglês para viver o papel de um guerrilheiro latino americano que, para Shohat e Stam, seria insultuoso visto que denotaria

(a) incapacidade de autorrepresentação; (b) a incapacidade de outros membros da sua comunidade de representá-lo; (c) a total falta de sensibilidade por parte dos produtores dos filmes, que detêm o poder e contra os quais nada se pode fazer.³⁰

O problema colocado pelos autores passaria, assim, pelo reconhecimento de uma multiculturalidade que levaria a representação a impasses éticos, concorde-se ou não com eles, visto que, como afirma Phillips, “a política baseada na identidade já existe, ela está aí; gostemos ou não”³¹.

Luiz Costa Lima, para tratar desses limites numa outra perspectiva que se desenvolve paralela a de Shohat e Stam, recorre a uma exemplificação que me

²⁹ Ver Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*.

³⁰ Shohat e Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*, p. 279.

³¹ Phillips, “De uma política de ideias a uma política de presença”, p. 287.

parece fecunda para esta discussão. Ele retoma as teses revisionistas sobre o holocausto, analisando-as discursivamente em paralelo com as teses da meta-história de Hayden White. Para Lima, ao investir numa crítica da história tradicional no que se refere a sua crença na transparência da linguagem, argumentando em contrapartida em favor dos aspectos narrativos, e, por isso, ligados à representação e à mimese, no sentido platônico do duplo distanciamento, White acaba por fornecer a munição teórica àqueles que contestam os relatos históricos sobre o holocausto alegando que estivessem atravessados pela subjetividade, os interesses e a ideologia de quem os produziu. Lima, contudo, recorre a Heidegger, Celan e Adorno, para pensar os limites da prevalência da linguagem sobre o real, e, em última instância, da possibilidade de a linguagem ser capaz de expressar fatos como o holocausto. Tomando um exemplo que é, ele mesmo, limítrofe pela gravidade do dado do real sobre o qual se articula a representação, Lima acaba por cercar a representação de um constrangimento ético análogo àquele de Shohat e Stam.

Lima levanta ainda outro problema importante: independente do grau de autonomia que a linguagem possa ter enquanto prática mimética, o real, que lhe está inacessível, não desaparece. Pascoal Farinaccio, por seu turno, admite, acerca da linguagem, que “não se trata, decerto, de uma *produção* a partir do ‘nada’; mas não se trata do reconhecimento servil do elemento prévio”³². Ele ainda argumenta:

Não seria talvez exagerado dizer-se que paira no ar um desejo – uma necessidade social – de retorno *crítico* ao real. (...) É preciso fazê-lo, porém sem recair nas velhas concepções *substancialistas* da realidade, mobilizadas, em geral, no que se refere à literatura, para corrigir-lhe os “desvios” abusivos de seus campos de referência preexistentes.³³

O argumento de Farinaccio, nesse sentido, vai de encontro à repreensão de Stam acerca das informações prestadas de modo leviano pelas representações estereotipadas. É fato que “a literatura não consiste no resgate linguístico de uma verdade preformada nas coisas e nas relações sociais”³⁴, contudo, o caráter

³² Farinaccio, “A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo”, p. 9.

³³ *Idem*, p. 8.

³⁴ *Idem*, *ibidem*.

também descritivo da representação, que pressupõe a prestação de informações, que devem ser acuradas num pacto realista de leitura, não admite um falseamento dessas informações. Principalmente porque pode haver consequências reais para aqueles que estão envolvidos desde a esfera dos referentes.

Acrescento que na representação realista sempre há uma camada do real, do factual, que, a despeito da distância que guarde de sua representação, serve-lhe como referente e atua sobre ela, interditando-a, inclusive, desde que se tenha força política para tal. A censura prévia a uma alegoria carnavalesca sobre o holocausto ocorrida no Rio de Janeiro em 2008, por exemplo, deu-se em prejuízo da liberdade criativa do artista plástico que a preparara para o desfile do carnaval carioca daquele ano. Por outro lado, a estereotipia dos gays, veiculada em programas de humor da televisão brasileira, não é interdita, a despeito do descontentamento manifesto do grupo representado. Sem entrar no mérito da gravidade dos dados do real com que se está lidando, é notório que o grupo judaico é politicamente mais forte que o dos gays, e que o poder de interdição está fundamentado aí. Os limites da representação são dados também dentro da arena de disputas políticas, que determina não só quem pode falar por quem, mas também quem pode calar a quem.

Nesses termos, é preciso chamar a atenção para um problema que Paloma Vidal³⁵, a partir de Jacques Rancière, identifica na literatura latino-americana contemporânea. Para a autora é flagrante na literatura as consequências do que o filósofo chama de “virada ética” que impõe uma lógica inclusiva a qualquer custo, dissolvendo divisões, e unindo-se frente ao terror da exclusão³⁶. Há, no raciocínio de Rancière, a vitória da comunidade ética em contraposição à comunidade política, e, no texto de Vidal, um tom de queixa contra a perda da multiplicidade de pontos de vista e culturas que essa dissolução pode acarretar. Haveria, por um lado, um gesto democratizador, mas, por outro, um *modus operandi* autoritário e totalizador.

Parece-me, contudo, perigoso associar a palavra “ética” e “inclusão” ao autoritarismo. Embora seja compreensível a preocupação de Rancière sobre a qual

³⁵ Vidal, “Notas sobre estética e política na literatura latino-americana contemporânea”.

³⁶ *Idem*, p. 278.

Vidal desenvolve seu artigo, a inclusão de outras vozes e autores no jogo político no qual está fundamentada a disputa discursiva que constitui o campo literário é um avanço democrático. Se há uma espécie de autoritarismo que se apropria dele para planificar e homogeneizar os grupos reside, nele – no autoritarismo – o problema, e não na “virada ética” em si. Em *Império*³⁷, Michael Hardt e Toni Negri destacam o fato de uma lógica imperial, quase tão antiga quanto a história, ter se transformado de modo a se impor no globalismo contemporâneo, valendo-se ao mesmo tempo da homogeneização intrínseca à ideia de uma ordem global, mas também utilizando suas dissidências como seu próprio combustível, já que, para eles, a resistência ao Império é que o faz tão forte. De algum modo, a lógica de Rancière e Vidal encontra a de Hardt e Negri, mas enfraquecer uma luta política ainda em curso, em prol da inclusão e contra preconceitos e silenciamentos é um perigoso exercício retórico, a que os autores de *Império* não cedem espaço.

De todo modo, é importante destacar que Vidal discute as narrativas de Diamela Eltit, Fogwill e João Gilberto Noll, que conseguiriam escapar a essa lógica homogeneizante da comunidade ética sem desdenhar de suas preocupações. Ela conclui que “Em Noll, a resistência reside na possibilidade de aceder a uma comunidade que transponha as determinações de uma ordem mundial dominada pelo terror e pelo utilitarismo”³⁸.

Modo de falar: o balbucio

A compreensão dos limites da representação ganhou corpo aos poucos na ficção brasileira. Tomo aqui quatro textos, de escritores de gerações distintas que propõem argumentos sobre a questão: “Tempo da camisolinha” (1947), de Mário de Andrade, *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, “O meu amigo” (1980), de João Gilberto Noll e “Solar dos príncipes” (2000), de Marcelino Freire.

No conto de Andrade, narra-se o processo de amadurecimento de um menino a partir do reconhecimento da alteridade. Dono de um proclamado

³⁷ Hardt e Negri, *Império*.

³⁸ Vidal, *op. cit.*, p. 291.

“tesouro”, a saber, uma coleção de estrelas do mar, o protagonista, ao conhecer um trabalhador desempregado, sente-se instado a compartilhar com ele sua riqueza, e, numa decisão dolorida para si, que se divide entre a compaixão e a aversão ao trabalhador, termina por compreender que sua mais bela estrela tem de ser dada a essa alteridade cariada. É interessante notar que a perspectiva social adotada no conto é a do menino e de sua classe, e a consciência humanista que é despertada emana somente dele, que atua como provedor na história. A alteridade é, em “Tempo da camisolinha”, coadjuvante, servindo de “escada” para a representação dos valores do protagonista. Inserido numa obra póstuma de Mário de Andrade, o conto participa de um projeto de inclusão que permeou a narrativa modernista brasileira, desde os romances antropofágicos de primeira hora, passando pela ficção social de 1930 ou mesmo o chamado super-regionalismo de um Guimarães Rosa, textos em que a literatura abraçava várias de suas alteridades em seu escopo narrativo.

A representação da alteridade também será um pretexto para o protagonista e narrador de *A hora da estrela*. Contudo, a personagem Macabéa, é, antes, um problema. O romance de Clarice Lispector demarca um ponto de inflexão na narrativa brasileira, por tratar com um humor corrosivo os percalços do processo de criação de um romance sobre a alteridade. Na obra, o narrador Rodrigo S.M. é um escritor às voltas com a produção de um romance sobre uma nordestina pobre moradora do Rio de Janeiro, Macabéa. Sem conseguir se livrar de seus preconceitos de classe (e o romance não preconiza que seria preciso fazê-lo), esse narrador lida com a impossibilidade de acessar, na sua verdade, essa personagem. Assim, quando Macabéa, num dos diálogos que Rodrigo S. M. consegue escrever, diz “Eu só sei ser impossível”, é, antes, da impossibilidade de ser personagem que ela trata. E o romance, que é de curta extensão porque se conclui impossível, é interrompido pela súbita morte da personagem diante do dilema do escritor frente à alteridade a se perguntar até que ponto é possível representá-la e quais os limites éticos da apropriação que se pode fazer dela.

A morte de Macabéa é também a morte de qualquer possibilidade de abordagem inocente do outro, e o conto de Noll, “O meu amigo” investe na discussão sobre a voz inocente da narrativa. A narração em primeira pessoa é feita

por uma criança – signo da inocência na narrativa brasileira³⁹ – que, motivada por um sentimento fundado numa dialética da inveja e do desprezo, faz uso de diversos argumentos para destruir a imagem do outro, o amigo, num relato que se encaminha para o delírio e a autodestruição. É importante notar que o outro é apresentado como alteridade do menino protagonista em diversos aspectos: é mais pobre, mais velho, mais viril e sexualmente ativo. A voz da inocência surge aqui, então, deformada, como a reforçar, por uma outra perspectiva, a impossibilidade de se crer na transparência da linguagem, o que não seria nenhuma novidade nas décadas de 1970/80, mas colocando a própria noção de narrativa dentro desse impasse. O conto de Noll, assim como o romance de Lispector, têm a narração bruscamente interrompida por uma, no caso de “O meu amigo”, suposta morte do protagonista. Sufocado pelo ódio do outro, sustentado narrativamente pelos argumentos colhidos do preconceito contra os pobres o menino é enforcado pelo homem que planejava induzir a matar o amigo. A dialética da inveja, que contém admiração, e do desprezo é notada pelo uso da palavra *amigo* para designar o personagem vítima da virulência verbal do narrador. A noção de uma simpatia contida na palavra *amigo* não impede a impossibilidade de acessá-lo na narrativa. Essa alteridade permanece opaca, com a narração revelando tão-somente os preconceitos do narrador. Assim como o Rodrigo S. M., de Lispector, que, ao se olhar no espelho, encontra a imagem de Macabéa, por quem tem simpatia, a quem deseja encontrar, mas, preso no seu universo de classe, de gênero e racial, não lhe tem acesso.

Já “Solar dos príncipes”, de Marcelino Freire, não se questiona enquanto narrativa e tem um argumento simples: as personagens principais descem do morro para fazer um documentário sobre um condomínio de classe alta na cidade do Rio de Janeiro. Assim como os documentaristas saem dos institutos culturais, universidades, produtoras de cinema e TV para filmar a miséria nas favelas, eles também julgaram que a vida das classes médias e altas pudessem ser objeto de interesse do público. O que interessa à discussão no conto é o problema que ele encena e discute. Jogando com o inusitado da situação, Freire desenvolve a narrativa sobre o espanto de quem está no condomínio com a ousadia dos

³⁹ Ver Mata, *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*.

cinastas da favela. Quem são eles para querer invadir nossa privacidade?, seria a pergunta que resumiria a reação dos documentados. A naturalidade com que os personagens lidam com as ferramentas de produção da imagem e com sua ideia mesmo de filme, sem evocar ressentimentos ou acirrar qualquer rivalidade, torna desproporcional a insistência dos moradores e funcionários do condomínio de interditar a filmagem. Quem são essas pessoas, que, com a inegável, ainda que insuficiente, democratização do acesso aos meios de comunicação passam a reivindicar o direito de falar? É possível manter a simpatia que se cultiva pelos pobres e miseráveis quando são eles que apontam as câmeras? Ou na dialética da simpatia e do ódio sobre a qual trabalharam Andrade, Lispector e Noll nos textos discutidos, prevaleceria o ódio? É bem verdade que o direito de falar sobre si é uma licença concedida sobre a qual já há uma tradição no campo literário: o testemunho. Mas o direito de falar sobre o outro, sobre aqueles que detêm quase totalmente o controle do discurso, é, realmente, espantoso para esse grupo.

O conto de Freire discute, afinal, a quebra das hierarquias da produção de conhecimento. Se a representação consiste no falar a respeito e no lugar de alguém, quem pode falar sobre quem? Qual é o lugar de fala de onde seria mais *adequado* produzir conhecimento sobre o mundo? O ensaísta uruguaio Hugo Achugar pergunta “Podem os bárbaros latino-americanos, falar, teorizar? (...) Existe somente uma forma de teorizar? Eu tenho, apesar de bárbaro, o direito ao meu próprio discurso?”⁴⁰ As perguntas derivam da constatação de uma divisão do trabalho intelectual, na qual os intelectuais da periferia não participam produzindo um discurso teórico, mas crítico. A conclusão de que esse discurso crítico pode ser uma intervenção, soa como uma afirmação de que seu modo de fala, enquanto sujeito periférico, é o balbucio. Só uma fala/escrita balbuciante seria capaz de enfrentar, com as ferramentas da periferia, a fala/escrita teórica e científica dos grandes centros. Argumentando, no mesmo sentido, sobre uma modalidade de fala a partir da periferia, Walter Mignolo⁴¹ desenvolve o conceito de pensamento liminar, que será tratado mais adiante, rejeitando mesmo a ideia de representação, por ser fundada nas categorias de sujeito e objeto que engessariam o segundo numa posição de passividade, mas que defendo aqui por entender que essa

⁴⁰ Achugar, *Planetas sem boca*, p. 43.

⁴¹ Ver Mignolo, *Histórias locais/Projetos globais*.

perspectiva desconsidera o caráter relacional e responsivo que o processo pode assumir.

Já Immanuel Wallerstein⁴² oferece, com a perspectiva histórica espaço-temporal da teoria dos sistemas-mundo, uma crítica produtiva das hierarquias vigentes no ocidente liberal. Para usar uma palavra cara a Wallerstein, o ceticismo com relação ao conhecimento produzido sobre o mundo permitiu aos analistas-mundo que desenvolvessem uma crítica com relação às benesses do liberalismo, da ideia de progresso, das teorias da dependência e da própria divisão da produção do conhecimento dentro da universidade. É a partir desse argumento que Mignolo aprofunda a questão em busca de compreender o pensamento da periferia latino-americana como produto da diferença colonial, isto é, a consciência de um lugar de fala deslocado do centro, porém ligado, sem estar, necessariamente, sujeito, a ele.

Nesse sentido, as noções de representação-relacional ou representação-efeito ganham sentido quando provocadas pelas narrativas que articulam também uma crítica à noção tradicional do conceito, redimensionando-o a partir dos impasses que a relação entre as partes envolvidas no processo podem apresentar. Os cineastas de “Solar dos príncipes”, a angústia com a impossibilidade de conhecer o outro do narrador de “O meu amigo” ou de Rodrigo S. M., de *A hora da estrela*, e, ainda de modo ameno, a consciência conflituosa da alteridade do menino de “O tempo da camisolinha” têm em comum a noção instituída de que o lugar de fala pertence a uma classe, um grupo étnico e uma identidade de gênero facilmente reconhecíveis como os hegemônicos. A perturbação nessa ordem faz com que aqueles tradicionalmente entendidos como objetos adquiram traços de subjetividade que desregulam o funcionamento do sistema.

Sistema e nação

Volto aqui ao termo sistema, porque dele dependeu a formulação de um pensamento crítico sobre a literatura brasileira no século XX, por meio da obra de

⁴² Wallerstein, *World-system analysis*, p. 1-22.

Candido, localizando nesse funcionamento sistêmico das relações entre autores, obras e público um tipo de representação que reduzia estruturalmente a dinâmica da forma social para retomá-la em forma literária, numa leitura de viés materialista histórico. O resultado desse procedimento crítico era uma identificação no literário de traços marcantes do nacional, já que o sistema literário existe dentro de uma literatura nacional, e, no caso brasileiro, esse sistema se forjou a serviço da formação da própria nação. Os estudos de Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias*⁴³, *O cortiço*⁴⁴, bem como os ensaios de seu epígono Roberto Schwarz acerca da obra de José de Alencar⁴⁵ ou de Machado de Assis⁴⁶, encontram essa identificação entre a forma literária e a forma social, nacionalmente identificada. Assim, se a noção de representação literária apresentada por Gonçalves de Magalhães no prefácio à obra inaugural do Romantismo brasileiro⁴⁷ estava subordinada à representação do nacional, em função da demanda nacionalista pós-colonial do Brasil da década de 1830, seria inevitável que, com o acirramento do nacionalismo, por razões diversas, ocorrido ao longo da primeira metade do século XX, articulado com o advento do modernismo no país, a crítica literária retomasse, sem o ufanismo que caracterizou os primeiros românticos, esse viés nacionalista na abordagem da literatura.

A pós-colonialidade, que legou a ansiedade pela representação do nacional na literatura brasileira no século XIX, teve lugar em grande parte da Ásia, África e Caribe apenas ao longo da segunda metade do século XX. Assim, a partir da academia anglo-saxã, os estudos pós-coloniais ganharam espaço, da década de 1970 em diante, na crítica cultural, recolocando, teoricamente, a discussão sobre o nacional em questão⁴⁸. A nação encontrava-se, outra vez, no centro da agenda de debates. Agora, não mais como uma grande narrativa, mas problematizada, como categoria de resistência, realimentando a discussão sobre o nacional numa perspectiva teórica culturalista.

⁴³ Candido, “A dialética da malandragem”.

⁴⁴ Candido, “De cortiço a cortiço”.

⁴⁵ Schwarz, “A importação do romance e suas contradições em Alencar”.

⁴⁶ Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*.

⁴⁷ Magalhães, *Suspiros poéticos e saudades*.

⁴⁸ Marcon define o pós-colonial como uma disciplina de caráter transversal que “estaria procurando desfazer ou desconstruir o eurocentrismo, com a consciência de que a pós-colonialidade não nasce e não cresce numa distância panóptica em relação à história”. Ver Marcon, “Estudos pós-coloniais em reflexão”.

A nação como categoria central do processo de representação, tema que será discutido no capítulo a seguir, é posta à prova na contemporaneidade, já que a noção de uma comunidade homogênea perde força quando confrontada com outras categorias identitárias. É preciso ter em mente também que o projeto nacional é um projeto da modernidade⁴⁹ e, no caso brasileiro, um projeto encampado pela crítica modernista. Como articula Néstor Canclini “são quatro os movimentos básicos que constituem a modernidade: um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador”⁵⁰. Por movimento democratizador, Canclini entende “o movimento da modernidade que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral”⁵¹. É preciso dizer que, do modo como Canclini propõe, esses projetos podem entrar em conflito entre si. É com base nisso que entendemos que o projeto democratizador, que resume, de algum modo, as preocupações da crítica modernista brasileira, entra em conflito com o projeto expansionista, que tem por base “a tendência da modernidade que procura estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens”⁵², isto é, o torvelinho capitalista que, muitas vezes, vai de encontro ao projeto democratizador socialista da crítica modernista nacional.

Nesse sentido, elaborar uma narrativa que represente o nacional não é suficiente, como ficou evidente na situação com a qual iniciei o capítulo: os soldados norte-americanos, ainda que alegassem falar em nome o povo dos Estados Unidos, vingando-os dos ataques terroristas que sofreram ao torturar os prisioneiros árabes, foram condenados como criminosos. A falha da representação ficou evidenciada quando grande parte da opinião pública mundial rejeitou qualquer justificativa e condenou os atos de tortura praticados, bem como a sua banalização pelas fotografias produzidas. Vale ressaltar que a questão não interessava apenas aos norte-americanos, e nem a guerra contra o terrorismo era exclusiva deles, por isso, o reconhecimento tinha de ser dado de modo mais global. Os constrangimentos éticos são sentidos como rasuras da política de identidade na noção do nacional, ainda que, no caso em análise, as identidades

⁴⁹ Ver Breully, “Abordagens do nacionalismo” e Anderson, *Comunidades imaginadas*.

⁵⁰ Canclini, *Culturas híbridas*, p. 31.

⁵¹ *Idem*, p. 32.

⁵² *Idem*, p. 31.

nacionais, étnicas e de gênero das vítimas da tortura e das representações fotográficas tenham interessado muito pouco ou nada no debate. Suas vozes não foram ouvidas, por exemplo, sequer pelo documentarista norte-americano Erroll Morris, que denunciava o abuso. No campo político, as vítimas não detinham poder suficiente para serem ouvidas, ainda que fossem identificadas como *vítimas*, e que o argumento de Morris saísse em sua defesa. O lugar de fala determina quem pode falar e quem deve se calar. A crítica do documentário não atinge sua própria forma, como foi possível notar nas narrativas de Andrade, Noll e Freire rapidamente analisadas anteriormente. Os referentes das narrativas dos três autores, contudo, não são hegemônicos, mas formam grupos identitários que têm capital político suficiente para exercer uma pressão responsiva nas representações sobre si, tanto na esfera do reconhecimento, quanto na da produção. O romance de Lispector põe em cena justamente essa tensão, com uma personagem que não se deixa dominar pelo narrador, que aborta a escrita por não dispor de ferramentas para enfrentar o imenso problema representacional que tem diante de si. Distintamente do grupo de prisioneiros da obra de Morris, que, reduzidos numa única categoria identitária que os massifica, não reuniram, no caso em questão, poder suficiente para problematizar as representações de si.

No que se refere à narrativa brasileira contemporânea é necessário investigar de que modo essas configurações identitárias dissonantes adquiriram importância no campo literário de modo a conseguir perturbar a narração hegemônica acerca dessa literatura. Essa perturbação passa pela forte identificação entre o termo ‘literatura’ e seu adjetivo “brasileira”, buscando situar, por meio da categoria de sistema, a nação no centro do processo de representação literária.

II**Nação e sistema literário nacional**

Além das nacionalidades

A existência de formas plurais de compreender o pertencimento de um indivíduo a um grupo social pode soar como uma obviedade. Contudo, a noção de pertencimento a uma coletividade parece resistir às características flagrantemente transnacionais da articulação de grupos que não necessitam estar presos à circunscrição de fronteiras nacionais. Grupos gays, feministas, de trabalhadores, ou, até mesmo, de motociclistas e enófilos se organizam em torno de seus recortes identitários de sexualidade, gênero, relação com os modos de produção ou interesse por algum assunto específico. Contudo, há ainda um forte imperativo que, se não consegue negar seu caráter transnacional, ao menos limita seu campo de atuação em virtude dessas fronteiras nacionais, que acabam por impor ao seu contorno, além da delimitação do espaço geográfico, condições políticas, econômicas e culturais. É claro que o aspecto físico de uma “presença na vizinhança” é um forte argumento em favor da circunscrição nacional dessas práticas sociais, mas, evidentemente, não a justifica, uma vez que, nesse sentido, deveria haver articulações regionais muito mais fortes que as nacionais, e que as próprias instituições vigilantes para a sobrevivência da nação permitem.

À dialética local *versus* universal falta a compreensão ampla do termo local, que pode ser ora visto como o nacional, ora como o regional, o que implica uma maior complexidade, já que o binômio pode ser lido facilmente como local *versus* nacional, levando a nacionalidade para a categoria das narrativas universalizantes. Não se está aqui negando a força e a importância do nacional nas práticas sociais da contemporaneidade, mas pensando o caráter complexo de sua articulação com outras categorias não necessariamente presas ao contexto da nação.

O filme *Dependência sexual*, de Rodrigo Bellot, lançado em 2003, é uma narrativa que leva a complexidade dessas relações a um paroxismo quase irreal. A produção boliviana é um raro exemplar de filme produzido e distribuído a partir do país nesta década, o que já dá a medida da precariedade de acesso aos meios de produção do discurso no contexto internacional. Dirigido por um cineasta que

fixara residência nos EUA, o filme explora os ruídos surgidos a partir da relação entre sujeitos dos dois países.

A sua primeira parte, passada na Bolívia, é subdividida em três linhas narrativas: a história de um jovem colombiano de classe média numa noite em Santa Cruz de La Sierra; uma festa de ligada ao universo da moda; e uma festa de quinze anos, chamada *quincanera*. Nas três linhas narrativas o foco está no modo como os jovens e adolescentes lidam com sua sexualidade, e como essa relação é mediada por imperativos machistas, classistas, homofóbicos, entre outros, sem respeitar as temporalidades vividas por cada um dos personagens. Eles, ora eufóricos, ora confrontados com uma profunda tristeza e melancolia, enfrentam toda sorte de constrangimentos numa vida mediada pela onipresença de um conclave ao exercício ativo da sexualidade, presente nos rituais de passagem, nos anúncios de moda ou nos momentos de diversão.

Na narrativa sobre a *quincanera*, a fotografia valoriza a construção de uma espacialidade fora dos padrões hollywoodianos impostos à arquitetura e *design* de interiores das classes médias periféricas. Há a provocação de um certo constrangimento pelo contraste entre a vontade de parecerem glamourosos e a precariedade *kitsch* dos modos de acessar esse padrão. A narrativa, cujo ritmo está baseado numa gradação de exposição ao ridículo da intimidade de uma adolescente obesa no ritual em que consiste a *quincanera*, culmina com a forma canhestra com que os adolescentes exercem suas sexualidades e com a confrontação com suas próprias limitações estéticas, mediadas por um componente socioeconômico, ao se verem diante de jovens de classe alta que “invadem” o espaço da festa e roubam a atenção das jovens. Para elas há a expectativa em torno de uma aventura sexual com os jovens ricos, que podem lhe garantir não só prazer e prestígio no contexto da festa, mas uma vida melhor. Eles, contudo, estão ali apenas para divertir-se com o fascínio que provocam. Um magnetismo fundamentado na sua condição econômica hierarquicamente superior, que se traduz também em força de autoridade no jogo social, e, conseqüentemente, nos jogos sexuais de sedução.

Esses jovens ricos também fazem parte da outra linha outra narrativa, cujos espaços de sociabilidade são os arredores de uma rede multinacional de *fast-*

food, que os atrai com sua carga simbólica de ingresso numa modernidade globalizada. A despedida de Choco, um jovem modelo que vai estudar nos EUA, enfrentando alguns problemas de ciúmes na sua vida amorosa é o mote da história que, se não diz muito por si, prenuncia o ponto de partida da segunda parte do filme.

Dividida outra vez em três linhas narrativas, a parte final do filme retoma a história de Choco, na sua chegada à universidade norte-americana. Paralelamente, apresenta um monólogo em que uma jovem, Adinah, relata as violências sofridas contra seu corpo no que se refere à sua identidade étnica, por meio do racismo, e quanto à sua identidade de gênero, ao contar um episódio de violência sexual pelo qual passou. E, por fim, aborda os conflitos de um jovem modelo norte-americano, que, gay, não consegue situar-se nos espaços sociais em que circula – esportes, estúdios e universidade – para assumir sua orientação sexual. Essas narrativas se cruzam tematicamente pela discussão sobre o preconceito: contra estrangeiros, contra sul-americanos, contra negros, contra mulheres, contra gays. Na diegese eles se encontram numa cena climática de violência em que o modelo norte-americano vê-se ao lado de seus amigos espancando e violentando sexualmente o jovem boliviano. A violência da qual é cúmplice o perturba de tal maneira que ele foge em busca de refúgio numa sala de teatro onde Adinah ensaia o monólogo em que relata um estupro idêntico ao que acabamos de assistir, e que serve de narração para ele na arquitetura da *mise-en-scène* cinematográfica.

Calcado na surpresa do deslinde daquilo que ficara de fora do quadro (a identidade da vítima, do algoz e o fato de a palavra ser encenada), esse clímax explora as complexas relações identitárias que são perpassadas pela questão da nacionalidade, mas também por uma espécie de classismo que homogeneiza os sujeitos dos países periféricos todos como pobres, o que os faz vulneráveis e, de algum modo, não sujeitos. Além disso, o personagem gay é recortado por uma identidade de grupo que é norte-americana e, por isso, economicamente mais forte, e pelo modo como a narrativa se constrói, também fisicamente mais potente que os bolivianos em questão. Por outro lado, o fato de o longo, impactante e verossímil relato da jovem negra ser encenado não tira sua força, já que não sabemos o quanto daquela experiência a jovem pode trazer consigo para a

atuação, e o quanto a experiência da violência, sendo irrepetível, não é sempre discursiva e reencenada no jogo representacional. O problema é que, reencenada, na narrativa, ela é amenizada ao servir de narração para o horror da violência cultural, étnica e sexual sofrida pelo jovem boliviano.

O título do filme – *Dependência sexual* – parece evidenciar ao mesmo tempo uma recusa ao modo tradicional de se lidar com a categoria do nacional e, por outro lado, enfatizar a vontade de destacar esse tema. Isso porque há um claro jogo de palavras com o termo “dependência econômica”, que designa um conjunto de relações que são regidas ainda em grande medida por decisões dos Estados nacionais. Além disso, na tradição latino-americana, as teorias da dependência, no campo econômico, referiam-se principalmente a uma relação inter-nacional estruturante de dependentismo⁵³. Ao deslocar o qualificativo de um termo ligado à macropolítica para outro termo usualmente ligado à intimidade e, no aspecto social, às micropolíticas, Bellot parece fazer uma provocação ao modo como a dependência dos espaços periféricos em relação aos centros pode ser pensada. Se pode haver alguma solidariedade entre os grupos que desviam das identidades normativas, há também outras desigualdades entre eles, no interior dos próprios sujeitos.

O modo como as cenas são construídas com mais de um quadro sendo exibido numa tela dividida, que muitas vezes exhibe a mesma cena com um atraso de alguns segundos e sob um ponto de vista diferente, constitui a estratégia formal para representar essa diversificação de marcações narrativas para as identidades. A jovem negra é também norte-americana e parte de uma elite que frequenta a universidade. O jovem branco norte-americano é também gay e, por isso, ocupa um espaço erigido sobre alicerces de medos e vergonha. O jovem boliviano é um “chicano”, étnica e culturalmente marcado nos EUA, mas é branco e rico em Santa Cruz de La Sierra. As posições transitivas que esses sujeitos assumem nas relações que estabelecem refletem a transitividade dos sistemas simbólicos que atribuem significados a suas identidades. A nação e a nacionalidade são aí uma peça a mais. Uma peça importante, mas que contribui para a determinação de outras posições subalternas ou hegemônicas. A ordem geopolítica não se sobrepõe

⁵³ Para uma revisão das teorias da dependência cepalinas, ver Oliveira, *Crítica à razão dualista*.

à ordem heteronormativa, mas elas se cruzam em temporalidades distintas, convergentes ou paralelas, armando uma rede de significados para além da sexualidade, do gênero, da classe e da nação.

A tese que a narrativa apresenta é a de que não há um só centro, mas vários, e que ele se constrói sempre nas relações. A nação pode ser vista nesse sentido como uma ancoragem cultural dada *a priori*, pois, ainda que também se construa numa relação, paga tributo a uma tradição que entrega àqueles que são interpelados por uma ou outra identidade nacional, um conjunto de conceitos e representações a respeito de si sobre as quais não têm controle. Há, no filme, a defesa de um policentrismo que permitiria compreender melhor inclusive essas identidade nacionais, mas sem a rigidez de um enclausuramento tão bem marcado pela imagem da fronteira. Ao colocar na tela os quadros superpostos, há a construção de um pensamento em que os espaços sociais, inclusive aquele em que se localiza a ideia de nação, também possam ser superpostos, dando maior dinamicidade às interrelações identitárias entre sujeitos. Essa defesa existe em resposta a uma demanda que resiste no pensamento latinoamericano que tenta associar a construção de uma identidade cultural à construção de uma identidade nacional. Como consequência, mas também como causa disso, há toda uma tradição que compreende as representações a partir de quase qualquer recorte social como um esforço por representar, em alguma medida, o nacional.

A permanência de uma tradição

Um longo estudo sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, foi publicado às vésperas do cinquentenário de lançamento do romance de 1956. A obra é *grandesertão.br*, de Willi Bolle, um minucioso trabalho de crítica que busca explorar o modo como o romance de Rosa constitui um “retrato do Brasil”, entendido ali como uma nação dilacerada. O subtítulo da obra já anuncia seu viés de investigação crítica: “o romance de formação do Brasil”, e afigura-se como um estudo das relações de classe. Nas palavras do autor,

neste estudo sobre o retrato do Brasil no romance de Guimarães Rosa, ‘a conversa mais significativa’ foi considerada como sendo a falta de um autêntico diálogo entre a classe dominante e as classes de baixo.⁵⁴

O retrato do Brasil que Bolle investiga é analisado por meio do conceito de leitura da obra como rede. Ele desenvolve uma interpretação que desdobra o texto literário em hipertextos, podendo-se a partir dela, acessar outras redes discursivas da sociedade. Nesse sentido, o autor elabora, tendo também em vista *Os sertões*, de Euclides de Cunha, o conceito de “sistema jagunço”, que moldaria uma prática de violência sob o signo da qual *o país* estaria inscrito. Há, então, um interesse de Bolle em reforçar a ideia de uma literatura empenhada em forjar uma *imagem da nação*, ainda que seja por meio de uma releitura crítica, contida no próprio romance e empreendida pelo crítico literário que encontra ali um espaço para apontar problemas nas relações de classe, para além do “sistema jagunço”, no sistema social brasileiro.

É um reforço porque cerca de cinquenta anos antes de Willi Bolle, em 1959, outro crítico literário, Antonio Candido, apresentava os conceitos que norteariam uma tradição na crítica e historiografia literária brasileira, numa análise da história dessa literatura, cuja longa duração no campo da crítica literária nacional é surpreendente, sobretudo se levarmos em conta os abalos teóricos sofridos nas décadas posteriores ao seu lançamento. O primeiro desses conceitos diz respeito ao modo de compreender tanto o literário quanto o social por meio de um pensamento *sistemático*. Se o “sistema jagunço” é uma categoria que Bolle encontra tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *Os sertões*, para tratar do sistema social, o “sistema literário” é a categoria definida por Candido para pensar a formação da literatura brasileira, e, por consequência, a própria literatura. A preocupação com o tema da formação também é coincidente nos dois autores, bem como a investigação acerca da representação da nação no texto literário. Assim, ao contrário do que a referência a um dos signos reconhecidos deste tempo, a internet, no título da obra de Bolle possa indicar, sua abordagem do texto de Rosa não só é parte de uma tradição da crítica literária como utiliza-se de seus pressupostos e ferramentas. Uma das perguntas que restam ao terminar a leitura

⁵⁴ Bolle, *grandesertão.br*, p. 446.

do texto de Bolle é: essas ferramentas ainda são suficientes para se pensar a literatura brasileira na atualidade? E, mais do que isso, essas ferramentas, incluindo aí a própria noção de *literatura brasileira*, ainda são suficientes para se pensar a literatura produzida pelos escritores brasileiros dos anos 1990/2000? A formulação das perguntas funda-se na evidência de que trabalhos como o de Bolle se filiam à tradição da crítica moderna/modernista brasileira, se dedicando, não por acaso, a estudar autores ligados de algum modo a essa geração modernista (como Guimarães Rosa). Mudando o foco, como é possível lidar criticamente com os autores que podem já não caber no repertório crítico dessa geração? O que se encontra por detrás dessas perguntas é, afinal, o interesse em compreender em que medida a categoria da *nação*, que está no cerne do modo como a crítica buscou, sobretudo por meio do conceito de *sistema literário*, no último século, compreender o fenômeno da representação literária, ainda é relevante no processo representacional levado a cabo pelos escritores surgidos nos anos 1990/2000.

Sistema

O conceito de sistema literário é, desde muito, uma das principais ferramentas utilizadas pela crítica literária para lidar com a literatura publicada por autores brasileiros e hispano-americanos. Antonio Candido entende o sistema literário como composto por “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público”⁵⁵ e “um mecanismo transmissor (de um modo geral uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.”⁵⁶ O sistema literário é, então, autônomo em relação a outros sistemas sociais. Essa autonomia é fundamental para o viés bastante explorado pela escola uspiana de crítica literária que aponta os descompassos entre o sistema literário e a sociedade como um todo, enxergando nesta um atraso que não é compatível com a literatura. Nesse sentido, há coincidências entre o conceito de sistema e o de campo literário,

⁵⁵ *Idem*, p. 23.

⁵⁶ *Idem*, *ibidem*.

elaborado por Pierre Bourdieu⁵⁷: autonomia, articulação entre agentes, relação com outros campos/sistemas sociais. Contudo, é importante destacar que, ao lado do conceito de campo, Bourdieu desenvolve uma tese acerca do caráter historicizado do valor da obra de arte que o conceito de sistema, do modo como é apresentado por Candido ou Rama, não elabora.

Importante ainda notar, a partir da formulação do conceito de sistema, o destaque dado à ideia de tradição, mais especificamente de tradição nacional, que une toda uma produção, seus produtores e seus receptores numa linha firme de continuidade, mas também de rupturas, como destacado pelo autor. O que nunca se perde de vista, de acordo com as análises dedicadas a cada um dos autores que participam dessa tradição, é a investigação de um protagonismo da representação da nação, seja na busca de um ainda incipiente específico nacional (caso de Borges de Barros, por exemplo), seja na representação das dinâmicas sociais dessa nação por meio de seus costumes e heróis (casos de Manuel Antonio de Almeida e José de Alencar, por exemplo). A perseguição do nacionalismo como esteio da tradição literária forjada no período estudado por Candido, responde à hipótese não declarada do autor, e identificada por Haroldo de Campos, de uma romanticização da literatura brasileira, isto é, um “modelo que confere à literatura como tal, *tout court*, as características peculiares ao projeto literário do Romantismo ontológico nacionalista”⁵⁸.

Dessa forma, o papel da própria *Formação da literatura brasileira* na construção do conceito no Brasil é inegável. O lugar destacado de seu autor está intimamente relacionado com a posição intelectual ocupada por Candido dentro do campo literário brasileiro e com suas tomadas de posições ideológicas que o levaram a determinadas escolhas temáticas e profissionais. Estas o encaminharam tanto para uma posição de destaque na crítica de intervenção ligada à esquerda e à resistência política, quanto para a docência nos principais centros universitários do país, principalmente a Universidade de São Paulo, onde formaria uma geração de críticos que seriam fiéis ao seu método de crítica dialética, mas também à

⁵⁷ Ver capítulo I.

⁵⁸ Campos, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*, p. 32.

crítica historiográfica por ele praticada.⁵⁹ O percurso de legitimação de Antonio Candido enquanto crítico passa necessariamente pela responsabilidade que se lhe pode atribuir, ao lado de Afrânio Coutinho, na legitimação da própria crítica literária acadêmica, que Flora Sussekind⁶⁰ chama de crítica *scholar* e crítica teórica. Esta, ao se opor à crítica de rodapé das gerações anteriores, geraria o que a autora chama de crítica literária moderna, isto é, nem marcada pela superficialidade dos rodapés, nem enclausurada nos rigores de uma pretensa ciência.

Contudo, vale também lembrar que os contatos entre os intelectuais latino-americanos, no período das ditaduras militares, muitas vezes ocorridos fora de seus Estados nacionais, também permitiram que a noção de sistema literário fosse difundida por meio da obra do crítico literário uruguaio Ángel Rama, a partir da discussão do conceito com base na poesia gauchesca⁶¹, que se foca numa manifestação específica da literatura dos pampas, para encontrar ali as características de um sistema literário, com regras rígidas de forma, a existência de um público e a continuidade tanto desse público quanto de escritores, atravessados por uma ideologia, ao longo de um recorte histórico.⁶²

Porém, não se deve desconsiderar o esforço de Rama no sentido de encontrar sequências literárias mais amplas na literatura latino-americana, para além das literaturas nacionais, muito embora ele as suscite, apenas, como hipótese.⁶³ Há, no ensaio “Sistema literário e sistema social na América hispânica”, uma reivindicação de revisão da historiografia crítica praticada na América Latina, no sentido de encontrar uma linguagem e uma lógica que estivessem mais libertas do discurso historiográfico europeu. Essa reivindicação vem acompanhada da pressão de que a própria denominação de cada literatura

⁵⁹ Para o aprofundamento no entrecruzamento entre o percurso profissional e as escolhas teórico-críticas de Candido ver Pedrosa, “Um homem do seu tempo”.

⁶⁰ Sussekind, *Papéis colados*.

⁶¹ Rama, “El sistema literário de la poesia gauchesca”.

⁶² Antonio Candido, em entrevista a Fátima Cartaxo, afirma que foi a partir da leitura de sua obra que Rama passou a operar o conceito de “sistema literário”. Ver Candido, “Variações sobre o tema da Formação”, p. 115.

⁶³ Ver Rama, *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*.

nacional possa ser incorporada a um vocábulo de escopo mais amplo: latino-americano⁶⁴.

A insistência na questão da América Latina tem, em Rama, o sentido de identificar uma história de colonialidade compartilhada pelos latino-americanos e a compreensão da literatura também como expressão dessa identidade comum, que tem, obviamente, pressupostos e consequências políticas. Os pressupostos dizem respeito a uma estratégia de fortalecimento mútuo, dada a importância cultural e econômica do bloco latino-americano no mundo contemporâneo, baseada na identificação de um modo de produção de conhecimento característico do pensamento produzido na América Latina. As consequências têm a ver com o modo como essa solidariedade pode ser criticamente produtiva no sentido de rearticular o conhecimento, imprimindo não só um ponto de vista, mas também uma epistemologia que marca sua diferença em relação à europeia, a qual a latino-americana estaria ligada, mas não subordinada. Para conseguir articular essa identidade, Rama vale-se de uma proposta de abordagem sistêmica das literaturas nacionais. Tomando por base sua teoria acerca da poesia gauchesca, mesmo dentro dessas literaturas nacionais são encontrados sistemas distintos. Desse modo, sequências literárias, e também econômicas e políticas, marcadas por temporalidades distintas, se superpõem, de modo descontínuo, a entrar constantemente em atrito, por meio das pressões impostas pelos diferentes grupos sociais em seus percursos na sociedade. É dessa maneira que Rama propõe a noção de um sistema literário, talvez mais próximo do conceito de campo literário de Pierre Bourdieu – ao considerar as sequências (ou campos) como autônomas, mas articuladas entre si – que o de sistema de Candido.

A questão fundamental pela qual o sistema de Rama difere do que Candido tem a ver ainda com a proposição de um olhar a partir da diferença. Na *Formação* o problema é proposto, ainda que de modo canhestro, quando autor afirma que boa ou má é a literatura brasileira que “nos” exprime (restando saber quem está abrigado nessa primeira pessoa do plural de Candido), isto é, é a partir do

⁶⁴ Ainda que no artigo referido a análise esteja restrita à América Hispânica, é importante considerar outros textos de Rama que, argumentando no mesmo sentido, apontam para a América Latina, de um modo mais amplo. Ver “Um processo autônomo: das literaturas nacionais à literatura latino-americana”.

reconhecimento de uma diferença que a crítica historiográfica pode falar melhor sobre a literatura nacional. Por outro lado, a obra não avança no sentido de construir uma epistemologia desse olhar da diferença, lidando ainda com as ferramentas da crítica literária de feição francesa, que Candido e sua geração aprenderam com o professor Roger Bastide. Assim, a própria categoria de sistema não se desenvolveu de modo monolítico, podendo assumir características muito mais descontínuas, como em Rama, que o viés evolutivo que será abordado aqui, correspondente ao caso de Candido.

Além disso, é evidente o caráter nacionalista da ferramenta tanto em Rama quanto em Candido. No primeiro, ela passa, necessariamente, pela reivindicação de um modo de pensar articulado a uma identidade local, mais ou menos ampliada, ligada à história dos sujeitos que vivenciam essa identidade. Passa, também, pelo reconhecimento do sucesso da articulação entre autores, obras e público, aí já de acordo também com Candido, dentro de uma linha de continuidade, que daria vazão ao reconhecimento, no âmbito nacional, da existência de um sistema que engendraria a produção literária identificada, por sua vez, a um projeto de literatura nacional. No caso brasileiro, o estudo de Candido vale-se de uma profícua articulação entre a história e os acontecimentos literários por ele inventariados para ligar o surgimento do sistema literário a um projeto político-cultural mais amplo de consolidação do Estado nacional brasileiro, ao qual esse sistema daria suporte.

Ilusão biográfica da Formação

Publicada em 1959, a *Formação* participa de uma tradição de pensamento radical de classe-média, que se forjara desde a década de 1920⁶⁵, de amplos estudos sobre a cultura nacional, com o intuito de compreender o Brasil a partir de uma reflexão sustentada em fatos históricos, com maior ou menor rigor acadêmico, mas de feição ensaística. Assim ocorreu com Paulo Prado, Gilberto Freire, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., e viria a ocorrer também com

⁶⁵ Sussekind, *Papéis colados*, p. 19.

Celso Furtado e, afinal, Darcy Ribeiro. Todos esses autores têm, em suas obras capitais, a proposta de compreender a sociedade brasileira em sua expressão moderna, a partir de uma leitura que passa pela compreensão multicultural de suas raízes históricas. Entretanto, o reconhecimento das tensões multiculturais na formação dessa sociedade chega por vezes a uma síntese homogeneizadora. Em Holanda, por exemplo, a abordagem passa pela caracterização de uma personagem, o “homem cordial”, que carregaria, na forma humana, a história de uma nacionalidade brasileira. São obras que pretendem, afinal, escrever uma espécie de “biografia” dessa forma orgânica que seria a nação, com um viés crítico às mesmas oligarquias que fomentaram o surgimento dessa geração de escritores.⁶⁶ Essa narrativa biográfica, na qual cabe de modo eficiente a noção de formação, esconde a pluralidade de identidades contidas numa nação num único personagem, que, mesmo que possa ser dotado de uma personalidade multifacetada, é ainda sujeito de uma só experiência e uma só perspectiva.

Pensar a elaboração dessa história como a de uma biografia ajuda a entender o processo de construção de um sentido para a história literária, a partir das reflexões de Pierre Bourdieu sobre a “ilusão biográfica”. Para Bourdieu, tal “ilusão” é o construto narrativo baseado num recorte estreito de fatos que encontram uma lógica ligada a uma linearidade espaço-temporal, e, segundo o autor, inserida de “contrabando” no universo do saber⁶⁷. Parece óbvio que qualquer biografia seja um construto discursivo e por isso dotado de uma lógica própria de linguagem que não corresponde necessariamente aos fatos que pretende narrar, embora a eles se ligue de modo tangencial. É do seu reconhecimento, nem sempre tolerado, que emerge a consciência crítica das consequências políticas do artificialismo de tal discursividade. As críticas duras de Haroldo de Campos à hipótese “formativa” de Antonio Candido apontam para a não observação do artificialismo dessa lógica, ou, mais precisamente, do falseamento naturalista de um “modelo organicista-biológico de evolução de uma planta”⁶⁸, por um lado, e, por outro o já citado modelo romântico de literatura.

⁶⁶ Ver Sussekind, *Páginas coladas*.

⁶⁷ Bourdieu, “A ilusão biográfica”, p. 75.

⁶⁸ *Apud* Sussekind, *Páginas coladas*.

Nesse sentido é que a tese desenvolvida por Silviano Santiago acerca do caráter heróico do personagem “homem cordial” de Holanda pode ajudar a compreender tal processo. Segundo Santiago, partindo da necessidade de atribuir um sentido a um determinado conjunto de fatos, Holanda (e também Octávio Paz, cujo *pachuco* de *O labirinto da solidão* é objeto de sua análise comparativa) acaba por tomar como pretexto a criação de uma personagem-metonímia da nação para imaginá-la⁶⁹. A cultura é pensada, então, a partir da personalidade de um *tipo humano*, que, no caso de Holanda, é aquele que detém o poder na sociedade, o homem cordial, mais próximo da oligarquia nacional que dos trabalhadores.

Assim, o ensaio de Holanda é entendido como uma narrativa dotada de características literárias por Santiago, que afirma:

A opção pela afirmação da personalidade como fundamento da interpretação do latino-americano carrega para o raciocínio dos dois intérpretes [Buarque e Octávio Paz] um segundo sentido para ao verbo *representar*, de nítido alicerce literário (poético ou romanesco). [...] Os dois intérpretes deveriam eleger no catálogo *alguém* que, sendo singular fosse um *tipo humano*; alguém que, no contexto ocidental, viesse a ser o mais apropriado dos possíveis representantes da atualidade civilizacional latino-americana.⁷⁰

Ao mesmo tempo, Santiago destaca as obras de Holanda e Paz como marcos, “nas suas respectivas culturas nacionais, do fim do saber literário como fundamento primordial das grandes interpretações da América Latina”⁷¹. Portanto, nem literatura, nem sociologia as obras ofereceriam a possibilidade de compreender as culturas nacionais com ferramentas do saber literário, que aqui servem bem no aspecto da construção de uma personagem dentro de um projeto ensaístico.

A leitura que Santiago faz obra de Holanda é exemplar da maneira que a história foi apreendida pelos intérpretes modernos/modernistas do Brasil como uma narrativa totalizante, com uma linha progressiva que desenvolveu a

⁶⁹ Ver Santiago, *As raízes e o labirinto da América Latina*.

⁷⁰ Santiago, *As raízes e o labirinto da América Latina*, p. 23

⁷¹ Idem, p. 15.

personalidade moderna do sujeito nacional. É também como um elemento orgânico, dotado de uma personalidade, que o “caráter nacional” é entendido na interpretação da história enquanto sistema, que caminha de manifestações literárias em manifestações literárias, atravessando momentos decisivos, até sua consolidação, quando as engrenagens compostas pela tríade autor-obra-público passam a funcionar.

Acompanhando o raciocínio de Santiago acerca das obras de Holanda e Paz, é possível identificar também a construção de uma personagem que norteia o encaminhamento de *Formação da literatura brasileira*. Quando afirma que seu livro é, antes que uma história da literatura brasileira, “uma história dos brasileiros no desejo de ter uma literatura”⁷², Candido afasta-se da objetividade de um inventário histórico ou de uma teorização de pendor cientificista, para aproximar-se da subjetividade da caracterização de uma personagem cuja perspectiva será adotada. Note-se o deslocamento do objeto dessa escrita historiográfica: não é mais a literatura o protagonista, mas “os brasileiros” que, mesmo referidos no plural, não deixam de ser homogeneizados pelo desejo de ter uma literatura, que é singular, fazendo desses “brasileiros”, um sujeito ideal, *o brasileiro*. Sem jamais descer aos detalhes de quem seria esse brasileiro ideal que ele tem em mente, embora não seja difícil supô-lo o sujeito das insurgentes classes médias que escrevia e consumia literatura no século XIX, e mais tarde uma nova classe média da qual participava o próprio Candido, o tema de sua obra é antropomorfizado, ao localizar seu foco num “desejo”. A subjetividade desse mote nos leva imediatamente a imaginar quem seria esse brasileiro que desejava ter uma literatura nacional, bem como a encarar sua obra como uma narrativa que é desenvolvida de modo a dotar de sentido uma determinada história, coroada com a consecução desse objetivo, isto é, a consolidação do sistema literário brasileiro.⁷³

⁷² Candido, *Formação da literatura brasileira*, p. 25.

⁷³ Ria Lemaire, na conferência “Tradições que se refazem”, proferida na Universidade de Brasília em vinte e quatro de março de 2010 chamou a atenção para o fato de a literatura nacional constituir-se, em sua história, de uma genealogia de heróis nacionais encarnados pelos próprios escritores dotados de uma genialidade épica. A lógica de Lemaire vai ao encontro do raciocínio desenvolvido aqui acerca da *Formação*, isto é, de compreendê-la como um construto narrativo.

É recorrente na obra de Candido a tônica evolucionista que permeia a ideia mesma de uma “formação”. Se para a narrativa sobre o sistema literário é desenvolvida uma história que mostra as manifestações de uma literatura nacional, seu desenvolvimento até a consolidação, outro ensaio de Candido vale-se da mesma lógica ao descrever o tipo de consciência do atraso que o escritor regionalista brasileiro consegue imprimir em sua obra. Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Candido analisa o modo como a escrita literária se apropria do tema do nacional para produzir um discurso crítico sobre a pátria a que ele se refere. Focando-se na literatura regionalista com o argumento de que “a ideia de pátria se vinculava à de *natureza*”⁷⁴, Candido identifica tipos diferentes de consciência do atraso social⁷⁵, a saber, *amena*, *catastrófica* e *dilacerada*, que são entendidas no ensaio como um aprofundamento, e por isso, valoradas como uma evolução, na consciência do subdesenvolvimento que cada um desses discursos seria capaz de emular.

É importante notar a presença constante do tema da nação nos ensaios de Antonio Candido. Somando-se à *Formação* e a “Literatura e subdesenvolvimento”, é ainda possível enumerar, entre os mais conhecidos, a *O método crítico de Silvio Romero*, que analisa a obra do crítico sergipano a partir de uma compreensão de sua relação com o nacionalismo; “De cortiço a cortiço”, texto que foi diversas vezes reescrito até sua publicação numa forma definitiva em *O discurso e a cidade*, tratando do modo como o naturalismo brasileiro, tomando *O cortiço* de Aluisio Azevedo como ponto de partida, tinha como peculiaridade em relação ao francês uma disposição a representar a nação por meio de uma caracterização alegorizada do microcosmo; ou, ainda, um desdobramento da *Formação*, “Literatura de dois gumes”, que analisa a função da literatura no processo de formação nacional do Brasil.

A ideia de nação articulada por meio da literatura nos conceitos de consciência do atraso, de alegoria da nação, ou no de sistema, que mais nos interessa aqui, é construída, assim, por meio de uma narrativa que escreve sua

⁷⁴ Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, p. 141.

⁷⁵ Esse atraso social não corresponderia necessariamente a um atraso literário, a partir das proposições das sequências superpostas, de Rama (*Literatura, cultura e sociedade na América Latina*), ou das temporalidades distintas, ao modo do método crítico de Roberto Schwarz, fundado na afirmação no descompasso histórico, como mostra Sussekind (*Papéis colados*, p. 47).

história como um processo de formação, tendo por trás de si um projeto, que, pela imagem que elabora, levaria a um *ser* acabado, isto é, formado. Haroldo de Campos aponta para o problema do termo formação ao propor que a história literária seja vista mais como transformação, isto é, “menos como um processo conclusivo, do que como processo aberto”⁷⁶. Nesse sentido, Campos argumenta contra o que chamo aqui de *ilusão biográfica* da formação da literatura nacional, e, de acordo com a história apresentada por Candido, também da formação da nação. É preciso reconhecer, contudo, que o próprio esforço de compreensão de uma determinada comunidade como uma nação, pressupõe que seja forjada uma narrativa homogeneizante, isto é, a crença nessa ilusão biográfica de formação, de modo a criar uma “comunidade imaginada”, nos termos de Benedict Anderson⁷⁷.

Assim, reconhecendo a valência dessa noção de sistema de Candido para um modo de compreender a produção literária nacional até o século XIX, e também da produção literária dos contemporâneos de sua geração, isto é, da literatura brasileira moderna, é de se perguntar como o conceito pode ser operacional para a literatura produzida na contemporaneidade. Isso porque, de algum modo, mesmo sem a suposição de um pensamento único, há inúmeros pontos de contato ideológicos entre a ficção produzida por escritores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Dionélio Machado, e a crítica produzida por nomes como Candido, Sergio Buarque de Holanda, Alfredo Bosi, João Luiz Lafetá, Roberto Schwarz, entre outros. O principal ponto de contato que me interessa aqui é o que diz respeito ao revisionismo crítico da história da nação, que nessa crítica de viés marxista é destacado pela leitura materialista dialética, cujo foco na narrativa se concentra nos contrastes entre as temporalidades do moderno e do arcaico que convivem na sociedade brasileira. Esses atritos que surgiram, no mais das vezes, por meio da representação da luta de classes nessas narrativas, surge também, em alguns momentos, pelo reconhecimento da formalização, ou da tematização, da multiculturalidade da

⁷⁶ Campos, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁷ Anderson afirma que a nação é uma “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”. Anderson, *Comunidades imaginadas*, p. 32.

identidade dessa personagem nacional⁷⁸. O envolvimento, inclusive partidário, de diversos intelectuais com a esquerda latino-americana dá o tom dessa convergência teórico-ideológica que fomentou a consagração mútua de críticos e escritores (e das instituições a que eles se ligaram) no cânone moderno da literatura brasileira, principalmente por meio da operacionalização crítica do conceito de sistema, que também poderia lhes ser útil no sentido do autorreconhecimento de sua inserção numa tradição.

As mudanças propagadas pelos eventos de maio de 1968 incluíram uma guinada teórica no sentido do estilhaçamento das principais linhas de pensamento que conduziam as esquerdas até então, culminando na difusão do pensamento de intelectuais como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guatarri, Raymond Williams, entre outros, que propunham, de partida, uma revisão da própria noção de produção de crítica e teoria a partir de grandes narrativas, que marcou a modernidade, radicalizando o estudo da questão da identidade como ligada a uma teorização mais radical da multiculturalidade. Nesse sentido, a produção literária contemporânea lida com essas referências diversas, isto é, da revisão crítica consagrada pela geração de Candido, bem como das revisões a essa própria tradição que se consolidou.

Contracânone

As revisões sofridas pela tradição crítica consagrada pela escola de Candido passam pela necessidade de historicizar o conceito de sistema literário do modo como foi elaborado, com base em textos canônicos, na *Formação de Candido*. Essa reivindicação já fora feita entre outros por Cornejo Polar, que argumenta que a vê como “subproduto da infatigável inoperância de nossa historiografia literária”⁷⁹, pois “permanece fora de sua consciência a perturbadora simultaneidade de opções literárias contraditórias e beligerantes”⁸⁰ já que ela está fundada numa ideia de que a literatura se inscreve numa “sequência unilinear,

⁷⁸ Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”.

⁷⁹ Polar, *O condor voa*, p. 47.

⁸⁰ *Idem, ibidem*.

supressora e perfectiva”.⁸¹ Haroldo de Campos também chama a atenção para o fato de um autor como Gregório de Matos, profundamente ligado à experiência na colônia, ter ficado de fora do processo de formação do sistema literário brasileiro.⁸² A defesa do argumento de Candido acerca da exclusão do barroco da literatura brasileira feita por Ligia Chiappini⁸³ é pertinente apenas em parte, pois sustenta corretamente que a ausência do barroco brasileiro tem a ver com o recorte feito por Candido, mas silencia sobre a acusação de Campos de que Susândrade, por não caber no modelo romântico ontológico-nacionalista de literatura nacional do crítico, acaba por ser negligenciado como um poeta menor do período. É necessário compreender a categoria do sistema literário de Candido dentro do contexto específico de produção da obra do crítico literário, os anos 1950, bem como entender em qual ponto da história da literatura a categoria pode operar e em benefício de qual das narrativas dessa história.

É inegável que a história escrita por Candido replica, com pequenas revisões, o cânone que a própria crítica literária oitocentista (José Veríssimo, Silvio Romero e Araripe Júnior) já consagrava. Assim, o espaço de destaque ocupado pelos poetas árcades, bem como por Magalhães, Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves e Alencar apenas confirma o reconhecimento de que eles já gozavam no século XIX. O caso de Manuel Antonio de Almeida em “A dialética da malandragem” é um daqueles em que Candido revisa o cânone oitocentista, voltando-se, também, para a revisão dos cânones feita pelos primeiros modernistas⁸⁴. Ler a *Formação* de Candido como herdeira do modernismo brasileiro também é importante para compreender o caráter evolutivo – e progressista – da leitura que ali se faz da história. Dessa forma, escrita entre as décadas de 40 e 50, pouco menos de trinta anos após o surgimento de um nacionalismo cultural modernista cuja inescapável influência manteve-se firme por pelo menos meio século, e num momento de marcado nacionalismo

⁸¹ *Idem, ibidem.*

⁸² Campos se pergunta, diante da ausência de Gregório de Matos na historiografia: “Como pode inexistir em perspectiva histórica um autor que é fonte dessa mesma história?” Campos, *op. cit.*, p. 43.

⁸³ Para a autora, Gregório não cabe no projeto de Candido porque não faz parte do desejo dos brasileiros de possuírem uma literatura que ele se propôs a perseguir. Chiappini, “Os equívocos da crítica à formação”. p. 175.

⁸⁴ Ver Andrade, “Memórias de um sargento de milícias”.

econômico (e populista), a *Formação* encontra o ambiente propício para sagrar sua narrativa sobre a literatura brasileira como legítima, e, perigosamente, como prevê a categoria supressora de *sistema*, única.

Faz-se necessário, assim, revisar os cânones da literatura e também da crítica literária que a consagra. Rita Terezinha Schmidt afirma que “a constituição de um cânone é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam”⁸⁵. Muito embora tenha surgido como um discurso crítico radical, a tradição uspiana, liderada por Candido, tornou-se o *establishment* da crítica literária brasileira, uma zona de conforto que atua em favor do conservadorismo do campo literário, que, sendo autônomo em relação aos demais, seu posicionamento de enfrentamento do campo político, atua no sentido de reforçar essa autonomia, isto é, mantendo a literatura a uma distância segura dos demais campos, mas marcando sua posição diferencial em relação a eles. Ainda segundo Schmidt,

No caso brasileiro, o discurso crítico sempre esteve atrelado à herança de uma identidade cultural ocidental europeia na medida em que, se espelhando em critérios monoculturais de coloração, compactuou com a política das exclusões que sustenta a lógica canônica perpetuando, assim, as condições de uma antropologia colonial no campo da cultura nacional.⁸⁶

A confirmação dos autores consagrados, bem como a perspectiva romântica adotada, leva a crer que a *Formação* participa dessa lógica canônica conservadora. Além disso, os pressupostos da metodologia dialética adotada na obra de Candido, bem como na de Schwarz⁸⁷, calcados em dualismos, como local-universal ou nacional-estrangeiro, fazem parte dessa mesma tradição romântica e desembocam numa visão europeizada da própria história nacional, que reduz o local a uma diferenciação do estrangeiro. Essa metodologia serve bem ao nacionalismo, que, se não é piegas, como Chiappini⁸⁸ argumenta, não deixa de ser limitado, e até certo ponto, ingênuo, no sentido que não contempla as múltiplas

⁸⁵ Schmidt, “Cânone e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”, p. 117.

⁸⁶ Idem., p. 117.

⁸⁷ Sobre a dialética nas obras de Candido e Schwarz, ver Arantes, *Sentimento da dialética*.

⁸⁸ Chiappini, *op. cit.*, p. 174.

possibilidades de expressão desse nacional, como Campos chega a sugerir no caso de Sousândrade⁸⁹. O fato de a *Formação* apenas reforçar o cânone a faz integrar o que Schmidt chama de

um processo que se desenvolveu em sintonia com o chamado *patrimônio cultural ocidental*, referenciado na tradição europeia de uma cultura de elite que se legitimou e se propagou através da identificação dessa mesma cultura com valores ditos universais.⁹⁰

Desse modo, a história da literatura contida na *Formação* participa de algum modo da construção não só da história da nação como afirma Candido, de modo pertinente, mas também da construção de um conceito de nação, que suprime perspectivas que perturbam a narrativa heroica que a constitui.

Nação e literatura

É preciso entender a operacionalidade do conceito de sistema literário para compreender o momento histórico que se estende desde o pós-independência até a proclamação da república e, talvez um pouco além. Há aí, de fato, um esforço dos escritores que ocuparam as posições centrais no cânone brasileiro, de construir narrativas que legitimassem o novo país. O caso de José de Alencar é exemplar, já que ele, figura eminente também nos quadros políticos nacionais, buscava deliberadamente com sua literatura narrar a nação brasileira, mais imaginada que real. O desfecho de *Ubirajara*, o último de seus romances indianistas, é exemplar nesse sentido, pois, após narrar as guerras entre tribos num período pré-colombiano, o escritor desenha, na página final, uma unidade entre as comunidades indígenas da qual não temos registro histórico.

Ubirajara é o chefe dos chefes, senhor do arco das duas nações. Ele deve repartir seu amor por elas, como repartiu a sua força. (...) As duas nações, dos araguias e dos tocantins, formaram a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói.⁹¹

⁸⁹ Campos, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰ Schmidt, *op. cit.*, p. 116-17.

⁹¹ Alencar, *Ubirajara*.

Os esforços de forjar literariamente uma nação dotada de forte unidade comunitária atinge a pré-história numa mitologia da nação brasileira, naquele momento, recém-nascida. Alencar, assim, é apenas um exemplo que pode se repetir em Magalhães⁹², Dias⁹³, Castro Alves⁹⁴ e até mesmo depois do que a historiografia literária delimita como o Romantismo brasileiro, em escritores como Aluísio Azevedo⁹⁵ e Machado de Assis⁹⁶. Há que se notar aí, contudo, o papel da crítica que, no seu trabalho de investigação dos sentidos contidos nos textos literários, jamais deixou de buscar e encontrar neles a representação do nacional, como no citado estudo de Willi Bolle.

A ideia de nação, desse modo, marca profundamente a produção literária e também a crítica a ela. Tal como Candido, outros críticos literários e de cultura construíram suas obras com os olhos voltados para a análise da questão do nacional. Para não mencionar os modernistas como Oswald e Mario de Andrade, podemos citar contemporâneos e continuadores de Candido como Roberto Schwarz, um dos principais nomes da escola uspiana e marxista de crítica literária. Schwarz é um exemplo que me interessa aqui especialmente em função de dois de seus principais ensaios, “As ideias fora do lugar”⁹⁷ e “Nacional por subtração”⁹⁸, que, complementares entre si, resumem, num contexto mais contemporâneo (mas já datado das décadas de 1970/80) a discussão sobre o nacional na literatura produzida no Brasil.

Em “As ideias fora do lugar”, Schwarz afirma que a dificuldade de se encontrar um pensamento nacional no século XIX no Brasil reside no modo obsessivo e equivocado com que importamos ideias estrangeiras, argumento que ele retomará em “Nacional por subtração” para não mais se restringir ao contexto oitocentista, mas a uma ideia contemporânea do que chama de “atmosfera global”, para ele um “mito panfletário”, diante do qual a defesa de uma “cultura genuína”

⁹² Prefácio a *Suspiros poéticos e saudades*.

⁹³ “Canção do Exílio”, “Minha terra”.

⁹⁴ “O livro e a América”, “Navio negreiro”

⁹⁵ O microcosmo do Brasil obtido no naturalismo à brasileira de *O cortiço*, ver Candido, “De cortiço a cortiço”.

⁹⁶ O exame da moral brasileira empreendida por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e pela leitura que Roberto Schwarz fez do romance em *Um mestre na periferia do capitalismo*.

⁹⁷ Em *Ao vencedor, as batatas*.

⁹⁸ Em *Que horas são?*.

contra a imitação cultural faria papel de velharia. Schwarz lamenta, então, o arrefecimento de uma busca pelo nacional naquilo que ele enxergava como uma nova crítica literária de corte abstrato que operava a partir do questionamento do primado da origem. A referência a que ele se remete é Silviano Santiago com “O entre-lugar no discurso latino-americano” e Haroldo de Campos com “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. Schwarz tenta, então, responder ao artigo de Santiago dentro das categorias de sua vertente crítica, de feição marxista e perspectiva dualista, que impõe um papel central às ideias de sistema literário e binarismos como forma-social *versus* forma literária e, conseqüentemente, a identificação do nacional no texto literário. Santiago, descolado dessa tradição uspiana⁹⁹, firmou-se como divulgador do pós-estruturalismo francês na crítica literária brasileira e como seu tradutor, no sentido em que tenta trabalhar seus conceitos a partir de um ponto de vista assumidamente periférico e latino-americano.¹⁰⁰ A resposta de Schwarz passa pela identificação da ausência de uma análise historicista dos mecanismos particulares que determinam a imitação cultural. Eneida Leal Cunha também critica duramente Schwarz e a vertente da escola de Candido que ele representa afirmando que para ele e para o pensamento de extração marxista, valores e sentidos fazem parte da superestrutura ideológica, são produtos da determinação histórica, econômica infraestrutural e dos interesses de classe¹⁰¹. Assim o mal-estar da dependência, localizado na questão da cópia, é onde para o pensamento de Schwarz, e, para Cunha é produtivo o aprofundamento da questão feita por Santiago.

O que parece escapar a Schwarz, no que se refere a um dos textos que ele responde – o de Santiago – é que não se está tratando de imitação cultural, nem sequer de reescritura, mas da assimilação de textos estrangeiros que sirvam de base para a escritura, aquilo que Santiago, citando Barthes, chama de textos escrevíveis.

⁹⁹ Vale ressaltar que Santiago também é formado a partir da escola de Candido, como aponta Eneida Leal Cunha, e dos textos modernistas de formação nacional, como comprova sua organização para a Nova Aguilar Editora da coleção *Intérpretes do Brasil*. Cunha, em artigo dedicado a pensar as relações entre Schwarz e Santiago no que se refere a suas considerações acerca da dependência cultural, identifica os dois críticos como herdeiros de Candido, colocando Schwarz como um *continuador* e Santiago como um *reformador*. Ver Cunha, *Estampas do imaginário*, p. 130.

¹⁰⁰ Ver Santiago, “Apesar de dependente, universal”.

¹⁰¹ Cunha, 2006, p. 128.

Schwarz, contudo, reconhece a inocência de certos nacionalismos de esquerda e de direita, que, a despeito de diferenças ideológicas, bradavam, no debate em meados do século XX, em favor do genuíno que restaria da subtração do imperialismo e das influências estrangeiras. Esse purismo não é possível, já que o processo do que ele chama de imitação cultural pressupõe “a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original e também a parte original do imitado”¹⁰². E faz um alerta pertinente quanto à adesão à ideia de um mundo de ideias internacionalizadas: “o espaço econômico está internacionalizado (o que é diferente de homogeneizado), mas a arena política não.”¹⁰³

Ao chamar a atenção para uma arena política não internacionalizada, Schwarz está tocando no ponto mais problemático dos teóricos que buscam pensar os espaços internacionalizados na contemporaneidade. Ele está, na verdade, afirmando a sobrevivência dos Estados-nação num contexto de forte pressão internacionalizadora. Michael Hardt & Antonio Negri, em *Império*, publicado pela primeira vez em 2000, buscam descrever esse cenário internacionalizado com Estados-nação enfraquecidos diante de uma rede forte o suficiente para ser definida por eles como um único império, erguido sobre um mercado, uma polícia e um proletariado globais. Segundo seus argumentos, a ideia de lutar pelo nacional contra um imperialismo perde seu sentido já que os imperialismos, no mundo pós-colonial e pós-moderno (entendendo aqui o conceito de Fredric Jameson de pós-modernismo como uma lógica cultural¹⁰⁴) se enfraqueceram e deram lugar ao que eles chamam de império. Apesar de persuasivos, os argumentos que asseguram um lugar secundário para os Estados-nação na contemporaneidade carecem de comprovação empírica, sobretudo se levarmos em conta o recrudescimento do nacionalismo norte-americano no pós-11 de setembro, e, principalmente, a subida ao poder de líderes populistas, embalados em maior ou menor grau por um discurso nacionalista em toda a América Latina. Afinal, o que está em jogo não é somente a afirmação de uma diferença cultural (que o império celebra e utiliza) mas a reafirmação de uma soberania nacional que desafia dentro dos seus limites até mesmo a internacionalização do mercado. Se, com essa

¹⁰² Schwarz, “Nacional por subtração”, p. 48.

¹⁰³ Idem, p. 37.

¹⁰⁴ Ver Jameson, *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*.

reafirmação nacionalista, em nome de um povo, uma comunidade imaginada de indivíduos que se homogeneízam em traços identitários comuns, esses Estados-nação cairão no gueto, como preveem Hardt & Negri para situações análogas¹⁰⁵, ainda é cedo para afirmar.

Contudo, é certo que se, por um lado, a lógica cultural da pós-modernidade força a entrada em toda a parte, por outro há formas de resistir ao que ela entrega de pernicioso. Essas formas de resistência podem passar por uma postura de resgate de um sentimento nacional-popular de feição reacionário, que é pura mistificação, mas que também é capaz de, com suas narrativas, encontrar um sentido para a convivência da *multidão*. Para Hardt & Negri, na multidão os indivíduos compõem não uma comunidade, mas uma espécie de emaranhado que resiste ao império e, por isso, dá sentido a ele, composto por grupos tipicamente identificáveis à categoria *povo*¹⁰⁶, advinda da modernidade, mas ainda não superada em diversas partes do globo. Assim, faz sentido o alerta de Schwarz quanto a uma arena política não internacionalizada, que merece ser complementado pelo de Zygmunt Bauman, que afirma que a globalização atinge de modo muito diverso ricos e pobres, e que o mundo, que parece tão pequeno para quem pode acessar a *internet* e viajar em jatos, pode ainda ser grande demais para aqueles que vivem de modos de produção arcaicos e estão digitalmente excluídos¹⁰⁷. Desse modo, num ambiente em que, a despeito das desigualdades e dos modos de exploração, um grupamento de pessoas se vê como uma comunidade de corte profundo e horizontal, ainda temos um sentimento de nação, nos termos de uma comunidade imaginada, ou o vazio legado por sua ausência, que, marcado, não deixa de seguir presente.

¹⁰⁵ “Qualquer proposta de comunidade particular isolada, definida em termos raciais, religiosos ou regionais, “desvinculada” do Império, protegida de seus poderes por fronteiras fixas, está destinada a acabar como uma espécie de gueto”. Hardt & Negri, *Império*, p. 226.

¹⁰⁶ Vale localizar que o termo *povo* tem sua origem justamente na identificação de um coletivo de indivíduos que, compartilhando traços culturais comuns, compõem uma nação. É, então, historicamente, um conceito em sua origem supressor de diversidades em prol da construção de uma categoria total para a nação. Johann Herder é quem consolida a o termo *povo* como a designação de uma massa inculta distinta de uma elite letrada.

¹⁰⁷ “Trocando em miúdos: em vez de homogeneizar a condição humana, a anulação tecnológica das distâncias temporais/espaciais tende a polarizá-la. Ela emancipa certos seres humanos das restrições territoriais e torna extraterritoriais certos significados geradores de comunidade – ao mesmo tempo que desnuda o território, no qual outras pessoas continuam sendo confinadas, do seu significado e da sua capacidade de doar identidade.” em Bauman, “Tempo e classe”, p. 25.

Fica evidente, nesse caso, a emergência de outras preocupações identitárias que não a da identidade nacional. Essas questões alternativas à nação entram, muitas vezes, em conflito com a própria narrativa da nação. A identidade do sujeito pós-moderno, que Stuart Hall afirma irromper numa estrutura diversa daqueles da modernidade, que ele chama de sujeito do Iluminismo e sujeito sociológico, seria então uma ‘celebração móvel’, isto é, “o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”¹⁰⁸. É importante lembrar que, como alerta José Luis Jobim, o sujeito tem diferentes possibilidades de graus de intervenção ao assumir essas diferentes identidades, inclusive a identidade nacional, que o sujeito herda, de acordo com as contingências históricas de seu aparecimento no mundo.¹⁰⁹ Contudo, para Hall, mesmo as narrações da nação, uma espécie de refúgio para a identidade cultural unificada, não resistem às “outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas”¹¹⁰.

Como é possível notar, a diferença é um elemento central nas discussões sobre multiculturalidade e é em torno dela que Homi Bhabha situa os construtos identitários no que ele chama, prudentemente e a fim de escapar das polêmicas em torno dos “pós”, de “nossos tempos”. Para Bhabha, então,

o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais.¹¹¹

Esses “entrelugares” são onde as experiências intersubjetivas e coletivas de nação são negociadas. Bhabha não descarta, assim, a nação como categoria importante, mas eleva a sua existência, contraditória porque se erige dentro de um contexto de disputas identitárias muitas vezes irreconciliáveis, a um problema central no presente contexto.

¹⁰⁸ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 13.

¹⁰⁹ Jobim, “Representações da identidade nacional e outras identidades”, p. 187.

¹¹⁰ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 65.

¹¹¹ Bhabha, *O local da cultura*, p. 20.

Em termos de lógica cultural, essas transformações sofridas pela instituição da nação trazem consequências para o modo como as narrativas literárias se articulam, para as estratégias da crítica na abordagem desses textos, bem como para a escrita de sua própria história como narrativa. Dessa forma, é possível pensar a desestabilização na ideia de nação a partir do reconhecimento de outros recortes identitários, como um esforço epistemológico de democratização focado na *descentralização do centro*. Schmidt apresenta a possibilidade de se pensar não a partir das margens, mas as próprias margens como paradigma, já que elas pressupõem o centro e reforçam-no tautologicamente.¹¹² De modo similar, porém sem desconsiderar as noções de centro e periferia que guardam a marcas das relações de poder, é possível pensar numa proposta epistemológica fundada no que Ella Shohat e Robert Stam denominam multiculturalismo policêntrico¹¹³, que consiste justamente em questionar a noção de centralidade absoluta para, dessa maneira, reconhecer os centros que habitam diversas margens, e acabam por sacar-lhe o caráter marginal, sem perder de vista os mecanismos de opressão e supressão, bem como outras margens criadas por esses novos centros. A pluralização dos centros na proposta multiculturalista de Stam e Shohat relaciona-se com o modo de ver a cultura como recurso, segundo George Yúdice¹¹⁴, que provê as manifestações culturais como dotadas de um capital simbólico, mas não apenas, capaz de dinamizar as relações de poder. Assim, é preciso perseguir na crítica literária as possibilidades de se pensar fora das margens, sem perder de vista os constrangimentos de uma tradição que já a tem como categoria formada e atuante. Por outro lado, também faz-se necessário reconhecer, na escrita literária, a articulação de um discurso que também perturba a tradição. Não se trata de encontrar na literatura um reflexo do processo social, mas de compreendê-la como parte do discurso que, inclusive, ajuda a forjar esse processo.

¹¹² Schmidt, *op. cit.*, 115-116.

¹¹³ Shohat e Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*.

¹¹⁴ Yúdice, *A conveniência da cultura*.

Alegorias nacionais

Octávio Paz afirmou que os latino-americanos, órfãos, estariam “condenados à busca da origem, ou, o que também é igual, a imaginá-la”¹¹⁵ ao que Sussekind completa, “daí o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de recuperar a própria origem”¹¹⁶. Foi na busca dessa origem que conceitos como o de *formação* e *sistema literário* encontraram um amplo espaço no campo literário brasileiro. É também nessa busca que se flagra o esforço por encontrar nos textos literários a adequada representação dessa origem em qualquer de suas etapas formativas. Em 1982, Flora Sussekind defendeu a tese¹¹⁷ de que havia, na literatura brasileira, uma permanência do naturalismo, que se explicaria pela necessidade de se apresentar uma identidade nacional na literatura. Havia então, uma série naturalista que podia ser encontrada nos anos 1970, 1930 e 1880, momentos históricos identificados por Sussekind como de crença na evolução, no progresso.

Como no fim do século passado, quando dominantes as teorias da superioridade racial branca, afirmada a inferioridade étnica do brasileiro, não se podia acreditar tal condenação perene. Não se podia abandonar a hipótese de uma série de transformações que levariam a um progressivo aperfeiçoamento étnico no país. Não se podia abandonar uma concepção evolucionista da História. De maneira idêntica, nos anos Trinta, quando, diante da consciência do subdesenvolvimento brasileiro, era preciso crer num progresso que levasse o país a um futuro revolucionário, era preciso pensar num movimento dialético de aperfeiçoamento da História brasileira, até a Revolução. Assim também nos anos Setenta, quando diante de um presente dominado pelo autoritarismo político, por uma distribuição cada vez mais claramente desigual de renda, pela censura, se pensava num futuro democrático, dominado pela livre circulação de informações e por uma partilha mais equilibrada do crescimento econômico.¹¹⁸

¹¹⁵ *Apud* Sussekind, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁶ Sussekind, *Tal Brasil, qual romance*, p. 35.

¹¹⁷ Posteriormente publicada como *Tal Brasil, qual romance?*.

¹¹⁸ Sussekind, *Tal Brasil, qual romance?*, pp. 61-62.

Sussekind identifica uma necessidade de enxergar, via linguagem literária, a realidade (e em última instância uma identidade nacional) *tal e qual*, numa assunção que parece encontrar eco na afirmação de Fredric Jameson de que

todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente, quero argumentar, alegóricos, e de uma maneira muito específica: devem ser lidos como o que vou chamar de alegorias nacionais.¹¹⁹

Tanto a conclusão de Sussekind quanto a de Jameson evidenciam, de algum modo, os pressupostos da escola crítica que tenho identificado aqui como a de Candido. Nesse sentido, parece demasiado redutor e categórico afirmar que *toda* a literatura do chamado Terceiro Mundo seria composta por alegorias nacionais (o que Sussekind não faz, embora identifique uma tendência dominante nesse sentido). Não por acaso, a afirmação de Jameson provocou uma reação indignada de Aijaz Ahmad, que lhe escreveu uma réplica mostrando, na sua literatura nacional, a indiana, a possibilidade de se escapar da alegoria nacional. Contudo, a afirmação de Jameson, apesar de desastrosa não é desarrazoada, já que encontra respaldo, no caso brasileiro e, arriscaria dizer, latino-americano, na própria tradição da crítica literária do que ele denomina Terceiro Mundo. A longa duração das categorias elaboradas na *Formação* não desmente o crítico norte-americano. Vale ressaltar que mesmo Candido, na década de 1990, quando já produzia pouco, chegou, numa entrevista a Beatriz Sarlo, a manifestar discordância de seu texto de juventude¹²⁰. Como reconhecem os próprios críticos de Candido, a postura mais interrogativa que conclusiva adotada a partir de “Dialética da malandragem” mostra um esforço, ainda limitado pela razão dualista, de desestabilizar a noção de centro, pensando a partir da periferia: um romance cuja ação se faz numa periferia, que passa ao largo de qualquer tentativa de homogeneização em nome de um nacional. A reação de Ahmad, por sua vez, também tem um significado político maior, de reação não só a um discurso eurocêntrico no que diz respeito ao

¹¹⁹ *Apud* Ahmad, “A retórica da alteridade de Jameson”.

¹²⁰ Na entrevista, Candido afirma: “É um livro de juventude e no qual trabalhei dez anos, mas que hoje já não me agrada. Não tratei de toda a história da literatura brasileira, apenas a de dois períodos: O Neoclassicismo e o Romantismo”. Candido, “Variações sobre os temas da Formação” em *Textos de intervenção*, p. 93.

reducionismo com relação à alteridade periférica, mas a um modo de pensar a crítica literária também eurocêntrica, que aqui, foi mostrada como datada a partir das considerações de Cunha sobre a obra de Schwarz.

Formação, sistema, nação: impasses para a narrativa brasileira contemporânea

A ideia de formação, nesse sentido, está posta em crise. A narrativa contemporânea, como veremos mais adiante, está, em maior ou menor grau, questionando algum dos pressupostos desse conceito, caro à modernidade, mas de problemática aplicabilidade na contemporaneidade. Problemática porque as descontinuidades formais de narrativas como as de *Teatro*, e *Coisas que os homens não entendem*, bem como a desestabilização de noções como poder central, em *Cidade de Deus*, comunidade em *Dois irmãos*, e pertença à tradição em *Joana a contragosto* não permitem a sobrevivência, ao menos de modo perene, de tal ideia, à qual está intimamente relacionado outro conceito problemático para a narrativa contemporânea: o de sistema.

O sistema literário, como foi apresentado aqui, resguarda sua importância em relação a dois momentos históricos específicos, aquele para o qual ele foi operacional – o século XIX – e aquele no qual ela ganhou espaço na crítica – os anos 1950/60. Fora desse quadro, o caráter totalizador que a categoria pressupõe, dificulta sua funcionalidade, o que faz necessário uma revisão do cânone da própria crítica literária. Walter Mignolo acaba por chegar à definição de que o sistema é base das histórias locais, espaços críticos limitados (porque totalizadores e autocentrados) na contemporaneidade marcada pela pressão das forças do capital global. Assim, para ele, os projetos globais, elaborados a partir da perspectiva do local, podem ser a chave para contrabalançar a perspectiva hegemônica com uma arma que não lhe seja inócua.¹²¹

Assim, a ideia de histórias locais, ou de narrativas que apresentem *tal romance, tal nação*, no discurso literário, não está superada, já que a discussão

¹²¹ Ver Mignolo, *Histórias Locais, projetos globais*, p. 198.

acerca de seu esfacelamento ou de sua sobrevivência, como podemos ver, continua na agenda da crítica literária. Um dos sinais da saturação de qualquer possibilidade de nacionalismo insularista pode ser dado pelo aparecimento da coletânea *Vira e mexe nacionalismo*, em que Leyla Perrone-Moisés, uma das vozes mais conservadoras da crítica literária brasileira, faz uma dura crítica ao pensamento nacionalista isolacionista que, supostamente, seria praticado por outros críticos (que ela, vale ressaltar, jamais cita quem são). Apesar da virulência metralhada a esmo sem acertar quase ninguém, é significativo que mesmo o conservadorismo de Perrone-Moisés admita a obsolescência de noções que desconsiderem a importância dos atritos entre o local e o global, embora seja notória sua opção pelo tratamento hierarquizado em termos de valor literário das obras literárias, do qual seu *Altas literaturas* é o mais conhecido atestado, com evidente eurocentrismo, e daí também derive sua valorização do papel das matrizes europeias nas literaturas nacionais latino-americanas.¹²²

Essa superação também pode ser notada nos romances publicados nos anos 1990/2000. Uma proposta de conhecimento do mundo, pensada aqui a partir tanto das noções de pensamento liminar e projetos globais, quanto do descentramento do centro e do multiculturalismo policêntrico, indicam que a superação de uma busca pelo específico nacional isolado de uma discussão do global está consolidada nas narrativas. Os romances, cujas narrativas serão postas em questão têm, em comum, além do fato de terem sido escritos pelos nomes de destaque de uma geração de narradores realistas surgida nos anos 1990 e consagrada nos anos 2000, uma forte tendência de discutir o legado da tradição literária com que precisam lidar. Há também, dentro do registro realista com que trabalham, uma preocupação em formalizar narrativamente uma nova ordem de redes identitárias, reconhecendo, contestando ou rechaçando a possibilidade de uma nação cindida, porém mais plural e democrática.

¹²² Ver em Perrone-Moisés, *Vira e mexe nacionalismo*, os ensaios “A cultura latino-americana, entre a globalização e o folclore”, “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”, “Galofilia e galofobia na cultura brasileira” e “Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local”.

III

A literatura como conhecimento do mundo: metodologia e *corpus*

O problema do *corpus*

As acepções mais tradicionais do conceito de representação sempre incluem, entre seus termos, um objeto. Se não levarmos em conta o caráter responsivo desse objeto representado (como defende, entre outros, Luis Costa Lima¹²³), ele corre o risco de ser enclausurado na posição passiva que cabe a um objeto, de acordo com a etimologia da palavra. Seus contornos serão, então, definidos apenas a partir da luz que o ilumina, deixando-se de lado o seu papel de anteparo e também de fonte de luz, ainda que reflexa, nessa relação.

Na base da teoria literária contemporânea que lida com o conceito de representação e seus desdobramentos sociais, está a noção bakhtiniana de dialogismo, que reconhece que todo enunciado responde a outros que o precedem e que, assim, todo texto se forja a partir de um confronto de vozes. Se pensarmos a representação nos termos de um referente e um objeto, mediados por intérpretes que assumem a função de autores e leitores, é preciso compreender que o papel do objeto, nessa relação, não é passivo, já que ele também compõe-se de vozes que dialogam na relação representacional *contra* ou *em função de* uma intencionalidade. Contra porque a despeito do procedimento narrativo do autor, o objeto resiste. A título de exemplo, a narrativa indianista de José de Alencar silencia sobre o genocídio dos indígenas, mas essa história permanece, enquanto silêncio e negação, em narrativas como *Iracema*, seja pelo procedimento desconstrucionista da leitura anacrônica, seja pela força da própria história que, em nome de um dos elementos fundadores da narrativa moderna – a verossimilhança – insiste em vir a tona mesmo quando parece permanecer escondida.¹²⁴ A voz resistente do objeto também emerge em função da narrativa, principalmente em sua feição moderna, como no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que a voz do narrador é questionada pelas outras vozes narrativas com as quais ele dialoga. A dúvida acerca da fidelidade de Capitu, que já é uma anedota lugar-comum na tradição literária nacional, nada mais é que uma

¹²³ Lima, *Mimesis: desafio ao pensamento*.

¹²⁴ Ver Graça, *Uma poética do genocídio*.

consequência dessa força dialógica autoquestionadora que trabalha em função da própria força narrativa do romance.

Dentro dessa lógica, não faz sentido, então, tomar o processo de representação como a submissão de um objeto a um sujeito. Walter Mignolo considera necessário fazer surgir um pensamento liminar a partir do qual uma nova epistemologia seja fundada. Para ele, esse pensamento liminar constitui uma condição necessária para um pensamento “baseado nas confrontações espaciais entre diferentes conceitos de histórias”¹²⁵, que leve em consideração “diferentes histórias locais e suas particulares relações de poder”¹²⁶. No processo de análise das representações literárias, não me parece produtivo submeter uma narrativa a marcos teóricos pré-estabelecidos. Num procedimento tradicional de escolha do *corpus* e de uma base teórica repousa uma lógica que encerra o *corpus* numa falsa posição de objeto. Por mais que se reconheça o papel ativo das narrativas e das vozes que as compõem na construção de sua própria hermenêutica, parte-se de um equívoco metodológico que elenca um conjunto de obras a serem analisadas a partir de uma determinada teoria.

Há a necessidade de assumir que o conhecimento é elaborado em diferentes formas discursivas e que, se a autonomia do campo literário protege a literatura, é preciso levá-la a combate para que ela seja encarada como espaço legítimo de debates sobre os mais variados temas, e não apenas como espaço de escapismo, como tem sido seu papel consolidado nos meios de comunicação de massa, onde ela é vendida como entretenimento. Trata-se de uma noção que tem migrado para o meio educacional, tradicional espaço de defesa da importância do discurso literário como articulador de vozes legítimas na produção de conhecimento sobre o mundo.

Numa pesquisa ainda em andamento, que analisa os artigos publicados nos principais periódicos acadêmicos dedicados aos estudos literários, é flagrante a frequência com que os autores de origem europeia, ou norte-americana, aparecem como referência de fundamentação para as análises. É um reflexo da geopolítica do conhecimento que Immanuel Wallerstein esmiúça em *World*

¹²⁵ Mignolo, *Histórias locais/Projetos globais*, p. 102.

¹²⁶ Mignolo, *op. cit.*, p. 103.

*System Analysis*¹²⁷. Essa geopolítica do conhecimento submete línguas e espaços acadêmicos e periféricos a uma posição de defasagem em relação aos centros irradiadores. A teoria – uma categoria europeia e eurocêntrica *a priori* – parece não ter condições de ser irradiada a partir das periferias. Hugo Achugar argumenta que a periferia nem deveria persegui-la na realidade, já que suas estratégias discursivas, para se articularem como resistência à hegemonia, numa disputa política necessária, precisam afirmar-se como diferentes¹²⁸. Nesse sentido, a crítica em sua forma ensaística, por exemplo, configura-se como um gênero discursivo de maior liberdade, bem como a crônica é um gênero narrativo mais livre que o romance e o conto, no qual uma outra lógica, isto é, as lógicas das alteridades periféricas encontram lugar.

Reconhecer a literatura como prática social é, mais do que transformá-la num catecumenismo de emancipação, reinseri-la como discurso legítimo de produção de conhecimento sobre o mundo, já que não é outro o assunto de que ela trata. Para isso, é preciso que a crítica e a teoria literárias transformem sua epistemologia no sentido de deixar de tratar os textos literários com o paternalismo do guarda-chuva da fundamentação teórica e passem a encará-los como interlocutores de si mesmas. É preciso reconhecer a existência de outros centros, mesmo dentro da arena de produção de conhecimento, e, assim, garantir o policentrismo multicultural desde os pressupostos metodológicos.

Essa outra lógica, do descentramento do centro, deve ser pensada já a partir da metodologia de um trabalho de pesquisa como este, que se propõe a pensar a representação na literatura brasileira contemporânea a partir da perspectiva de um multiculturalismo policêntrico¹²⁹. Os capítulos que virão a seguir não são a análise de um conjunto de obras escolhidas submetidas a um marco teórico qualquer, mas um debate entre a tradição crítica levantada no capítulo II e os discursos narrativos (mas também crítico-teóricos) elaborados nesses romances.

¹²⁷ Wallerstein, *World system analysis*. Sobre o assunto ver também Ortiz, *A diversidade dos sotaques*.

¹²⁸ Ver Achugar, *Planetas sem boca*.

¹²⁹ Ver Shohat e Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*.

Cinco romances, cinco autores

Dentro dessa perspectiva, selecionaram-se cinco autores – e cinco romances – com os quais pretendo, no próximo capítulo, promover o debate sobre a representação, dentro do recorte já estabelecido aqui da representação da nação. Quando afirmo que os autores e os romances “selecionaram-se”, tenho em mente o fato de que foram textos que ao mesmo tempo que foram escolhidos, apresentaram-se para o debate.

Entender quem são os autores das obras é premissa para a sua compreensão numa leitura que aborda o processo de representação a partir do campo literário. Os sujeitos que respondem por essas representações são, em última instância, os autores. Sua alegada morte enquanto categoria semiológica não cabe nesta discussão, já que aqui importam as escolhas que os autores fazem ou deixam de fazer no campo e em suas obras para tratar de suas vidas literárias e de suas obras. A fim de compreender como o conceito de representação encontra-se em operação no campo por meio de obras literárias, era preciso elaborar alguns critérios que permitissem a redução do universo imenso de obras que potencialmente seriam estudadas. A rigor, qualquer texto publicado geraria interesse. No entanto, considerando os recortes temporais e de localização do autor no campo, e, à medida que a discussão se encaminhou para o debate sobre o lugar do nacional, tradicionalmente ocupando o centro do processo de representação na narrativa brasileira, alguns escritores ou romances se mostraram mais relevantes para o debate.

Então, a escolha dos autores recaiu, primeiramente, em um recorte temporal. O marco dos anos 1990 foi tomado da compreensão que o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da Universidade de Brasília, tem do contemporâneo. Ciente de que um trabalho de pesquisa como este é fruto também de seu contexto de produção, que envolve principalmente o debate com os pares, busquei encontrar nesse recorte temporal uma sintonia com os parceiros de pesquisa que vêm pensando estas e outras questões relativas à produção literária recente. O marco de 1990 tem sua justificativa, por outro lado, em eventos históricos que tiveram consequências no campo literário. Se a

redemocratização no Brasil tem 1985 como seu marco histórico, é inegável que afetou o campo o período de instabilidade que se seguiu à euforia da reconquista das liberdades civis, perpassado pelos abalos na ordem mundial com a queda do Muro de Berlim e a dissolução da URSS. Seria necessário uma pesquisa aprofundada sobre os percalços tanto do mercado editorial quanto de outros agentes, entre eles o Estado, a universidade e a imprensa para poder encontrar a medida mais exata de uma crise que tomou conta da literatura na passagem dos anos 1980 para 1990. Contudo é possível apontar alguns fatores causadores da superação dessa crise. A primeira eleição direta para presidente seguida da queda do presidente eleito acabou por fortalecer a democracia representativa, rendendo, num quadro de reformas, ao mesmo tempo, a abertura do mercado brasileiro ao capital internacional e a estabilização da economia num processo progressivo e contínuo que já dura dezesseis anos. Esse quadro permitiu uma reformulação do mercado editorial, que fez surgir novas casas com um perfil de investimento na construção de uma imagem de prestígio intelectual. Nesse quadro, a Companhia das Letras foi uma pioneira bem-sucedida. Num levantamento reputacional feito por Dalcastagnè¹³⁰, ela foi considerada pelos agentes do campo como a editora de maior prestígio para publicação, seguida de Record e Rocco. Esse prestígio foi construído sobre uma mescla da tradução de obras bem reputadas nos campos intelectual e literário internacionais, a publicação de intelectuais brasileiros consagrados e a aposta em novos nomes da literatura internacional e, mais arriscadamente, do Brasil. Essa aposta em novos autores brasileiros acompanha as reformas pelas quais o próprio campo literário vinha passando, capitaneada por um lado, pela mudança de poder entre casas editoriais, e, por outro, pela necessidade de renovação geracional dos novos críticos e escritores surgidos nos contextos dos anos 1950, 1960 e 1970.¹³¹

Os novatos no campo deixaram de ser Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Osman Lins ou Guimarães Rosa. Nem eram mais Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Ana Cristina César ou Caio Fernando Abreu. Tais nomes, de autores ainda em atividade, ou ainda em voga como “contemporâneos”, deram

¹³⁰ Dalcastagnè. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”, 2006.

¹³¹ Sobre a configuração do mercado editorial brasileiro em relação ao campo literário ver Leal, *As escritoras contemporâneas e o campo literário: uma relação de gênero*.

lugar à geração de Bernardo Carvalho, Rubens Figueiredo, Elvira Vigna, Milton Hatoum, Patrícia Mello, entre outros. Na crítica, a orientação do desconstrucionismo latinoamericanista de um Silvano Santiago, ou a abordagem “uspiana” de um Roberto Schwarz, passaram a dividir e disputar espaço com os temidos Estudos Culturais.¹³² Nesse quadro de renovação, uma análise mais detalhada da crítica será abordada na oportunidade da apresentação dos resultados de uma pesquisa em curso sobre a crítica literária contemporânea. Aqui, interessa-me compreender o modo como os escritores que foram ao mesmo tempo aposta e razão do sucesso (um sucesso limitado, é verdade – do tamanho da importância da ficção literária na contemporaneidade) dessa nova ordem editorial.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O caso de Bernardo Carvalho, nesse sentido, é emblemático. Jornalista de formação, o autor carioca lança seu primeiro livro de contos, *Aberração*, de 1993, pela Companhia das Letras. Correspondente internacional, em Paris e Nova York, do jornal *Folha de S. Paulo*, o que compõe seu perfil cosmopolita, e, produzindo uma literatura tematicamente, ou em sintonia, com esse cosmopolitismo, Carvalho parece estar na hora, no lugar e com o livro certo para tornar-se escritor. Como a construção de um escritor de prestígio se dá lentamente, na contramão da lógica da celebração instantânea de *best-sellers*, Carvalho lança, na sequência, *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996) seu primeiro romance, ainda apostando numa espacialidade cosmopolita, mas sem negligenciar a importância das histórias locais nesse contexto. *Teatro* (1998), seu terceiro romance, volta-se para uma temática cara aos EUA – o medo do terror –, mas tratando da questão da imigração ilegal para centros metropolitanos a partir da periferia próxima. Numa leitura mais superficial, é possível afirmar que essa passa a ser a marca de sua obra: cosmopolitanismos em permanente tensão com os localismos. O que, por si,

¹³² A relação tensa da crítica literária brasileira com os Estudos Culturais encontra-se bem resumida na tese de doutorado de Diana Klinger, que aponta os percalços de apropriação desse campo de estudos multidisciplinares pela academia brasileira, que se fundamentam tanto na assimilação apressada e submissa de certos conceitos, quanto na reação conservadora e negacionista de parte importante dessas instituições acadêmicas. Ver Klinger, *Escritas de si, escritas do outro*.

não garante nenhum componente de novidade em sua obra, já que esses são traços identificados como marcantes já no chamado período de formação da literatura nacional. Interessa acompanhar o modo como Carvalho integra essa discussão justamente questionando pressupostos de origem e mesmo as regras que regem essa dialética do local *versus* universal. É com *Teatro* que a crítica acadêmica o descobre, e, sua consagração no campo se consolida, quatro anos depois, com o premiado romance *Nove noites* (2002), que, logo em seguida, passa a figurar nos currículos escolares. Carvalho, dessa forma, é um dos autores que surgem no momento de reformulação do campo e que fará parte da “geração de 1990”. Tomando emprestado o contestado termo de Nelson de Oliveira¹³³, utilizo-o aqui como forma de circunscrever os escritores que surgem nesse novo momento social, histórico, político e editorial.

Bernardo Carvalho foi um dos escritores escolhidos, é claro, pelo seu lugar no campo, e também por lidar, como já destacado, com a questão da construção de uma identidade, recortada pelo nacional (ou pelo que restou dele), para os sujeitos inseridos num contexto de cosmopolitanismo, o que leva a uma reconsideração, num plano externo à diegese da obra, de uma identidade literária nacional. Nesse sentido, *Teatro* parece-me uma obra que articula essas questões oferecendo um ponto de vista complexo sobre migrações, bilinguismos e territorialidades.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Milton Hatoum é outro autor que também se consagra na editora Companhia da Letras, reputando-se como um escritor de origem árabe- libanesa, o que o filia a uma tradição que tem nomes como Salim Miguel e Raduan Nassar, consagrados em gerações anteriores. Hatoum, escrevendo a partir de e sobre a Amazônia, tem como especificidade o modo como lança para o centro de sua obra

¹³³ Nelson de Oliveira lançou, após o fim da década de 1990, duas coletâneas intituladas *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003). O rótulo, que é incômodo por ignorar as especificidades de cada autor, é válido para inscrevê-los numa marcação temporal, e, como justifiquei anteriormente, histórica, para uma nova geração de escritores, surgidos a partir de 1990.

a discussão sobre o lugar da imigração no território brasileiro, chamando a atenção para as diversas temporalidades e espacialidades num mesmo Estado nacional. Fica exposta, assim, a tensão entre sua fragmentação e sua unidade, quando o autor localiza suas narrativas na cidade de Manaus. É inegável que a Manaus sobre a qual ele escreve, repleta de imigrantes de todas as partes do Brasil e do mundo traz de volta um cosmopolitanismo que faz parte também da trajetória do próprio autor, que viveu em Paris para estudar literatura francesa e que, de volta ao Brasil, atuou como professor na Universidade Federal do Amazonas.

Seu romance *Dois irmãos* (2000) é a obra cuja construção narrativa será discutida no próximo capítulo como articuladora desse ponto de vista que oscila entre o periférico geográfico e cultural (Manaus e cultura árabe) e a centralidade social (dos personagens e do autor). A escolha do escritor e de seu romance para o debate sustenta-se, além da já destaca da afinidade temática com a questão do nacional, na reputação conquistada no campo literário brasileiro, desde o lançamento de seu primeiro romance, *Relato de um certo oriente* (1989), e confirmada com o terceiro e quarto romances lançados após o premiado *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008).

VIGNA, Elvira. *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Elvira Vigna é uma autora cuja obra não figura ainda entre as mais comentadas da crítica acadêmica ou da imprensa literária. Tampouco é grande vendedora de livros. Sua carreira como escritora tem início ainda nos anos 1970, quando publica livros infantis. Seu primeiro romance sai em 1988. No entanto, é difícil negar o seu lugar num debate sobre o conceito de representação em confronto com a tradição da representação do nacional. Isso porque seu romance, *Coisas que os homens não entendem* (2002), trata precisamente desse tema, oferecendo um diálogo produtivo com esta discussão. Além disso, é preciso remarcar que a carreira de romancista de Vigna somente acontece quando ela publica *O assassinato do Bebe Martê*, em 1997, pela Companhia das Letras. Ali, a

autora, que também é artista plástica, já havia acumulado seu capital literário como jornalista cultural, com vivência como correspondente internacional, constituindo um perfil multidisciplinar e cosmopolita que se encaixava de modo adequado às discussões que ela propunha em seus romances sobre a implosão de categorias como o nacional, a língua, o masculino, o feminino e, no que se refere à literatura, à verdade narrativa, o narrador e a literatura nacional, tanto no já citado romance *Coisas que os homens não entendem* (2002), quanto em *Deixei ele lá e vim* (2006). Seu romance de 2002 e *Teatro*, de Bernardo Carvalho, estabelecem íntimas ligações temáticas e formais que não são gratuitas, já que ambos se encontram localizados no mesmo período histórico, publicam sob a chancela do mesmo editor e, ainda, trilharam um percurso profissional cosmopolitano, que poderia responder a uma certa demanda de leitores. *Coisas que os homens não entendem*, é outro romance cujo ponto de vista sobre os temas aqui tratados será debatido no próximo capítulo.

MIRISOLA, Marcelo. *Joana a contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Como um contraponto a esse perfil cosmopolitano de Carvalho, Hatoum e Vigna, estão os outros dois autores de cuja obra tratarei neste trabalho: Paulo Lins e Marcelo Mirisola.

A partir da periférica Florianópolis, o paulista Marcelo Mirisola publica seu primeiro livro, *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*, uma coletânea de contos, em 1998. Na pequena editora Estação Liberdade, Mirisola começa a chamar a atenção por uma narrativa marcada pelo tom ácido no tratamento dos personagens e de seus conflitos. Ele logo se transfere para a Editora 34, onde publica seus primeiros romances, bem como outras coletâneas de contos. Com melhor distribuição, a nova casa editorial permite que a obra de Mirisola circule mais, conquistando admiradores e detratores na mesma medida, devido a seu apreço por polêmicas, que não se circunscrevem apenas às narrativas, mas também a sua atuação como homem público. Sempre se declarando ligado a uma cena *underground* do teatro e da literatura contemporâneos, Mirisola cultiva a

imagem do provocador iconoclasta. Após dois romances (*Bangalô* e *O azul do filho morto*) e uma coletânea de contos (*O herói devolvido*) publicados pela Editora 34, Mirisola estreia numa das maiores casas editoriais do país, a Record, com o romance que foi escolhido para o debate com os demais autores: *Joana a contragosto* (2005). Como interessam-me aqui os escritores surgidos nos anos 1990 publicados pelas grandes editoras, o romance marca a entrada de Mirisola nesse grupo, abordando exatamente os problemas de se fazer parte do campo. *Joana a contragosto*, como se verá, trata de um escritor diante de sua musa, que não é só dele, mas de toda uma tradição literária da qual ele começa a fazer parte à medida que garante sua permanência no campo.

Sem o perfil cosmopolita dos demais autores, Mirisola toca nos problemas que me interessam discutir pela via da discussão do campo. Escritor de personagens-escritores, ele acaba por preocupar-se em esquadrihar quem-é-quem no seu ponto de vista do campo, e, especificamente em *Joana a contragosto*, quais são *suas* referências e as referências com que tem de lidar. É um Mirisola que sabe fazer parte de um jogo e que, mais que tentar cavar seu lugar, busca entender o que fazer agora que está ali. Antagonista dos autores premiados, cujas láureas ele constantemente reivindica, o ponto de vista de Mirisola é importante para a discussão que se desenhará.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Também fora do perfil dos três primeiros autores apresentados está Paulo Lins. Negro, egresso de uma favela carioca, graduado em Letras, Lins difere dos jornalistas Carvalho e Vigna, do professor universitário Milton Hatoum e mesmo do bacharel em Direito, de classe média, Marcelo Mirisola. Seu primeiro e, até agora, único romance, *Cidade de Deus*, foi lançado em 1997 pela Companhia das Letras e tornou-se imediatamente um fenômeno de crítica. O romance aparece ancorado numa ousada estratégia de lançamento, que incluiu desde o destaque dado entre a relação do autor com o tema do livro, uma narrativa sobre o surgimento do tráfico na comunidade de Cidade de Deus, a resenha laudatória de

Roberto Schwarz publicada num dos principais jornais do país, a *Folha de S. Paulo*, além de uma massiva divulgação da obra. A editora Companhia das Letras provava, mais uma vez, seu poder no campo ao bancar o lançamento de um livro extenso, de um escritor desconhecido, sobre uma temática que tinha perdido espaço desde os anos 1970/80: a criminalidade. *Cidade de Deus*, sozinho, fez surgir um nicho: a literatura da favela. Na sequência, acaba abrindo espaço para quem contesta seu ponto de vista, e inicia um debate que resulta na visibilidade, pela perspectiva marcadamente distinta da de Lins, de autores como Ferréz e Alessandro Buzzo. Além da importância para o campo, já que *Cidade de Deus* é um marco na literatura dos anos 1990, o modo como a narrativa se aproxima da favela, emulando o tipo de representação do microcosmo que articula a alegoria nacional, coloca o texto de Lins dentro do debate que se seguirá sobre as relações entre a nação e a literatura.

São cinco romances de cinco autores diferentes que pensam, por meio do literário, os problemas relativos à representação na contemporaneidade, a questão das identidades, as dificuldades de se lidar com as categorias da literatura nacional, bem como o imperativo de se tratar do nacional no jogo da representação literária. A discussão sobre a representação, que levou, aqui, a um debate sobre a nação e a literatura, acabou por selecionar esses romances. Outros autores poderiam também entrar no debate, como Luiz Ruffato, Patrícia Mello, Adriana Lisboa ou André Sant'Anna, contudo, devido à necessidade de um recorte factível, foi preciso reduzir o número de obras e autores em discussão.

A dificuldade de trazer, mesmo que fragmentos de outras obras dos mesmos autores deve-se ao fato de que, em se tratando de narrativas, é preciso observar não só a construção das partes do texto isoladamente, mas o modo como elas se articulam com o todo, pois, a despeito do ponto de vista que reconhece o fragmentário, nenhum dos romances aqui tratados escapa à demanda pela unidade que o gênero romanesco traz nos seus pressupostos clássicos.

É importante destacar, ainda, que esta tese não é sobre esses cinco romances, ou sobre esses cinco autores. Eles foram convidados a tomar parte de

um debate que, para além de suas obras, constitui um problema da literatura na contemporaneidade. Assim, suas ainda breves fortunas críticas não serão exauridas, nem haverá um aprofundamento detalhado no sistema semiótico de cada uma das obras, mas apenas virão à tona os elementos contidos nela que se remetem ao debate sobre a representação no que se refere à demanda pela relação entre a literatura e a nação.

IV

Representação na narrativa brasileira contemporânea

Fora do quadro

Rísia, narradora de *As mulheres de Tijucopapo* (1981), de Marilene Felinto é uma mulher que carrega dentro de si todo ódio e ressentimento de quem se situa, mais que numa fronteira, num lugar de intercessão. Nela estão contidas ao mesmo tempo a história local arcaica das guerreiras de Tijucopapo, a migrante nordestina que vai para São Paulo e a intelectual que frequenta e faz parte de uma elite paulistana. Desde esse ponto de vista, ela poderia ser vista como a leitura do Brasil contemporâneo: um *retrato* de um hibridismo cultural a ser celebrado. Rísia, como narradora, recusa-se, entretanto, a tirar esse retrato. Como personagem, evita fazer parte dele. Ela fica de fora do enquadramento porque sabe que a manipulação da imagem pesa contra ela. Ela sabe que no jogo representacional oficial não há lugar para vozes ruidosas, desarmônicas como a sua. Rísia encontra uma clivagem dentro de uma mesma nação. Ela migra de Pernambuco para São Paulo, onde passa a conviver com a elite intelectual metropolitana, mas, sentindo-se deslocada nesse novo espaço, empreende um retorno, pela margem da rodovia a sua terra natal. Seu percurso é um questionamento acerca de quem são os sujeitos que (se) imaginam (n)uma nação. Ela não encontra consonância com a comunidade da elite intelectual paulistana, daí toda uma narrativa construída a partir da raiva, obstinada em, mais que encontrar seu lugar, discutir a pertença e os modos de pertencer a esse lugar. Rísia reivindica para si a liberdade para imaginar colocando-se dentro e fora de um projeto de modernidade, afinal, de um projeto nacional.

Seu caminho de retorno, feito à margem da rodovia é sintomático do lugar possível de deslocamento entre o sertão e a metrópole, que parecem, no mais das vezes, incomunicáveis e, aparentemente, fragmentos de nações diferentes: com imaginário e língua distintos, contando em comum apenas com pactos sociais que reforçam mais desigualdades que igualdades civis. A voz de um sujeito que não se encontra nesse país, ao mesmo tempo que busca reconstituir seu imaginário mítico (a lenda das mulheres de Tijucopapo) verbaliza a crise com a noção tradicional de nação e, mais que isso, com uma ideia mal-formulada de um projeto nacional.

Recorrentemente, a narradora refere-se à rodovia BR-101, e ao fato de que, apesar de sua ambição de ligar o norte ao sul do país, a estrada não é o espaço em que a personagem se sente à vontade para caminhar. A rodovia é parte de um projeto nacional, um projeto de integração viária da nação que surgiu, juntamente com outras grandes rodovias – tragicamente inconclusas (como a Transamazônica) ou bem sucedidas no seu intuito de conectar e promover o desenvolvimento (como a Transbrasiliana ou a Belém-Brasília) –, num período de repressão das liberdades individuais e como resultado de um projeto de modernidade que em grande medida recusou-se a ouvir o que o outro lado desse Brasil desenvolvido/desenvolvimentista tinha a dizer. Rísia responde a isso recusando-se a andar dentro do caminho oferecido por esse projeto excludente de nação, mas não deixa de acompanhá-lo pela margem. Saindo, de algum modo, da modernidade, ela apresenta-se como o fracasso desse modelo, implodindo a partir de dentro a ideia mesma da nação como comunidade, apontando nela o que há de artificioso nesse projeto, que apesar de inclusivo, conclui-se excludente.

Todas as negativas de Rísia acabam por chamar atenção para o fato de o retrato oficial do país ficar, normalmente, vazio dessas personagens. Elas aparecem apenas quando “tomam guaraná no Higienópolis”, ou seja, no momento em que participam de um jogo que apaga seus traços identitários. Nesse jogo, Rísia não é mais nordestina, não é mais negra, não é mais herdeira das mulheres de Tijuco Papo. Ela, apenas, é um deles. Se, como nos lembra Susan Sontag, “fotografar é atribuir importância”¹³⁴, Rísia usa seu poder discursivo para tirar um retrato da margem da rodovia. Ela assume para si um papel semelhante ao projeto de Walker Evans¹³⁵, fotógrafo que inventariou a grande depressão norte-americana voltando seu olhar para a miséria, num contraponto radical às fantasias luxuosas e grandiosas da Hollywood dos anos 1930, que ofereciam um escapismo desconectado dessa miséria. O retrato de Rísia não é realista como as fotografias de Evans, porém mantém o mesmo ímpeto de contrapor-se a uma fantasia: a ilusão de um projeto nacional democrático e inclusivo.

¹³⁴ Sontag, *Sobre a fotografia*, p. 41.

¹³⁵ Ver Agee e Evans, *Elogiemos os homens ilustres*.

A crítica literária tradicional tem valorizado a relação entre literatura e nação, fundamentalmente pelo viés da identificação entre forma literária e forma social no romance. Então, resta saber de que modo o romance brasileiro contemporâneo responde a essa espécie de “chamado” da crítica. Não é de se estranhar que ela não tenha demonstrado muito interesse pela narrativa contemporânea, como comprova a superficialidade do artigo “A nova narrativa”, de Antonio Candido¹³⁶, que, ao fazer um inventário dos autores e obras que obtiveram destaque nas décadas de 1950, 1960 e 1970, apenas resvala pelas questões (menos macrossociais e mais micropolíticas) que passaram a interessar os escritores brasileiros a partir dos anos 1980. O enfraquecimento de um pensamento radical de esquerda, ao qual essa escola de crítica materialista se vinculava como forma de resistência à ditadura militar, foi acompanhado pelo crescimento dos chamados “estudos culturais”, que pulverizaram a preocupação inclusiva, pensando não mais apenas em termos de “classe trabalhadora”, mas também a partir de outras margens – de gênero, raça, sexualidade etc.

O romance-depoimento de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro* (1979), apresenta justamente as cisões que foram surgindo dentro de um pensamento único que vigorava nos chamados movimentos revolucionários, que iam de encontro às políticas identitárias, de viés pluralista e multicultural, que passaram a interessar outros setores liberais. A perspectiva da redemocratização também ajudou a mitigar a necessidade de tal pensamento único e, nesse sentido, os “estudos culturais” ganharam algum espaço não só no campo acadêmico, mas, certamente, nas estantes dos escritores.

Nesse sentido, autores como João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu, Marilene Felinto e mesmo João Ubaldo Ribeiro, investiram em narrativas que colocam em xeque o engessamento das identidades na divisão de classes, por um lado, e na identidade nacional, por outro. São textos que narram histórias de sujeitos recortados por suas identidades étnicas, sexuais, profissionais e, também, nacionais, ainda que vistas por um outro olhar que não o da compreensão pura e simples de uma “condição nacional” qualquer.

¹³⁶ Candido, “A nova narrativa”.

A partir dos anos 1990, nota-se que essas discussões se tornaram ainda mais importantes para os escritores em evidência no campo literário, e, mais do que isso, as narrativas passaram a tematizar as disputas em jogo quando se trata da relação entre a literatura, o sujeito e a identidade nacional. Em *Acenos e afagos* (2008), de João Gilberto Noll, o protagonista-narrador é, ao longo de todo o romance, interpelado por personagens que lhe pedem “contribuições para a causa nacional”, ao que ele nunca cede. A recusa do narrador do romance de Noll é sintoma do modo como a narradores contemporâneos que serão discutidos a seguir lidam com a demanda da crítica tradicional para que eles ofereçam sua participação no debate sobre o nacional.

Neste ponto é importante voltar a enfatizar o recorte epistemológico que será adotado na discussão a seguir. Além da compreensão do texto literário dentro da lógica do pensamento liminar¹³⁷, há ainda a compreensão de que o discurso literário produzido a partir de um lugar de fala periférico dentro da geopolítica do conhecimento¹³⁸ inscreve-se naquilo que Mignolo denomina “uma outra lógica”. A noção de alteridade contida no termo está ligada à diferença colonial, estudada pelo autor a partir do “argumento latino-americano” e dos estudos subalternos, de origem asiática. A diferença colonial seria, então, um espaço onde “emerge a colonialidade do poder”, “as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem”; “os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se, ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados”; “a colonialidade do poder atua, física e imaginariamente, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta”¹³⁹.

A partir da perspectiva da dupla consciência que emerge quando o sujeito ocupa um espaço liminar é possível pensar nessa “outra lógica” que concerta seu discurso, isto é, seu discurso termina sendo um projeto de poder e de resistência, capaz de reconhecer a colonialidade do poder e transitar dentro dela. Mignolo define a colonialidade do poder como um fenômeno consolidado com o capitalismo que tem como metáfora, na perspectiva da subalternidade, o

¹³⁷ Mignolo, *Histórias locais/Projetos globais*.

¹³⁸ Wallerstein, *World System Analysis*.

¹³⁹ Mignolo, *op. cit.*, p. 10.

eurocentrismo¹⁴⁰, ou seja, a consciência dessa colonialidade se dá na medida em que se assume que as histórias locais europeias foram transformadas em projetos globais, e que todo um mundo não europeu ficou de fora desse projeto de poder.

Numa lógica paralela, Ella Shohat e Robert Stam¹⁴¹, ao analisarem as imagens eurocêntricas no cinema norte-americano do século XX, apresentam como possibilidade de resistência o que eles chamam de multiculturalismo policêntrico.

O termo multiculturalismo tem sido bastante usado nos mais diversos meios e já é frequentemente criticado pelo caráter “festivo” que ele pode assumir, como uma celebração apaziguada de tolerância intercultural. Segundo Shohat e Stam, o termo adquiriu “um significado vazio sobre o qual diversos grupos projetam seus medos e esperanças”¹⁴². No entanto, eles completam: “Para nós a palavra ‘multiculturalismo’ não possui uma essência: ela indica um debate”¹⁴³. Nesse sentido, para os autores, “o multiculturalismo pode oferecer uma visão mais igualitária das relações sociais. Um multiculturalismo radical “tem menos a ver com artefatos, cânones e representações e mais com as comunidade por trás dos artefatos”¹⁴⁴. Descontado o fato de as representações não poderem se descolar dessas comunidades, e levando em consideração que o escopo dessa tese passa ao largo de um trabalho de campo, lidando primordialmente com os “artefatos”, entendo o multiculturalismo como um demanda da literatura brasileira contida nos textos que fazem parte do debate proposto nesta tese. Essa literatura pode ser lida como um discurso que elabora essa ordem social em que há reagrupamentos intelectuais e políticos através dos quais, na sociedade civil, as diferentes minorias passam a lutar para ir além de simples tolerância e para formar coalizões intercomunais mais ativas, segundo Shohat e Stam¹⁴⁵.

O fato de os autores tratarem os “artefatos” como algo menor não dificulta o manejo do termo multiculturalismo na chave de compreensão que eles propõem.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 41.

¹⁴¹ Shohat e Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*.

¹⁴² Shohat e Stam, *op. cit.*, p.85.

¹⁴³ *Idem, ibidem*.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 86.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*.

Porém, não é só o conceito de multiculturalismo que me interessa como uma ferramenta epistemológica, mas o de multiculturalismo policêntrico. A diferença está, explicam Shohat e Stam¹⁴⁶, entre “um pluralismo liberal e de cooptação” e uma “noção de policentrismo”. Ou seja, “o policentrismo pensa e imagina direto das margens”¹⁴⁷.

É um pensamento radical, que, apesar de não se comunicar diretamente com o de Mignolo, parte de um mesmo ponto de vista que buscarei acompanhar aqui, à medida que discutirei a episteme que emerge de cada um dos romances em questão.

Como vimos, a escolha do tema da nação para pautar a discussão sobre a representação presente nesta tese deve-se não apenas às razões detalhadas no capítulo II, isto é, a da longa tradição da identificação entre representação literária e representação da forma social inscrita histórica e localmente num contexto nacional. Ela também tem relação com o fato de que esse descentramento do poder e dos centros nos quais ele se inscreve está ligado a uma desestabilização de uma colonialidade do poder forjada globalmente em termos nacionais.

Por isso, os temas do pertencimento e da resistência a uma entidade nacional são centrais nas obras que participarão deste debate, como *Teatro*, de Bernardo Carvalho, e *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna. Ou são temas que surgem a contrapelo em romances como *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e *Joana a contragosto*, de Marcelo Mirisola.

Fraturas da nação

Pertencer é a obstinação de Daniel, protagonista de “Os são”, a primeira parte de *Teatro*¹⁴⁸. O personagem busca sentir-se parte e, assim, sentir-se

¹⁴⁶ *Idem*, p. 87.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁴⁸ A segunda parte é intitulada “O meu nome”, e se pretende um leitura do texto de “Os são” feita por um fotógrafo que atribui a autoria da história a seu ídolo, o ator pornográfico Ana C.

confortável em um espaço nacional, em uma língua, em uma identidade sexual e de gênero. No entanto, ele não consegue ancorar sua identidade em nenhuma parte, e, em consequência, por não caber nesse mundo, acaba por planejar sua própria morte. Daniel é um personagem assombrado por um imaginário desconexo com sua vivência planejada. Ele é filho de imigrantes, que chegam a um país hegemônico de modo clandestino, depositando no filho que nasceria nesse país a esperança da adequação cultural e da escalada social, ligada, é claro, a um projeto, ainda que mínimo, de poder. Seus pais, então, o prepararam para ser um dos “sãos”, que é como eles designam os nativos desse país. A semântica desse codinome que ele atribui aos nativos coloca todos os estrangeiros num pólo negativo de alteridade, já que a sanidade, isto é, a normalidade, estaria com os *outros*.

O fato de a primeira parte do livro, narrada em primeira pessoa por Daniel, intitular-se “Os são” dá a medida de sua desidentificação com esses sujeitos “normais”. Desajustado, ele carrega consigo, ainda que transfigurada por sua mirada desde um entrelugar¹⁴⁹, a bagagem cultural que os pais lhe deixaram de herança. É nesse espírito que Daniel busca refazer, em sentido inverso, o percurso migratório de seus pais, em busca de um conforto identitário. Destaco sua mirada do entrelugar justamente pelo modo como o personagem é elaborado como um híbrido accional. Ele é um escrivão de polícia, isto é, responsável pela manutenção da ordem da terra dos “sãos”, que absorve todo o grau de paranóia que constitui a própria instituição policial desse país, o que embasa sua fuga. Por outro lado, ele consegue ver-se como alheio àquele ambiente, e, motivado pela própria paranóia que move a máquina policial do seu país de nascença, ele passa a ter a esperança de encontrar em outro lugar, em outra língua, aquilo que ele acredita ser um conforto identitário, isto é, um chão firme para pisar.

Não há, entretanto, um chão firme para esse personagem, cuja localização no espaço geográfico e narrativo remete à Rísia, de *As mulheres de Tijuco papo*. É possível acompanhar, no romance de Felinto, um diálogo com o conceito de busca por pertencimento elaborado em *Teatro*. A clivagem que Rísia encontra dentro de

¹⁴⁹ Para uma discussão sobre o entrelugar, ver Bhabha, *O local da cultura*, e Santiago, “O entrelugar nos discurso latinoamericano”.

uma mesma nação, em *Teatro* dá-se a partir de fronteiras internacionais reais. Se a nação é uma comunidade imaginada¹⁵⁰, o percurso das personagens soa como a pergunta de Partha Chatterjee¹⁵¹: “Imaginada por quem?”. Ela não encontra consonância com a comunidade da elite intelectual paulistana, daí toda uma narrativa construída a partir da raiva, obstinada em, mais que encontrar seu lugar, discutir a pertença e os modos de pertencer a esse lugar. Chatterjee, escrevendo a partir do sudeste asiático, critica o fato de o mundo pós-colonial ser fadado a apenas consumir um nacionalismo forjado numa modernidade produzida pela Europa e pela América¹⁵². Seu projeto consiste em “reivindicar para nós, os ex-colonizados, nossa liberdade de imaginação”¹⁵³. Rísia e Daniel também reivindicam para si essa liberdade para imaginar colocando-se dentro e fora de um projeto nacional.

Esse projeto nacional é também um projeto da modernidade, marcado pela inclusão, como vimos no capítulo II. Assim, segundo Néstor Garcia Canclini, a modernidade não é uma condição do sujeito contemporâneo, especialmente daquele que se situa nas periferias. Para ele, na América Latina, onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, não estamos convictos de que modernizar-nos deva ser o principal objetivo”¹⁵⁴. Canclini desenvolve sua tese acerca das cultura híbridas, que contêm em si o tradicional e o moderno, com base na permanência no contemporâneo de práticas arcaicas ainda funcionais e bem articuladas à modernidade, seja acomodando-se, seja tensionando-se em relação a ela.

Rísia e Daniel encontram-se em tensão com os projetos hegemônicos que tentam engolfá-los sem dar espaço para essa prática arcaica resiliente, de modo que estão à procura de um lugar, porém sem encontrá-lo. O que chama a atenção nas duas personagens é o investimento numa voz narrativa que as represente fora desse lugar. Se Rísia é uma personagem verborrágica e raivosa, Daniel é amedrontado e paranóico, mas ambos soam, a primeira vista, profundamente

¹⁵⁰ Anderson, *Comunidades imaginadas*.

¹⁵¹ Chatterjee, “Comunidades imaginadas: por quem?” em Balakrishnan *Um mapa da questão nacional*.

¹⁵² Chatterjee, *op. cit.*, p. 229.

¹⁵³ *Idem*, p. 238.

¹⁵⁴ Canclini, *Culturas híbridas*, p. 17.

confusos, já que não contam uma história nos moldes tradicionais da narrativa com início, meio e fim. No caso de Daniel, ele enfileira diversas histórias cujas lógicas, de tão parecidas entre si, parecem mais confundir a personagem e o leitor, que esclarecer, que é seu objetivo declarado ao narrar. Há nessas personagens marginais uma vontade de encontrar uma verdade que parece cada vez mais distante quanto mais eles se aproximam dos polos de ancoragem onde poderiam encontrá-las: Pernambuco e São Paulo, para Rísia; o país dos “sãos” e o país de seus pais, para Daniel.

O caráter emblemático de Rísia deve-se ao fato de ela ser uma personagem que fratura a ideia de uma nação a partir de seu próprio interior. Seu caminho à margem da rodovia é sintomático do lugar possível de deslocamento entre o sertão e a metrópole, que parecem, no mais das vezes, incomunicáveis e, aparentemente, fragmentos de nações diferenciadas, de um projeto nacional fracassado.

Daniel posiciona-se como o fracasso de um projeto inclusivo no nível da relação entre Estados. Seus pais acreditavam na nação como um valor:

Queria que eu nascesse no país das maravilhas, ele chegou a me dizer, dessa vez rindo, e que, ao contrário deles tivesse a liberdade de ir e vir para onde bem entendesse. (...) Tinham compreendido que eram sujeitos, nunca poderiam se comparar aos que nasceram na “metrópole”, sem micróbios.¹⁵⁵

Mais que isso, Daniel a enxerga como um valor a ser preservado (ou descartado), o que fica evidente no momento em que desaparece de sua vida de “são” para refazer o caminho migratório dos pais. Em busca de uma nova vida, seus pais cruzaram um deserto até chegar ao novo país, clandestinamente, e apostaram no filho, nascido no novo país, a possibilidade de integração. Para isso, tentam fazê-lo crescer alheio à cultura de origem, da qual eles mesmos não conseguem se desgarrar completamente.

¹⁵⁵ Carvalho, *Teatro*, p. 12.

Passaram a falar a língua que não era deles. Obedeceram todas as regras. E me educaram para segui-las à risca. Foram perfeitos devedores. Passaram a vida devendo o que não tinham. Deviam a Deus e ao “império”.¹⁵⁶

Daí o orgulho do pai quando o filho entra para a polícia. O aparelho estatal de preservação da ordem é o status máximo de integração. O filho passa a fazer parte da máquina, sem resquícios da cultura que descartaram.

Meu pai tinha essa fantasia: que a polícia era o que podia haver de mais poderoso naquele país. Um pensamento típico de imigrante ilegal (...) Tinham sido o pior pesadelo da vida dele, o fantasma que o havia assombrado durante anos (...) Quando consegui o emprego, ele chorou de orgulho.¹⁵⁷

Contudo, há, no romance de Carvalho, uma crença de que os valores culturais não são descartáveis e permanecem como resíduo na célula familiar desses imigrantes.

Desde o dia em que atravessou o rio com uma mala na cabeça, ele aprendeu a baixá-los [os olhos] sempre que não entendia alguma coisa ou se via contrariado por não conseguir fazer-se entender, se expressar com a devida eficácia contra uma injustiça naquela outra língua que não admitia sarcasmos. Sempre que se via encurralado, recorria à língua pobre que abandonara. Só nela conseguia expressar alguma indignação – embora nem mais a mulher parecesse entender. E eu talvez tenha aprendido inconscientemente com ele.¹⁵⁸

É aí que entra, no raciocínio de Daniel, uma disputa entre a nacionalidade que lhe foi imposta e aquela que aprendeu com os pais, no descarte. O personagem também sente-se uma carta fora do baralho no jogo de simulacros¹⁵⁹ da polícia e busca não só um outro espaço, mas também uma outra língua e uma outra razão. O modo como *Teatro* fratura a noção do nacional reside mais que nas

¹⁵⁶ Carvalho, *Teatro*, p. 12.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 13-14.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 14.

¹⁵⁹ A função do escrivão Daniel na polícia termina por ser a de redigir cartas assumindo atentados anônimos como forma de prevenir o pânico proveniente do terrorismo sem rosto. Ele conclui, e é isso que desencadeia sua fuga, que os atentados são provocados pela própria polícia, com base no que ele escreve por antecipação.

provoações da personagem, no modo como o conforto que ele busca nos espaços profissionais (a polícia), geográficos (o deserto, a cidade), linguísticos (a língua dos “sãos” e a língua do sarcasmo), são hostis a ele.

Numa narrativa em que, como num holograma¹⁶⁰, repetem-se histórias que tratam de conspirações em torno da insolubilidade de enigmas, Daniel apega-se à história, contida no Velho Testamento, do profeta Daniel, intérprete de sonhos. A partir de uma releitura da habilidade do profeta de não só interpretar sonhos, mas também de criá-los a partir da narrativa que os explica, Daniel chama a atenção para sua própria capacidade de, sonhando, criar mundos possíveis. É assim que, ao chegar ao país de seus pais, ele ouve reiteradamente a expressão “Até que Daniel pare de sonhar”. No que parece uma referência ao profeta Daniel, que o narrador Daniel nunca chega a desenvolver, ele perde-se na tentativa de encontrar uma explicação para a expressão idiomática. Apesar de não encontrar seu sentido, Daniel acaba por encenar um. Ele contrata um matador para que atire na primeira pessoa que lhe questione o sentido da expressão. Ele assume a posição de quem vai questionar e encerra sua narrativa justamente com a pergunta “O que vocês querem dizer com isso?”¹⁶¹, enquanto esperava a resposta. Ao leitor cabe imaginar a rajada de balas de metralhadora que viria a seguir, encerrando justamente o sonho de Daniel que acabara de ler. A expressão permanece com o sentido enigmático, porém na narrativa de Daniel adquire um significado específico: o de calar a personagem, encerrando seu projeto pessoal de construção identitária, sua liberdade para imaginar, como a defendida por Chatterjee¹⁶².

É interessante notar que Daniel caminha a todo tempo para a aniquilação. Numa narrativa marcada pela presença da morte, desde as primeiras linhas, quando ele relata a previsão de uma cigana acerca de seu fim prematuro, as diversas mortes de Daniel se afiguram como um sintoma do fim de algo. Dentro dessa discussão creio que Daniel, mais que um personagem composto de carne e osso, é uma arquitetura hermenêutica, no sentido de se apresentar mais como um modo de raciocinar que como um ser social. Assim, sua racionalidade distorcida,

¹⁶⁰ Sobre o caráter holográfico da narrativa de *Teatro*, ver Mata, “À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho”.

¹⁶¹ Carvalho, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶² Chatterjee, *op. cit.*.

marcada pela vontade de verdade¹⁶³ que lhe faz enxergar uma lógica conspiratória em eventos aparentemente dispersos, parece ser aquilo que morre junto com ele. Morre ainda a causa dessa paranóia que é, afinal, a crença na existência de uma zona de conforto para um sujeito típico da mundialidade contemporânea como ele se constituiu. Ou seja, se a imigração não é nenhuma novidade, uma vez que a América foi assim constituída a partir de sua colonização, certas rupturas não são mais possíveis já que, como afirmam Hardt e Negri, o mundo estaria subsumido a um poder imperial e articulado em rede¹⁶⁴.

Dessa forma, os processos de comunicação são mais ágeis, religando os imigrantes ao seu ponto de partida, e mesmo certos projetos de poder são reproduzidos em diversos pontos. Há um valor simbólico no fato de uma cidade globalizada como Nova York conter uma *Little Italy* e uma *Chinatown* ou de Miami ter suas *Little Haiti* e *Little Havana*, ou mesmo São Paulo conter o bairro japonês da Liberdade. Nos centros metropolitanos do que Hardt e Negri chamam de império, certa identificação nacional permanece de modo residual, como marca de contato com o universo de origem do imigrante. É fecunda a tese de Hardt e Negri no sentido em que capta a lógica de um poder descentralizado. É incômodo, entretanto, o tom totalizador que o modelo de compreensão do contemporâneo proposto por eles assume. O que a narrativa de *Teatro* faz é exatamente colocar em operação essa lógica, para, em seguida, apresentá-la como problemática a partir do súbito e desorientador desaparecimento do protagonista e da falência de seu poder discursivo. Daniel, nesse caso, acreditava que no espaço e na língua de origem encontraria o sentido que perdeu ao lado dos “sãos”. O seu desaparecimento encenado acaba por questionar a própria ideia de uma origem, impalpável para os leitores do romance, mas possível na esperança da personagem.

Fora dessa ilusão encontra-se a narradora de *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna. Diferentemente de Daniel, a protagonista e narradora do romance, a fotógrafa Nita, não se leva a sério e está consciente da

¹⁶³¹⁶³ Foucault, *A ordem do discurso*.

¹⁶⁴ Hardt e Negri, *Império*.

impossibilidade de uma ancoragem indentitária. No prólogo do romance ela lança sua proposta narrativa:

Já faz muito tempo e é dessas coisas que a gente conta e reconta até perder completamente o que queria dizer e nem que soubesse. Porque é dessas coisas que você nunca soube bem o que queria dizer, mas apenas que queria dizer algo, o que já é muito num mundo em que tão pouca coisa quer dizer alguma coisa.¹⁶⁵

Desse modo, a personagem já deixa claro que o ato de narrar, para ela, está divorciado da busca de um sentido. Como fotógrafa, ela coloca-se na posição de observadora, de alguém que só vai conhecer o sentido quando vir a foto revelada. Mais adiante ela completa: “Então ficou só isto. Um conto, um caso, algo que eu já vou contando sozinha, sem nem precisar lembrar, no piloto automático”. Assim, o narrar é mais um hábito que uma necessidade, e é marcado por um gesto de displicência. Nesse sentido, Nita e Daniel são quase opostos: ele, paranóico; ela, *blasé*. Mas os romances que os dois protagonizam tratam de mundos narrativos em perfeito diálogo nos abalos que sofreram nas suas estruturas tradicionais, principalmente no que se refere a uma identidade nacional.

Nita é uma fotógrafa contratada para fazer uma foto da brasilidade que ilustre uma revista japonesa numa edição comemorativa dos 500 anos do Brasil. Os editores exigem uma imagem representativa do país, e Nita não se empenha em fazer a foto, preferindo recorrer a uma montagem de imagens já prontas. A personagem sabe que não pode encontrá-la e, por isso, oferece ao final aquilo os japoneses desejam: uma imagem que contenha as belezas naturais, a marca da colonização e a vitalidade dos “selvagens”. Ela afirma: “o japonês prefere capa com gente”¹⁶⁶. O olhar do outro define aquilo que é representativo em si mesmo.

É um raciocínio bastante próximo daquele do Orientalismo, analisado por Edward Said¹⁶⁷, que, contudo, a personagem articula a um outro gesto de resistência, que está marcado justamente por sua displicência: o que os japoneses

¹⁶⁵ Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, p. 7.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 143.

¹⁶⁷ Said, *Orientalismo*.

oferecem como representação do Brasil, pouco importa para ela. São impressões que lhe provocam ou um riso debochado (a tônica do romance), ou o desprezo, o que fica marcado pela desimportância dessas impressões estrangeiras sobre a brasilidade na narrativa. Said conclui que

a deficiência do Orientalismo foi tanto humana quanto intelectual; pois, ao ter de assumir um lugar de oposição irredutível a uma região do mundo que julgava alheia à sua, o Orientalismo deixou de se identificar com a experiência humana, deixou de vê-la como experiência humana.¹⁶⁸

O fracasso que Said localiza nos construtos teóricos que forjam o sistema de pensamento Orientalista, de cunho colonialista e calcado em estereótipos, é rebatido no romance de Elvira Vigna pela voz de uma personagem que resiste ao que poderia forçá-la a uma identidade nacional pré-definida. Os conceitos articulados a partir da narrativa dão conta, numa outra linguagem que não a da teoria ou da ciência, de uma experiência que foge ao olhar determinante da metrópole. Nesse sentido, a viagem de Nita, ao final da narrativa, para o Acre, significa mais que um mergulho num “Brasil profundo”, é uma oportunidade de compreensão de si. Dali ela extrai a imagem dos índios que comporão a foto para a capa da revista japonesa, mas ela não deixa de observar que os índios que ela encontra em Rio Branco são prostitutas, que vendem seus corpos vigorosos para executivos de passagem pela cidade. É evidente a ironia da narradora que depois venderá as imagens desses mesmos índios na montagem da capa da revista, que contém também a cruz de Cabral e uma lata de Coca-Cola boiando no mar. A imagem tenta reconectar esses símbolos de uma globalidade pré-moderna (a cruz cabralina) e pós-moderna (o produto da multinacional).

Assim, se os textos criam a realidade que aparentemente descrevem, produzindo, a partir daí, conhecimento, Nita recusa-se, na sua narrativa errante de quem conta “a partir da perplexidade de quem pergunta” a um conhecimento fechado sobre si e sobre os temas em torno dos quais gira sua narrativa: a busca da imagem do Brasil, a busca da compreensão de sua história.

¹⁶⁸ Said, *Orientalismo*, p. 436.

O Lia contava as coisas, de um jeito que ele tinha, de quem contava para ver se, pela reação de quem escuta, conseguia entender o que ele próprio estava contando. Era um contar sempre perplexo, de quem pergunta o do Lia. E depois de sua morte, eu já em Nova York, suei inteira quando percebi que esse contar para ver se entendia o que ele próprio contava era um pouco o que eu fazia, sem parar, me contando, sem parar, a mesma história.¹⁶⁹

Nita é um sujeito que tenta encontrar um sentido para si, ainda que a conclusão não seja o mais importante, como o trecho anterior denota. É o contar que importa, ainda que ele provoque desconforto. No trecho a seguir ela trata do tema de sentir-se à vontade:

Não consigo deixar de notar o que sempre noto, que alguns homens fazem às vezes com os quadris, com um movimento de quadris, comentários sobre as mulheres. São os quadris que fazem os comentários, eles, os homens, estão sempre falando de outra coisa, ou calados, ou rindo, imbecis. Eu sempre tive inveja das pessoas que se sentem em casa, seja no assento de um carro, seja em seus próprios quadris.¹⁷⁰

Ao localizar nos quadris essa sensação de conforto, Nita volta-se para o indivíduo como responsável por seu estar no mundo. Sem ignorar as negociações que se deve fazer com o sistema, ela centra no corpo a definição de “sentir-se à vontade”. De algum modo, essa também é uma preocupação do Daniel, de *Teatro*, que ele leva às últimas consequências numa disputa entre indivíduo e sistema. Em *Coisas que os homens não entendem*, Nita, ciente do seu lugar de narradora, isto é, de criadora de um universo ficcional, apresenta-se como uma negociadora em posição privilegiada para encontrar seu lugar no mundo. E conclui o romance com uma aposta que conjuga uma memória marcada por afetos e traumas em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, com a possibilidade de recriar-se em Nova York, numa terra estrangeira.

¹⁶⁹ Vigna, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 55-6.

Portanto, a nação é tema de *Coisas que os homens não entendem* como uma impossibilidade teórica, concentrada no pedido do editor que contrata Nita. Contudo, o fato de ela tratar o editor por “japonês” ou de se referir a uma “crença americana”¹⁷¹ significa que ela reconhece, por um lado, a existência de uma categoria como a de um nacional. Mas, por outro lado, ela fracassa ao apresentar aquela sobre a qual ela poderia ter maior domínio: a do “brasileiro”. No percurso em busca de sua imagem, ela encontra, num voo para Rio Branco, no Acre, uma mulher que lhe conta uma história. Ali, ela enxerga a possibilidade de uma imagem representativa do Brasil, entre tantas, mas conclui: “O japonês não vai gostar, uma mulher com jóias, apoiada no encosto de uma poltrona de avião, vindo do sul para o norte, com essa história, pouco representativa, dirá ele”¹⁷². O que seu editor vai recusar é justamente uma imagem que não responde ao estereótipo do Brasil no seu imaginário. A história da mulher pobre da periferia que enriquece e continua a viver longe dos centros metropolitanos, para onde envia dinheiro, contrasta com a lógica tradicional desse tipo de relação. O fato de Nita cogitar o uso da imagem daquela mulher dá a medida de como seu olhar encontra múltiplas possibilidades de imagens representativas do Brasil, mas não “a imagem representativa”. Essa recusa, de alguma forma é também uma recusa do romance que, lançado em 2002, na sequência da comemoração dos 500 anos da chegada dos portugueses ao hoje território brasileiro, não oferece uma narrativa continuadora da tradição de alegorias nacionais que o modernismo selou como a consolidação universalista para a narrativa brasileira.

Nita mostra-se consciente da colonialidade do poder¹⁷³ e sua recusa fundamenta-se justamente numa recusa do eurocentrismo dessa imagem demandada, focada num pluralismo liberal celebratório e conservador¹⁷⁴. Assim, o romance de Vigna apresenta uma personagem-narradora que consegue sair e entrar na ficção do nacional, escrevendo a partir dela, mas não esquecendo de lhe ser também crítica. Ela não cai na tentação de determinar o que é o Brasil, mas

¹⁷¹ “Eva queria ir comigo para o Brasil, queria ir para qualquer lugar, na crença americana de que basta ir para qualquer lugar do mundo para ganhar muito dinheiro dos nativos”. Vigna, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷² Vigna, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷³ Mignolo, *op. cit.*

¹⁷⁴ Shohat e Stam, *op. cit.*

tampouco de dizer que o Brasil não existe. Tanto que, a passagem que narra de sua vida, é uma estada no Rio de Janeiro para colher a documentação necessária a fim de requerer a aposentadoria e mudar-se definitivamente para outro país. Nita quer ficar, de alguma forma, sob a guarda de um Estado, mas sem lhe prestar a reverência e a gratidão, sentimentos subjetivos típicos da construção do nacionalismo¹⁷⁵. Nesse movimento, há um desconforto, que passa não só pela questão do nacional, como já afirmei, mas também pelos seus afetos e pelo seu corpo. Seu maior medo é viver sem-teto. Ela afirma que a primeira vez que teve vontade de ir para Nova York

foi porque fiquei com medo dos sem-teto daqui, depois que vi uma mulher carregando suas tralhas, na praia do Flamengo, e no meio das tralhas havia livros. Eu a segui. Ela parou na murada e pegou um livro para ler. Era Machado.(...) Nós, os que sabíamos tanto, não sabíamos que o Brasil tinha mudado e que não precisava mais de nós. Fiquei apavorada e esse foi o primeiro motivo de eu querer ir.¹⁷⁶

O Brasil segue, aqui ironicamente, como uma entidade orgânica em seu discurso. O Brasil é dotado de vontade, e, assim, não precisa mais dessa intelectualidade “picareta” como ela se define na abertura do romance¹⁷⁷. É um país diferente, com necessidades que ela desconhece. É interessante notar que Machado de Assis não é mais propriedade de uma elite. E o medo de Nita é que essa elite tenha se transformado nos sem-teto, porque ela parece não ter dúvidas de que a população desde sempre mantida na linha da pobreza não seja leitora de Machado de Assis. O próprio surgimento do nome de Machado de Assis, patrono da literatura brasileira, na avaliação mais frívola, e consolidador do sistema literário brasileiro, na leitura mais acadêmica, ocorra justamente numa cena tão machadiana no que tem de autoironia e autorreflexão. Machado lido por um mendigo lhe causa espanto tal que ela tem de fugir do Brasil, como uma

¹⁷⁵ Anderson, *op. cit.*

¹⁷⁶ Vigna, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁷ “eu fazia uma pesquisa nas bibliotecas americanas já pensando em aproveitá-la, depois, para alguma picaretagem da festa dos 500 Anos, que não teve alguma picaretagem com os 500 Anos? (Vigna, *op. cit.*, p. 8).

personagem típica do autor carioca, fazendo-nos rir dela mesma, por meio do Machado que ela tanto preza como seu.

Desse modo, ao mesmo tempo em que discute o nacional e joga com a filiação a uma tradição local, a partir daquele que é reputado como o mais universal dos autores brasileiros, a história contada pela narradora foca de suas motivações para questões íntimas como nesse caso a sua afetividade literária, ou, em outros momentos, sua relação com Nando (um de seus amantes), ou, ainda uma possível violência sexual que teria sofrido.

O nacional a contrapelo: o ponto de vista periférico

Já em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, o tema do nacional emerge pela via do estranhamento. Inicialmente, há o estranhamento com o espaço da narrativa: uma Manaus após a Segunda Guerra Mundial habitada por imigrantes libaneses e seus descendentes. Tradicionalmente identificado como um espaço estereotípico de uma brasilidade nativa e selvagem, Manaus aqui é lugar de uma imigração que costumamos identificar com os grandes centros metropolitanos brasileiros. O ostracismo em que entrou a cidade após o ciclo da borracha, cujos efeitos da derrocada são justamente tratados no tempo histórico-social do romance, distancia o leitor de fora desse cosmopolitanismo vivido pela região na primeira metade do século XX. Isso se deve também ao insulamento de Manaus no espaço geográfico brasileiro – capital a que não chegam as grandes rodovias que são o cerne do projeto moderno de integração nacional, como já mencionamos. Assim, a Manaus cosmopolita de *Dois irmãos* é uma cidade que se apresenta como estranha para quem se habitou a enxergá-la como um espaço de urbanismo subdesenvolvido e de natureza exuberante. É um olhar de dentro que provoca um distúrbio numa das paisagens muito exploradas pelo nacionalismo brasileiro e mais representativas do nacional.

Outra via para o estranhamento provocado no romance está no modo como um de seus protagonistas, Yaqub, um dos irmãos do título do livro, reage a uma temporada fora do país. O romance é aberto com a volta de Yaqub de uma

passagem pelo Líbano, país de origem de seus pais. Nesse retorno, o narrador nos apresenta a seguinte cena: “Yaqub abriu o farnel e tirou um embrulho, e o pai viu os pães embolorados e uma caixa de figos secos. Só isso trouxera do Líbano? Nenhuma carta? Nenhum presente?”¹⁷⁸. Yaqub parece não trazer lembranças concretas do Líbano e seu estranhamento maior será reaprender os códigos linguísticos, sociais e científicos da comunidade manauara. A mãe teme que o filho não se readapte: “Meu filho vai voltar um matuto, um pastor, um *ra'í*. Vai esquecer o português e não vai pisar na escola porque não tem escola lá na aldeia da tua família”¹⁷⁹, ela reclama com o marido. De fato, “a separação fizera Yaqub esquecer certas palavras da língua portuguesa. Ele falava pouco, pronunciando monossílabos ou frases curtas; calava quando podia, e, às vezes, quando não devia”¹⁸⁰. Há, no retorno de Yaqub, no entanto, uma forte identificação que faz com que a memória se coloque em operação: “As palavras, a sintaxe, a melodia da língua, tudo parecia ressurgir”¹⁸¹. É um reconhecimento imediato de sua comunidade, do lugar onde pode sentir-se à vontade.

A ideia de pertencimento é fundamental para compreender o personagem de Yaqub. Seu retorno, apesar de marcado pelo reconhecimento de uma cultura que guardava na memória, não garante que ele consiga se estabelecer em Manaus confortavelmente. Por não ser o sujeito cosmopolita que se sente em casa em qualquer lugar, há um desconforto no lugar onde ele se encontra, como se não bastassem seus quadris, na metáfora da narradora de *Coisas que os homens não entendem*. Yaqub logo decide partir para um centro metropolitano do país e deixa a cidade decadente para trás. É interessante notar que a derrocada do ciclo da borracha, marcada pela Segunda Guerra Mundial, determina a ruptura de Yaqub, e de seu irmão gêmeo, Omar, com a infância. Tanto Yaqub quanto Omar deixam de encontrar lugar nessa Manaus transfigurada pela pobreza crescente: uma pobreza que se expande para suas existências, do que Yaqub foge indo tentar a vida longe dali, e na qual Omar mergulha vivendo numa boemia autodestrutiva. Assim, ao estranharem-se nesse espaço degradado, os irmãos gêmeos expressam esse desconforto marcado pelo não pertencimento a uma comunidade. Chamo a

¹⁷⁸ Hatoum, *Dois irmãos*, p. 14.

¹⁷⁹ Hatoum, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 16.

¹⁸¹ *Idem*, p. 23.

atenção aqui para o caso de Yaqub porque é ele que traz mais evidentemente o problema da cultura nacional forjada a partir de fluxos migratórios, típica das Américas, que dificultam a delimitação de um nacionalismo elaborado em bases comuns únicas. Para Zana e Halim, os pais de Yaqub e Omar, a família é a primeira comunidade da qual se cobra fidelidade e com a qual se permite a identificação, daí toda a atmosfera incestuosa que marca o afeto da mãe pelos filhos, a relação sensual da irmã, Rania, com os irmãos, e mesmo a tensão homoerótica de disputa entre os irmãos. A partir desse núcleo familiar as referências culturais se multiplicam e se confundem, indo do Líbano ao centro da floresta amazônica; do meio acadêmico paulista à boemia ribeirinha de Manaus.

O romance, ao chamar atenção para a questão do pertencimento a uma comunidade, elabora a tese de que essa comunidade não é imaginada de forma harmônica sequer dentro de um núcleo simbolicamente tão simbiótico como o de dois irmãos gêmeos. Por outro lado, há uma demanda para que esse imaginário se concretize apaziguado, num esforço que cabe à mãe, à irmã e à criada da família (mãe do narrador, Nael, cujo pai é um dos irmãos que a violentou).

O poema de Carlos Drummond de Andrade, que serve de epígrafe para o romance, ajuda a elucidar o lugar da família no desenvolvimento da trama do romance e das ligações que ele estabelece entre esse núcleo familiar e a nação.

A casa foi vendida com todas as lembranças
 todos os móveis todos os pesadelos
 todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
 a casa foi vendida com seu bater de portas
 com seu vento encanado sua vista do mundo
 seus imponderáveis.

O autor escolhe, desde essa epígrafe, centrar sua atenção na casa, isto é, delimitar o espaço central da narrativa como aquele em que circula a família e que é privativo dela. Não só isso, mas também trata da dissolução desse espaço e de sua memória, vendidos. Nesse sentido, seria arriscado forçar aqui uma leitura de que a casa representaria, de algum modo, um espaço nacional. Por isso, prefiro pensar nessa casa como a imagem de um núcleo que se desfaz, mas cujas ruínas perduram, complexificando esse imaginário do que seria uma nação. Mesmo o projeto literário de Milton Hatoum parece ir nessa direção. Ele escolhe um espaço

geográfico específico dentro do mapa de um país com tantas paisagens diferentes. E dentro desse espaço delimita, nos seus três primeiros romances (além de *Dois irmãos*, *Relato de um certo oriente* e *Cinzas do norte*), um núcleo cultural muito específico: o dos imigrantes libaneses. Dentro desse recorte, ele oferece uma espécie de ponto de vista, que é tão mais perturbador quanto menos traz de estereotípico da paisagem amazônica. Não é possível, contudo, negar que o *Dois irmãos*, ao optar por personagens imigrantes e seus descendentes, esteja preocupado com a compreensão do que é essa nacionalidade miscigenada brasileira, muitas vezes vendida sem que pesadelos e pecados tivessem sido discutidos, mas cuja visão de mundo permanece, ainda que na memória de um narrador que conheceu a história a partir do quarto da criada.

A resistência em trabalhar sobre a tradicional dicotomia Norte/Sul é um ponto importante destacado por Gabriel Albuquerque¹⁸² para compreender o modo como Hatoum empreende seu projeto de escrita sobre a decadência de Manaus a partir do ponto de vista dos libaneses. Para Albuquerque, não há um contraponto da perspectiva dos narradores de Hatoum. Nesse sentido, ele não estaria em busca de engendrar um identidade “reconhecível e aceitável para o Brasil culto e rico do Sul/Sudeste”¹⁸³.

O romance é arquitetado numa sucessão de descentramentos que vão desde a caracterização do espaço até a escolha do ponto de vista narrativo. Se o discurso é poder, e narrar, um exercício de imposição política, há uma espécie de policentrismo em operação aqui.

Esse olhar a partir da periferia de uma casa grande também é o modo como *Cidade de Deus* apresenta-se como uma leitura do nacional. No caso do romance de Paulo Lins, a ligação com o tema aqui em questão é ainda menos direta que nos romances de Carvalho, Vigna e Hatoum. A Cidade de Deus da ficção é um bairro que se agiganta como a visão de mundo de um narrador que tem a ambição, nesse caso, de proporcionar uma leitura alegórica de sua história. É ao mesmo tempo a história de uma comunidade específica e a história de um país que se

¹⁸² Albuquerque, “Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum”, p. 138.

¹⁸³ *Idem, ibidem.*

transforma. A proporção épica que o romance assume deve-se, em primeiro lugar, à ambição do seu recorte temporal (segunda metade dos anos 1960 até meados dos anos 1980), que coincide exatamente com o período do regime militar (1964-1985). A ausência de menções ao ambiente político no romance, a despeito dessa coincidência temporal, é uma ausência que já chama a atenção para a pretensão de Lins de tratar exatamente do que acontecia na periferia dessa grande cidade, e, mais tarde, a crítica viria a encontrar no romance uma potência alegórica que faz de Cidade de Deus um espaço microcósmino de experimentação socioeconômica que ocorria à margem da história oficial.

O *status* de um outro olhar sobre a história é atribuído ao livro primeiramente em virtude da autoria. Paulo Lins é egresso de Cidade de Deus e, após engajar-se numa pesquisa acadêmica sobre a criminalidade no bairro, escreve o livro, com o apoio de sua coordenadora de pesquisa, Alba Zaluar, da editora Companhia das Letras e com a supervisão de Rubem Fonseca. Todo o aparato montado para que o romance viesse a lume, além do fato de Paulo Lins já ter saído do bairro, faz com que seu olhar seja o de alguém que está a meio caminho dessa periferia. O romance traz um narrador heterodiegético, onisciente, que busca apagar as marcas de sua subjetividade ao longo da narrativa, insinuando-se mais evidentemente apenas na invocação à musa, que aparece logo no princípio do romance.

É nessa invocação que o narrador delimita o escopo do seu trabalho:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se no fundo dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala.

Aqui, como assinala Adriana Melo, “não há lugar para a inspiração, mas sim para um pouco de ajuda para aquele que não está acostumado a falar, pois não tem armas, está ao lado do oprimido”¹⁸⁴. O narrador se posiciona, desse modo, como vítima de um sistema literário que não lhe dá voz. Ele pretende marcar, com uma investida em signos da corporeidade (“bocas sem dentes”, “olhares cariados”, “palavra defecada”) sua diferença em relação àqueles que tradicionalmente dominam o discurso literário. O que chama a atenção é que ele não busca desprender-se dessa tradição, para narrar o romance em si, como veremos mais adiante. Sua introdução ao texto vale, no entanto, como uma apresentação das credenciais de sua experiência de vida, posteriormente confirmada pela crítica que apresentou o livro na imprensa nacional, a resenha de Roberto Schwarz, intitulada “Cidade de Deus”. Ali o crítico literário preocupa-se primeiramente em *analisar* o romance, como estratégia para não justificar seu tom elogioso pela origem étnico-social do autor do romance. Contudo, ele não deixa de afirmar que

talvez se possa dizer que em *Cidade de Deus* os resultados de uma pesquisa ampla e muito relevante (...) foram ficcionalizados do ponto de vista de quem era o objeto do estudo, com a correspondente ativação de um ponto de vista de classe diferente (mas sem promoção de ilusões política no capítulo). Significativa em si mesma, essa recombinação de fatores tem um tom próprio, que no conjunto funciona vigorosamente, embora destoando da “prosa bem-feita”. Seja como for, a amplitude e o mapeamento da matéria, o ânimo sistematizador e pioneiro, que conferem ao livro peso especial, têm a ver com a vizinhança do trabalho científico e também do trabalho em equipe.¹⁸⁵

Schwarz assume, nesse trecho, a importância do lugar de fala de Lins como sendo originário da comunidade sobre a qual escreve, ao mesmo tempo que credita a qualidade do romance ao saber produzido pela ciência social. É, então, a partir de um lugar cindido entre sujeito e objeto que Lins escreve seu romance. De alguma forma o narrador, na citada invocação à musa renega esse entrelugar ao declarar-se parte de um polo oposto ao daqueles que se beneficiam da miséria da comunidade. Vale lembrar que essa miséria inclui também a riqueza dos grandes

¹⁸⁴ Melo, “Um jogo de espelhos: a representação metapoética na literatura na segunda metade do século XX”, p. 12.

¹⁸⁵ Schwarz, “Cidade de Deus”, p. 168.

traficantes, que enriquecem sem poder consumir, já que o consumo é vedado a quem é da favela.

Ser da favela é, então, uma forma de identificar-se com um espaço. Não mais uma cultura nacional ou mesmo ancestral, como nos caso de Nita, Daniel e Yaqub, mas uma comunidade cujos moradores têm em comum o fato de não pertencerem ao asfalto, isso é, seriam marcados pela classe, sejam trabalhadores ou bandidos. Essa é a tônica dominante em diversas das micronarrativas que compõem o mosaico épico que constitui *Cidade de Deus*: o menino não consegue emprego se disser que é da favela; o traficante não se sente à vontade para ir comprar as roupas da moda porque é da favela; o trabalhador sofre com o estigma de *favelado* e luta heroicamente para vencer o crime e mudar o rumo de toda a comunidade.

Cidade de Deus foi um bairro criado para alojar os desabrigados por uma temporada de chuvas fortes no Rio de Janeiro. Ali, pelas mãos do Estado, passaram a pertencer a um espaço que lhes foi entregue e a cuja sorte foram abandonados, fora da nação. Katherine Verdery lembra-nos que o radical etimológico da palavra nação está contido em “nascer”, uma “ideia crucial para fazer com que qualquer sistema de categorias pareça natural”¹⁸⁶. Não há naturalidade no modo como as personagens são deixadas para viverem em comunidade. Além disso, toda a trajetória da ascensão da criminalidade como principal forma de expressão de poder no lugar é narrada de modo a marcar esse afastamento entre o Estado e a comunidade. Ela, no entanto, não tem raízes, ainda que inventadas ou imaginadas, para firmar-se como tal. É por isso que se presta tão bem à alegoria do surgimento de um poder político que prescindir do nacional e que se afirma por um capital ligado ao comércio ilegal de drogas, que já ali se prenuncia como transnacional.

Cidade de Deus traz, desse modo, a contrapelo da discussão sobre o modo como um gangsterismo de favela se impôs como força política na periferia do Rio de Janeiro, um comentário sobre o lugar da nação nesse espaço degradado que descreve. Dentro da dinâmica social elaborada no romance, a nação enquanto um

¹⁸⁶ Verdery, “Gênero e nação”, p. 239.

projeto moderno de integração está do outro lado, no asfalto. É a ausência de um Estado, que acabaria por determinar o lugar de uma noção tradicional de nação nesse espaço, o que mantém o nacional longe das preocupações de personagens como Pardalzinho, Zé Miúdo ou a Caixa-Baixa.

Em *O silêncio das crianças*¹⁸⁷, afirmei que a tomada do poder na favela pela Caixa-Baixa, um grupo de meninos, simbolizava, no romance, o futuro sombrio do país, uma vez que aquelas crianças tiveram sequestradas suas infâncias. Entendia ali que o significado da infância na narrativa ainda guardava uma forte relação com as principais categorias do romantismo, e, assim, com a ideia de formação de uma nação. O fato de, em *Cidade de Deus* não haver infância para os “meninos homens de pouca idade” que entram no universo do crime, deixa-os fora dos projetos nacionais que investem em políticas públicas para as crianças, que representam o futuro. A Caixa-Baixa, na sua pulverização do poder nas mãos de várias (e anônimas) crianças, impede mesmo a identificação de um líder, elemento importante para a construção do imaginário da nacionalidade, segundo Anderson¹⁸⁸. Nesse sentido, o controle do poder insinua-se para uma tessitura em rede, como apontam Hardt e Negri:

Como não tem centro e praticamente qualquer pedaço pode operar como um todo autônomo, a rede pode continuar a funcionar mesmo com parte dela destruída. O elemento central do desenho que assegura a sobrevivência, a descentralização, é o mesmo que torna tão difícil controlar a rede. Este modelo democrático é o que Deleuze e Guattari chamam de rizoma, uma estrutura de rede não hierárquica e não centralizada.¹⁸⁹

Lins dialoga com essa noção de um poder imperial que se espalha como uma rede vazada sobre, e à margem, do poder Estatal, que garantiria a unidade nacional, à qual essa comunidade passa a resistir. No entanto, como veremos mais adiante, apesar dessa proposta de ruptura e superação estrutural do nacional, *Cidade de Deus* presta tributo tanto aos padrões linguísticos do português do

¹⁸⁷ Mata, *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*.

¹⁸⁸ Anderson, *Comunidade imaginadas*.

¹⁸⁹ Hardt; Negri, *Império*, p. 320.

Brasil, quanto à tradição romanesca nacional, integrando-se na série literária de modo harmônico, descontada a dissonância da voz marginal de que já tratamos.

Esterilidade e tradição

Também preocupado com essa tradição está Marcelo Mirisola que, em *Joana a contragosto*, discute a partir de sua literatura do entrave¹⁹⁰ o campo literário brasileiro. O romance marca a entrada de Mirisola numa grande casa editorial, a Record. Ali, o escritor iconoclasta, diferentemente do que fizera nos romances anteriores, em que criava narradores que dissertavam sobre si, opta por escrever uma história de amor (ou desamor). O narrador é um escritor, chamado M. M. (Marcelo Mirisola), que é deixado por uma amante, Joana, que conheceu no Rio de Janeiro. Em meio às descrições dos encontros sexuais com Joana, o narrador desafia críticas ao campo literário e tenta imprimir a marca de uma experiência autêntica nos relatos dos contatos com outros escritores contemporâneos (Márcia Denser, Reinaldo Moraes), ou nas análises que faz de autores consagrados (Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe).

Essa relação com o campo literário permite que M.M. repasse sua relação também com os escritores do cânone brasileiro, a começar por José de Alencar até chegar a Vinícius de Moraes, passando por Clarice Lispector e Machado de Assis. O diálogo mais contundente fica, no entanto, restrito mesmo a José de Alencar, e é aí que o tema da nação entra em jogo na discussão de M.M., já que esse era um tópico caro ao projeto literário de Alencar. A primeira referência ao escritor romântico dá-se nos seguintes termos: “Atravessamos a praça onde José de Alencar esperava sentado pela eternidade, eu e minha Iracema”¹⁹¹. A partir daí, a personagem Iracema acompanhará o narrador durante todo o seu percurso. Iracema, um dos icônicos personagens de José de Alencar, que pretendia fundar um imaginário literário para a nação brasileira, é a mulher que acolhe o

¹⁹⁰ Luciene Azevedo define como “literatura do entrave” aquela que “pretende, literalmente, atravancar, criar ruídos, contrariar a banalização, ser um estorvo à mediocridade sem se comprometer com um tom panfletário de denúncia ou com o elogio nostálgico do passado”. Azevedo, *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*, p. 28.

¹⁹¹ Mirisola, *Joana a contragosto*, p. 23.

conquistador português e gera seu descendente miscigenado. Em *Joana a contragosto*, a Iracema do narrador não gera seu filho, o que ele lamenta ao longo do romance, como no trecho:

É que eu não sabia dos escombros: nessa categoria incluo as crônicas que escrevi para ninguém, quando enchi a cara no posto seis, para ninguém e para Joana e para indiazinha, nossa filha de olhos tristes amendoados morta no dia seguinte.¹⁹²

A “indiazinha” que eles não geraram é uma referência à fecundidade épica, fundadora de uma nação¹⁹³, presente na narrativa de Alencar. Num romance de um fracassado, a esterilidade da relação em torno da qual ele se estrutura é índice da esterilidade do próprio texto.

Como já foi pontuado, o romance marca a entrada de Mirisola numa casa editorial maior e com mais apelo comercial. Joana, a personagem sobre a qual ele escreve a *contragosto*, é a tentativa de encontrar um tema para um romance e, mais que isso, um novo tema, como ele insinua no trecho: “Para me livrar desse ‘antes’ é que eu havia apostado todo meu ouro em Joana”¹⁹⁴. Esse tema, contudo, não chega a ganhar corpo e põe o narrador-escritor numa crise criativa que, por não sanar, ele resolve discutir no texto. Joana, a mulher, é a motivação para a escrita que o autor não consegue encontrar. “O certo é que a perdi. E agora não adianta reclamar a perda, nem pedir o amor dela de volta, isso tudo é o mesmo que ter esperança em algo que se consumou em si mesmo... e que me arrastou junto.”¹⁹⁵ Invejando debochadamente de Alencar, M.M. não tem nem uma Iracema, como uma grande personagem síntese de algo mais grandioso que sua prosa – a nação –, nem o projeto no qual essa personagem é peça chave, isto é, a formação de um imaginário que ajude a consolidar essa nação. O narrador de M.M. parece não saber como lidar com o legado de Alencar, e por isso, mata a “indiazinha” que faria com Joana.

¹⁹² *Idem*, p. 53.

¹⁹³ Sobre a metáfora do casamento na constituição de um imaginário nacional, ver Sommer, *Ficções de fundação*.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 161.

¹⁹⁵ Mirisola, *op. cit.*, p. 161.

Joana, por sua vez, muda a relação do narrador com sua escrita. Ele afirma:

Achava, sinceramente, que a vida não valia a pena ser vivida... daí que, para mim, foi muito fácil matar os lugares-comuns e também foi muito fácil escrever cinco livros geniais. (...) Troquei a vida pela arte. Até que Joana apareceu. Ela me incluiu.¹⁹⁶

M.M. se mostra cinicamente disposto a trocar a iconoclastia pela história de amor, ou, nos termos de Azevedo, a literatura do entrave, por uma espécie de literatura da delicadeza¹⁹⁷. Nessa transformação, ele continua: “Disse ‘eu te amo’ e conheci a felicidade e os lugares-comuns todos que havia repudiado, e acreditei na porra da vida”¹⁹⁸. Para ele, entretanto, a relação com Joana é um modo de pagar seu tributo ao conservadorismo a que se recusava. Suas referências literárias são Reinaldo Moraes, Márcia Denser, Ana C. e Sylvia Plath, todos escritores de alguma forma reputados como marginais ou malditos. Por outro lado, ao referir-se a Clarice Lispector, José de Alencar e Vinícius de Moraes, esse narrador parece querer estender a mão para compreender a tradição que lhe dá forma por oposição. E Joana tem um papel simbólico importante nessa sua rendição ao conservadorismo, ainda que momentânea e marcada pelo deboche e a autoironia. Antes de se encontrarem, o narrador e Joana trocam e-mails, em que ela se apresenta como uma leitora fã de seus romances. Às vésperas de se conhecerem M.M. escreve: “O último email que mandou foi do xibiu, aparado num corte conservador: ‘Especialmente para você.’. Ai, ai... para mim.”¹⁹⁹ O deboche com o lugar onde se situava o conservadorismo de Joana, que acaba por confundir as convicções de M.M., é estendido para o modo como ele também se rende à bajulação. Ele diz que Joana afirma querer fazer sexo com ele porque ele é o maior escritor do Brasil. Ele expressa seu gozo em ouvir esses elogios na cama, mas também debocha de si mesmo por ter se rendido à bajulação que tanto critica em torno dos demais escritores. É mais uma vez a postura de adesão ao

¹⁹⁶ *Idem*, p. 88.

¹⁹⁷ Azevedo, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁸ Mirisola, *op. cit.* p. 88.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 86.

conservadorismo, ou da “inclusão”, como ele desenvolve ao longo do romance. Apesar de resistir, ele de alguma forma reconhece-se parte também de um projeto literário que existe para além de si:

Nunca, em nenhum momento da minha vida, me deixei “incluir” por qualquer coisa. Seria muito fácil se eu dissesse que escolhi ser um solitário. Mas não é só isso. Talvez eu nem desconfiasse da minha independência, e não fosse frágil o suficiente para ter medo do fracasso, quer dizer, eu sempre fiquei na minha: mantive as devidas distâncias e perdi as melhores oportunidades por opção.²⁰⁰

Joana muda, a contragosto, essa relação de M.M. com a literatura. É matéria literária conservadora, mas, para ele, nova. Só que sua relação com ela é estéril, e renderá apenas um livro, não um projeto – daí a “indiazinha” morta. Ele ainda é um escritor em crise, tateando seu espaço no campo literário.

Há, ademais, uma relação tensa do narrador com os espaços físicos que ocupa. Assim, a temática do nacional é abordada também pelo viés de uma localidade geográfica. A saída para M.M. pode se encontrar na sua relação com o espaço que seu narrador ocupa. Fredric Jameson²⁰¹ crê que a literatura da pós-modernidade pode encontrar sua forma, nos termos marxistas, num modo de situar o sujeito no mundo do capital multinacional. Assim, Mirisola, autor e narrador, está, em *Joana a contragosto*, em busca de um espaço para se situar melhor.

Desse modo ele primeiro nos apresenta o espaço virtual, no qual estabelece os contatos com Joana. Em seguida um Rio de Janeiro imaginário, engendrado numa falsa cartografia da memória²⁰². Ele escreve o romance num apartamento em São Paulo com vista para o relógio do Itaú. E recria a cena em que deixa para trás o Rio de Janeiro e Joana num avião “por quarenta anos e cinquenta minutos de voo”.

²⁰⁰ Mirisola, *op. cit.*, p. 89.

²⁰¹ Ver Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 79.

²⁰² “sofria (...) por uma Guanabara que não via mais lá do alto”, Mirisola, *op. cit.*, p. 187.

Sobre o ciberespaço Mirisola não acrescenta nenhuma reflexão, mas se vale da radical compressão espaço-tempo proposta pelos avanços tecnológicos das telecomunicações. Os encontros de Joana e Mirisola são feitos por meio de endereços eletrônicos, que resguardam a integridade física dos seus residentes, não os expondo ao contato corpóreo com o desconhecido, mas ao mesmo tempo, exibindo por meio de imagem em bits o corpo a ser fetichizado.

O fetiche, que na tradição marxista, está associado à ideia de mercadoria está presente em toda a obra. Ao tratar da expectativa com o encontro com Joana, Mirisola já se apaixonara pelas partes do corpo que ela lhe exibira, fetichizando-as separadamente, já que não importava mais a Joana (ele chega a dizer que se fosse feia de rosto, não teria problemas) mas cada uma daquelas partes isoladas, que não precisariam sequer compor um corpo inteiro. Indo além, ele escreve: “eu já havia comprado o pacote, mesmo assumindo o risco de ela ser feia de rosto”²⁰³. O uso do verbo *comprar* ratifica a ideia de que Joana é uma mulher para ser consumida, não um indivíduo com quem se pode relacionar. Evidente que o amor que o narrador passa a sentir por Joana após o encontro transforma o modo como ele a encara, mas a ideia de que a musa Joana é mercadoria fetichizada perpassa o romance. Se considerarmos que Joana-mercadoria é metáfora para a própria literatura de Mirisola, o autor então está em processo de transformação da sua relação com a literatura “Vejo que aquele meu blábláblá autodestrutivo era uma balela diante da imposição da imobilidade, diante do amor que sinto por Joana.”²⁰⁴ O personagem-autor parece aí chegar a um ponto de inflexão em sua obra. Não cabe mais a atitude debochada que faz com que ele ofereça o número de sua conta-corrente para depósitos reparadores de leitores e, principalmente, de críticos que fazem parte de bancas de prêmios literários.

Nesse processo de transformação, ao sair do espaço da virtualidade para ocupar o espaço físico de seu apartamento em São Paulo, o narrador busca se situar na concretude do centro de uma grande cidade. Na madrugada, ele observa o relógio do Itaú na Avenida Paulista, marcando o tempo e o espaço numa narrativa que não respeita linearidades cronológicas nem coerências espaciais,

²⁰³ Mirisola, *op. cit.*, 85.

²⁰⁴ Mirisola, *op. cit.*, p. 40.

como a cartografia enganadora que ele faz do Rio de Janeiro indica. É nesse trecho que Mirisola reflete sobre sua filha morta com Joana, a indiazinha, isto é, sobre a possibilidade de uma *fertilidade literária*. Ele propõe um paralelo entre seu apartamento e o Largo do Machado²⁰⁵, estabelecendo, por analogia, um paralelo entre escritores: ele e Machado, num ato de irreverência que junta ainda outro medalhão do cânone – José de Alencar, o autor da mais célebre “indiazinha” da literatura brasileira. Mirisola, assim, quer dialogar com essa índia, essa leitura do nacional por meio da literatura, mas sabe que não é possível, que buscar esse tipo de representação já não dirá mais sobre o nacional. Em parágrafos ele resume seu impasse:

Sabe, minha filha, seria muito mais fácil se eu dissesse que me apaixonei (outra vez) pela mulher errada e que ela, Joana, não tinha nada a ver com a mãe que você procurava. Mas não quero insistir nesse ponto. Se eu insistisse novamente estaria cometendo o mesmo erro de sempre: estaria sempre acertando as contas. Minhas contas: Chega!

Não quero mais acertar as contas. Sei mais ou menos quem sou, e que você existe e depende de mim, em algum lugar (...) eu quero dizer que as circunstâncias do desencontro não importam, ou melhor, não passam de evidências de que eu e você, minha indiazinha, chegamos – outra vez – ao lugar errado.²⁰⁶

É olhando para o relógio do Itaú, um banco multinacional, e brasileiro, que Mirisola espertamente enterra a possibilidade de uma literatura que narre o nacional, tema a que a literatura de países periféricos ficou confinada mesmo no chamado pós-colonialismo, para narrar o impasse da dificuldade de situar esse escritor periférico no espaço multinacional global.

A conclusão da obra no espaço do avião consegue, então, sintetizar essa imagem do narrador em trânsito: em sua obra e no mundo em que ocupa. Suspenso no ar, Mirisola dá adeus a sua Joana, sua literatura, mas não está certo

²⁰⁵ “nosso desencontro é idêntico, seja aqui olhando para relógio da Paulista que me diz que são 5h50, seja aí no Largo do Machado”. Mirisola, *idem*, p. 133.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*.

do seu destino. Do aeroporto, que Marc Augé²⁰⁷ entende como o não-lugar por excelência, Mirisola vai para o avião, ainda mais não-lugar, tanto nos termos de Augé quanto na literalidade de se ocupar um espaço aéreo, não cartografado pela ideia de terra que permeia as discussões sobre o nacional. Mirisola encontra, assim, uma forma literária para narrar o estado de suspensão em que se encontra. A partir de uma tematização egótica, voltada para a própria personalidade e para a própria obra, o autor consegue, contudo, formalizar um impasse vivido pela literatura brasileira contemporânea: envergonhada de se assumir inserida na pós-modernidade, mas já ciente da falência das narrativas que engendram “índiazinhas mortas”, para ficar nos seus termos. Alerta de que o problema do espaço é central na pós-modernidade (*vide* Fredric Jameson²⁰⁸, por exemplo) e que o problema do nacional, encarado muitas vezes como espaço já que é delimitado, entre outros aspectos, por um território, é central na crítica literária (*vide* a discussão sobre *Candido* no capítulo II), Mirisola não se descuida nem de um, nem de outro, mas enxerga a impossibilidade de conciliação e se coloca nas alturas, estrangulado como o Cristo, que ele vê da janela do avião entre nuvens, no limite de sua poética, sem saber para onde ir²⁰⁹.

Literatura nacional: um conceito problemático

O narrador de *Joana a contragosto* parece perdido também no centro de uma categoria do campo literário que se convencionou chamar “literatura brasileira”. O que seria afinal uma literatura nacional? A pergunta é tanto mais relevante num momento em que os próprios narradores recusam a ideia tradicional de nação. Nos termos de Miroslav Hroch, ela é um construto baseado em laços como “a lembrança de um passado comum”, “uma densidade de traços linguísticos ou culturais que permitam um grau mais alto de comunicação social

²⁰⁷ Ver Augé, *Não-lugares*.

²⁰⁸ Jameson, *op. cit.*

²⁰⁹ O Cristo Redentor entre nuvens é a imagem com que o narrador encerra o relato: “sofria pelo dia encoberto, pelo Cristo estrangulado em nuvens de magnésia bisurada e por estar vendo uma Guanabara que não existia mais lá do alto, chorei por causa de Tom Jobim & Vinícius de Moraes, e por quarenta anos e cinquenta minutos de voo ser tão pouco tempo para Joana e quase uma eternidade para mim, que estava indo embora”, Mirisola, *op. cit.*, p. 187.

dentro do grupo que fora dele”; e “uma concepção que afirme a igualdade de todos os membros do grupo, organizado como uma sociedade civil”²¹⁰. Nesse sentido, é difícil falar em literatura nacional sem levar em conta a já discutida categoria de sistema literário, de Antonio Candido. Isto é, o texto insere-se no sistema como parte de uma série literária com a qual dialoga seja em continuidade, seja em ruptura, e se mantém encerrado nessa leitura, na lógica crítica da identificação entre forma literária e forma social. A definição do que seria uma forma social repousa na categoria da nação como um dado apriorístico, isto é, não questionando os pressupostos básicos postulados por Hroch: um imaginário e uma língua compartilhados sob um pacto civil.

Dessa forma, questionar o que era a literatura brasileira não parecia um problema relevante quando a ideia de nação, apesar de ter sido desde sempre um construto cultural, era tida como ponto pacífico dentro de um projeto político de consolidação de um território, que teve como ápice, no século XX, justamente o período de modernização do país, com o qual colaboraram, como funcionários públicos, tanto críticos quanto escritores.²¹¹ No entanto, na contemporaneidade, é difícil deixar de considerar que as fraturas sofridas pela categoria do nacional não atinjam também seus derivados, como uma “literatura nacional”. Seria preciso uma atualização do estudo de Sérgio Miceli, apresentado em *Intelectuais à brasileira*, que identificava na formação de uma classe intelectual do país uma forte ligação com o Estado, que viabilizava o exercício do pensamento, com os prejuízos óbvios que tal comprometimento pode acarretar. Essa atualização levaria em conta o fato de que hoje os escritores estão, em geral, afastados das funções burocráticas do Estado²¹².

Essas fraturas no conceito, não só como categoria teórica, mas também nas suas consequências nas práticas sociais, refletem-se muitas vezes no modo como os escritores encaram sua relação com o cânone nacional (este ainda firmemente

²¹⁰ Hroch, “Do movimento nacional à nação plenamente formada” em Balakrishnan, *Um mapa da questão nacional*, p. 87.

²¹¹ Ver Miceli, *Intelectuais à brasileira*.

²¹² Dentre as principais ocupações dos escritores levantados na pesquisa “Personagem do romance brasileiro contemporâneo” estão a de jornalista e a de professor universitário. Assim, é menos comum a presença de escritores nos quadros da burocracia nacional.

sustentado pelo Estado via sistema educacional), com os demais autores contemporâneos e com o material de um real tensionado entre o local e o global.

A própria posição dos escritores está situada nessa tensão entre o localismo e o globalismo, ou internacionalismo, como prefere Pascale Casanova na sua análise geoeconômica do que ela chama de “república internacional das letras”. Ao considerar o termo globalização neutralizador, por se tratar da compreensão da totalidade²¹³, ela analisa o campo literário a partir das suas disputas internas e das disputas *entre* as literaturas nacionais. Para isso, desenvolve uma tese que sustenta que o “capital literário” é nacional. Ela relaciona o capital literário à língua em que determinada literatura é escrita e na sua relação histórica com o interesse dos Estados nacionais na constituição de uma literatura nacional que lhe servisse de estofamento cultural. Para ela, então, a nação deve ser entendida de modo diferencial, isto é, nas suas características distintivas das demais nações, sendo, portanto, inter-nacional. Diferentemente, os Estados são relacionais, existindo na medida em que estabelecem relações com os demais Estados. Assim, para ela “língua e literatura foram ambas utilizadas como fundamentos da ‘razão política’”²¹⁴. Além disso, “as literaturas são portanto a emanção de uma identidade nacional, elas são construídas na rivalidade (sempre negada) e na luta literária, sempre internacionais”²¹⁵. Essa identificação entre Estado, nação e literatura, ainda que não desapareça, perde força na medida em que o campo literário ganha autonomia²¹⁶. Ela usa como exemplo para essa independência justamente o caso dos escritores latino-americanos que ganham importância, com a geração do *boom*, na geopolítica literária internacional, o que não ocorre de modo equivalente no espaço político internacional²¹⁷.

O patrimônio literário acumulado, como denomina Casanova, é o que também chamamos aqui de cânone. Ainda que se descole da política nacional, por se compor de obras reputadas como clássicos universais, esse cânone volta-se

²¹³ Casanova, *República mundial das letras*, p. 60.

²¹⁴ Casanova, *op. cit.*, p. 53.

²¹⁵ Casanova, *op. cit.*, p. 55.

²¹⁶ Ver Bourdieu, *As regras da arte*.

²¹⁷ Casanova, *op. cit.*, p. 59.

outra vez para a política interna, devido à apropriação que os Estados fazem dele, transformando-o num cânone nacional, um patrimônio da língua nacional.

No entanto, muito fica de fora dessa intercessão oficial entre o campo político e o campo literário, bem como, dentro da hierarquia interna desse campo literário, há uma infinidade de discursos que são mantidos nas suas margens. Se o conceito de “literatura brasileira” parece extremamente abrangente quando pensamos que inclui tudo aquilo que é escrito em português do Brasil e publicado dentro do mercado editorial nacional, ele não parece tão inclusivo quando consideramos o modo como o campo apresenta essa literatura, tanto na relação com os demais campos (político, econômico) da sociedade, quanto na esfera internacional. O capital literário brasileiro é baixíssimo na atual conjuntura do campo literário internacional. Nenhum dos escritores aqui discutidos nesta tese, por exemplo, tem repercussão de peso fora do país (ainda que tenham sido traduzidos para outras línguas). O peso negativo da língua periférica impede que esses escritores despertem interesse internacional, e a geração do *boom* acabou por garantir espaço mais para a América Hispânica que para a América Latina como um todo.

A “literatura brasileira”, então, é um conceito problemático, que merece maior aprofundamento por parte da crítica literária de modo a compreender esse qualificativo de nacionalidade em face da reconfiguração da própria noção de nação. Nesse sentido, um escritor como Mirisola está justamente tendo de lidar, a partir de sua iconoclastia egocêntrica com esse patrimônio que lhe pesa nas costas, especialmente quando entra numa grande casa editorial, cujo alcance fará com que se imponham sobre ele as regras desse jogo da literatura nacional. O fato de ele concluir o romance num avião, uma espécie de não-lugar, sem colocar os pés no chão, é sintomático do modo como essa categoria da literatura nacional encontra-se em suspenso em sua obra. Mirisola sequer pode ser encarado como um escritor de temática cosmopolita, como é o caso evidente de Bernardo Carvalho, Elvira Vigna e Milton Hatoum. Seus narradores estão sempre circunscritos a uma espaço geograficamente localizado no Brasil, e falam sobre seu entorno. Na sua crítica à classe média, ele, como foi discutido, traz à tona alguns problemas da sociedade de consumo transnacional, porém focando nos

seus efeitos no Brasil. Já os três demais autores acabam por apresentar uma literatura que, escrita em português, busca, por caminhos diversos, situar-se numa espacialidade transnacional, ao mesmo tempo em que suas obras dialogam também com os patrimônios literários acumulados.

A nação e a língua nacional

Em *Teatro*, o narrador, Daniel, demonstra grande preocupação com a língua na qual escreve o romance. Ele decide escrever na “língua pobre”²¹⁸ de seu pai. A verdade que Daniel pretende revelar, na sua opinião, só pode ser contada nessa outra língua:

Posso falar nessa outra língua, contar a verdade que lá, entre eles, do outro lado da fronteira, transformariam em heresia, pior, em paranóia, se porventura eu escapasse à morte e não conseguisse falar, porque lá não pode haver sarcasmo, e o que eu dissesse cairia no ridículo e no vazio, ninguém daria ouvidos. (...) Já aqui, do meio dos mortos, nessa imensa lata de lixo, onde desepejam os restos e as misérias, posso falar – e ser ouvido pelos insanos – na língua pobre do meu pai o que eu ouvi durante anos. (...) Só nesta língua posso restituir a verdade infame dessa história. E o sarcasmo que lá não existe. Só aqui as coisas podem fazer algum sentido.²¹⁹

No romance de Carvalho há sempre a busca por esse “outro” lugar de fala. Os personagens são contornados pelo que apresentam de alteridade em relação a um sistema (político ou de pensamento). A “outra” língua entra nessa discussão como um espaço de resistência. A partir dali não só o sistema não o compreenderia mais, mas também ele conseguiria encontrar um sentido para sua narrativa e para sua existência. A língua do sarcasmo é justamente uma língua que subverte o sentido direto do texto, escondendo nas entrelinhas o comentário crítico.

Discutindo a problemática questão do bilinguismo presente nas sociedades miscigenadas, principalmente naquelas marcadas pelas imigração, Doris Sommer

²¹⁸ Carvalho, *Teatro*, p. 44.

²¹⁹ *Idem*, p. 22-3.

atenta para uma estética bilíngue, marca pela resistência de língua não hegemônica por meio do humor. Assim,

todos podem fazer uso da língua de forma arbitrária e escorregadia; porém os bilíngues dificilmente conseguem evitar o risco/excitação (estetizantes) da fala escorregadia. Migrar de um significante a outro, de modo a afetar o significado, é uma técnica de disfarce, ou fuga, ou associação privilegiada que marca os multilíngues mesmo quando temos a intenção de sermos engraçados.²²⁰

Para Sommer, há um lugar de resistência no (bi-) multilinguismo. Ela defende, tomando por base a teoria do dialogismo de Bakhtin, a importância dos conflitos (e dos acordos) gerados a partir do tensionamento das línguas. A reserva do sarcasmo para a língua do pai tem a ver, nesse caso, com uma oposição ao hegemônico, antes de tudo. A língua dos “sãos” é a língua que expressa a hegemonia, e por isso, o que se entende naquele contexto por ordem. O olhar de Daniel, que só enxerga o caos e a redenção do sarcasmo do outro lado da fronteira não deixa de ser o olhar de um “são”.

É nessa língua que Daniel escreve, e na qual acreditamos estar lendo o romance. Contudo, na segunda parte, intitulada “O meu nome”, o narrador, outro Daniel, que aqui chamarei de Daniel II, faz uma leitura da narrativa da primeira parte, “Os são”. Daniel II é um fotógrafo de paisagens, que faz um trabalho *freelancer* na indústria pornográfica, onde conhece Ana C., ator pelo qual desenvolve uma obsessão. Ana C. desaparece e Daniel II acredita, então, que a narrativa de “Os são” foi escrita pelo ator para ele. Ele é quem nos informa que o texto que lemos na primeira parte lhe foi enviado a partir de um país estrangeiro e que foi escrito em outra língua²²¹. Essa informação desestrutura o argumento de que estamos lendo o sarcasmo que Daniel acreditava ter encontrado na língua que retoma ao cruzar a fronteira. Se o texto é traduzido, o sarcasmo certamente se perdeu, pois Daniel II escreve na língua da metrópole.

²²⁰ Sommer, *Bilingual aesthetics*, p. 68 (tradução minha). No original: “Everyone can experience language as arbitrary and slippery; but bilinguals can hardly avoid the (aesthetizing) risk/thrill of slippery speech. Veering from one signifier to another, in ways that affect the signified, is a technique of disguise, or escape, or privileged association that marks multilinguals even when we’re not trying to be funny.”

²²¹ Carvalho, *op. cit.*, p. 95.

Vale notar, em *Teatro*, o modo como os espaços de resistência são articulados dentro de um contexto mundializado. Valho-me aqui do conceito desenvolvido por Renato Ortiz, que opõe a globalização à mundialização, porque

seria inconsistente sustentar o mesmo ponto de vista [da globalização] junto à esfera da cultura. Não há uma cultura global, mas um processo de mundialização da cultura. Mundialização que se exprime em dois níveis: a) está articulada às transformações econômicas e tecnológicas da globalização, a modernidade-mundo é sua base material; b) é o espaço de diferentes concepções de mundo, no qual formas diversas e conflitivas de entendimento convivem.²²²

Nesse sentido, Ortiz escapa à tentação totalizadora e apaziguadora do “global” e mantém os traços do local como articuladores desse mesmo global. Nesse sentido, ao analisar a hegemonia do inglês como língua mundial ele afirma:

Prefiro dizer que o inglês é uma língua mundial e não global, pois preservo, nesta afirmação, a diferença entre a diversidade da esfera cultural, diante da unicidade dos domínios econômico e tecnológico. Sua mundialidade se dá no interior de um universo transglóssico habitado por outros idiomas.²²³

Assim, a língua metropolitana pode mundializar-se, mas há outros idiomas que habitam o espaço onde essa língua é falada, e, em *Teatro*, essa heteroglossia constitui um modo de resistência, por meio do sarcasmo, que é, afinal, uma ressemantização contextual da língua.

É impossível não enxergar a discussão sobre o localismo em *Teatro*, mas o romance está a todo tempo provocando o leitor a cair no engano de determinar os lugares geográficos do mundo real a que o romance se refere. Há diversos índices de onde a narrativa poderia se passar, mas nenhuma certeza. É uma forma de sarcasmo borrar as referências geopolíticas num romance em que as personagens encontram-se perdidas, tentando reencontrar suas raízes, contrapondo-se a um sistema fortemente ligado ao Estado, como a corporação policial. Bernardo Carvalho, desse modo, recusa-se a fazer uma “literatura brasileira” no sentido mais tradicional do termo, isto é, uma literatura com cor local. Ainda que trate de localismos, seu romance recusa-se a uma redução estrutural à maneira da escola

²²² Ortiz, *A diversidade dos sotaques*, p. 109.

²²³ *Idem, ibidem*.

de Antonio Candido, que busque encontrar na sua forma literária a forma social. Refiro-me a uma recusa, porque uma das chaves para a interpretação do texto está justamente em compreender que é contra essa leitura nacionalista da literatura que o romance se inscreve.

Linguagem literária: relações com o cânone

Elvira Vigna, em *Coisas que os homens não entendem*, também recusa uma identificação mais direta das estruturas sociais da nação com as suas escolhas formais. O seu romance parte da premissa de ser uma narrativa sobre o Brasil, afinal o mote de sua escrita é a viagem de Nita em busca de uma imagem que sintetize o país. Contudo, ao concluir que não é possível encontrar essa imagem fora de uma “picaretagem”, como ela diz, seu texto também já não pode ser interpretado como o romance sobre o país, já que *um* país, no singular, não existe. E o romance, no plural, é mais sobre um sujeito, a narradora, que sobre uma nação.

Não deixa de ser curioso notar, como já aponte, o que há de machadiano na escrita de Vigna. A observação que Robert Stam faz acerca do romance de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, cabe bem também à escrita de Vigna:

Aproximadamente um século após *Tom Jones*, Machado de Assis escreveu autoconscientemente dentro da tradição reflexiva de Cervantes, Sterne e Fielding. Como eles, seu estilo é muitas vezes autocorretivo; é uma escrita, como diria Derrida, “sob suspeita” ou em vias de apagamento.²²⁴

Vigna também adota uma escrita em vias de apagamento. A decisão da narradora Nita por narrar sem objetivos definidos, como no trecho já citado em que ela afirma: “é dessas coisas que você nunca sabe bem o que queria dizer”²²⁵ (p. 7), coloca sua narrativa sob suspeita, à maneira machadiana. No entanto,

²²⁴ Stam, *A literatura através do cinema*, p. 171-2.

²²⁵ Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, p. 7.

Machado, segundo Robert Stam, pôde ser lido por Roberto Schwarz como uma alegoria nacional:

Brás Cubas, de certa maneira, constitui o que Fredric Jameson e Ismail Xavier chamariam de “alegoria nacional”. (...) a trajetória de Brás Cubas recapitula a história e a formação social do Brasil. (...) Tão importante quanto isso, o próprio estilo torna-se uma forma de alegoria nacional. A associação caprichosa de ideias, Schwarz aponta, reflete os meandros mentais de um membro da elite a ter seus caprichos satisfeitos e até elogiados.²²⁶

Já o romance de Vigna insere-se num espaço que Renato Ortiz chamaria de mundializado, uma vez que as discussões que propõe não estão ligadas diretamente ao nacional, mas à relação entre essa nação e as demais. Assim, ela se coloca em contraponto com a ideia de um nacional, dotado de características particulares devidamente delimitadas, que pudessem ser extraídas de seu texto. Ali, a narradora, adota o percurso da errância justamente para não oferecer uma estabilidade que pudesse levar-nos a encontrar senão uma alegoria do nacional em termos totais como a que Stam encontra em Machado via Schwarz, pelo menos a alegoria do nacional que as lentes de Nita pudessem fotografar. O modo como ela compõe a imagem da foto já dá a noção da impossibilidade dessa imagem: trata-se de uma montagem. Ela mesma desacredita essa montagem ao tratá-la por “picaretagem”. Assim, o olhar de Nita é incapaz de encontrar alegorias para o nacional. A narradora é consciente do multiculturalismo que faz com que qualquer imagem desse nacional tenha mais elementos fora do enquadramento, do que nele incluídos.

Vemos aí também uma recusa de uma tradição. Vale lembrar que a tradição é mais forjada a partir do modo como a crítica leu (e consagrou) os clássicos do que o que os livros emulam por si. Num estudo sobre a representação literária que leva em consideração a categoria do campo literário, é importantíssimo compreender que a crítica muitas vezes é quem dá sentido a esses textos. Recentemente, o crítico Abel Barros Batista²²⁷ polemizou com Roberto

²²⁶ *Idem*, p. 183.

²²⁷ Ver Baptista, 2003 e entrevista com o crítico disponível em: <http://olamtagv.wordpress.com/2008/11/18/abel-barros-baptista-sobre-machado-de-assis>. Acesso em: 20 jan. 2010.,.

Schwarz ao afirmar que seria preciso salvar Machado de Assis da crítica brasileira, que teria trancado o autor dentro da cela da alegoria nacional.

É também contra essa prisão que o romance de Vigna se articula, já que a própria narradora do livro encena a impossibilidade de tal leitura, não só com relação ao romance, mas com relação ao ambiente social em que vive. Desse modo, a recusa de uma circunscrição temática nacional acaba por dificultar a definição do que faria de seu texto “literatura brasileira”.

Num sentido oposto está o romance de Paulo Lins. *Cidade de Deus* é um texto que quer fazer parte de uma tradição. Roberto Schwarz identifica um “padrão da narrativa naturalista”²²⁸ no romance, o que pode ser confirmado não só pela linguagem direta e investida de uma corporeidade marcada pelos suores e feridas abertas, mas também pelos determinismos que emergem da recapitulação do passado para explorar o presente (principalmente para justificar a entrada dos jovens na criminalidade). Schwarz aponta aí um gesto explicativo, ligado à ideia de eficiência do relatório científico, origem da pesquisa que resultou no romance.

No plano da linguagem, há um descompasso entre a voz do narrador e a voz das personagens. A fim de elaborar linguisticamente o universo da periferia, Lins dota seus personagens de um vocabulário chulo, escrito segundo uma forma coloquial, repleta de desvios da norma padrão da língua. A língua escrita pelo narrador é outra, no entanto, e se diferencia dos seus personagens pelo registro padrão, muitas vezes com um vocabulário rebuscado, inversões sintáticas, neologismos e linguagem figurada. De algum modo, esse narrador, situado, como já vimos, tanto na margem do asfalto quanto da favela, parece buscar sua legitimidade autoral justamente no sistema de hierarquização do registro linguístico:

Ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-deseperos no correr das vielas na indecisão das encruzilhadas.²²⁹

²²⁸ Schwarz, “Cidade de Deus”, p. 169.

²²⁹ Lins, *Cidade de Deus*, p. 16.

Nesse trecho, nota-se o uso reiterado da linguagem figurada elaborada a partir de neologismos, ao passo que na fala das personagens temos registros como “Tu é malandro às pampa, morou? Neguinho tá falando aí que eles tá tudo entocado lá na Quintanilha. Tem que mandar um catatau para eles voltar – disse Miúdo”²³⁰. Nota-se que não se trata apenas do tom coloquial da fala das personagens, mas de uma sintaxe. O autor, desse modo, se legitima na medida em que se prova capaz de manejar a língua, de transformá-la em língua de cultura. A razão que se encontra por detrás desse procedimento é a da forte identificação entre a língua, instituição político-nacional, e a literatura nacional, que responde, de algum modo, também a essa língua. Num romance que busca essa integração à tradição também em termos estruturais, é coerente esse uso hierarquizado da língua, ainda que imprima uma grande dose de conservadorismo ao texto.

Em termos de estrutura, temos aí então um romance que se integra na série literária brasileira via naturalismo, não só em termos de linguagem, mas também porque sustenta uma tese acerca do avanço da criminalidade no Rio de Janeiro. Como já destaquei, *Cidade de Deus* apresenta a história de um bairro que corre à margem da história oficial. Vejamos como essa apresentação, inspirada no naturalismo de Aluisio Azevedo, defende que o crime, ainda na década de 1970, muito antes da abertura econômica do país, já se desprendia do Estado e se integrava numa lógica econômica liberal e mundializada.

Embora Inho (Zé Miúdo) seja a personagem central do romance, é com Busca-Pé, o menino que escapa ao crime, que a narrativa se inicia. Numa cena que é recuperada mais adiante no romance, Busca-Pé passa por uma experiência epifânica, em que tem a seguinte visão num casarão mal-assombrado em que brinca com Barbantinho, seu melhor amigo:

Lá vinha o barão em seu alazão, comandando pessoalmente os negros no transporte de um piano de cauda que ele mesmo mandara buscar em Paris para presentear a aniversariante. Quarenta negros no transporte daquela formosura. (...) Sem querer, chegaram à sala de

²³⁰ *Idem*, p. 340.

torturas, onde se preparava a amputação da perna de um negro fujão.²³¹

A visita ao casarão mal-assombrado, é reveladora no que se refere ao pessimismo da narrativa, bem como ao referencial histórico tomado por Lins. O romance, confirmando sua intenção de retomar temas e formas literárias tradicionais (vale lembrar mais uma vez que ele recupera a unidade narrativa romanesca) está com os olhos voltados para o naturalismo do final do século XIX, especialmente *O cortiço*²³², como veremos mais adiante. Não é à toa que o menino assiste, numa narrativa de tônica mágica, a cenas da escravidão no Rio de Janeiro do período colonial e imperial.

O paralelo está dado: em Cidade de Deus a relação de exploração senhor-escravo é acentuada no relacionamento entre os brancos do asfalto e os negros da favela. Aos negros alforriados no final do XIX, cuja absorção pela cidade e pelo mercado de trabalho foi matéria literária de Aluísio Azevedo, resta nos anos 1970/80 a revolta contra a ordem socioeconômica traduzida em violência. Essa ordem social dicotomicamente cindida parece ser reforçada pelo romance. Nesse capítulo inicial, há o prenúncio de que existe no modo de pensar das personagens uma interpretação de suas condições sociais análoga à tese da “cidade partida”. Busca-Pé, antes mesmo do preâmbulo da obra, vê de que forma a violência sofrida pelos escravos se reproduz na sua infância: “Era infeliz e não sabia”²³³, ele conclui. Mas não podemos ignorar que sua reflexão sobre a revelação que recebeu se dá em meio à guerra entre Zé Bonito e Zé Miúdo, antecipada nessa introdução, mas que fecha a narrativa. Busca-Pé sabe que o maniqueísmo da relação senhor-escravo revelada na visão que ele tem dos negros carregando para além de sua força um piano para a casa-grande deu lugar a uma maior complexidade no traçado da sociedade. Não há união dentro da comunidade e duas lideranças surgem para uma guerra em que dezenas de vidas são perdidas em nome da honra de Zé Miúdo e Zé Bonito, mas mais que isso, do comando do tráfico no local.

²³¹ Lins, *op. cit.*, p. 148-149.

²³² Azevedo, *O cortiço*.

²³³ Lins, *op. cit.*, p. 12.

Essa guerra é desencadeada por um estupro praticado pelo então chefe do tráfico, Zé Miúdo, contra a namorada de Zé Bonito, um carismático trabalhador da favela. Ainda que tenha enriquecido com o crime, Miúdo não consegue aplacar o ressentimento e a inveja que tem contra todos, uma vez que não é só o dinheiro que está em jogo nos fatores que podem levar à ascensão social. A perspectiva que é emprestada à personagem marginal é a da classe média, tal qual a do narrador do conto “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca²³⁴, que segundo análise de Dalcastagnè, antes de desprezar a vida das elites, a inveja. Desse modo, quanto mais pobre o indivíduo, mais propenso ele é à criminalidade, alimentada por uma inveja que consistiria no desejo de destruir os bens que não possui. No caso de Zé Bonito, a sua compleição física atlética, os olhos azuis, que lhe dão, nesse caso, o benefício da miscigenação, e o fato de possuir uma namorada desejada é o que leva Zé Miúdo a perder o foco do domínio que ele estabelecera e buscar mais uma vez a vingança, ferindo o código que ele mesmo prescrevera. No código, os moradores da favela estariam protegidos da violência dos vizinhos, uma vez que o foco desta seria a cidade. Zé Miúdo, entretanto, sucumbe à inveja de um morador de Cidade de Deus, que, se não é mais rico que ele, possui uma maior inserção no mundo fora da favela: é trabalhador e, não se pode esquecer, é bonito. Num dos momentos em que o cruel Zé Miúdo se humaniza, agindo como ser falível, ele perde tudo que construía, pois seu crime desencadeará a guerra que o levará à morte.

Quando o narrador descreve o estupro, a partir do foco de Zé Bonito, é relevante observar as metáforas utilizadas para descrever o corpo de Miúdo. “Aquele desgraçado deflorara a sua bela feito retroescavadeira”.²³⁵ Mais adiante, o narrador insiste: “O curso superior em educação física havia ido para a casa do caralho, assim como a lua de mel com sua amada, depois de testemunhar o pênis de Miúdo na vagina dela feito retroescavadeira”.²³⁶

O corpo de Miúdo, assim, é máquina, que deveria agir com precisão sobre o que é estritamente necessário, mas cede aos impulsos do desejo. O neonaturalismo de Paulo Lins, tributário na tradição romanesca brasileira ao

²³⁴ Dalcastagnè, “O espaço transportado” em *Entre fronteiras, cercado de armadilhas*, p. 95.

²³⁵ Lins, *op. cit.* p. 309.

²³⁶ *Idem*, p. 347

projeto literário de Aluísio Azevedo, aposta na tecnologia como sua metáfora preferencial para o corpo do protagonista. Se no final do século XIX a voga das ciências naturais atingiu a narrativa com as metáforas que aproximavam homem e animal, na tecnocracia do século XXI serão as máquinas que servirão de metáfora para o homem. O corpo-máquina de Miúdo constitui um sujeito que age como instrumento autômato, exacerbadamente racional, de falibilidade reduzida, capaz de dominar economicamente o principal produto comercializado pela favela. A retroescavadeira é máquina que serve para lançar bases de edificações, de alguma forma, símbolo de um processo de urbanização que, ocorrido de forma maciça na segunda metade do século XX no Brasil – coincidindo com o período da narrativa, início dos anos 1980 – foi também o momento da implantação de medidas econômicas liberais no país. A consolidação dessa política se daria na década de 1990, o mesmo período em que o tráfico atingiu seu ápice, em termos de organização e lucro, nas periferias dos maiores centros urbanos brasileiros. A história do país tem sua vanguarda na história de Cidade de Deus do modo como é construída por Lins.

Zé Miúdo então encarna no seu corpo a representação de um liberalismo, em que importa principalmente a acumulação de capital e a disputa pelo domínio de parcelas mercado, no caso as inúmeras bocas-de-fumo. Por fim, sua derrocada para ascensão da Caixa-Baixa acaba por representar uma nova ordem que triunfa. Uma ordem, como já dito, que prescindem do líder (carismático ou autoritário), privilegiando um poder multiplicado, em rede, como discutido.

Cidade de Deus, dessa forma, é um texto que pretende fazer parte de uma tradição, prestando-se inclusive à leitura alegórica demandada pela crítica literária do século XX, coroando, no final do século, um projeto literário. Assim, o romance se consagra pelas mãos dessa mesma crítica. À época do lançamento do livro, em 1997, tomou lugar uma ambiciosa estratégia de lançamento para o romance. Lançado em sua primeira edição como um romance extenso, o livro foi apresentado como um panorama da periferia carioca legítimo e literariamente qualificado. O crítico Roberto Schwarz, então disputando o posto de principal

nome da crítica literária do campo literário brasileiro²³⁷, apostou suas fichas no romance, empregando, como já destacado, seu método de análise tributário à escola modernista, embora revestido de uma orientação pós-colonialista, pela consciência da diferença colonial expressa no seu projeto sobre Machado de Assis²³⁸.

Com a consagração da narrativa de Lins, confirmada pela repercussão na academia e, posteriormente, via cinema, junto ao público massivo nacional e internacional, Schwarz também saiu vitorioso de sua aposta. A estratégia do crítico consiste em inserir Lins na série literária nacional. Seu artigo, cuja importância atribuída pelo crítico é comprovada por sua posterior republicação na coletânea *Sequências Brasileiras*, faz uma leitura dos movimentos internos à obra, mas não deixa de dar pistas de como o autor pode se integrar à literatura nacional. O gesto de Schwarz, conhecido por sua obra dedicada aos dois fundadores da chamada literatura brasileira – Machado de Assis e José de Alencar –, acaba por incluir nesse inventário o neófito Paulo Lins.

O romance, como pudemos notar, presta-se a essa leitura, uma vez que acaba por tratar com exotismo de cunho naturalista a fala e as práticas dos bandidos, num olhar que mescla, como Schwarz aponta, o científico e o literário. Esse procedimento de aproximação das ciências com a escrita literária, longe de um experimento de radicalidade discursiva²³⁹, foi um método caro à tradição realista-naturalista brasileira.

É inescapável aqui trazer o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, para compreender o modo como Paulo Lins reedita seu método e linguagem em fins do século XX. No romance de Azevedo, João Romão, o protagonista, é mais que o português dono de um cortiço no Rio de Janeiro, ele representa uma nova elite em ascensão no país, lutando para se juntar à velha aristocracia e, além disso, ele encarna um modo de produção capitalista que chegava ao Brasil com o ocaso do

²³⁷ Sobre a estratégia de Schwarz no lançamento de *Cidade de Deus*, ver Miguel, “Um bicho solto no campo literário”.

²³⁸ Ver Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo* e *Ao vencedor as batatas*.

²³⁹ Entre os contemporâneos, Alberto Mussa, em *O movimento pendular* é quem se aproxima mais de uma radicalidade discursiva, que mescla inventário folclórico, crítica e ficção.

Império. Segundo Antonio Candido²⁴⁰, o romance de Azevedo trai a sua matriz francesa ao ser elaborado como uma alegoria do Brasil naquele fim de século XIX, extrapolando o recorte preciso que o naturalismo de Émile Zola utilizava como método para a recriação da realidade em sua literatura. Antes, porém, de chegar a obter essas imagens que abarcam tantos significados, o escritor tem de lidar com suas personagens, indivíduos ficcionais que, numa estética realista, têm sua representação ainda mais comprometida com a veracidade. É sabido que Azevedo fez pesquisas de campo antes de escrever seu romance, mas é notório a partir da leitura da obra que, em termos de elaboração literária de identidades, na maior parte dos casos, ele apenas colocou sobre fotografias já conhecidas as legendas que se esperava: mulatas sensuais, negras histéricas, gays feminilizados, negros violentos, enfim, a alteridade encerrada em tipos construídos a partir dos preconceitos da elite brasileira do final do século XIX.

No caso de romance de Lins, há tanto a pretensão de compreender de modo total um microcosmo que possibilite uma leitura alegórica, quanto a questão do método de pesquisa. Assim, há por um lado o observador *in loco*, que tanto é cientista quanto sujeito da experiência pesquisada, e por outro o recorte pretendido, que, no caso do romance de Lins, anuncia com precisão o *de que ponto de vista, onde, quando e como* que farão parte da construção de sua narrativa. Há a já apontada perspectiva de Busca-Pé, passando pela linguagem que o aproxima do épico, com direito à invocação à musa e à grandiloquência de um vocabulário rebuscado, até o preciso recorte histórico: do início da ocupação do espaço pelos assentados, em fins da década de 1960 e demarca como o tempo de seu desfecho o início da década de 1980.

Dessa forma, a adesão de Lins à série literária nacional é flagrante, resistindo, no entanto, nos movimentos da narrativa, a ideia do surgimento de um exercício policêntrico do poder na favela. Numa narrativa que traz para o primeiro plano a trajetória de um tirano de seu surgimento a sua queda – o personagem Zé Miúdo –, é interessante notar como a dissolução desse poder concentrado num único sujeito nas mãos de um grupo parece apontar para o fim de uma era e de um modo de governo.

²⁴⁰Ver Candido, “De cortiço a cortiço”.

Por outro lado, a narrativa não investe em experimentos de linguagem. O romance se articula nos padrões de uma tradição. Essa tensão torna a obra de Lins tanto mais emblemática de uma crise imposta às grandes narrativas tradicionais, entre elas a de nação, que, na literatura, são obrigadas a encarar, no plano da diegese, a dissolução dessas certezas nas práticas sociais, mas que persistem nas formas discursivas escolhidas para narrar essa história. *Cidade de Deus* não deixa de ser uma aposta do campo ao mesmo tempo de renovação, no que se refere à autoria e à temática, e de conservação de um *status quo*, por meio das escolhas formais de Lins.

Um percurso de continuidade de uma tradição também trilha a literatura de Milton Hatoum. Com uma dicção ligada à tradição literária brasileira, o autor de *Dois irmãos* assume essa herança e põe-na em prática. Stefania Chiarelli, ao analisar *Relato de um certo oriente*, aponta que Hatoum “ênfatiza a tentativa de abertura da estrutura da narrativa tradicional”²⁴¹. Na leitura de Chiarelli, a multivocidade do romance é uma tentativa de desestruturar o um olhar único sobre a narrativa, ou seja, é uma possibilidade de pluralizar as vozes e, assim, distribuir o poder do discurso. Em *Dois irmãos*, contudo, há um narrador apenas, e, nesse sentido, podemos enxergá-lo também como um narrador comprometido. O narrador, no caso, investiga sua paternidade, e, na condição de agregado na casa da família que protagoniza o romance, oferece um olhar ao mesmo tempo interno e externo. Assim, é um narrador comprometido com seus interesses e sua hermenêutica, à maneira da tradição canônica da literatura nacional, inaugurada com o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Outra vez voltamos ao nome-fetiche da crítica literária tradicional porque, afinal, a tradição tem papel importante no momento em que a literatura se volta a discutir qual é o seu lugar na geopolítica literária.

Em termos estruturais, dessa forma, *Dois irmãos*, encontra-se dentro da tradição do romanceiro nacional, como uma literatura que se autoquestiona, ainda que timidamente. Nesse sentido, diferentemente de Vigna e Mirisola, e, aproximando-se de Carvalho e Lins, o romance de Hatoum não se perde na autorreflexividade. Há ali o genuíno desejo de contar uma história. Hatoum, em

²⁴¹ Chiarelli, *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*, p. 54.

entrevista à revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea* concorda com tal afirmativa:

Não mordi a isca da inovação formal que significa apenas um exercício de estilo. (...) O mais importante não é perseguir a inovação a todo custo, e sim escrever o que de fato passou por uma experiência verdadeira.²⁴²

Isso se deve, talvez, ao fato de que há uma marcação identitária em jogo no romance de Hatoum. Como já foi discutido, ele inscreve uma comunidade imigrante no mapa da literatura brasileira sobre o Amazonas. Esse gesto de inclusão dá-se, sabemos, desde o surgimento do romance moderno, pela legitimação de uma história. A ascensão do romance deve-se a sua configuração como espaço de legitimação cultural de uma burguesia que ganhava poder no século XVIII, e, no projeto literário de Hatoum, essa lógica ainda reverbera. Isso ocorre também no romance de Paulo Lins, que pretende, antes de mais nada, contar uma história que escreva e legitime seu ponto de vista por meio do poder garantido ao discurso literário.

Hatoum também é marcado identitariamente, embora de modo mais discreto que Lins. Sua diferença não está ligada à classe social ou grupo étnico (como no caso de Lins), mas como sujeito cuja identidade está ligada à imigração libanesa no Brasil. Não são poucas as análises que exploram esse viés, e, não se pode culpar os críticos, já que esse é um dos temas centrais das narrativas de Hatoum. Se Schwarz faz questão de destacar a posição étnico-social de Paulo Lins, não é comum ver a identidade étnico-social de Hatoum marcada. Embora sua origem árabe pudesse levar à discussão dessa diferença, Hatoum, intelectual de formação francesa, está conformado dentro do padrão do escritor nacional: homem, branco, professor universitário. Afirmando isso porque a etnicidade árabe, que em países como Estados Unidos, França e Alemanha, por exemplo, é uma diferença reforçada pelo racismo, num espaço como Manaus, em que as etnias indígenas estão mais evidentemente marcadas, é frequentemente apagada como

²⁴² Barreto *et al.*, “Entrevista com Milton Hatoum”, p. 143.

branquidade. Assim, a inserção de Hatoum no campo literário dá-se de modo mais ou menos natural, com sua origem árabe sendo engolfada por sua posição de classe.

A ligação de Hatoum com o campo literário, como professor de literatura francesa, também lhe confere esse apagamento de sua identidade étnico nacional miscigenada. Seu domínio da linguagem literária é legitimado por seus títulos acadêmicos. Seu doutorado, curiosamente, é sobre Gustav Flaubert, escritor central na própria constituição da ideia de um campo literário²⁴³. Assim, habilitado a atuar como escritor, é desnecessário, na apresentação de seus romances, marcar seu lugar de fala como algo tão importante e carregado de valores como o de Paulo Lins.

O credenciamento de Hatoum como um autor identitariamente inscrito na tradição acaba por encontrar no seu estilo de escrita um paralelo, pois, a despeito da disrupções no modo como trata os sistemas sociais e de pensamento acerca das identidades nacionais no romance, o texto é, como já discutimos, mais preocupado em contar uma história do que investir numa radicalidade formal.

Bernardo Carvalho é um caso diferente, uma vez que conta uma história ao mesmo tempo que desqualifica seu sentido. O romance, dividido em duas partes que se negam, acaba por desqualificar a verdade mesma que lemos e tentamos encontrar na história. Afirmo que tentamos encontrar porque o romance nos convida a isso, com sua trama intrincada, repleta de detalhes cuja lógica os narradores tecem em um conjunto de teorias, levando-nos a acompanhá-los na elucidação dos mistérios que vão surgindo.

Ele se vale, então, de ferramentas do *thriller* policial, que soa como um gênero deslocado dentro da literatura nacional. Volto a afirmar, também para esse aspecto, que é significativo que Bernardo Carvalho recorra, num romance que vai discutir a ideia de pertencimento, entre outros aspectos, a uma nação, a um espaço nacional evidentemente estrangeiro ao Brasil. Para completar, dentro desse gênero, ele tematiza os ataques terroristas sofridos por autoridades norte-americanas no início da década de 1990 (e que, sabemos agora, voltariam a

²⁴³ Ver Bourdieu, *As regras da arte*.

assombrar os EUA nos anos 2000). Dessa forma, o autor toma seu vocabulário romanesco emprestado de uma matriz da literatura de massa estadunidense, e também produz um romance que, nesse sentido, soa “fora do lugar” na tradição literária nacional.

A questão do imperativo do nacional rondando a literatura é uma preocupação do escritor. Em debate com Milton Hatoum, publicado em julho de 2009, Carvalho afirma

Do ponto de vista dos escritores não existe mais essa camisa de força, mas eu vejo na crítica mais abalizada, a crítica que você mais respeita no Brasil, uma demanda por um retrato do Brasil. Sempre. E isso é claro.²⁴⁴

Ele demonstra o mesmo incômodo que motivou esta tese, no sentido de encontrar o que seria um conceito de representação que respondesse à escrita desses autores que não estão mais na camisa de força do nacional, mas cuja recepção crítica, da qual eles dependem dentro do campo, acaba por tentar colocá-los num leito de procusto, a fim de extrair dali uma representação tradicional da nação, por meios metafóricos, metonímicos ou alegóricos. Carvalho prossegue: “E o Machado, embora não faça uma busca de identidade brasileira como a do José de Alencar, depois do Roberto Schwarz virou, sim, o retrato do Brasil.”

Há aqui uma crítica ao modo como a leitura de Schwarz engessa a leitura de Machado de Assis com a sua chave de obra nacionalista. A crítica de Carvalho vai ao encontro do já citado chamado de Abel Barros Batista para que se salve Machado de Assis da crítica literária brasileira. Carvalho aqui também reconhece o papel de determinação hermenêutica da crítica diante de uma obra. Reconhecendo o valor da tradição de Candido, hoje encabeçada por Schwarz, o autor acredita que “existe um endosso da literatura que serve de ilustração de uma teoria sociológica do Brasil. Qual é o bom romance brasileiro? É o que ilustra uma teoria sociológica do país.” O problema desse ponto de vista é que ele manteria invisíveis os escritores que escapam a essa tradição.

²⁴⁴ Debate publicado no caderno “Prosa e Verso” em O Globo, Rio de Janeiro, 4 jul. 2009.

Esse, porém não é o problema de Carvalho, que trata em seus romances, repetidamente, de problemas de identidade nacional, sem, contudo, circunscrevê-los ao Brasil. Sua recusa de pertencimento a um nacional específico, tanto na temática dos romances quanto no campo literário é, de algum modo, sintoma da orientação cosmopolita que o autor adota ao trabalhar sua literatura. Em entrevista ao jornal *Rascunho*, Carvalho afirma

Eu não leio muito a literatura que está sendo feita ao mesmo tempo em que escrevo os meus livros porque tenho uma fragilidade. Isso me atrapalha, cria um país real para mim. Eu não posso ter este país real. Não sei como explicar. Consigo ler americano, inglês porque não quero fazer literatura como eles, não vou fazer o modelo deles.²⁴⁵

Há, nessa afirmativa, o reconhecimento de um “país real” para esse narrador, mas com o qual ele se recusa a dialogar diretamente, fazendo o que ele chama de “literatura do contra”, para definir suas recusas aos modelos tradicionais em cima dos quais propõe jogos.

De fato, num romance como *Teatro*, seria forçado encontrar as pistas de uma tradição. À exceção do fato de ser escrito em língua portuguesa, tanto a dicção estilisticamente não marcada dos narradores, os seus movimentos, as paisagens que compõem os espaços e mesmo as referências trazidas à tona pelos personagens escapam de uma identificação com uma tradição brasileira. Por outro lado, o fato de o romance ser escrito em língua portuguesa não é desprezível, haja vista que a língua nacional é muitas vezes o módulo que engendra a literatura a uma cultura nacional²⁴⁶. Nesse sentido, Carvalho acaba por participar de um campo literário que é circunscrito nacionalmente: por meio de casas editoriais, legislação de propriedade intelectual, público leitor/consumidor, imprensa local, prêmios pensados em termos nacionais ou, se transnacionais, linguísticos, e, por fim, um sistema escolar nacional gerido pelo Estado. Nesse contexto, sua obra

²⁴⁵ Entrevista concedida na seção “Paiol Literário” do jornal. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2009.

²⁴⁶ Casanova, *República mundial das letras*.

encontra-se imersa numa série de condicionadores nacionais que se põem em conflito, tanto com o autor quanto com sua produção.

A questão da língua, por exemplo, é posta em xeque em *Teatro* quando sabemos que, dos textos que lemos, um foi traduzido e o outro escrito na língua da metrópole, ou seja, nenhum foi escrito na língua em que estamos lendo: o português do Brasil. Contudo, é isso que determina que os currículos dos cursos universitários de Letras e das cadeiras de língua portuguesa no ensino médio venham adotando os seus romances. Lembrando ainda que seus últimos livros (*Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*) receberam os principais prêmios concedidos aos escritores brasileiros (Jabuti e Portugal Telecom) e que parte da crítica tem reconhecido a produtiva discussão acerca da diferença colonial que seus textos elaboram.

A literatura brasileira entre as histórias locais e o projeto global

A despeito da consciência de que cada uma das narrativas discutidas até aqui encerram universos simbólicos próprios, é irresistível a tentação de buscar ao menos alguns denominadores comuns para elas. Sem a intenção de forjar uma narrativa crítica para a literatura brasileira contemporânea, tampouco para esse conjunto específico de romances, creio ser possível retomar algumas temáticas que recortam essas obras, levando em consideração as trajetórias dos autores e as narrativas em si.

É possível afirmar que os problemas relativos à temática da nação perpassam de modo explícito alguns dos principais eixos de *Teatro* e *Coisas que os homens não entendem* – dois textos que tratam dos dilemas do pertencimento, a partir de seus protagonistas-narradores. O lugar da nação está não só na constituição de suas identidades, mas também nas saídas discursivas que eles encontram para expressá-las. Há, nos romances, uma preferência pela abordagem de um cosmopolitismo autocrítico como a força motriz de uma nova ordem social, histórica, política e, também, narrativa.

Teatro questiona uma série de pressupostos aparentemente inquestionáveis a respeito do processo de imigração. Seu narrador propõe-se a refazer o percurso migratório de seus antepassados como forma de encontrar suas ferramentas discursivas: da linguagem narrativa, da língua e da compreensão de si. Para isso, o romance, de um autor brasileiro, localiza-se num espaço evidentemente estranho ao nacional, em virtude da geografia que descreve, mas que, pelo fato de não designar exatamente qual é esse espaço, acaba por torná-lo um espaço de exemplaridade dessa crise do sujeito nacional na periferia, que pode ser brasileira, mexicana, argelina ou timorenses. A narrativa configura-se como uma narrativa cosmopolita no sentido que encampa essa discussão inter-nacional e internacional.

Já *Coisas que os homens não entendem* também questiona os pressupostos de uma grande narrativa a partir da recusa da narradora em contar sua história de modo linear e, principalmente, de contar uma história na qual se possa acreditar. Para isso, ela contesta o que se acredita como o tipicamente nacional e se posiciona como um sujeito que não prescinde da categoria da nação, mas de seu caráter definidor da identidade de alguém. Essa contestação se dá por meio da montagem que ela faz da fotografia que conteria uma imagem representativa do Brasil para comemoração dos quinhentos anos da sua descoberta pelos europeus. A foto é um encomenda de uma revista japonesa da qual a narradora debocha, mas em busca da qual o seu romance se organiza. Esse procedimento da montagem, que chama a atenção para o caráter artificial e manipulado dos conjuntos de mitos que representam a nação, são um paralelo para a biografia da personagem, que também nos é contada nessa mesma chave de uma montagem sobre qual nunca sabemos se ela mente ou tenta dizer a verdade. O fato é que do mesmo modo que não se sente confortável nos seus próprios quadris, a personagem deixa de se sentir completamente à vontade em território nacional, ou mesmo em território estrangeiro.

Essa inquietação em qualquer espaço nacional, que também constitui o narrador de *Teatro* é o cosmopolitismo que marca os autores, Elvira Vigna e Bernardo Carvalho, e que determina, de alguma forma, seu posicionamento no campo.

Nesse ponto, junta-se a eles, Milton Hatoum, cujo cosmopolitismo é distinto daquele de Carvalho e Vigna, sendo marcado pela questão da imigração, do Oriente Médio, para um espaço que, tradicionalmente visto como genuinamente nacional, tem, no ciclo da borracha, o histórico de receber imigrantes estrangeiros e migrantes de outras regiões do país. Embora esse não seja o principal eixo da narrativa de *Dois irmãos*, que se sustenta na rivalidade entre os dois personagens do título, a força da arquitetura social que dá esteio ao romance está nessa compreensão da complexidade do espaço ao mesmo tempo regional e cosmopolitano.

Em *Cidade de Deus* e *Joana a contragosto*, assim como no romance de Hatoum, a relação entre representação literária e representação da nação surge a contrapelo. Aí temos a nação como substrato de uma série de questionamentos que redundam numa crítica a outras estruturas, outras narrativas diretoras que podem ser vistas como análogas à própria nação. Em *Joana a contragosto*, a crise criativa do narrador, que é um escritor, é representada por meio de uma relação de amor mal sucedida com sua musa, a Joana. A partir daí, o autor questiona seu lugar no campo literário e, para isso, faz uma revisão de seu lugar também numa tradição literária que existe, dentro da tradição crítica nacional, como forma de reafirmação dessa mesma nação, seja a partir da fundação de uma mitologia nacional, da acumulação de um capital literário nacional ou da representação das dinâmicas sociais dessa nação nas dinâmicas formais e temáticas dos textos.

Cidade de Deus volta-se para o tema da nação também por meio de uma remissão que é possível fazer do texto a uma tradição que lhe patrocina o estilo e a metodologia. De feição naturalista, o romance se presta, já de antemão, a uma leitura da comunidade de Cidade de Deus como um microcosmo de algo maior, no caso, a nação brasileira. Essa visão pode ser enganadora pelo fato de o romance tratar de um modo de produção que não se circunscreve às fronteiras do nacional, já que o tráfico de drogas baseia-se num comércio transnacional. No entanto, sua estrutura busca recuperar a noção de uma narrativa sólida, dotada da unidade romanesca tradicional, que prevê a narração da trajetória de um herói, cujo fim, no romance, determina o fim da própria narrativa, no recorte em que se propõe a retratar uma era. A fase seguinte, de articulação em rede, com as

lideranças descentralizadas, renunciadas pela tomada de poder por um *grupo* de crianças em contraposição à concentração de poder na mão do deposto Zé Miúdo, não é narrada pelo romance, que interrompe aí sua narrativa.

Mirisola e Lins também são autores que não preenchem o perfil cosmopolita dos demais. Suas trajetórias, bastante distintas entre si, não são recheadas de longas passagens por países estrangeiros.

O perfil de Mirisola, nesse sentido, não interessa tanto, já que seu local de fala é mais socialmente que geograficamente marcado. Oriundo da classe média é sobre (e contra) ela que ele vai falar. É aí que encontra seu espaço, numa iconoclastia que demole as estruturas de um espaço social e afetivo que conhece bem, e que é facilmente reconhecível pelo leitor da literatura brasileira contemporânea. Nesse sentido, por estar dentro de um padrão, sua identidade de classe social é praticamente não marcada, sendo importante, no caso da literatura que faz, pela sua insistência em atacar a classe média de que faz parte, levando a reboque as instituições que lhe são caras, como o próprio patrimônio literário nacional, que é a via pela qual sua literatura não escapa à discussão do esgotamento da representação da nação.

Paulo Lins encontra espaço no campo por uma questão identitária: negro, criado em Cidade de Deus, o autor dá seus primeiros passos em direção à entrada no campo como assistente de pesquisa etnográfica sobre a comunidade em que vive, atuando como um pesquisador em posição privilegiada nesse espaço que sua coordenadora de pesquisa escolhe estudar. O passo seguinte é dado pela própria antropóloga que chama a atenção para a habilidade de Lins para contar histórias e, mais que isso, para o arcabouço de histórias que ele trazia de sua experiência nessa etnografia. Ele e sua experiência se transformam num projeto literário que se consolida em 1997 com o lançamento do romance. O perfil de Lins é exatamente o oposto do de Carvalho, Vigna e Hatoum: se lá era o cosmopolitismo que dava lugar privilegiado aos narradores no campo, aqui é justamente sua ligação com o local que será valorizada. Uma ligação que não é só com o espaço social da favela, mas também com o espaço social da pobreza. De alguma forma, o localismo extremo do testemunho que se espera do texto de Lins (e que, vale lembrar, não se confirma, para o seu próprio benefício), é a contraface dessa

volatilidade da identidade nacional de uma classe média e uma elite *globe trotters*, para quem os projetos globais fazem mais sentido, já que é a serviço deles que ela, muitas vezes opera. Já a história local de Lins é um trunfo seu para a entrada no campo, garantindo-lhe ao mesmo tempo originalidade e exclusividade sobre aquela matéria a ser narrada. No entanto, as escolhas repertoriais mais ousadas em termos formais seguem nas mãos daqueles que detêm há mais tempo e de modo mais pleno o domínio sobre as ferramentas do discurso literário. À negação do pertencimento ao nacional, e, conseqüentemente, às suas instituições culturais como a literatura, em *Teatro e Coisas que os homens não entendem*, segue-se a crise de ter de fazer parte de uma literatura brasileira vivida pelo narrador de *Joana a contragosto*, que se transforma, em *Cidade de Deus*, como se pôde notar, na ansiedade em fazer parte dessa tradição nacional, à qual *Dois irmãos* adere sem grandes problemas, ainda que questione o nacional por outras vias. São movimentos em direções diversas que dizem muito do lugar que Carvalho, Vigna, Mirisola, Lins e Hatoum ocupam dentro dessa categoria que está contida no campo literário nacional: a literatura brasileira

É preciso reconhecer que a categoria “literatura brasileira” encontra-se em operação no campo, no entanto, ela se torna problemática na medida em que é tomada como um truísmo. As narrativas recém publicadas que são postas sob o rótulo de “brasileiras” serão mais bem compreendidas se forem desconstruídas numa leitura que as tome como parte de uma história local em constante relação com os projetos globais que ao mesmo tempo borram seus contornos e reforçam-nas como espaço de resistência.

Se é necessário problematizar a noção de literatura brasileira, a crítica tem de, então, repensar seus parâmetros críticos, que, como vimos, ainda estão muito calcados na compreensão do nacional dentro da literatura: seja buscando nela a representação da nação, seja investigando sua relação com o chamado sistema literário brasileiro. Quando notamos que a própria literatura já nega de antemão esses pressupostos – da alegoria nacional e de um sistema literário consolidado –, chega-se a um entrave crítico: com que parâmetros deve-se pensar essa literatura? As próprias narrativas já discutem esses entraves metodológicos e as saídas para a abordagem.

V

Parâmetros para a crítica da literatura brasileira contemporânea

A busca pela origem

Literatura de um lado, crítica de outro: esse é um quadro há muito superado sob a perspectiva dos escritores. Transitando entre um campo e outro e experimentando de modo muitas vezes radical essas possibilidades na narrativa, como nos casos de Sérgio Sant'Anna²⁴⁷ e Alberto Mussa²⁴⁸, a escrita literária assume para si também a tarefa não só de crítica da cultura, mas de crítica de si mesma²⁴⁹. O aspecto metalinguístico fundador do romance moderno assume o primeiro plano da narrativa a partir da virada linguística do século XX. Esse fortalecimento do aspecto autocrítico do texto literário ganha espaço também em outras áreas. Nos palcos, por exemplo, que constituem um espaço visível, concreto de simulação espaço temporal, a proposta de revisão do conhecimento sobre a representação feita por Bertold Brecht, reposiciona a crítica ao mesmo tempo trazendo-a para a cena, provocando-a em todos os espectadores e demandando novos parâmetros para os comentaristas especializados.

As consequências dessas transformações nas narrativas do século XX associam-se ao fato de a arte narrativa ser vista cada vez menos como lugar de provocação de mudança social. Os romances discutidos aqui se propõem a repensar categorias, a problematizar noções consolidadas e, nesse sentido, há no seu exercício discursivo alguma proposta de transformação. Contudo, essa transformação não está centrada num projeto de nação, como foi o caso da literatura e crítica modernistas, preocupadas com categorias como a identidade nacional e povo. As grandes narrativas, totalizantes e centralizadoras, perdem espaço para narrativas policêntricas, cientes do multiculturalismo necessário à compreensão do contemporâneo. Surge aí uma demanda pela problematização da linguagem narrativa, que desencadeia ao mesmo tempo a revisão da própria tradição e uma crise da representação.

²⁴⁷ Ver, por exemplo, a abordagem radicalmente metalinguística de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*.

²⁴⁸ Ver, por exemplo, a experiência da narrativa ensaística de *Movimento pendular*.

²⁴⁹ Sobre o aspecto autocrítico da narrativa contemporânea analisado na obra de Sérgio Sant'Anna, ver Graciano, *O gesto literário em três atos: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*.

Esses dois aspectos estão presentes em *Manhattan Medea* (1995), escrita pela dramaturga germânica Dhea Loher. A peça apresenta um intrincado jogo metalinguístico na sua *mise-en-scène*, além de discutir o problema do pertencimento a um determinado espaço cultural. Baseada no mito de Medeia, a narrativa mantém a personagem-título e Jasão, da tragédia de Eurípedes, mas os transporta para a Nova York do final do século XX. Como imigrantes ilegais, Medeia e Jasão lutam para sobreviver e adaptar-se ao submundo daquela que é tida como a capital do mundo contemporâneo. Nesse processo de adaptação, Jasão é mais bem sucedido que Medeia, cujo próprio nome, de sonoridade incomum, põe-na como uma personagem estranha à ambiência pós-moderna da peça. Jasão, por sua vez, é Jason, que, adotando um nome de fácil sonoridade e frequente ocorrência nos Estados Unidos, dispõe-se a integrar essa nova cultura.

Para além dos aspectos dados pelo texto de Dhea Loher, a montagem de Sophie Loucachevski²⁵⁰ reforça a estranheza da Medeia ao colocar em cena um deslocado tom trágico, por meio da intérprete da personagem, Anne Benoit. Como um vestígio da tragédia de onde parte o texto, Medeia resiste ao humor construído também (mas não apenas) com base no pastiche. Para isso, é importante a sua interlocução com dois personagens que encarnam artistas na narrativa: o pintor Vélasquez (que também é o porteiro do prédio do magnata Sweatshop-Boss) e Deaf Daisy (travesti musicista surda que vive de pequenos delitos). Deaf Daisy impõe um lirismo que faz com que seus comentários ácidos contrastem com a leveza com que encara a vida. Ela faz assim um contraponto à gravidade trágica da Medeia de Loher. O peso do acordeão tocado por Deaf Daisy, pontuado pelo seu delicado tom de voz, são os principais instrumentos do ator Marcus Borja para fazer com que sua personagem, apesar de trazer o peso de experiências trágicas, transpareça uma serenidade que é ausente de Medeia.

O porteiro Vélasquez é um personagem negro, que é, no entanto, interpretado por um ator branco na montagem de Loucachevsky, tornando-se um afroamericano albino. Ele tem suas falas pontuadas pela ironia típica do humor do exu, que segundo Kenan Malik²⁵¹ e Doris Sommer²⁵² são marcas do humor

²⁵⁰ *Medea Manhattan*, Théâtre National de La Colline, 2010.

²⁵¹ Malik, *The meaning of race – race, history and culture in western society*, 1996.

afroamericano, cujas origens remontam a tradições africanas. Marcus Borja, o ator brasileiro que o interpreta, comunica-se com essa tradição ao incorporar trejeitos que remetem a um preto-velho, o que remonta, outra vez, a essa tradição por outro viés: o do clichê sobre a representação do negro no Brasil, como ligada ao universo do candomblé, onde o preto-velho tem um papel de extrema relevância.

Não se pode deixar de ressaltar o fato de Vélasquez ser um pintor, homônimo do espanhol Diego Velásquez, de cujas obras ele faz cópias. Perto do desfecho da peça, Vélasquez presenteia Medeia com uma cópia do quadro *As meninas*, de Diego Velásquez, de 1656. Deixada em cena, a cópia incendeia-se, e revela, por trás de si, um dos estudos feitos por Pablo Picasso sobre *As meninas*, de Velásquez, que resultaram numa releitura (ou cópia original) do quadro do pintor espanhol. A seleção de termos que acabo de fazer reproduz, no nível da linguagem, uma hierarquia comum no campo artístico: o artista de prestígio, como Picasso, faz uma *releitura*, já amadores, como o porteiro Vélasquez, fazem *cópias*. É evidente o aspecto autoral por trás do estilo imposto à cópia que Picasso faz de Velásquez, que, não por acaso, é chamada de cópia original. Contudo, é inegável o questionamento da autoria imposto não só pelo gesto de Picasso de copiar a obra de um artista cujo apreço por apresentar-se como um autor fez-se notar como marca de estilo, mas também pelo fato de a própria peça constituir-se num exercício de apropriação de uma obra supostamente original.

Manhattan Medea questiona a questão da autoria, em primeiro lugar, ao lidar com material clássico, a peça de Eurípedes, cuja autoria só pode ser perseguida por um trabalho arqueológico que atribua o trabalho a um determinado autor. Além disso, Jasão e Medeia são personagens míticos que já foram, mesmo no texto “original” de Eurípedes, alvo de uma reapropriação que, no procedimento de construção do mito barthesiano, esvazia o significado original e preenche-o com um novo²⁵³. Na encenação de Loucachevsky, o uso das imagens de circuitos internos de vigilância para a entrada em cena do porteiro Velásquez também participam desse questionamento de autoria: quem é o criador daquelas imagens?

²⁵² Sommer, *Bilingual aesthetics*

²⁵³ Ver Barthes, *Mitologias*, 2008.

Quem são os autores de um sistema automatizado de cinematografia? A pergunta que parece perseguir a obra é: é possível, enfim, encontrar um ponto de origem?

Manhattan Medea lida com essas questões tanto no plano da metalinguagem, como já comentado, como no plano da representação referencial. Há também na personagem Medeia, um senso de uma origem perdida. Da mesma forma que, como personagem trágica, Medeia não encontra lugar na narrativa pós-moderna, enquanto sujeito social ela tampouco é capaz de restituir os laços com suas origens. Qualquer genealogia se revelaria inútil para encontrar tanto suas raízes familiares, como de nacionalidade, mais uma vez, em eficiente paralelo com a metalinguagem que torna impossível encontrar a autoria da própria Medeia. Imigrantes ilegais, ela e Jasão deixam para trás tudo o que poderia significar o passado. Sabemos que vêm de um leste europeu cujas fronteiras políticas impedem uma identificação nacional mais precisa, além de a peça não nos fornecer tampouco quaisquer detalhes sobre as origens étnicas dos personagens. Assim, sem sabermos precisamente de onde vieram, somos informados de que, na travessia para os Estados Unidos, o último laço de Medeia com sua parentalidade se desfez quando ela matou o próprio irmão. Jasão, ou melhor, Jason logo se adapta à vida em Nova York e resolve selar sua entrada como um casamento. Claire, filha de um importante empresário, descrito como um *self-made man*, Sweatshop Boss, é a noiva que referendará a entrada de Jason nesse novo país. Há um processo de aculturação em Jason a que Medeia resiste. É uma resistência intransitiva, contudo, já que ela encontra-se perdida nesse esforço: nem se junta a Jason para integrar-se, nem encontra outro caminho que não o da violência – contra o próprio filho, contra a rival Claire. O assassinato de seu filho é uma forma de reforçar essas negativas. A personagem deixa, assim, a impressão de que essa Medeia é representante de uma tradição a resistir ao espírito do seu tempo. Ela, contudo, não tem um projeto para si, não sabe aonde quer chegar: qual é o lugar de Medeia?

Pergunta semelhante parece ter de ser respondida pela crítica literária brasileira: qual é o lugar da literatura brasileira? Se não é mais possível tomar o termo a partir dos truísmos forjados no romantismo e se a busca da origem

empreendida por essa literatura órfã²⁵⁴ são procedimentos negados pelas próprias narrativas, serão necessários novos parâmetros críticos para analisá-la. Nesse sentido, resta perguntar também qual é o lugar da crítica literária no Brasil.

Os questionamentos propiciados pela peça de Loher levam-nos aos problemas relativos à dificuldade e, em alguns casos, à impossibilidade de encontrar uma origem: étnica, familiar, ou mesmo de autoria. Esse questionamento conduz à encruzilhada em que pode se encontrar uma determinada tradição presente num mundo cujos parâmetros para sua compreensão se transformaram: a Medeia que não encontra seu lugar ou a obra clássica que se destrói para dar lugar ao novo, que é sua cópia. Tais problemas são análogos aos dilemas da crítica literária contemporânea, que se sustenta em conceitos que pagam tributo à tradição de um projeto nacional, que a própria literatura contemporânea rejeita, de busca de uma originalidade local, da abordagem de temas nacionais preocupada com a transformação dessa mesma nação e, enfim, da alegorização da nação na ficção.

A ideia de uma “formação da literatura brasileira” faz repousar sobre sua historiografia um pressuposto de originalidade. Essa origem, no entanto, somente pode ser encontrada dentro de uma narrativa que ficcionalize uma história em que a própria “literatura brasileira” figure como personagem heróica. A crítica literária nacional, notadamente Antonio Candido e Roberto Schwarz, empreenderam com sucesso o projeto de narrar a história dessa literatura. Seus contornos gerais, como já discutido no capítulo II, foram levados a cabo por Candido em *Formação da literatura brasileira*, e, em artigos como “Literatura e subdesenvolvimento”²⁵⁵ e “Literatura de dois gumes”²⁵⁶. Em grau mais específico, a trajetória de autores ou obras também foram narrativizadas dentro desse projeto de literatura nacional, como nos casos de *Memórias de um sargento de milícias*²⁵⁷ e *O cortiço*²⁵⁸, por Candido, ou Machado de Assis, por Roberto Schwarz.

²⁵⁴ Sussekind analisa a questão da parentalidade na literatura brasileira, por meio da estética naturalista, tomando como pressuposto a já aqui citada noção de Octavio Paz de que as literaturas latino-americanas, enquanto ideias européias, estão condenadas a encontrar uma origem que não têm. Ver Sussekind, *Tal Brasil, qual romance*, p. 35 e p.198.

²⁵⁵ Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”.

²⁵⁶ Candido, “Literatura de dois gumes”.

²⁵⁷ Candido, “Dialética da malandragem”.

Se a literatura que essa escola crítica estudou respondia, de alguma forma²⁵⁹, aos questionamentos acerca da origem de uma literatura nacional, a narrativa contemporânea aqui em questão não ignora tais questionamentos, mas recusa-se a respondê-los.

A prática da crítica, para além do comentário explicativo, também assume tradicionalmente um papel de produção de conhecimento sobre os seus objetos e consequente transformação desses objetos e do modo como eles afetam o mundo. A literatura produzida no século XX é marcada por um lado pela despreensão desse gesto transformador. Longe de querer transformar o país, literaturas como a dos cinco autores discutidos no capítulo anterior voltam-se para comunidades, grupos, ou mesmo, indivíduos, além de fazerem questão de destacar o lugar da transnacionalidade na construção de seus universos ficcionais e da singularidade da obra que produzem em relação à tradição (com a exceção, neste último aspecto, de Paulo Lins, que busca a série literária nacional). Por isso, torna-se difícil encontrar hoje o engajamento de um crítico na produção de uma historiografia que dê unidade à literatura nacional e que tenha desdobramentos estéticos e pedagógicos nas relações estabelecidas entre literatura e sociedade. Tal engajamento encontraria pouca ressonância nas próprias obras, que o contradiriam no propósito de unificação de um conjunto de discursos que se caracteriza justamente por uma autoproclamada falta de unidade²⁶⁰.

Comunidade ética: um problema?

Há um convite para leituras que levem em consideração outros parâmetros críticos, em que a análise da representação literária não esteja sempre submetida à representação mais ou menos alegórica de uma nação. Abre-se espaço para a leitura da literatura pelas margens, e não mais apenas pela margem. Pois, se o modernismo brasileiro preocupou-se com a inserção do povo, enquanto classe

²⁵⁸ Candido, “De cortiço a cortiço” em *op. cit.*

²⁵⁹ É preciso notar as polêmicas e críticas que envolveram os trabalhos de Candido e Schwarz (Abel, Campos e Polar)

²⁶⁰ A recusa dos escritores em assumir-se parte de uma geração foi flagrante nas escusas que foram dadas em relação ao tema quando do lançamento das coletâneas *Geração 90*.

trabalhadora e, principalmente, pobre, na literatura, os estudos culturais trouxeram outros grupos sociais, que habitam uma diversidade de margens discursivas para o centro do debate literário. A literatura brasileira continua majoritariamente urbana, branca, heterossexual, de classe-média, elaborada dentro de uma forma-romance tradicional. Contudo, a crítica culturalista tem privilegiado a discussão dos discursos contrahegemônicos (mesmo quando surgem em forma de polêmicas veladas nas obras de cunho mais tradicional), como forma de chamar a atenção para um aspecto importante da criação de mundos no mundo que é a literatura: a diversidade de pontos de vista e de experiências.

Nota-se nessa multifocalização da pluralidade de vozes que compõem o campo literário um substrato ético de inclusão. Retomo aqui a oposição entre comunidade ética e comunidade política, que Paloma Vidal²⁶¹ compreende, a partir de Jacques Rancière, como uma dialética importante para a compreensão da literatura latino-americana contemporânea. As categorias de Rancière são fundamentais para o entendimento do processo de representação na narrativa brasileira contemporânea. A necessidade de inclusão a qualquer custo e de uma democratização radical confunde a função da crítica literária que pode acreditar que existe para avaliar a literatura de seu e de outros tempos. E, avaliando, seja capaz de posicionar-se e intervir no curso das mudanças sociais. Numa comunidade pautada pela ética da representação, essa função avaliativa perde força, já que a proposta de leitura da literatura a partir da noção de multiculturalismo policêntrico relativiza esse processo avaliativo a ponto de ele parecer sempre excessivamente circunstancial para embasar qualquer engajamento. À crítica parece caber a função de assumir-se cada vez mais como um discurso horizontal em relação ao literário, responsivo a ele, mas ao mesmo tempo fonte de suas reflexões.

Contudo, para que esse quadro se desenhe e para que os problemas da perda de força de uma avaliação política, que levaria em conta os aspectos político-estéticos da obra de arte possam surgir, é preciso, primeiramente que o campo literário se transforme. Em alguma medida, a crítica culturalista ganhou espaço dentro do campo literário. Porém, seu espaço, no campo acadêmico, ainda

²⁶¹ Vidal, “Notas sobre estética e política na literatura latino-americana contemporânea”.

é o da periferia, pois as principais universidades continuam resistindo aos estudos culturais. Na conferência de abertura do encontro regional Associação Brasileira de Literatura Comparada, em 2007, na USP, a crítica Leila Perrone-Moisés condenou a presença dos estudos culturais nos estudos de literatura e defendeu uma tradição, o que repetia sua postura de ataque aos estudos culturais em *Vira e mexe nacional*, também de 2007. Tomo Perrone-Moisés aqui como um exemplo do modo como essa crítica parece perdida mesmo diante de escritores tão pouco marginais como Elvira Vigna e Bernardo Carvalho, ou Milton Hatoum e Marcelo Mirisola, cujas obras, a partir de posições centrais no campo literário, desafiam os pressupostos dessa tradição, estabelecendo um diálogo aberto com já não tão nova crítica culturalista, dentro da qual as novas gerações de escritores terão se formado intelectualmente. De algum modo, a crítica literária nacional encontra-se num ponto de inflexão, necessário para situar-se e compreender o descompasso em que está em relação aos demais campos de produção de conhecimento. Se assumir essa virada ética pode constituir um risco, como bem aponta Vidal, negar-se a enfrentá-la é uma postura conservadora contra a qual algumas vozes têm reagido.

Junto-me a elas no sentido de reivindicar o papel da crítica que ao lado dos textos literários produz conhecimento sobre esses mundos possíveis que a ficção engendra. É preciso garantir que essas possibilidades sejam plurais e, para isso, qualquer orientação que exija a redução do problema estético da literatura a uma questão política nacional acaba por ignorar tantas outras histórias e problemas que tangenciam ou ignoram essa categoria. Sexualidade, gênero, relações raciais, a política do campo literário, os dilemas éticos da própria representação, são alguns dos problemas que podem se cruzar sim (e o fazem com frequência) com as categorias de nação, povo e comunidade. Contudo, é preciso reconhecer que a nação pode surgir nesses textos como uma noção problemática, confusa e pouco esclarecedora, como vimos em Vigna e Carvalho; ou como um tema que se impõe a contrapelo, mais como um obstáculo a ser vencido que como um tema a ser discutido e desenvolvido, como em Mirisola e Hatoum; ou, ainda, enquanto narrativa, essa nação engendra o próprio modelo literário de uma obra como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, mas a sua unidade narrativa (nacional e

romanesca) parece não servir mais ao escritor, que produz uma obra fragmentária tematizando justamente a fragmentação do poder.

Enfrentar criticamente a representação literária a partir dessa demanda ética é um desafio que se impõe ao campo literário brasileiro. O gesto inclusivo que compreende não só o reconhecimento de vozes até então marginais como legítimas no campo, mas também a reavaliação estética das estratégias de representação de si e do outro, não pode ser condenado de antemão. Os problemas só surgirão da prática, mas existe um viés autoritário de cerceamento na produção de conhecimento que tenta negar as implicações éticas da representação.

Ética representacional e campo literário

No romance *Reparação*, de Ian McEwan, às vésperas da I Guerra Mundial, Briony Tallis, uma menina britânica, de família aristocrática, começa a ter despertado em si o desejo da escrita, mais especificamente da narrativa ficcional. Um dia, após ter presenciado uma cena de estupro, ela tem de narrá-la para a família. Completamente fascinada pelas possibilidades da ficção e pela onipotência que ela lhe confere, Briony se vale de seus preconceitos e também da sua posição social, da qual é plenamente consciente, para incriminar o filho da empregada de sua casa. Ela se deixa levar por um fluxo criativo, que revela seus preconceitos e suas frustrações, mas que, mascarado pela legitimidade de filha da aristocracia e de narradora (que ela já tem), e, levando o jogo da ficção para a realidade e a realidade deturpada por sua visão de mundo para a sua narrativa, destrói a vida do homem que acusara e de sua própria irmã, que o amava. Ela tenta reparar seu erro reescrevendo a história do casal, mas é evidente que a escrita é incapaz de qualquer reparação à vida. A obra de McEwan põe em discussão o lugar da ética na representação ficcional e expõe os limites da literatura no mundo. A ficção é *apenas* ficção.

Essa demanda por uma crítica da ética literária, ou da Poética²⁶² também é o que norteia um ambicioso e provocativo projeto de pesquisa, coordenado por Dalcastagnè, e de que participei em diversas etapas, que procurou mapear, por meio de um levantamento estatístico, o perfil de personagens e autores do romance brasileiro contemporâneo publicado entre 1990 e 2004 pelas três principais editoras do campo literário brasileiro: Companhia das Letras, Record e Rocco. No artigo em que apresenta os resultados dessa pesquisa, Dalcastagnè busca enxergar sob quais perspectivas sociais as narrativas estão sendo conduzidas. Entendendo representação como “falar em nome do outro”e, concluindo que “falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo”²⁶³, a autora está em busca de uma compreensão do literário que vá além de uma hermenêutica do texto impresso. É a literatura como prática social que a interessa, e, nesse sentido, há uma preocupação com o caráter autoritário que ela pode assumir.

Os resultados da pesquisa em si não trouxeram grandes supresas. Confirmou-se aquilo que qualquer leitor atento da literatura brasileira contemporânea já sabia: as personagens são em sua maioria homens, brancos, de classe-média, intelectualizados, caso sejam mulheres são igualmente brancas, mas têm sua atuação restrita ao ambiente doméstico, como donas-de-casa ou empregadas domésticas. Os perfis dos autores são equivalentes aos dos personagens, com a diferença de que as mulheres que escrevem não são donas-de-casa à espera do marido ou empregadas domésticas ou mesmo prostitutas, como as personagens que elas próprias criam, todas são profissionais ativas, em regra, jornalistas ou professoras universitárias, profissões que também encontraram maior ocorrência entre os escritores.

Qual seria, então, a importância da pesquisa, se, afinal, ela mostrou o que já sabíamos?, muitas pessoas perguntaram, questionando também a pertinência de se associar dados estatísticos à literatura. O professor de literatura brasileira Alcides Villaça, por exemplo, declarou à época da divulgação da pesquisa à *Folha*

²⁶² Termo utilizado por Rick Santos em comunicação apresentada no Seminário Internacional Corpo e Subjetividade (São Paulo, SENAC, 2005).

²⁶³ Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, p. 16.

de *S. Paulo*: "Eu ficaria espantado se o resultado [da pesquisa] tivesse sido outro"²⁶⁴, com o que a coordenadora da pesquisa já concordara de antemão no artigo que apresenta a pesquisa: "o tratamento estatístico permite iluminar regularidades e proporciona dados mais rigorosos, evitando o impressionismo que, facilmente contestável por um impressionismo na direção contrária, impede que se estabeleçam bases sólidas para a discussão"²⁶⁵. Ao comentar os resultados da pesquisa, Villaça prossegue: "Será que levantamentos quantitativos têm grande importância para a dedução de qualquer aspecto decisivo dos romances tabulados, quando se sabe que a literatura se constrói, se expressa e se interpreta, antes de mais nada, no âmbito e no reconhecimento das singularidades?".

A resistência ao formato da pesquisa foi acentuada e se apresentou de pronto. O que num primeiro momento se coloca em jogo é justamente a visão do que é literatura que acaba por nortear tanto a ideia da pesquisa quanto o comentário do professor. Se, para Villaça, não é possível se pensar a literatura fora das singularidades expressas em cada obra, a pesquisa, por seu caráter panorâmico, acaba por tentar extrair um modo de ver o mundo expresso pelos romances em questão. A literatura entra em jogo como um agente político não só nas singularidades das obras, mas como um todo que, se não é homogêneo em termos de temas, formas e outras idiossincrasias que cabem a cada autor, provou-se bastante homogêneo na representação das personagens (ao menos no alcance, que é preliminarmente limitado, dos dados da pesquisa), o que acaba por formar uma perspectiva literária dos diversos grupos sociais (ou, como mostrou o relatório da pesquisa, nem tão diversos assim) que são representados nas obras. Não só isso, mas uma perspectiva literária do que pode ser representado nas obras e de quem pode representar. Perspectiva literária essa que é prestigiada pela mídia e por educadores, o que, por si só já a referenda como legítima. E ela de fato é legítima, porque estamos lidando com o que o escritor Marçal Aquino, em entrevista à *Folha de S. Paulo*²⁶⁶, chamou de *inegociável*: "a liberdade absoluta na hora de escrever". A liberdade é de fato inegociável e ninguém, além dos editores, quer colocá-la em questão, isso não impede, no entanto, que a produção literária

²⁶⁴ "Forno, fogão e favela", de Marcos Strecker, *Mais, Folha de São Paulo*, 23/10/2005.

²⁶⁵ Dalcastagnè, *op. cit.*, p. 12

²⁶⁶ "Forno, fogão e favela", de Marcos Strecker, *Mais, Folha de São Paulo*, 23/10/2005.

seja lida com olhos críticos e que o mercado editorial receba, por parte da crítica literária, uma atenção que há muito vem sendo negligenciada.

Como nos lembra Pierre Bourdieu,

os campos da literatura, da arte e da filosofia opõem formidáveis obstáculos, objetivos e subjetivos, à objetivação científica. Nunca a condução da pesquisa e a apresentação de seus resultados estão, tanto quanto nesse caso, expostas a deixar-se encerrar na alternativa do culto encantado e do desabono desiludido, um e outro presentes, sob formas diversas, no próprio interior de cada um dos campos.²⁶⁷

Então, é sob o tom do desabono desiludido e reforçando o tal culto encantado do objeto livro, mas principalmente, da mente do escritor, que alguns agentes do campo literário – críticos e escritores – reagiram.

A uma tentativa de se compreender a literatura brasileira contemporânea reagiu-se com acusações de autoritarismo e estreiteza de visão crítica. Como já foi dito, há de fato uma limitação do alcance crítico dos números, que são superficiais justamente por sua natureza fria e acrítica (levantamento de dados em que se aproximam personagens, temas e abordagens distintas em favor de uma maior concisão nos resultados), mas isso não significa que os dados substituam a leitura dos romances. Eles, na verdade, instigam qualquer pesquisador da literatura brasileira contemporânea a investigar alguns dos aspectos da literatura para os quais a pesquisa apenas sinaliza.

O que é de se espantar, assim, é uma espécie de fundamentalismo da criação, que tenta preservar o escritor de qualquer decantação mais objetiva de sua produção. Luta-se para que o código das regras da arte se mantenha intocado e que a religião do livro siga com cada vez menos, mas seletos, fiéis. Os escritores definitivamente não gostaram de ser ver no espelho. Antinarcisos, estranharam a própria imagem e, diante do incomum *rigor científico* para uma pesquisa, tentaram desacreditar a pesquisa em si. Em fórum promovido pelo jornal literário *Rascunho*²⁶⁸, escritores opinaram sobre a pesquisa. A leitura da apresentação do debate pelo jornal, leva-nos a crer que apenas os números do levantamento foram

²⁶⁷ Bourdieu. *As regras da arte*. p. 211.

²⁶⁸ Fórum disponibilizado na Internet no site do jornal *Rascunho* em 12/2005: rascunho.ondarpc.com.br.

apresentados, sem qualquer discussão, o que é imprescindível a qualquer pesquisa acadêmica. Sem maiores questionamentos, entretanto, quase todos os escritores consultados se colocaram contra a iniciativa da pesquisa em si. Ronaldo Bressane, por exemplo, a qualificou de “ridícula”, Joca Reiners Terron decretou que “a literatura não é bom campo para esse tipo de reflexão”. Num outro viés, José Castello desqualifica a pesquisa acusando perda de foco, afirmando que “esse tipo de pesquisa pode interessar à universidade, mas para a literatura não tem importância alguma”. No mesmo sentido, Mayrant Gallo escreveu que “os grandes dilemas não são econômicos, sociais, etários, étnicos ou culturais; são de natureza ontológica, dizem respeito ao homem e sua condição primeira: viver.” Há assim duas orientações na reação dos escritores escolhidos pelo periódico para se manifestarem: aqueles que refutam o uso de dados estatísticos para os estudos literários e aqueles que acreditam que a literatura nada tem a ver com o dia-a-dia de quem a produz, de quem a edita e de quem a lê, mas que fala de “dilemas de natureza ontológica”, e que busca, retomando outra expressão de Gallo, o “homem primordial”.

Antes de encontrar esse homem primordial, entretanto, os escritores terão de se haver com uma matéria referencial para narrar suas histórias, ou encaminhar suas divagações, seja qual for o tipo de prosa empreendido nessa busca. E se houver o homem primordial, de onde quer que venha, será evocado a partir de uma representação secundária, ou terciária, se pensarmos na cadeira de Platão. Ou seja, o homem primordial virá mediado por uma narrativa ficcional e suas personagens (pois é disso afinal que trata a pesquisa, e não de poesia, como chegou a sugerir Bressane). O homem primordial ficará para depois com toda essa complexidade de elementos em jogo, o processo de representação, enfim, que envolve os locais de fala do autor, das personagens, o uso da linguagem para a criação desse mundo ficcional, que é estético, mas ninguém há de negar (e soa até ingenuamente redundante repetir) que é também político. Junte-se a todas essas questões aquelas que envolvem o mercado de editoras, sua relação com os escritores, as oportunidades de publicação, os problemas de distribuição, o Ministério da Educação, ou seja, uma enorme diversidade de elementos que ainda está por ser estudada pela crítica literária, lado a lado com as obras em si.

À falta de análise de todos os elementos listados acima, reina uma escandalosa ignorância a seu respeito. Ao primeiro passo para se tentar entender que tipo de universo emerge das páginas dos nossos romances, a permanência do desconhecimento é prontamente defendida. Por que, se há uma inalienabilidade da liberdade de expressão na produção literária, não poderia havê-la também na crítica? Porque esse tipo de levantamento estatístico é “ridículo”, já respondeu Bressane. Não bastasse a virulenta resposta à pesquisa, num acesso paranoico, os escritores (e também o professor Villaça) já sentiram o cheiro do autoritarismo do politicamente correto. E o que era censo, tornou-se censura.

O politicamente correto, assim como a pesquisa, padece apenas de falta de profundidade. A postura politicamente correta é caxias (por isso mesmo associada ao autoritarismo) mas é por meio dela que, na esfera pública, se consegue alguns avanços na proteção dos direitos das minorias (normalmente a favor de quem se pronuncia, por vezes equivocadamente, o politicamente correto). Ela sinaliza problemas, demonstra a necessidade de resolvê-los, mas as iniciativas resvalam em obstáculos relativos a uma cultura de exclusão bastante introjetada, o que não significa que não tragam ganhos. Voltando-nos para a literatura, caberia nela, então, o politicamente correto? Não, absolutamente, da mesma forma que nela não cabe a propaganda racista. Cabe, no entanto o que Rick Santos²⁶⁹ chama de *PoEthics* ou, em bom português, *PoÉtica*. Uma produção artística aliada à responsabilidade social. Como Dalcastagnè fez questão de frisar, não havia qualquer intenção dirigista na pesquisa, o que se queria era atestar um estado de coisas. Porém, a homogeneização da representação da personagem e da autoria na literatura brasileira contemporânea é, em si, um problema, tanto é que os escritores mais que de pronto leram na divulgação dos números sobre sua própria produção, um puxão de orelhas. Não era o caso, ou ao menos, os interpreto de outra forma. À exceção de Aleilton Fonseca, todos os demais escritores participantes do fórum, se sentiram pessoalmente atacados, ou seja, não enxergam que há um problema na estrutura do campo literário brasileiro, que é excludente em todos os níveis e não exatamente em suas obras (embora também nelas possa

²⁶⁹ Notas da conferência proferida no Seminário Corpo e Subjetividade, em 23/09/2005.

haver exclusão). Cabe aos agentes do campo literário, como escritores, críticos, agentes e editores, pensar esses problemas de modo a encontrar uma saída.

“Seria o caso de, antes de escrever um romance, elaborar uma planilha de cotas para meus personagens?”, perguntou Ronaldo Bressane. Não creio. Mas é o caso sim, de se batalhar para que outras perspectivas sociais possam emergir no campo literário brasileiro: tirar a literatura do monocromatismo em que brancos escrevem grandes romances, e negros, como a já esquecida Carolina Maria de Jesus, relatos de interesse momentâneo. Se o mercado editorial é restrito, e não tem condições de absorver escritores iniciantes, sobretudo se esses escritores não têm o perfil do escritor brasileiro (aquele traçado pela pesquisa: urbano, branco, classe-média, meia-idade, jornalista ou professor universitário), há que se permitir que outras mídias e outras epistemologias sejam legitimadas pelos agentes do campo: crítica e escritores. Voltar-se para as produções narrativas dos *mass media* ou para o grafitti pode ser uma forma alternativa de se ver a expressão artística, tão restrita a determinados grupos, tanto no que se refere à produção quanto a sua fruição. Por outro lado, encarar a cultura como recurso, em que importa menos seu conteúdo que o reconhecimento de sua diversidade a fim de promover a cidadania, como propõe George Yúdice²⁷⁰, pode constituir outro posicionamento crítico em relação à literatura.

Roger Taylor, em *Arte, inimiga do povo*, cujo título já anuncia a polêmica do conteúdo, advoga que se lute contra a arte, que se resista a ela, porque, afinal, ela só existe para excluir, para acentuar as distâncias sociais, que já não são pequenas, com a empáfia da sua erudição, inacessível, por sua natureza, para a fruição das massas, por sua natureza. Reforço aqui o termo “natureza” porque há um empenho em se naturalizar essa espécie de pensamento como se ele não existisse para o adensamento das distâncias, ou de modo a fazer crer que não haja, como frisa Taylor, uma “ideologia da arte”, que tem regras elitistas que definem de antemão quem poderá se expressar por meio dela, quem poderá fruí-la e quem permanecerá a uma distância segura, mas também que não a perca de vista para que possa reverenciá-la.²⁷¹ Não penso que se tenha de ser contra a arte, mas contra

²⁷⁰ Yúdice, *A conveniência da cultura*, p. 43.

²⁷¹ Ver Taylor. *Arte, inimiga do povo*, capítulo II.

esse *status quo*, defendido pelos escritores que se insurgiram contra o retrato de sua literatura.

“Os escritores estão escrevendo as histórias erradas?” Pergunta o editorial de *Rascunho*. Não creio. Mas certamente não estão sendo escritas, ou publicadas (que afinal é o que importa) sequer parte das histórias possíveis. Como será lida a sociedade brasileira a partir dessa literatura que temos hoje? Que vozes se farão ouvir? Quem é que está pensando, em termos literários, o Brasil de agora? As respostas nos levam sempre a um grupo que está longe de conter a diversidade de perspectivas do Brasil contemporâneo, o que é um problema enorme. Pois se em tempos de inclusão social e de busca de pluralidades, as perspectivas sociais expressas por nossa literatura são muito pobres. A responsabilidade de escrever essas histórias é de pouquíssimos, que pertencem, quase todos, ao mesmo grupo social, parece ser a conclusão de Dalcastagnè.

Não é possível ignorar o gesto de provocação da pesquisadora, que joga com as armas de um outro campo, o da ciência, para expor a fragilidade das certezas que rondam a crítica literária tradicional. Essa pesquisa é um desdobramento das preocupações éticas acerca da representação que já norteavam sua crítica a *A hora da estrela*. Dalcastagnè. Em “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*”, a autora também discute os problemas éticos envolvidos por detrás do processo de representação. Partindo do pressuposto de que a literatura contemporânea é marcada pela figura moderna do narrador suspeito, a autora afirma que “um narrador suspeito exige um leitor compromissado”²⁷².

Com isso, se quer dizer que o narrador, e também o leitor, da literatura contemporânea não são sujeitos comprometidos apenas com a matéria narrada. De um modo geral, não importa mais saber quem traiu quem dentro da narrativa, mas sim desvendar o que nós acreditamos ser uma traição, esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo. Ou seja, o leitor, refletido no narrador, se torna personagem de uma discussão – que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos, for esse leitor. E, aqui, ainda não estamos problematizando a figura do autor, que jamais estará ausente de seu texto.²⁷³

²⁷² Dalcastagnè, “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*”, p. 84.

²⁷³ *Idem*, p. 85.

Dalcastagnè coloca em jogo o compromisso de autor e leitor com os temas tratados, e, no desvendar desses mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo, ela identifica no romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, uma provocação desse gesto:

É um livro que expõe feridas e vergonhas, que fala de misérias e fracassos sem disfarçar incompetências (sociais, políticas, afetivas, artísticas) e sem fazer com que tudo se equivalha.²⁷⁴

O modo de ler o texto literário empreendido por Dalcastagnè nesse artigo explora a discussão ética contida no texto literário que ousa expor o processo criativo convidando o leitor a desmontar os mitos que sustentam o discurso do narrador.

Há, no levantamento quantitativo, a intenção de juntar, ao mesmo tempo, a preocupação com o campo literário, mais que com o texto isoladamente, e a intenção de leituras que possam deslindar o modo como os textos, articulados nesse estado do campo, funcionam como discurso crítico da cultura. Esse exercício primordial do fazer artístico parece estar comprometido quando não lhe é garantida a diversidade de perspectivas. Dessa maneira, discutir a ética por trás da prática social da literatura leva-nos ao entendimento do lugar, na contemporaneidade, do próprio ato de representar a que ela se resume. A literatura funciona como um discurso crítico da cultura e, assim, suas representações nos apresentariam as faces desse discurso em sua diversidade.

A defesa de uma nova ordem na produção do conhecimento e na reflexão a seu respeito, que denominei nesta discussão de multiculturalismo policêntrico, pode ser mapeada na crítica literária tanto por meio de intervenções mais radicais, como a mudança de foco da obra para o campo, que resulta no entendimento da literatura como uma prática social que sofre constrangimentos de ordem ética na sua relação com os seus referentes, quanto na pluralização de perspectivas críticas. Essa multiplicidade de olhares críticos pode se dar tanto por meio de uma democratização de acesso aos meios de produção da crítica, que é o acesso ao

²⁷⁴ *Idem*, p. 98.

meio de produção do discurso, quanto no modo como essa crítica pode ser capaz de diversificar os temas discutidos e as epistemologias que os enfeixam.

Transformar a leitura do literário numa fórmula que tenta encontrar as dialéticas da sociedade reproduzidas na forma literária, sobretudo quando essa demanda redonda sempre em leitura de categorias totalizantes como a da nação, parece-me algo a que tanto certa crítica, quanto certa literatura contemporânea se recusam. Essa recusa, ainda que não resulte diretamente numa discussão sobre a ética da representação nas narrativas de Carvalho, Vigna, Hatoum, Lins e Mirisola, faz parte de um mesmo procedimento crítico que busca encontrar a multiplicidade por trás da rigidez unificadora de categorias como a nação, a língua e a literatura. São nações, línguas e literaturas que emergem desses textos, num complexo jogo de representação, ao qual se juntam termos como autor, obra e público, todos os outros agentes que compõem o campo literário, cabendo ao crítico enxergá-la como relações complexas, posicioná-las de modo horizontal e discuti-las como discursos enunciados a partir de locais de fala determinados pela posição do autor no campo e na série literária, além do posicionamento de si enquanto crítico dentro do campo e da série crítica.

Considerações finais

A produção de conhecimento tem um forte componente voluntarista. A vontade de pesquisar o tema da representação na literatura que resultou no projeto desta tese surgiu da crença de que seria possível conceituar representação no contexto da narrativa contemporânea. A tarefa provou-se impossível, dadas a complexidade do tema e as escolhas epistemológicas do pesquisador. Um conceito serve bem a uma teoria, sustentando hipóteses e argumentos para prová-las. A mudança no modo de lidar com a representação implica a transformação da lógica racionalista que articula conceitos, hipóteses, argumentos e teoria. Desse discurso racionalista eurocêntrico restaram aqui hipóteses: a) o processo de representação tem sido analisado sob a expectativa de se encontrar a nação como um todo ou algum aspecto da realidade nacional plasmados na forma e conteúdo narrativos; b) a narrativa contemporânea resiste a essa leitura mesmo dentro de espaços editoriais e sociais hegemônicos, exibindo as fraturas desse projeto nacional assentado no imaginário da comunidade imaginada em que ele dialeticamente se articula.

Com relação à primeira hipótese, deixo em aberto um levantamento sobre o modo como o campo acadêmico, representado pelos departamentos de literatura das principais universidades brasileiras, tem lidado com a literatura contemporânea. Trata-se de uma pesquisa ainda não concluída sobre os temas, modos de abordagem desses temas e bibliografia utilizada dentro da crítica publicada em revistas acadêmicas legitimadas como importantes para o campo. No entanto, a confirmação dessa hipótese não será definitiva, mesmo que se constate que há uma predominância de fundamentação em obras ligadas à crítica literária modernista, ou em suas fontes. Isso porque faltará ainda a crítica publicada fora das revistas acadêmicas – em livros e na imprensa. Contudo, parece-me inegável a influência das teses de “formação” na definição do que é a literatura brasileira, de quem compõe a sua história e de que temas ela pode tratar para se consolidar como um sistema literário nacional. É nesse sentido que é possível perceber a postura responsiva dos ficcionistas contemporâneos que foram trazidos à discussão em relação a essa crítica.

Já a segunda hipótese está centrada na maneira como as cinco ficções do que chamei aqui de literatura brasileira contemporânea (com todas as ressalvas

que tal rótulo unificador pode receber) articulam um contradiscurso em relação a essa narrativa sobre a literatura nacional. É preciso reconhecer que caracterizei duas posições contraditórias em relação aos escritores: por um lado destaquei, nos textos literários e em algumas entrevistas, como eles respondem e criam obstáculos à leitura da crítica tradicional. Por outro, apontei como eles reagiram a uma demanda ética sobre seus textos, que configuraria uma postura crítica fora dos moldes tradicionais. Tratam-se aí de circunstâncias distintas de enunciação: como produtores artísticos, eles falam a partir de um lugar de resistência, que tem sido o lugar da arte, ainda que de forma apenas simulada, desde a consolidação da independência do campo literário; já como objetos da crítica, eles tomam uma postura conservadora, no sentido de não deixar que essa independência do campo seja abalada por qualquer epistemologia dissonante.

É evidente que me interessa mais pensar como a literatura dessa geração de escritores é capaz de, recriando formas de conhecer o mundo, transformar sua própria crítica, isto é, a produção de conhecimento sobre si. Tal transformação está ligada à noção de *um outro pensamento*, de Édouard Glissant²⁷⁵: lugar epistemológico de onde emerge o pensamento liminar enquanto categoria central para o enfrentamento dos textos literários, que não são mais vistos como objetos a serem revirados por uma metodologia de análise, mas como discursos que produzem conhecimento sobre o mundo. A literatura surge como uma das formas dos discursos balbuciantes de que trata Hugo Achugar²⁷⁶ sobre o pensamento latino-americano. É possível constatar como essa lógica do balbucio já funciona ao olharmos para o campo literário nacional: uma narrativa romanceada e autobiográfica como *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freire, ganha status de estudo sociológico; a construção do perfil sociohistórico do personagem do homem cordial, em *Raízes do Brasil*, é alçada à posição de teoria sociológica sobre a sociedade brasileira; a narrativa heroica da vitória da literatura brasileira sobre as adversidades da precariedade de recursos materiais e intelectuais para sua consolidação como sistema literário, feita por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, torna-se um tratado historiográfico sobre a literatura brasileira e um modelo, que ocupa o lugar de uma teoria literária brasileira, para

²⁷⁵ Glissant, *Introdução a uma poética da diversidade*.

²⁷⁶ Achugar, *Planetas sem boca*.

as gerações que se lhe seguiram. São três exemplos de ensaios que tomaram força de tratados teóricos para gerações de intelectuais, dando a medida do desconcerto da teoria abaixo do Equador. As duras críticas que passou a sofrer Gilberto Freire, por exemplo, com respeito à mistificação das relações sociais no Brasil colonial e à transformação de seu ponto de vista em verdade histórica, também pode ser repetida, com argumentos análogos de mistificação e totalização, às obras de Holanda e, como fiz aqui, de Candido. Contudo, trata-se de uma relativização e não de uma negação desse conhecimento, já que as diferentes epistemologias que defendo aqui retorcem a lógica eurocentrista de produção do conhecimento e abordam cada um desses textos, bem como seu conjunto, por meio do multiculturalismo policêntrico.

A narrativa também se articula de modo balbuciante, já que se assenta de antemão na proposição de um ponto de vista, seja do sujeito da enunciação, seja no ponto em que ele coincide com o autor em si. A atribuição de valores estéticos não cabe na postura crítica que se defende aqui, e, como consequência, os produtores culturais são tratados fora dessa esfera pelo crítico.²⁷⁷ Embora não tenha tratado das produções literárias que se encontram à margem do campo literário, a discussão desta tese mira também nesses produtores. Isso porque meu recorte procura flagrar uma transformação epistemológica em discursos emitidos a partir de lugares de fala hegemônicos, o que permite concluir que se há mudanças que podem ser sentidas a partir do centro, há espaço real para se repensar essas periferias do campo. Nesse sentido, o modo como George Yúdice apresenta a noção de cultura como recurso pode esclarecer esse ponto. Para Yúdice há uma transformação em curso nas formas de encarar o conhecimento a partir das periferias. Em suas reflexões sobre as produções culturais marginais de Miami ao Rio de Janeiro interessa-lhe menos o conteúdo dessas manifestações culturais, que

²⁷⁷ Tome-se, a título de exemplo, a pesquisa de Gislene Barral, que faz encontrarem-se numa tese sobre a loucura o falatório desestruturado de Stella do Patrocínio, autora que teve sua obra publicada por uma pequena editora a partir de um hospício, e a louca senhora D., personagem do romance *A obscena senhora D.*, de Hilda Hilst, escritora que publica a partir de uma posição hegemônica dentro do campo literário. É um gesto crítico que revolve as estruturas do campo, pois se é preciso reconhecer as hierarquias que situam as obras de Patrocínio e Hilst em posições diferentes, é também claro que a comparação põe as escritoras em posição de equivalência. Ver Barral, *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea*.

são muitas vezes execrados pela elite intelectual, como o funk carioca, e mais a maneira como essas manifestações culturais, dentro de um contexto em que a cultura existe como forma de garantir cidadania, podem funcionar como recurso, ou seja, a partir da “utilidade de reivindicação da diferença” dentro de uma perspectiva regida por uma economia cultural, isto é, numa sociedade em que a cultura é o protagonista da economia, via indústria fonográfica, cinematográfica etc. Nesse sentido, as transformações decorrentes da aceleração de uma série de mudanças por meio do processo de globalização ajudam a promover uma perspectiva multiculturalista mais democrática.²⁷⁸

No entanto, Yúdice não aborda os problemas de representação que podem estar contidos nessas manifestações multiculturais. Se os sistemas de representação articulados na cultura do funk, por exemplo, são legitimados pelos grupos que a utilizam como recurso, não parece importar se eles podem reforçar problemas numa leitura ética. Relações de dominação machistas, homofóbicas e racistas podem ser articuladas nos discursos emitidos a partir dos lugares de fala reservados ao funk, por exemplo. Transformá-los em *commodities* não anula a necessidade de analisar eticamente essas representações. Nesse sentido, é necessário pensar não só na macroestrutura de uma sociedade multiculturalista, mas também nos sistemas discursivos que ela engendra em relação aos lugares de fala de cada produtor cultural.

No caso da literatura, uma leitura da representação pelo viés ético parece não poder escapar a uma compreensão ampla do campo literário. A representação literária não é mais o sentido extraído apenas a partir do texto, nem aquele pretendido pelo autor, tampouco aquele que lhe atribui a crítica ou mesmo todas as significações que são constituídas no ato de leitura. É da relação entre esses e outros agentes do campo literário (e de outros campos como o econômico ou o político) que a representação literária emerge. O texto é um centro magnético a atrair a atenção de todos esses agentes que se relacionam, dentro de uma demanda ética, de modo responsável, entre si. *Responsável* no sentido de “aquele que responde”, isto é, de sujeitos sociais que devem satisfações uns aos outros. Isso

²⁷⁸ Ver Yúdice, *A conveniência da cultura*, p. 34-45.

não significa a existência de censuras ou amarras criativas, mas da consciência do complexo processo que envolve o ato de representar.

Bibliografia

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGEE, James Rufus; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AHMAD, Aijaz. “A retórica da alteridade de Jameson e a ‘alegoria nacional’” em *Linhagens do presente*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALBUQUERQUE, Gabriel. “Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 28. Universidade de Brasília, 2006, pp. 125-40.

ALENCAR, José. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Egéria, 1979.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. “Tempo da camisolinha” em *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimese*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Campinas: Papyrus, 1994.

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Cultura e Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

BARRAL, Gislene. *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2008.

BARRETO, Francismar; PIRES, Maria Isabel Edom; PIRES, Mônica Kalil; SIMÕES, Sara Freire. “Entrevista com Milton Hatoum” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 28. Universidade de Brasília, 2006, pp. 141-47.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BAPTISTA, Abel Barros. Entrevista. Disponível em: <http://olamtagv.wordpress.com/2008/11/18/abel-barros-baptista-sobre-machado-de-assis>>. Acesso em 20 jan. 2010.

BAUER, Otto. “A nação” em BALAKRISNHAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000

BAUMAN, Zygmunt. “Tempo e classe” em *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BELLOT, Rodrigo. *Dependencia sexual*. Bolívia/EUA: 2003.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” em *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papius, 2006.

_____. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BREULLY, John. “Abordagens do nacionalismo” em BALAKRISNHAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Cristina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Vols. 1 e 2*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. “A nova narrativa” em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. “De cortiço a cortiço” em *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul/Duas Cidades, 2004.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento” em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASANOVA, Pascale. *República mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeler. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHATTERJEE, Partha. "Comunidade imaginada por quem?" em BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

CHIAPPINI, Lígia. "Os equívocos da crítica à 'Formação' em D'INCAO. Maria Angela e SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. (orgs.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 26. Brasília: Universidade de Brasília, julho/dezembro de 2005, p. 13-71.

_____. "Contas a prestar: o intelectual e a massa em A hora da estrela, de Clarice Lispector". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 51. Hanover, 2000, pp. 83-98.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

"Escritores e professores comentam resultado da pesquisa" em *O Estado de São Paulo*. Internet: Disponível em:
<<http://www.estadao.com.br/arteelazer/letras/noticias/2007/jun/05/376.htm?>>.
Acesso em 20 ago. 2007.

FARINACCIO, Pascoal. "A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 20. Brasília: Universidade de Brasília, julho/agosto de 2002, p. 3-31.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucoapo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.

FREIRE, Marcelino. "Solar dos príncipes" em *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRACIANO, Igor Ximenes. *O gesto literário em três atos: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARDT, Michael e NEGRI, Toni. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HROCH, Mirsolav. “Do movimento nacional à nação plenamente formada: o processo de construção nacional na Europa” em BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2004.

JOBIM, José Luis. “Representações da identidade nacional e outras identidades”. *Gragoatá*, n. 20, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006, p. 185-198.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário: uma relação de gênero*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2008.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. Conferência. I Colóquio Internacional de Poéticas da Oralidade, Brasília, 24-26 mar. 2010.

- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOHER, Dhea. *Manhattan Medea*. Encenação Sophie Loucachevski. Théâtre National de La Colline, 2010.
- MAGALHÃES, Gonçalves. *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- MALIK, Kenan. *The meaning of race: race, history and culture in western society*. Nova Iorque: New York University Press, 1996.
- MARCON, Frank Newton. Estudos pós-coloniais em reflexão. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~nuer/artigos/estudosfrank.htm>>. Acesso em: 12 set. 2009.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina: Eduel, 2010.
- _____. *Representação de grupos sociais na obra de Rubem Fonseca*. Relatório de pesquisa. Universidade de Brasília, 2003.
- MCEWAN, Ian. *Reparação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MELO, Adriana. “Um jogo de espelhos: a representação metapoética na literatura na segunda metade do século XX”. *Revista Norsteamentos*, n. 3. Disponível em: <http://projetos.unemat-net.br/revista_norsteamentos/arquivos/003/artigos/02.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2010.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIGUEL, Luis Felipe. “Um bicho solto em no campo literário” in *Boletim do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, 1998.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIRISOLA, Marcelo. *Joana a contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Fátima fez os pés para mostrar na chopperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

_____. *O herói devolvido*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *O azul do filho morto*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MITCHELL, W. J. T. “Representation” em LENTRICCHIA, Frank e Thomas MCLAUGHIN (eds.) *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

MORRIS, Erroll. *Procedimento operacional padrão*. EUA: 2008.

NOLL, João Gilberto. “O meu amigo” em *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NÖTH, Winfred. *Panorama da semiótica*.

OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Jenkins, 2001.

_____. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *A diversidade dos sotaques*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PEDROSA, Celia. “Um homem de seu tempo” in *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Edusp, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Vira e mexe nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PHILLIPS, Anne. “De uma política de ideias a uma política de presença?”. Trad. Luis Felipe Miguel. *Estudos feministas*, Ano 9, 1/2001, p. 268-290.

PITKIN, Hanna. *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press, 1997.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

RAMA, Angel. “El sistema literário de la poesia gauchesca” em *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Ed. América Latina, 1987.

_____. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Cia de Bolso, 2008.

SANT’ANNA, Sérgio. “Um discurso sobre o método” em *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. “O entrelugar no discurso latino-americano” em *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTOS, Rick. Conferência. Seminário Corpo e Subjetividade, 23 set. 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Cânone e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo e nem este que é Outro” em SCHMIDT, Rita Terezinha e CARVALHAL, Tânia (orgs.). *O discurso crítico na América Latina*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Apesar de dependente, universal” em *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify,

SOMMER, Doris. *Bilingual aesthetics*. Durham e Londres: Duke University Press, 2004.

_____. *Ficções de fundação*. Trad. Glaucia Gonçalves; Eliana Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STRECKER, Marcos. “Forno, fogão e favela” em *Caderno Mais*. *Folha de São Paulo*: 23/10/2005

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Papeis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad, 2005.

TONUS, José Leonardo. “O efeito-exótico em Milton Hatoum” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 26. Universidade de Brasília, 2005, pp. 137-48.

VERDERY, Katherine. “Gênero e nação” em BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

VIDAL, Paloma. “Notas sobre estética e política na literatura latino-americana” em RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli. *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

VIGNA, Elvira. *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O assassinato do Bebê Martê*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WALLERSTEIN, Immanuel. *World-system analysis*. Durham: Duke University Press, 2004.

YOUNG, Iris Marion. “Representação e perspectiva social” em *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Trad. de Larissa de Araújo Dantas e Paula Diniz Lins

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura* Trad. Mary-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2006.