

Pascoal Farinaccio

A Questão da Representação e o
Romance Brasileiro Contemporâneo

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura.

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

F226q	<p>Farinaccio, Pascoal.</p> <p>A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo / Pascoal Farinaccio. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.</p> <p>Orientador : Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Mimese na literatura.. 2. Ficção brasileira. 3. Prosa brasileira. 4. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Boaventura, Maria Eugenia da Gama Alves. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	---

Profa. Dra. Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura – Orientadora

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas - Membro

Profa. Dra. Izabel Margato - Membro

Profa. Dra. Ivone Daré Rabello - Membro

Prof. Dr. José Antônio Pasta Júnior - Membro

Profa. Dra. Maria Betania Amoroso – Suplente

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal - Suplente

**Para Juliana,
que me trouxe beleza à vida.**

Agradecimentos

À professora Maria Eugenia Boaventura, orientadora deste trabalho (papel que também desempenhou outrora em minha dissertação de mestrado). Pois bem, em todos estes anos de convivência, a professora, sem jamais abrir mão de exigências rigorosas no que diz respeito à realização das tarefas universitárias, sempre soube me ofertar a liberdade para que eu pensasse por conta própria. Assim, ela me ajudou a conquistar o que Kant um dia chamou, em texto famoso, de “maioridade intelectual”. Meus agradecimentos à Maria Eugenia se estendem, pois, para além desta tese e visam a alcançar o esforço em prol daquela difícil, dolorosa, mas também prazerosa e absolutamente enriquecedora conquista, para a qual a professora me deu sua fundamental contribuição.

Ao professor José Antonio Pasta Júnior e às professoras Vilma Arêas, Maria Betania Amoroso, Izabel Margato, Ivone Daré Rabello agradeço a leitura crítica e as sugestões oportunas.

A Giacomo e Francesca Farinaccio, meus pais, pelo apoio em todos os momentos. À Maria Ana, maninha, energia amorosa que me leva sempre para a frente - em direção ao melhor de mim.

Ao Nicola, que me incentiva há tantos anos e é, pelo seu exemplo pessoal, um estímulo mesmo às aventuras do pensamento. Ao amigo Ricardo Lísias, que discutiu comigo alguns pontos deste trabalho, agradeço a atenção polêmica com que sempre me contemplou.

Ao gato Serafim, que foi quem mais de perto acompanhou este trabalho, em sentido literal: muitas vezes, movimentando-se caprichosamente em minha mesa, decidia por se deitar justamente sobre a folha em que eu escrevia... Companheiro dedicado e delicado do dia-a-dia, inestimável!

À Juliana, minha mulher. Em momento de grande desânimo (daqueles que às vezes ocorrem às pessoas que se metem a fazer tese de doutorado...), ela me confortou admiravelmente, dizendo-me que, sob qualquer circunstância, eu deveria me orgulhar do trabalho já feito, posto existir nele “tanta coisa preciosa”. A autocrítica, como todos sabem, não é tarefa fácil, mas creio que não chego a ser ingênuo: “tanta coisa preciosa” não está em meu texto, mas sim em quem assim o afirmou. Por conta disso, esta tese está a ela dedicada.

Enfim, devo agradecer à Fapesp, cujo auxílio financeiro ao longo de quatro anos tornou possível a realização deste trabalho.

Índice

Capítulo I

Fundamentos Teóricos para um Redimensionamento da Questão da Representação.....p. 9

Capítulo II

Função Social do Romance na Cultura Brasileira do Século XX

1- Observações Preliminares.....p. 71

2- Anos 1930.....p. 79

3- Anos 1960

 a) As Ciências Sociais.....p. 93

 b) As Artes.....p. 99

4- Anos 1980-90.....p. 114

Capítulo III

O Romance Brasileiro dos Anos 1980-90

1- Análises Pontuais dos Romances.....p. 155

2- Uma Visão de Conjunto da Produção

 a) Modos de Figuração de Personagens, Espaço e Tempo.....p. 210

 b) O Realismo.....p. 226

Capítulo IV

Considerações Finais

O Romance Brasileiro Contemporâneo: Hipóteses para Novas Interpretações na Virada do Século.....p. 263

Bibliografia.....p. 290

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o conceito de representação em seu contexto de discussão teórica atual e sempre referido à produção literária brasileira. No primeiro capítulo, criticamos as teorias contemporâneas que tendem a menosprezar as relações entre linguagem e realidade empírica em favor da afirmação de uma visada materialista sobre o problema da representação estética. Nessa perspectiva, procuramos defender uma operacionalidade do conceito que contemple o pressuposto da produtividade própria da linguagem verbal sem descuidar, por outro lado, do conhecimento do contexto social, reivindicado como elemento indispensável à interpretação das “realidades representadas” nos textos.

A teorização em torno do conceito de representação se faz acompanhar de um desdobramento analítico, cujo objeto é o romance brasileiro das décadas de 1980-90. Conforme proposta, a teorização propicia, no segundo capítulo, uma abordagem histórica da função social do romance na cultura brasileira do século XX. Contextualizando os papéis desempenhados pelo romance nas décadas de 1930, 1960 e 1980-90, procurou-se demonstrar como ocorreu ao longo do tempo um esvaziamento da influência da literatura em suas relações com as ciências sociais e as outras artes no Brasil.

O terceiro capítulo é dedicado à análise da produção romanesca das décadas de 1980-90. Inicia-se com análises pontuais de romances selecionados, seguindo-se imediatamente uma tentativa de sistematização das características que nos parecem singularizar o conjunto da produção. Por fim, o capítulo desemboca numa discussão sobre o realismo moderno considerado em sua configuração atual, isto é, no caso referido às particularidades dos romances que analisamos, bem como à tradição brasileira do gênero.

Nas considerações finais retomamos os principais tópicos que nortearam a elaboração do trabalho com vistas a uma breve síntese. Mais uma vez procuramos salientar a operacionalidade do conceito de representação nos termos aqui defendidos, conduzindo-se a argumentação final em direção a novas hipóteses de interpretação do romance, mediante as quais se privilegiaria a potencialidade do discurso ficcional literário de problematizar a questão da verdade.

Palavras-chave:

- 1- Mímesis na literatura.
- 2- Ficção brasileira.
- 3- Prosa brasileira.
- 4- Literatura – História e Crítica – Teoria.

I. Fundamentos Teóricos para um Redimensionamento da Questão da Representação

Fundamentos Teóricos para um Redimensionamento da Questão da Representação.*

“Toda a literatura consiste num
esforço para tornar a vida real”
Bernardo Soares / Fernando Pessoa.

A representação não é mais, hoje, um paradigma epistemológico ou literário dominante; uma cultura pós-moderna desloca a centralidade do *medium* linguagem e nos liberta, enfim, da representação como sua função inevitável.¹ Estaríamos nos libertando, segundo o teórico Jean-François Lyotard, da tipicamente moderna “nostalgia da presença”, vale dizer, a presença que nos habituamos a buscar em toda representação enquanto apoio mesmo para afirmar o sujeito humano. Desloca-se, assim, o acento (moderno) posto sobre a impotência de nossa faculdade de apresentação justamente para o poder de conceber: doravante o acento (pós-moderno) cravado no júbilo que advém da invenção de novas regras para o jogo, seja ele artístico ou outro qualquer. Considerado tal contexto, que é também uma nova ordem do capital, a insistência nos velhos padrões “realistas” de representação implica a manutenção de um sofrimento já anacrônico: “Mas o capitalismo tem por si mesmo um tal poder de desrealizar os objetos costumeiros, os papéis da vida social e as instituições, que as representações ditas ‘realistas’ não podem mais evocar a realidade senão sob o modo da nostalgia ou da derrisão, como uma ocasião mais de sofrimento que de satisfação. O classicismo parece interdito em um

mundo onde a realidade é tão desestabilizada que não chega a oferecer matéria à experiência, mas sim à sondagem e à experimentação.”²

Este trabalho marcha no sentido contrário, constituindo a categoria da representação como o seu eixo. Não se trata de ressuscitar o morto, mas de repensar a questão, em termos estéticos: a “representação da realidade” no discurso ficcional literário, sim, sem concebê-la, todavia, como expressão reflexológica do que **já é**. E, ainda, como desconstrução de aspectos do desconstrucionismo: “representação da realidade” como meio de retorno às “coisas” e à **função social** da literatura na cultura brasileira contemporânea.

A experimentação levada a termo pelas vanguardas históricas no campo das artes implodiu de tal forma a noção de representação, que um travo pejorativo parece ter se lhe associado em definitivo. Parece sempre conservador falar-se em representação... Quando mais não seja porque, ao que tudo indica, **instituiu-se** uma tarefa permanente para a literatura desde então: colocar em crise as regras socioculturais da representação e evidenciar, nesse processo, o seu caráter inevitável de constructo, historicamente determinado. Assim sendo, Roland Barthes podia escrever ainda no final dos anos 1960 que a tarefa da literatura àquela década era: “...esvaziar o signo e recuar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de uma maneira radical, a estética secular da ‘representação’”.³ De lá para cá, entretanto, notamos que a literatura, na sua prática concreta, ou se “esqueceu” daquela tarefa supostamente principal em favor de objetivos menos radicais ou, suponhamos, sob a pressão de novas determinações (históricas, econômicas, políticas, culturais?) redimensionou sua empresa, modificando-a, mas sem propriamente abandoná-la.

Esclareçamo-nos melhor, recorrendo mais uma vez ao ensaio citado de Grumbecht. Aí, ele nos lembra que as estéticas das vanguardas históricas desembocaram num “beco sem saída”. Gestos outrora radicais perderam seu potencial de provocação. Dito de modo mais pragmático: não chocam mais a burguesia. O autor detecta, por outro lado, a emergência de

uma nova variedade de literatura, cuja origem, grosso modo, ele situa nas “margens” do capitalismo (Gabriel García Márquez é um nome relevante nesse contexto). Trata-se de uma literatura que não compartilha a desolação vanguardista “centrada na forma”. Do ponto de vista de uma genealogia das formas literárias, essa nova variedade remete menos ao *Finnegans Wake* ou aos manifestos modernistas do que aos primeiros poemas e aos *cuENTOS* de Borges.

Gumbrecht observa que García Márquez, em particular, sempre fez questão de enfatizar a “base realista” de seus romances e novelas, convencionalmente conceituados, não obstante isso, como “literatura fantástica”. Não se fala aqui de um fenômeno isolado, muito ao contrário: praticamente a totalidade da produção literária contemporânea (ou do presente pós-moderno, como prefere o autor) segue uma linha “realista”; fato que parece apontar decisivamente para a fórmula da... “recuperação da função de representação”.

Dir-se-ia que, em princípio, uma “influência salutar” vinda das “margens” teria guiado a literatura ocidental de volta ao “porto seguro” da representação e da *Welthaltigkeit*. Grande alívio, por conseguinte, para os conservadores de todos os países!, homens e mulheres que podem voltar a dormir sossegados, enfim, nas décadas finais de um século abalado por sucessivos surtos de “degeneração” artística.⁴

Esse novo realismo literário, todavia, não deixa de comportar uma natureza específica, que o distingue dos modelos anteriores da tradição: “... os textos literários escritos atualmente voltaram a apresentar ‘mundos’ a seus leitores. Mas, diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de dignificar estes mundos literários pela insistência sobre o seu *status* de representações”.⁵ Gumbrecht lembra, por exemplo, que a Macondo representada em *Cem Anos de Solidão* não tem nada a ver com formas especificamente caribenhas de sociabilidade. E no mesmo sentido, *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, não descreve adequadamente o mundo medieval do aprendizado.⁶ Esses textos, segundo

Gumbrecht, não podem ser medidos em relação a possíveis referentes; em última análise, eles sequer propõem ou reivindicam para si fidelidade a quaisquer referentes preexistentes.

O que teria provocado a emergência dessa nova variedade de literatura? Por que o resgate, para falar com o crítico, das funções da “representação do mundo” e da “fundação de sentido” na literatura? Gumbrecht não nos esclarece nada a esse respeito. Em seu ensaio, ele se limita a constatar que o resgate atual dessas funções vem acompanhado de uma reconquista do público leitor. Devemos cogitar, por nossa conta, numa motivação econômica para o fenômeno?

É preciso observar, por justiça, que ao nosso autor não importa formular uma questão dessa ordem. E isso porque, a despeito das particularidades da nova safra literária, muito bem apontadas por ele, sua conclusão é a de que representação e *Welthaltigkeit* não voltaram a ser um “paradigma epistemológico ou literário dominante”. A língua, observa, **não pode** mesmo deixar de representar. Ao contrário dos recursos de expressão pictóricos, que podem, materializados, eventualmente se sustentar por si mesmos, independentemente da função de representação, o material lingüístico não pode evitar efeitos de *Welthaltigkeit* – “efeitos de referencialidade”. As utilizações vanguardistas da língua objetivando eliminar a sua função representativa nada mais são, por assim dizer, que **experiências** com esse material. Experiências, por sua vez, que tendem a ser contornadas pelos leitores, pois a dificuldade de aceitar uma apresentação das palavras “tal como são” é imperiosa; daí o retorno, também via recepção, da função representativa da literatura...

De acordo com esse raciocínio, a representação literária continuaria na ordem do dia, portanto, por ser mesmo e tão-somente inevitável! Considerado o cenário artístico atual nas suas múltiplas e diversas formas de manifestação (incluídos aí, evidentemente, os novos meios tecnológicos de comunicação de massa, com os quais os textos impressos parecem... “incapazes de concorrer”) podemos deduzir – sempre segundo o autor –

que os desejos do público hodierno estão muito mais voltados para a “intensidade”, a “presença” e a “percepção” do que para a “representação” e a “experiência” em suas modalidades tradicionais.

“Desreferencialização” é a palavra-chave proposta para caracterizar o momento cultural em que nos encontramos: “Isso significa que, conforme o paradigma já descrito de ‘variação sem originais’, distinções como aquelas entre representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência perdem sua pertinência”.⁷ As sociedades ocidentais encontram-se de tal forma dessensibilizadas com relação a essas distinções, que as transgressões artísticas perderam muito de sua eficácia – tendo-se em vista que a ficção trabalha justamente com elas, operando uma “suspensão consciente e temporária” dos binarismos do tipo “real / irreal” e “verdadeiro / falso”. Dada a “desreferencialização”, é lícito supor que uma provocação artística de fato conseqüente só pode advir de “efeitos especiais”, cuja intensidade a literatura está muito distante, certamente, de conseguir suscitar com êxito.⁸

Insistimos até agora com as posições de Gumbrecht porque elas nos parecem indicar, nitidamente, os impasses, as perplexidades e a crise de legitimidade que caracterizam os estudos literários em nossos dias. É de supor, nessa bitola que mais e mais se estreita, que naquele “beco sem saída” em que desembocou a estética da vanguarda histórica desembocaram também, *et por cause*, os estudos literários. Afinal, notemos que a possibilidade de a literatura estar prestes a alcançar o seu “fim histórico” na cultura ocidental não está fora do escopo de cogitações de Hans Ulrich Gumbrecht. Depois do “fim da história”, “fim do socialismo”, “fim das utopias” etc., ainda outro “fim” para o fim do século XX.

Em data recente, a crítica Leyla Perrone-Moisés escreveu o seguinte: “O desafeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual. Ouvi recentemente, de uma criança com preguiça de ler, a reclamação de que ‘os livros têm muitas

letras”.⁹ Com efeito, o *status* tradicional da literatura foi seriamente abalado, sobretudo nas duas últimas décadas, marcadas pela emergência de novos *mass media* e por um novo reinado da imagem no campo da informação. O antigo *status* da literatura na sociedade burguesa se prendia à sua função social estreitamente vinculada, no caso, à educação: a literatura enobrecia quem quer que dela se servisse, malgrado as diferenças de nível socioeconômico. A educação via literatura atravessa todo o século XIX (e boa parte do XX, podemos acrescentar) como a forma por excelência de ilustração humanista.¹⁰ Esvaziada sua função social em termos culturais-educacionais (esvaziamento que prossegue e acelerado na atualidade) a literatura perde prestígio e cede a vez a outros meios de “produção da presença à distância” (para usar uma expressão de Gumbrecht) mais afeitos à racionalização do tempo imposta pela “nova ordem” do capital.

A teoria da literatura surge, segundo Wolfgang Iser, nesse contexto de depauperamento progressivo (e já secular!) do antigo prestígio da literatura, como uma tentativa de reação à perda dos valores “iluministas” (em sentido lato). Trata-se de uma ilusão, todavia, pois a teoria da literatura não pode, por si mesma, prover uma função social para as letras. A função social só pode derivar, como bem o lembra, das próprias “necessidades sociais”.¹¹ A título de ilustração, valeria lembrar aqui o caso do Regionalismo brasileiro, cuja “morte” tantas vezes anunciada pela crítica jamais se deu efetivamente: “não depende apenas da opinião da crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir”, escreveu Antonio Candido.¹² Ora, é justamente porque a literatura “desempenha funções na vida da sociedade”, observa Candido, que o Regionalismo “existiu, existe e existirá enquanto houver condições como a do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana”. Enfim, são as necessidades sociais, consideradas em conjunto, que podem determinar a permanência ou não de um gênero ou filão temático, para além da opinião ou vontade da crítica.

Retomemos a questão da representação pela ponta do novelo que vimos desfiando até aqui, isto é, pela(s) causa(s) que subjaz(em) ao “resgate” da função da representação literária. Resgate que, como dito anteriormente, frustra a expectativa de uma metacrítica da representação pela representação, ao menos conforme formulada por Barthes em seu ensaio famoso (supondo-se, aí, a dissimulação pela linguagem da função representativa da linguagem). O que não significa, a nosso ver, que toda dimensão crítica da representação tenha evaporado sem mais. Descartamos, desde logo, a hipótese de que teria ocorrido uma **regressão** (uma in-volução) histórica da representação (o que implicaria, tão-simplesmente, numa troca de sinais da – má – hipótese de que a literatura teria, no transcurso da história ocidental, “evoluído” em termos de representação, alcançando o seu fastígio com as vanguardas históricas – ponto ótimo e também último do seu percurso, o “fim” e numa *performance* ideal). A questão da representação não deve ser pensada sob um viés hegeliano, como uma sucessão de “superações” em direção a uma síntese – um “Espírito absoluto” – na qual o embate dialético das representações se resolveria numa dissolução de todas as contradições. Do ponto de vista deste trabalho, ao invés, as representações não progridem, simplesmente se transformam ao longo do tempo e, **interpretações** que também são, carregam em si as contradições dos sistemas de referência extratextuais que recortam e organizam em sua estrutura específica. Esse recorte e essa organização “interna” implicam a transfiguração daqueles elementos referenciais acolhidos, os quais são efetivamente (re)produzidos (produzidos em novo modo, e não “copiados”) pelo processo de constituição da representação. Retomaremos esse ponto adiante.

As relações entre representação e sistemas contextuais preexistentes (os campos de referência do texto literário) são de importância decisiva para que enfrentemos o problema da “recuperação da função de representação” na literatura contemporânea. Ou, em termos que julgamos mais precisos, o “eterno retorno” da função referida: ela, que afinal

jamais deixou de existir, “retorna” hoje no “contradiscurso” literatura (malgrado Foucault) numa configuração original, vale dizer, ela não repete a tradição.

É objetivo deste trabalho discutir a relação representação-referência sob novos parâmetros (exigência que as transformações históricas e culturais recentes parecem mesmo nos impor!). Em vista disso, o objeto primeiro de nossa atenção é o conceito de representação literária considerado em si mesmo. A ele dedicamos o presente capítulo. Move-nos aqui, pois, o desejo de elaborar uma reflexão teórica em torno do conceito com vistas ao seu esclarecimento e à afirmação de sua operacionalidade, segundo critérios particulares que também procuraremos estabelecer. Conforme proposto, o conceito de representação literária deverá funcionar como o elemento aglutinador das análises da matéria literária contemporânea. Assim sendo, as particularidades semânticas do conceito serão retomadas e elaboradas continuamente ao longo de todo o percurso analítico.

O objeto “representação” se fará acompanhar, nessas páginas, do objeto “romance brasileiro contemporâneo” (o nosso romance das décadas de 1980-90). A funcionalidade almejada desse desdobramento analítico é dupla: 1) considerando-se que os romances serão lidos e interpretados a partir do conceito de representação proposto, espera-se que as análises se prestem a melhor esclarecer o conceito; 2) em sentido inverso e naturalmente complementar, espera-se que o conceito ilumine aspectos ou características específicas da produção romanesca considerada.

Existe uma profunda conexão entre o que aqui se propõe como reflexão teórica e aquilo que se propõe como desdobramento analítico. A precedência da abordagem teórica não passa de uma questão de método, que visa a um certo efeito didático, não devendo enganar quanto à disposição ou hierarquização dos objetos: a teoria, no caso, não antecede à análise, mas nasce **simultaneamente** a ela, num movimento integrado e coeso. Em outras palavras, o conceito não é teorizado em abstrato, mas é

posto como decorrência imediata de nossa observação prévia da matéria romanesca dos anos 1980-90. Não há, pois, constrangimento da matéria literária num quadro teórico preestabelecido, o que deverá ficar evidente – assim esperamos – nos capítulos seguintes.

Por fim, cabe observar que a abordagem teórica do conceito pretende postular uma linha interpretativa de cunho **materialista**, que proporcionará tanto uma abordagem histórica do romance considerado em sua função social na cultura brasileira (assunto do segundo capítulo), quanto uma abordagem analítica centrada nas características realistas dos romances dos anos 1980-90 (assunto do terceiro capítulo). Por ora e para não adiantarmos indevidamente os tópicos de nossa discussão, passemos sem mais demora à reflexão sobre o problema da representação literária da realidade.

A obra teórica de Wolfgang Iser pode nos servir de ponto de partida. Fortemente anti-mimética, como é sabido, ela descarta a representação no sentido de *mímesis-imitatio*: o texto ficcional não reduplica algo pré-dado. O mundo representado no texto não designa um mundo existente, antes “deve ser tomado apenas **como se** fosse um mundo, embora não o seja”.¹³ Embora não designe um mundo existente, o mundo representado no texto está relacionado ao mundo empírico, na medida em que extrai dele os elementos para a sua própria constituição.

O mundo emergente no texto ficcional é o resultado da **seleção** de elementos pré-dados (disponíveis como campos de referência do texto, e que podem ser tanto de natureza sociocultural – normas extratextuais da sociedade – como estritamente literária – a literatura passada) e da **combinação** desses elementos ao nível intratextual. Os elementos ou fragmentos de material selecionados nos campos externos são trazidos para o interior do texto, configurando aí o que Iser denomina o “repertório do texto” (a predominância, no repertório, de elementos tirados da tradição literária ou de normas sociais tem uma correlação com a definição do gênero literário: assim, por exemplo, o predomínio de elementos literários

do passado caracteriza a “lírica”, ao passo que a ênfase nos dados empíricos aumenta a proporção das normas extratextuais no repertório e define o “romance”).¹⁴ Enfim, os elementos preexistentes, cuja **seleção**, de acordo com Iser, é governada tão-somente pela livre escolha do escritor, são **combinados** no interior do texto, tanto no que diz respeito à combinabilidade verbal (pensemos nos neologismos de um Joyce ou de um Guimarães Rosa, por exemplo) quanto em relação aos dados do mundo empírico e dos esquemas narrativos responsáveis pela organização das personagens e suas ações.

A combinação dos elementos importados para o texto produz estruturas originais que, por serem mesmo inéditas, “não encontram correspondente fora do próprio texto”.¹⁵ Daí deduzir-se que o “algo” apresentado na representação **não** possui uma existência própria, isto é, que **independeria** do próprio ato de apresentação.¹⁶ Trata-se de recusar a noção de *mimesis-imitatio* em favor da idéia de *performance* e ressaltar, assim, o caráter **produtivo** do discurso ficcional literário.

A produtividade do texto, por sua vez, depende da participação ativa do leitor para se realizar plenamente: “... as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético”.¹⁷ Ao contrário dos objetos de percepção, portanto, o objeto do texto ficcional não dispõe de existência própria: “Esse objeto é imaginário à medida que não é dado, mas pode ser produzido através da organização dos símbolos textuais na imaginação do receptor”.¹⁸ Isso marca uma distinção fundamental, que muito nos interessa frisar, entre **percepção** e **representação**: enquanto a percepção requer a pré-existência de um objeto dado, a representação tem por “condição constitutiva” o fato de se referir a algo não-dado ou ausente.¹⁹ Entende-se assim que os signos do discurso ficcional literário não copiam o objeto, mas sim “as **condições de concepção e percepção**, de modo que o objeto intencionado por eles se constitua”.²⁰

“A imagem representada e o sujeito-leitor são indivisíveis”.²¹ Na medida em que o leitor cria os objetos da representação e constitui o sentido do texto (não de forma arbitrária, pois o processo de leitura é orientado pelas condições, **esquemáticas pelo texto**, para a constituição do objeto imaginário) cria simultaneamente a si mesmo: o próprio sujeito-leitor é constituído nesse processo, já que é afetado pelo que produz. A leitura, nos diz magistralmente Wolfgang Iser, demonstra o quão pouco o sujeito é algo “dado”, a leitura permite o “tornar-se consciente” do sujeito.²² Considerada a proteiforme plasticidade que caracteriza os seres humanos (“os seres humanos são a totalidade de suas possibilidades”), a leitura permite à pessoa ter “a si mesma no estar-fora-de-si”,²³ isto é, possuir a si mesma na possibilidade realizada-exteriorizada pelo imaginário: o constituinte fictício do ficcional literário ativa o imaginário, forçando-o a assumir uma **forma**, o que significa, para o sujeito-leitor, o acesso ao que em si era até então desconhecido.

Eis porque Iser destaca a categoria da **encenação** como uma disposição antropológica que permite aos “artefatos culturais” chamados seres humanos (ao tempo em que produzem a cultura são produzidos por ela) suprirem sua necessidade de se auto-explorarem. “Somos, mas não temos a nós mesmos”, isto é, nenhuma objetivação ou determinação permite aos seres humanos coincidirem com si próprios; daí o recurso à encenação para “terem a si mesmos no estarem-fora-de-si”, duplicando-se num espaço imaginário, qual seja, o espaço performativo instaurado pela ficção.²⁴

No que se refere mais propriamente às relações do sujeito com o mundo empírico, engendradas no processo da leitura, o autor demonstra que está em jogo aí a “transgressão de limites” e uma visão renovada dos sistemas de referência do texto. A seleção dos sistemas contextuais preexistentes implica a transgressão dos limites que lhe são próprios, na medida em que se desestrutura uma configuração sistêmica prévia ao texto ficcional. Normas e valores sociais, bem como citações e alusões literárias,

são destacadas do seu pano de fundo originário e inseridas num novo contexto, onde contraem, por sua vez, combinações inéditas. Esse processo constitutivo coloca em evidência, para o leitor, as fronteiras originais dos sistemas de referência empiricamente dados. Assim sendo, o que em nosso dia-a-dia é, desapercivelmente, tomado como a “própria realidade” (na verdade: as funções reguladoras e as normas de organização de nosso mundo sociocultural) é retirado dessa identificação e convertido em **objeto de percepção** pelo ato de fingir – o ato de seleção.

O mundo representado no texto, portanto, “não designa um mundo existente”, mas, por isso mesmo, constitui uma ótica original através da qual os dados do mundo empírico podem ser “lidos” de um modo renovado e, talvez, oportunamente crítico. A propósito, escreve o seguinte: “Daí que a reação que o **como se** desperta no âmbito do mundo do texto possa se referir também à realidade empírica que, através do mundo do texto, é visada a partir de uma perspectiva que não se confunde com uma outra do mundo dado da vida real (*Lebenswelt*)”.²⁵ O discurso ficcional literário rompe com os sistemas de referência preexistentes (performativo, ultrapassa a referencialidade e, assim, coloca em crise os pressupostos da semântica); antes caracteriza a referência do que se mostra determinado por ela, tornando acessível um conhecimento cultural que, sem ele, seria inacessível à cognição.

Detalhamos alguns pontos capitais da teorização de Wolfgang Iser acerca do estatuto próprio do ficcional literário porque acreditamos tratar-se de uma via fecunda para uma abordagem, em novos termos, da questão contemporânea da representação. De fato, a contribuição do teórico alemão, a nosso ver, é de extrema relevância para um esforço que pretenda pensar a representação sem atrelá-la à concepção de *mímesis* no sentido restrito e restritivo de *imitatio*. Assim, o empenho em lançar as bases de uma nova ciência da literatura, a “antropologia literária”, que prescindia de padrões de descrição buscados em outras disciplinas, é notável, e, certamente, abrirá perspectivas muito produtivas para o estudo

renovado da literatura (o próprio fato de a “antropologia literária”, em formação, desde logo se recusar a extrair suas premissas cognitivas de outras disciplinas é indicativo de sua resistência à transformação da literatura em “ilustração” de “verdades” elaboradas em outros saberes: história, sociologia, psicanálise etc.; deparamo-nos, enfim, com um pensamento que busca descrever o ficcional literário como um discurso digno em si mesmo e que, por conseguinte, se auto-legitima).

Considerados os propósitos que movem o nosso trabalho, todavia, é preciso produzir, nesse espaço que vamos ocupando, uma “distância” da posição do autor no que diz respeito à contraposição entre fictício e real. É nosso objetivo repensar a “representação da realidade” na literatura de modo que se possa “salvar” (para usar um termo consagrado por Walter Benjamin) as “coisas” a que a literatura se refere. Em palavras mais precisas, interessa-nos trazer ao primeiro plano da discussão a **possível criticidade** do texto literário face aos seus sistemas de referência historicamente dados. É certo que a obra de Iser não propõe, digamos, uma “literatura sem objeto”; conforme visto, o discurso literário cria seu objeto a partir de elementos preexistentes, sejam eles objetos do mundo empírico, imagens ou visões do mundo ou simplesmente outros textos da literatura passada. Não obstante a afirmação desse trânsito de mão-dupla real-fictício, o autor, por outro lado, tem insistido numa indistinção entre as fronteiras das duas instâncias, a qual julgamos extremamente prejudicial. “Procurei sempre manter-me afastado da oposição entre fictício e real: para mim, simplesmente não há nenhuma oposição (...) qualificar a realidade contemporânea como ‘ficcional’ significa usar o fictício para obter uma transformação que, ela mesma, já foi experimentada”- diz em debate realizado em 1996.²⁶ Embora concordemos que o fictício é uma componente essencial do que convencionamos denominar “realidade” (pensemos nos “papéis sociais” que “representamos” no cotidiano, conforme regras e expectativas de ordem coletiva) pretendemos, aqui, insistir na necessidade de manter uma diferenciação, quando mais não seja

porque a perda das fronteiras entre, por exemplo, “realidade” e “realidade virtual”, “experiência” e “simulacro” tem servido, no mais das vezes, a interesses ideológicos escusos. Aliás, ao contrário do que supõe Iser, não “caminhamos para uma era pós-ideológica”, (!) não obstante nossas sociedades não acreditarem mais, de fato, em “respostas conclusivas”.²⁷

Ora, mantido o paradigma de “desreferencialização” da experiência cultural contemporânea mantém-se, igualmente, o esvaziamento da função social da literatura. Como concebê-la, enquanto “transgressão de limites”, quando a oposição entre fictício e real é minimizada ou mesmo abolida? Identificadas as duas instâncias, o “beco sem saída” é instaurado em ato: a literatura chega ao seu “fim histórico”. E na qualidade de entretenimento e bobagem, a literatura é, decerto, incapaz de “concorrer” com os novos *mass media* e, nessa linha, tende a perder qualquer “necessidade social” no espaço da cultura.

Não devemos, a nosso ver, pensar a “mídia literatura” em termos de “concorrência” com outros meios de comunicação de massa. É certo que o cinema dito comercial, a TV e, mais recentemente, a Internet ampliaram o seu domínio nas sociedades contemporâneas, restringindo bastante o lugar da literatura. Nessa perspectiva, o comentário de Leyla Perrone-Moisés, citado acima, diz por si só. Entretanto, considerada a **especificidade** da literatura, seja, como nos ensina Iser, enquanto “dispositivo antropológico” que permite a auto-exploração do ser humano, seja como “memória cultural” (a literatura representa uma forma de conhecimento que não pode ser invalidada ou sobrepujada, o que lhe permite acumular-se enquanto “memória cultural”; considerada a rápida obsolescência do conhecimento e da experiência na modernidade, deduz-se que a literatura funciona, aí, como um antídoto contra o esquecimento cultural e a perda da consciência histórica) parece-nos de todo improdutivo, do ponto de vista crítico, colocar a literatura para “brigar” com outros meios cujas naturezas são absolutamente outras.

Enfim, uma reflexão crítica que **resista** à “desreferencialização” é condição *sine qua non*, cremos, para que se possa pensar a criticidade (quando houver) do discurso ficcional literário em relação a seus objetos. Para tanto, é preciso recuperar urgentemente, contra a ideologia pós-moderna, a idéia de que existem “**determinações materiais necessárias** da vida social”.²⁸ Trata-se de reverter, segundo Chauí, a conversão da atividade racional naquilo que os pós-modernistas constituem teoricamente como narrativas: “Então tudo são narrativas, são textos com intertextos, sobretextos e contextos dos textos textualizados na contextualização textualizante do textuado e por aí vai. Aquilo que a razão sempre considerou como as esferas ou ordens de realidade e as relações entre essas esferas e ordens de realidade agora não passariam de ‘narrativas’ (...) E nós sabemos o que a nossa palavra ‘narração’ quer dizer: na origem, ela era ‘mito’. Mito é narração. Então as diferentes esferas da realidade são mitos, que a gente não sabe de onde vêm nem para onde vão, tornando a superfície social lisa e indiferenciada e a história um escoamento desprovido de qualquer finalidade”.²⁹ A indagação filosófica deve refutar a dissolução total da materialidade do mundo no tecido de signos da narrativa e retomar questões prementes, quais sejam, as relações econômicas, as relações sociais e intersubjetivas, as relações de poder e as determinações históricas da cultura.

Marilena Chauí coloca o dedo na ferida ao explicitar a “mescla de niilismo e de resignação insatisfeita” em que se converteu o trabalho intelectual no tempo presente, incapaz, ao que tudo indica, de articular uma crítica consistente à barbárie neoliberal que hoje se expande em nível planetário, e a passo de gazela.³⁰ Ao que nos compete mais especificamente, cabe destacar sua crítica ao que poderíamos aqui denominar o “sem-saída do texto”. Crítica essa de importância para os estudos literários. De fato, após a **conseqüente** aventura desconstrucionista é chegada a hora de repensar as relações da literatura com as coisas, de modo que se possa, então, desaprisionar a escritura da

escritura - a remissão infinita do texto a outros textos. Num ensaio de 1991, Paulo Arantes já identificava o cerne do problema em passagem de muita ironia: "... não se pode anular o mundo numa obra de vanguarda e aposentar-se pela Previdência Social".³¹ Detecta-se, aí, a contradição nas sociedades capitalistas modernas entre a racionalidade econômica (a qual, entretanto, devemos conceber, lembrando Kurz, tal a "racionalidade" de um louco dentro do seu sistema de loucura) e a cultura modernista, cuja deriva principal é a de dissolver o mundo na representação de ordem puramente mental.

Não seria talvez exagerado dizer-se que paira no ar um desejo – uma necessidade social – de "retorno" **crítico** ao real, manifestado tanto em certos textos filosóficos, noutros de crítica literária e na própria literatura (no que tange à última, é nossa intenção demonstrá-lo cabalmente no terceiro capítulo). 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.

A literatura não consiste no resgate lingüístico de uma verdade preformada nas coisas e nas relações sociais. Ela também não é a deformação *a posteriori* dessa verdade, a que o crítico visaria a "corrigir".³² Em última instância, tais concepções repousam sobre o ocultamento do caráter produtivo da linguagem, a denegação da não transparência das palavras face as coisas a que se referem. Não se trata, decerto, de uma **produção** a partir do "nada"; mas não se trata, igualmente, de reconhecimento servil do elemento prévio.

Já se observou uma vez que a linguagem criou o homem, mais que o homem à linguagem. De fato, trata-se de um recurso **demasiado humano** para ser compreendido em termos de "transparência" e "reconhecimento". Cabe substituí-los por "opacidade" e "produção de conhecimento". O homem, ou, o "formador da linguagem", como o denomina Nietzsche, nunca capta a "coisa em si", mas tão-somente "as relações das coisas aos

homens”, “a metamorfose do mundo em homem”, “um entendimento do mundo como uma coisa à semelhança do homem”.³³ A linguagem, podemos concluir, não substitui meramente as coisas ao dizê-las em sua ausência; entre as palavras e as coisas medeia, sempre, o “homem”, não o homem-substância, mas sim o homem-história, o formador formado pela linguagem e pela cultura no transcurso do tempo.

A ênfase no caráter produtivo da linguagem tem, aqui, um propósito estratégico. Ela deve cumprir a função teórica de atrelar o necessário “retorno” à realidade, de que falávamos, a um cuidado constante com as mediações que a “representação da realidade” impõe. Aprendemos, entre outros, com Foucault, que não existe um sistema de representação de valor neutro, capaz de dizer o “ser mesmo” do que é representado.³⁴ A **ordem** intrínseca ao discurso,³⁵ ao invés, diz ao homem que ele não pode dizer tudo: a representação que realiza, justamente por não ser ilimitada, **reprime** a área da experiência a que condena ao silêncio. A compreensão do discurso como uma **violência** imposta às coisas nos alerta, enfim, de que a realidade não deve ser captada de um único ponto de vista. A apreensão crítica da realidade precisa ser exercida como um momento mesmo de reflexão, vale dizer, deve dobrar-se sobre si mesma a fim de não esquecer o próprio esforço de conceitualização; manter viva a consciência do descompasso entre a coisa e o pensamento da coisa (em vez, como é de hábito, de tentar eliminá-la) como antídoto mesmo à dissolução do objeto nas determinações categoriais que lhe são impostas de um ponto de vista a ele externo e, tantas vezes, arbitrariamente: o conceito do objeto **nunca** é o objeto.³⁶

Certamente não se há de buscar, por assim dizer, a verdadeira face da coisa **aquém** da representação. A conceitualização tradicional de verdade, *adaequatio rei et intellectus* (adequação da inteligência à coisa), foi definitivamente abalada na cultura ocidental desde o pensamento radical de Nietzsche até o questionamento heideggeriano da primazia do conhecimento teórico em *Ser e Tempo* (1927).³⁷ Certos desdobramentos da

lingüística, por outro lado, chamam a atenção para a **interpretação** como um fator decisivo para a decodificação do signo; ora, sendo o movimento da interpretação sabidamente infinito, e mais, sujeito às idiosincrasias e conhecimentos do intérprete, a “origem” do signo lingüístico, bem como o seu “sentido último” são na verdade inalcançáveis, podendo tão-somente ser sugeridos e não afirmados.³⁸

Derrida diria **suplementados**; o acrescentar de uma origem ou uma significação para aplacar o “desejo de centro” e deter, assim, numa configuração que se pretenderia “final”, a dispersão aleatória dos sentidos no jogo infinito e sempre renovável de substituições semânticas no campo – esse sim finito – da linguagem.³⁹ Estamos de acordo com a posição derridiana no que diz respeito às “certezas desaparecidas” e à necessidade de repensar a própria demanda humana por sentidos. Demanda que, tantas vezes na história ocidental, reverteu numa violência sem limites contra toda forma de alteridade (observemos tratar-se de posição que em muitos pontos coincide com a de Michel Foucault, a de Wolfgang Iser e, em certos aspectos, também com a de Walter Benjamin).⁴⁰ Nessa perspectiva, darmos conta, afinal, do “sem-fundo da ação e da representação – o umbigo opaco da *mimesis* (ato de representar)”,⁴¹ “sem-fundo” que perpassa o próprio discurso racional, encará-lo sem a “nostalgia” de praxe pode significar um passo importante para desenharmos, hoje, uma nova figura da razão, que reúna o que a civilização repressiva tornou antagônicos: a sensibilidade e o Entendimento.⁴²

É mérito da literatura moderna o chamar a atenção para esse “sem-fundo” radical, para o atropelo recíproco de representações concorrentes ou contraditórias, para o fato de um mesmo fenômeno ser passível de múltiplas e diversas representações no espaço da cultura... Não seria talvez exagerado propor que a literatura moderna produziu uma nova – uma quarta – “ferida narcisista” na cultura ocidental (depois de Copérnico, Darwin e Freud) ao implodir a “certeza tranquilizadora” da existência de um **fundo estável** no jogo da linguagem proposto aos leitores. No entanto, é na

esteira das certezas assim perdidas que bruxuleia, como já se observou inúmeras vezes, a esperança de um redimensionamento da razão. Esperança viva de que a razão aprenda, hoje, mais uma vez, com a literatura e com as artes, que é sempre possível ser racional e criticar a “razão universal burguês-iluminista” que ontem, como agora, produz os seus perdedores em massa.⁴³

Essa aprendizagem (supondo-a concretizável no tempo presente) pode se servir de uma revisão de certos pressupostos da desconstrução. Em última instância, é preciso seguir-lhe a lição e questionar, com o perdão da palavra, a “origem” da teoria: desconstruir a desconstrução derridiana ao menos num ponto, qual seja, a concepção do texto como uma remissão *en abîme* a outros textos e a conseqüente perda da **materialidade** do mundo (e de sua importância para o texto). Estamos de acordo que todo texto é uma reescritura de outros textos, que toda ficção contém em si diversas outras ficções. E, como já o salientamos, consideramos a crítica derridiana às ideologias da totalização de importância capital para um redimensionamento da racionalidade do pensamento contemporâneo. Estamos em franco desacordo, no entanto, com a idéia de que “na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso”,⁴⁴ pelos motivos já alegados.

Para amarrar um pouco os pontos do que temos exposto: a desconstrução não se mostra uma teoria eficaz para dar conta do paradigma epistemológico da “desreferencialização” da experiência contemporânea. Frisemos mais uma vez: mantida a “desreferencialização” torna-se impossível, no limite, articular uma crítica consistente seja à literatura, seja à realidade, na medida em que distinções até há pouco fundamentais, por exemplo, entre ficção e realidade, representação e referente etc., tendem a ser suprimidas ou excessivamente minimizadas. É plenamente possível (e, a nosso ver, indispensável) manter tais distinções, sem recorrer a procedimentos de substancialização do mundo. De fato, confundi-lo com uma substância estável, um “núcleo duro” a-histórico ou

transhistórico, em torno do qual tudo o mais gira com maior ou menor distanciamento de verdade, resulta sempre numa apreensão das ficções como embuste contido na realidade, **passível de ser reprimido**.

Michel Foucault, a nosso ver um tanto apressadamente, celebrou em *As Palavras e as Coisas*, “o esfacelamento do homem no riso e o retorno das máscaras”,⁴⁵ anunciado outrora pelo pensamento de Nietzsche e concretizado na modernidade pelas intervenções desconstrucionistas e pelas diversas vanguardas no campo das artes. Nesse seu livro ambicioso, cujo tema não é senão a “representação em si”, como bem notou Hayden White,⁴⁶ Foucault vislumbra uma “melhoria” histórica no que se refere ao constrangimento secular da linguagem dentro da tarefa da representação. Ela consiste na dessacralização da palavra, isto é, no seu retorno à ordem das coisas, onde doravante deverá ocupar o lugar de uma coisa entre muitas outras. Dessacralizar a palavra significa, pois, renunciar a estabelecer relações hierárquicas na ordem das coisas, renunciar à representação enquanto **ordenamento repressivo** das coisas do mundo.

Ao leitor de hoje (*As Palavras e as Coisas* é de 1966), que acompanha os desdobramentos socioculturais que têm marcado, sobretudo, as décadas de 1980-90, o prognóstico de Michel Foucault parecerá totalmente frustrado. Malgrado a desrealização do real na cultura pós-moderna (retorno das máscaras?), a “nova ordem” que o “sujeito-automático” do capital impõe ao mundo é por excelência hierarquizadora.⁴⁷ Não pretendemos, obviamente, afirmar que a estrutura econômica determinou, por si mesma, as promessas de uma superestrutura em vias de liberação. Marxistas... críticos do marxismo já demonstraram que há sempre uma **defasagem** entre a base econômica e a superestrutura (a primeira sempre se modifica mais lentamente que a segunda; o caso do Brasil, aliás, é exemplar nesse sentido) e que, por outro lado, no interior mesmo da cultura, os agentes sociais não coincidem (ainda são um pouco melhores...) do que os seus respectivos modelos mediáticos.⁴⁸ A base econômica não determina, de modo unívoco, a produção artística; no

entanto, é óbvio que ela a influencia de alguma maneira. Em outras palavras, a produção de novas formas artísticas também depende do que se passa na práxis social, historicamente determinada.

Estudos em torno da categoria “pós-modernidade” têm insistido no marco “Segunda Guerra Mundial” como um divisor de águas no que diz respeito à produção artística.⁴⁹ A partir de 1945 teria se dado a consolidação progressiva da democracia burguesa e da sociedade capitalista de consumo, primeiramente de tipo industrial e, hoje, como se diz, pós-industrial (o prefixo “pós” tornou-se, efetivamente, uma obsessão de nosso tempo). Essa transformação histórica significou a destruição da velha ordem semi-aristocrática ou agrária ainda existente em países europeus do período de entre-guerras. Ocorre que tal anacronismo – segundo Anderson, principalmente – era essencial à vitalidade do modernismo, que devia sua força de subversão a um “laço crítico com o passado pré-capitalista”. O anacronismo econômico, por assim dizer, fornecia uma plataforma segura de onde obstar a um aburguesamento cultural então em curso; dir-se-ia criticá-lo a partir de um olhar “externo”. Destruída, entretanto, a “velha ordem”, assiste-se a um declínio lamentável da literatura e das demais artes, que pareciam, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, destinadas a um desenvolvimento ilimitado de suas possibilidades estéticas e produção de conhecimento novo (a idéia de “declínio”, comum a Anderson e Hobsbawn, é relativizada por Jameson, que detecta vários aspectos positivos na pós-modernidade).

As artes na segunda metade do século se caracterizariam, **grosso modo**, por um recuo generalizado da experimentação. Alcança-se a era do “pastiche”: citação de estilos do passado e fórmulas de vanguarda, outrora contundentes, ressuscitadas agora sem o *pathos* e a pertinência crítica originais. Acompanhando o “fim das utopias”, as artes perdem o velho compromisso com a revolução social e se dobram fácil às exigências do mercado de bens culturais.

A idéia de que ocorreu uma “mutação” no cenário cultural, uma “cesura” na história no ponto “1945” parece-nos totalmente correta. Quer consideremos a modernidade um “projeto incompleto” e por completar, quer concebamos a pós-modernidade como uma “nova” etapa ou mesmo uma “superação” da modernidade, o certo é que se deu, efetivamente, um “corte” histórico-cultural. Dito de modo o mais prosaico: as coisas não são mais como eram na primeira metade do século XX e não retornarão mais à configuração antiga...

Ora, assim sendo, que significa, como é de praxe, acusar a literatura contemporânea de ter abandonado a experimentação formal tal e qual a praticaram as vanguardas históricas? Essa acusação se fundamenta no fato de que se conhece – *a priori!* – o modelo (!) de experimentação a que a literatura deve fazer jus, caso queira ter o direito de cidadania no meio altamente especializado dos intelectuais.

Não cabe à literatura, a nosso ver, “retomar” a experimentação das vanguardas históricas; muito mais plausível é experimentá-la de **modo novo**, o que pode implicar, no limite, o abandono de procedimentos formais tidos outrora como revolucionários em termos de linguagem (e hoje consagrados pela crítica e neutralizados no museu de tudo do capitalismo). Não fazemos, aqui, qualquer concessão a um realismo grosseiro, que confunda literatura com documento; tratamos apenas de sugerir que a revolução da forma, sem a qual não há arte revolucionária, pode ser levada a termo de modo muito diverso do que o experimentado pelas vanguardas históricas. O retorno da “função da representação” não responderia, portanto, a motivações histórico-culturais surgidas muito recentemente? Em outras palavras, o novo “realismo” não é uma reação, em si, à desrealização da experiência contemporânea promovida pelos progressos recentes do capital e referendada pelos novos meios de comunicação de massa?

O surgimento de novos meios de “reprodutibilidade técnica” ou, como é o caso dos computadores, de produção de “realidades virtuais”, alteram o

modo de existência das sociedades, a mentalidade coletiva e a própria percepção humana. Ao contrário do que supõe o senso comum, o computador (para ficarmos com um exemplo contundente) não é meramente mais uma “máquina” à disposição do homem: ao revolucionar a práxis, ele não deixa, por conseguinte, de modificar nossa relação com nosso corpo, com nossa consciência individual e nossas relações com os outros. Um novo meio de comunicação de massa, como bem sugere o título do livro de Gumbrecht, implica a “modernização dos sentidos”; mudanças fundamentais da constituição do espaço / tempo e do que se entende por “subjetividade” conduzem, sem dúvida, a um redimensionamento profundo da cultura.

Retornemos agora às relações aludidas entre estrutura e superestrutura por uma pista sugerida por Adorno. Trata-se, precisamente, de estender uma observação sua à época presente: assim como o momento anti-realista do “novo romance” (Proust, Joyce, Kafka, o romance do Expressionismo alemão) era, ele próprio, produzido pelo seu “objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos”,⁵⁰ **também o momento realista do romance do presente pós-moderno é produzido pelo seu objeto real** (Entendamo-nos: o objeto real não é, aqui, a causa de que o romance “realista” é o único efeito possível. A mesma causa social poderia suscitar efeitos discursivos diversos entre si. Apenas queremos afirmar, portanto, a historicidade do texto literário: a história não pressiona o texto “de fora”, já que o próprio texto é história, um produto imerso na história de que participa. Colocar o texto “em situação” significa reconhecer a precariedade de sua autonomia – por mais que frisemos a componente “linguagem”, o texto é rigorosamente impensável desvinculado da materialidade do mundo – situá-lo, enfim, é indispensável para que venham à tona os pressupostos de sua historicidade e o “recado do escritor”).⁵¹

O “objeto real” referido por Adorno é a sociedade à qual o romance pertence. Devemos ao filósofo a reflexão que associa as possibilidades de

representação literária e os processos históricos contemporâneos. Em *Mínima Moralía*, por exemplo, Adorno observa que o único objeto, à época, “digno de representação” na arte, “o puro inumano”, furta-se à representação, dada sua enormidade, sua **real** inumanidade (lembramos que o livro é escrito durante os anos 1940; o objeto é, pois, a barbárie nazista). Essa reflexão adorniana é especialmente pertinente no que diz respeito ao romance, porque – como ele também observa no seu ensaio sobre a posição do narrador – a linguagem do (gênero) romance lhe põe limites na emancipação do objeto.

O romance é a forma narrativa mais próxima de uma *mímesis* da realidade cotidiana, considerada nos seus aspectos socioeconômicos. Essa característica o torna o objeto literário mais apropriado para a análise da questão da representação, conforme temos tentado esboçá-la. Com efeito, nossa proposta de resistência à “desreferencialização” não é aqui enunciada arbitrariamente, como uma hipótese teórica abstrata, mas nasce de nossa observação de determinadas vertentes do romance brasileiro contemporâneo. Se é correto dizer-se que boa parte da literatura dos anos 1980-90 embarcou na canoa do comodismo estético, da falta de inquietação formal e da busca de “efeitos especiais” à maneira da televisão e do cinema comercial (de fato, quem o negaria?) seria incorreto e injusto, por outro lado, supor que não existam mais exemplos concretos de resistência à corrente predominante – à banalização do “jogo da linguagem” proposto aos leitores.

A análise da produção romanesca contemporânea deve nos servir, por um lado, para refutar a idéia de que assistimos a uma “decadência” da literatura, considerada em si mesma (como tentaremos mostrar no capítulo II, o que propriamente ocorre é o esvaziamento da função social do romance: no correr do século XX ele vai perdendo sua potência de esclarecimento sociocultural e sua capacidade de informar outras artes, como a música popular e o cinema, e outras disciplinas, como a história e a sociologia. O romance torna-se cada vez mais o que podemos chamar uma

“curtição privada”). Por outro, no que tange à representação, o cuidado com o “repertório” do romance nos levará à consideração dos **limites** que o objeto real do texto fatalmente impõe à constituição do objeto imaginário.

O recorte temporal proposto, os anos 1980-90, é motivado pela consciência de que transformações profundas no âmbito cultural alteraram os padrões coletivos de recepção da literatura. A incidência de novas tecnologias nos processos produtivos (vide o produto “desemprego estrutural”), sem precedentes na história do Ocidente, bem como o incremento, que acompanha aquela incidência, da difusão de informação imagética, terminaram por engendrar uma sociedade de consumo *sui generis*, cujas características principais foram se consolidando ao longo das duas décadas finais do século. A literatura, como não poderia deixar de ser, não passou incólume às modificações da práxis social. Surgiram novas tensões entre palavra e imagem, reações à espetacularização mediática da sociedade, novos confrontos com as ideologias da modernização e com o refluxo conservador (em relação aos anos 1960-70) do comportamento individual. Ainda se está por definir o lugar e a necessidade social da literatura nesse contexto... No Brasil, particularmente, assistimos à emergência do discurso neoliberal, centrado nos problemas de modernização e inserção do país no contexto de internacionalização da economia. Além disso, a partir do início dos anos 1980, dá-se a redemocratização política do país, após um longo período de ditadura militar, o que também não deixou de surtir efeitos na literatura produzida entre nós.⁵²

Para concretizar o exposto, vejamos três romances importantes publicados nessas décadas: *O Nome do Bispo* (1985), de Zulmira Ribeiro Tavares; *A Céu Aberto* (1996), de João Gilberto Noll; e *O Livro do Avesso* (1992), de João Silvério Trevisan. Dizemos “importantes” porque são romances que não deram as costas à complexidade do momento histórico presente, mas, ao invés, tomaram-no como fermento mesmo para a radicalização dos seus procedimentos ficcionais.⁵³

Em *O Nome do Bispo*, Zulmira dá conta do cenário sociocultural paulistano, captado, por assim dizer, “em movimento”, enquanto moldado por linhas de força de modernização, as quais atuam em confronto com as tradições locais: “As antigas casas de chá paulistanas, com sorvetes, amanteigados sortidos, chocolate quente, fios tremidos de violino desprendendo-se do teto – convivem num mesmo espaço, **sem se tocarem**, com os quartos de camas redondas espelhadas, esplendorosas, dos motéis tipo ‘Long Tail’, ‘Ritmo Azul’, ‘Monsieur’, ‘La Gare’, ‘Gaiolão’”.⁵⁴ Como se vê, estamos diante dos diversos tempos-espacos coexistentes no tempo-espaco brasileiro, mais especificamente, paulistano; o romance irá explorar, muitas vezes com ironia corrosiva, as contradições e as tensões sociais que se originam dessa configuração desde sempre mal alinhavada. É a exploração conseqüente dos **choques** entre os elementos da modernização material e dos costumes e os valores morais da antiga família tradicional paulistana que mantém a impecável verve crítica do romance, do início ao fim.

No centro da ribalta, Heládio Marcondes Pompeu, cujo nome paulista ilustre é herança de um tio-avô pelo lado paterno (o “bispo” a que se refere o título do romance). Ocorre que Heládio sofre de uma “fissura anal”, que o leva à internação hospitalar, numa noite da primavera de 1980. A fissura anal é o **dado objetivo** que problematiza as “formas de acordo que até então vem ele mantendo com o mundo”; no hospital, Heládio passa em revista o seu passado e a sua origem familiar... Ele é oriundo de uma família tradicional paulistana, os Pompeu, pessoas que sempre se sentiram “deliciosamente estrangeiros no Brasil”, uns mais norte-americanos, outros mais franceses. Não houvesse um cabelo meio pixaim ali, uma pele mais morena acolá, e todos os Pompeu, nos diz a narradora, “passariam perfeitamente por europeus e americanos do norte”: veja-se, nessa linhagem, tio Oscar, o “mulato-loiro!”⁵⁵

Na verdade, trata-se de uma família que há muito entrou em decadência econômica (tia Maria da Glória atribui a *débâcle* ao fato de “o mundo já não merecer confiança”) e que tenta a todo custo manter as aparências. Não estranha, portanto, que Heládio tenda a estabelecer uma relação entre sua situação presente, medíocre e insossa por excelência, e a perda efetiva do “eixo da realidade” do “centro social” de sua vida, qual seja, a casa dos avós Pompeu. “Centro social” que, nos anos 1920-50, teria abrigado a nata da “sociedade florescente” paulistana ⁵⁶ (entre parênteses, notemos que a nostalgia de Heládio lembra algo daquela de Gilberto Freyre com relação aos “bons tempos” da casa-grande e senzala...). Dos “anos dourados” sobraram apenas algumas máximas do avô Pompeu, que entraram para a crônica familiar (dois exemplos: “um homem bem-nascido, seguro de si, jamais se preocupa com gorjetas ainda que o dinheiro escasseie” e “se abreviares a toaleta noturna serás o primeiro a ter abreviado o respeito próprio”) e às quais Heládio ainda procura se aferrar, em respeito à sua origem e à tradição, a despeito da sua real condição no presente.

O mundo das aparências de que Heládio é partícipe é todo o tempo “desmascarado” pela voz do narrador (em terceira pessoa) que, por assim dizer, sobrepõe-se aos devaneios ridículos do herói, comentando-os nesse procedimento narrativo. Não se trata de criticá-los frontalmente, porém, mas de emprestar-lhes **visibilidade** por contraste: a “inteligência da escrita” do narrador está em franca **dissonância** com as vozes (em primeira pessoa) das personagens medíocres de *O Nome do Bispo*.⁵⁷ Zulmira Ribeiro Tavares, observa Waldman, afirma a impossibilidade de um sujeito singular e único na sociedade capitalista de massas e, por conta disso, “projeta para o primeiro plano um verdadeiro calhorda”. Ela engendra, poderíamos dizer, uma **distância** da matéria que traz à luz, justamente pela “inteligência da escrita” que forja a representação.

Caso compreendamos, com Luiz Costa Lima, o fenômeno da *mimesis* na literatura como um **modo particular de representação social**,

capaz de pôr em evidência o móvel de nossas ações cotidianas,⁵⁸ estaremos bem aparelhados para apreender o sentido crítico deste romance extraordinário de Zulmira Ribeiro Tavares. Com efeito, representação não se restringe à literatura e às artes: no dia-a-dia “representamos” papéis sociais, conforme expectativas previamente dadas e de ordem coletiva. Os papéis sociais pressupõem convenções e normas que regulam o intercâmbio social – tornam mais ou menos previsíveis as ações dos sujeitos e, nesse sentido, dão **forma** suficientemente estável às relações interpessoais. Os agentes sociais sempre atualizam suas condutas tendo como pano de fundo uma “moldura” histórico-cultural, que organiza e ao mesmo tempo delimita o comportamento individual num padrão referendado pela sociedade.⁵⁹ Ao representar, com inteligência literária, as representações sociais dos paulistanos-“Pompeu”, *O Nome do Bispo* oferece aos leitores atentos a **diferença** que, porventura, permitirá que “leiam” o **intervalo** existente entre o que é “projeção da mente de Heládio” e o que “tem vida absolutamente própria, move-se por si”.⁶⁰

Em *A Céu Aberto*, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, deparamo-nos com um universo dir-se-ia antípoda do criado por Zulmira Ribeiro Tavares. Enquanto *O Nome do Bispo* é um “romance paulista” (Roberto Schwarz), as personagens delineando-se contra um cenário histórico-cultural muito precisamente localizado, as personagens do romance de Noll movem-se num espaço geográfico indeterminado e desprovido de coordenadas temporais. O protagonista-narrador do romance é ele mesmo um ser anônimo, de traços caracterológicos imprecisos e de personalidade cambiante. Quase um fantasma. Trata-se de mais um desses “homens sem qualidades” que abundam na literatura brasileira atual: desprovidos de

amparo no presente, sem projetos para o futuro, vagueiam pelo mundo à mercê dos golpes – não raro violentos – do destino. Veja-se como o protagonista se auto-define, indefinindo-se: “... um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então...”⁶¹. Desde logo, chama a atenção o desenraizamento histórico da personagem, o seu viver entre tantos acontecimentos destituídos do “fio que esclarece a sucessão dos fatos”⁶² (a-temporalidade que é, observemos de passagem, uma constante na obra desse autor; na sua novela recentemente publicada, *Canoas e Marolas*, por exemplo, a personagem principal, a certa altura, olha fixamente para o relógio de pulso, sem conseguir, todavia, enxergar sequer os números do mostrador...). Como resultado das indeterminações de tempo, espaço e ações, encontramos nas últimas páginas do romance uma personagem totalmente desprovida de singularidade pessoal, que já não reconhece o próprio rosto no espelho e não sabe mais, enfim, quem é: “pois então me dirigi para diante do espelho da lanchonete dessa nova cidade onde me encontrava agora, e com certo pasmo me vi quase igual ao próprio comandante desdentado (...) eu não tinha papéis, documentos de nenhuma espécie (...) Como iria provar que sou eu?”⁶³

Destaquemos agora, para a boa economia deste capítulo, um único episódio de *A Céu Aberto*, que diz respeito muito diretamente à questão da representação estética. O protagonista conhece, em certa ocasião, um rapaz, filho de Artur, um antigo amigo seu. Esse rapaz escreve peças de teatro e desenvolve um projeto teatral: o “Teatro da Aparição”. Ele o define e propõe como um antídoto à **previsibilidade** da informação cultural contemporânea: “... pois basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada (...) estamos todos

nós cansados da previsão de tudo, pega um jornal, televisão, nos despejam previsões de chuva sol frio calor nuvens esparsas...”

O “Teatro da Aparição”, dadas suas características singulares, amputará a “capacidade de previsão” do público espectador, de resto definido como bitolado e insensível à novidade artística: “... agora teremos uma cena cujo desenvolvimento o público não terá a menor condição de adivinhar até porque ele é composto de ignorantes incultos burros brancos massa encefálica dormente crânio oco o que você quiser”. A idéia de “aparição”, conforme proposta nesse contexto, pode ser confrontada à noção tradicional de representação, entendida como reflexo da realidade. Essa “aparição” se pretende o “inteiramente outro” da mesmice sociocultural do mundo capitalista. Um mundo que se tornou idêntico a si mesmo e liquidou qualquer vestígio do “não-idêntico”, como o diz com excelência o sociólogo alemão Robert Kurz. O “Teatro da Aparição” está de tal forma carregado de “negatividade”, no sentido adorniano do termo, que não deixa de encenar o projeto de seu próprio aniquilamento: “... o que eu quero para esse Teatro da Aparição é que ele nem precise existir, no duro. Para quê?”

“Aparição”, ao invés de representação, como tentativa de escapar à própria linguagem. A exemplo de G. H., de Clarice Lispector, que desejaria superar a distância entre a coisa e o nome da coisa, para alcançar a redenção na própria coisa (a barata de verdade, e não mais a idéia de barata!), o rapaz-dramaturgo de Noll, sufocado por tanta linguagem, desejaria destruí-la para fazer emergir, dos seus destroços, a **pura** realidade: “Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!”⁶⁴ Aí o nervo mesmo do “Teatro da Aparição”, sua “garganta auto-aniquiladora”, na expressão irônica do protagonista-narrador do romance.

O “Teatro da Aparição” é um projeto fadado à inexistência... A sua motivação é, decerto, muito conseqüente: escapar à inflação

contemporânea de informação, que diz sempre a mesma “merda” sem nunca pretender alterá-la. Diagnóstico acertado, remédio ruim: a “aparição” da coisa extralingüística não pode ser concebida senão como uma utopia artística: a coisa, no teatro, já é uma **encenação** da coisa real. Se, como propõe Wittgenstein, “pronunciar uma palavra é como tocar uma tecla no piano da representação”,⁶⁵ põe-se de manifesto a impossibilidade de fazer irromper no palco o ser mesmo da coisa. Ainda que concebamos o “Teatro da Aparição” como um teatro **mudo** (o que não é cogitado pelo rapaz), mesmo nessa condição, caberia frisar que a espacialidade instaurada pelo teatro é ela própria da ordem da representação. Trata-se sempre de um **espaço representado**, isto é, regido por convenções e normas específicas, que diferem daquelas que organizam o **espaço vivido** na experiência cotidiana de cada um.

Assim sendo, ao invés de refutar a representação em favor de uma aparição sabidamente impossível (ou possível mas incomunicável) prefere-se, aqui, propor o destaque das **dimensões teatrais** da própria representação. O que significa reconhecer o caráter **performativo** de toda representação, mas sem negar a “coisa” extralingüística também **nela** referida. Eventualmente *poiética*, nos casos de uso criativo da linguagem, a representação traz em si, no “algo” que apresenta singularmente, também as marcas prévias do mundo empírico. É o mundo familiar aos receptores, que fornece os parâmetros para captar tanto a **semelhança** quanto a **diferença** que a representação instaura em relação às coisas. E. M. de Melo e Castro resume a questão da teatralidade da representação de forma exemplar: “Por que, o que é ‘representar’? Para além do caráter repetitivo do prefixo *re*, segundo o qual representar é apresentar, ou apresentar, ou fazer presente uma segunda vez, as conotações de representação incluem fortes alusões ao teatro, ou seja, ao ‘fazer de conta’, ao criar uma realidade que se sobrepõe à outra, ao estabelecer relações entre os fatos e as pessoas, ou os seus signos, que só existem enquanto se realizam.

Representar será, assim, criar uma realidade cuja existência é instantânea, mas que, enquanto existe, funciona como autêntica e totalizadora”.⁶⁶

E Melo e Castro lembra também que a própria interpretação do leitor é uma representação (uma representação ela mesma “instantânea”, que se modifica ou se redimensiona à medida .que a leitura do texto avança). Lembrança muito pertinente, a nosso ver. De fato, no que tange à recepção, sabe-se que o leitor tende a reconduzir a transgressividade do texto (em relação aos seus sistemas de referência) a termos que lhe são familiares. Para resolver a tensão que o texto provoca no ato da leitura, o leitor procura fixar um sentido ao texto, tornando-o, assim, familiar. A semantização e os atos de doação de sentido são inerentes à natureza da leitura. O leitor, diante de um texto hermético como o *Finnegans Wake* – exemplo talvez máximo de tentativa de abolição da função representativa da linguagem literária - busca “reconduzir” os seus signos a uma **relação** com um referente prévio. Enfim, o leitor demanda a representação (poderíamos também dizer: impõe uma representação à apresentação) como uma tentativa de converter a “ilegibilidade” do texto joyciano numa legibilidade possível, ainda que sumamente precária.

Em *O Livro do Avesso*, de João Silvério Trevisan, as personagens **representam a representação literária**: evidenciam a si mesmas como artefatos literários e problematizam, nesse estado *sui generis*, as relações que entretêm com o real quando não questionam o real tomado em si mesmo. Ouçamos Alberto Orozimbo, jovem publicitário e poeta anônimo, o personagem principal do romance, num dos seus muitos momentos de auto-análise: “... era um desses visionários que implodem a linguagem dos sentidos e misturam tudo, sem saber mais o que dói e o que alegra. Ou

talvez estivesse apenas louco, por não localizar mais as fronteiras que delimitam o real”.⁶⁷ Esse Orozimbo **se sabe** um “ser de palavras”, que é impelido – muito à sua revelia! – a participar de “um grande gesto de loucura do qual uma parte cabia a ele representar”.⁶⁸ Todas as personagens desse romance sabem, aliás, que são personagens... E justamente por terem ciência de que representam papéis numa cena narrativa que lhes é imposta por um determinado escritor, cuidam de colocar à vista dos leitores as convenções que regem a exposição de suas *personae*. Assim, por exemplo, um *punk*, após assaltar Orozimbo, “guardou as notas no blusão. E parou numa pose teatral de vilão”; um mendigo negro, ao dar seus bons conselhos sempre se vale de “uma voz de ressonância impostada, teatral”; já o terrorista Janeiro age “como se deslizesse à vontade por um palco de teatro lotado e dissesse o texto final de uma grande tragédia”. Poderíamos facilmente multiplicar os exemplos dessa espécie de “desnudamento do processo” da construção narrativa. Basta que retenhamos, porém, as palavras do Presidente da “S.O.S.-Poeta” ao jovem Orozimbo, para que se evidencie plenamente a intencionalidade de Trevisan de questionar as representações sociais hodiernas através da sua representação literária: “- Sabe, meu jovem, a face e a máscara vivem juntas. Uma não existe sem a outra. Ou melhor, é difícil saber onde acaba uma, onde começa a outra”.⁶⁹ Enquanto profere essas palavras, o Presidente desliza no espaço “como uma diva em cena...”

Essa situação, habilmente construída, de mascaramentos e quase simultâneos desmascaramentos atinge o paroxismo quando Alberto Orozimbo, revoltado, revoltadíssimo (cansado, também, de ser “xingado” de poeta por um e outro...) resolve escrever “O Averso do Livro”, com o propósito de acusar o autor d’*O Livro do Averso* de plagiário... Orozimbo denuncia o livro de Trevisan,(!) de que fora personagem, como “simulacro de romance policial”,⁷⁰ transforma o seu “outrora” Autor em personagem e, ato contínuo, convoca diversos escritores da tradição literária para julgá-lo numa espécie de tribunal de causas artísticas. Clarice Lispector, Borges,

Antonin Artaud, Glauber Rocha, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, Pasolini, Roberto Piva, entre outros, comparecem ao julgamento para decidir se as diversas citações contidas n' *O Livro do Avesso* (sem que os autores originais sejam mencionados) constituem matéria de acusação suficiente para a condenação da obra como plágio. “Oswald de Andrade” sai em defesa de João Silvério Trevisan: “Sendo leitores e espectadores, nós autores somos também o avesso de nossas identidades. E isso sem prejuízo daquilo que somos, justamente porque o avesso de cada um de nós faz parte de nossa discutível identidade. Em outras palavras, somos também aquilo que não somos, ou que não queremos ser, ou pensamos que não somos (...) Toda essa ambivalência de identidade quer dizer o quê? Que o P de poeta é, por natureza, o mesmo P de Plagiário”. Nova intervenção no julgamento, agora de “Melinha Marchiotti”, faz a balança pender definitivamente em favor do “personagem-Autor” (Trevisan), em detrimento do “personagem-Personagem”(Orozimbo), na medida em que ela propõe a citação não como uma mania ou modismo da arte contemporânea, mas sim como uma necessidade sua: “O ato de citar é antes de tudo um sintoma de que as artes em geral e a literatura em particular estão, de certa maneira, fechando para balanço, às portas do próximo milênio. No presente momento, citar é nossa espécie de fúria criadora...”⁷¹ Com efeito, a “Assembléia dos Autores” toma o partido do Autor: “João Silvério Trevisan estava livre...”

O romance de Trevisan acena, à primeira vista, para um foucauldiano “retorno das máscaras”. De fato, podemos lê-lo como uma crítica radical a um pensamento de tipo substancialista, à cata de “centros”, “origens” e “verdades” aquém ou externas às representações. “- Sabe, meu jovem, a face e a máscara vivem juntas”. Esse “retorno das máscaras”, entretanto, não se faz acompanhar, no romance, daquele “riso demolidor”, capaz de deslocar o próprio “homem” da posição central que ocupa no pensamento moderno. Em *O Livro do Avesso*, ao contrário, desponta um verdadeiro **desencanto** em relação aos papéis sociais à disposição do

sujeito histórico – como se, malgrado a multiplicidade oferecida, as diversas máscaras fossem sabidamente sempre a **mesma** máscara. De um lado, pois, temos colocada uma questão de tipo desconstrucionista: “Onde terminaria a solidez da ficção, onde começaria o enigma da realidade?”⁷² De outro, paira no ar como que uma “saudade do real”; Alberto Orozimbo, numa passagem que lembra bastante o rapaz-dramaturgo de Noll, diz-se cansado das representações que lhe são impostas independentemente de sua vontade pessoal: “Queria abandonar, por um breve período, a fantasia que lhe fora imposta e que afinal caíra-lhe tão bem. Sentia-se enfiado de personagens, de máscaras”.⁷³

Alberto Orozimbo perambula por São Paulo, cidade em que muitas construções inacabadas e abandonadas lembram “carcaças dinossáuricas dos tempos pós-modernos”. As coisas já nascem velhas na metrópole: “Com esforço e atenção, via sobras de casas sem nexos, tijolos de construções inacabadas, formas irregulares que não lembravam senão sobras de um mundo onde as coisas já nascem provisórias, precocemente senis”. Ele perambula (ele e suas muitas personagens) pela cidade, até que chega a um lugar onde “as palavras se tornam vãs”; a festa dionisíaca da linguagem é interrompida e os **limites da representação** então se impõem a despeito das máscaras: “A pobreza é feia e melancólica (...) Dói, a pobreza. De solidão. À medida que caminhava, sentiu-se adentrando um território onde as palavras se tornam vãs. Como encontrar versos num lugar tão perfeitamente intraduzível? – pensou”.⁷⁴

Os conteúdos do romance brasileiro contemporâneo, matéria de nosso maior interesse, constituem sempre uma *dargestellte Wirklichkeit* (“realidade representada”). A expressão alemã aparece no subtítulo do

opus magnum de Erich Auerbach: “representação da realidade na literatura ocidental”. Trata-se sempre, em *Mímesis*, da realidade tal como já surge, elaborada, na representação. “*Wirklichkeit* não é nunca a realidade dada objetivamente e em si mesma, mas uma ‘realidade’ **posta** através de um gesto espiritual”.⁷⁵ A *dargestellte Wirklichkeit* difere, portanto, do “real objetivo” hegeliano, entendido como o “aquilo”, o “algo” sem nome, isto é, o “algo” **excluído** do trabalho espiritual. O “real objetivo” se encontra, por assim dizer, no grau zero do vir-a-ser do conceito. Evidentemente, Auerbach não nos presta contas do “real objetivo”. O que ele desenvolve em *Mímesis*, como bem salienta Kathrin Rosenfield, “são as modificações da expressão literária enquanto produtora de novas *dargestellte Wirklichkeit*”.⁷⁶

Ao apreendermos o “real objetivo” via e na linguagem, a objetividade desse “algo” não espiritual torna-se, inevitavelmente, demasiada humana. Essa constatação é válida, na verdade, mesmo se permanecermos numa experiência cognitiva aquém da língua, no campo de nossa experiência visual. Professor de Psicologia Clínica, o italiano Antonio Imbasciati adverte para o “realismo ingênuo” que está por trás da identificação entre objeto físico e objeto fenomênico (o objeto percebido, conforme a Psicologia). O **objeto-que-vejo** não deve ser confundido com o objeto “verdadeiro” (físico). O **objeto-que-vejo**, ao contrário do real, já é da ordem da representação: “... o sistema mente – *lato sensu* – colocou junto aferências provenientes de objetos físicos diversos em uma única configuração perceptiva. Pode haver então, em teoria, as configurações mais ‘estranhas’, e portanto ‘representações’ igualmente não correspondentes a objetos físicos”.⁷⁷ Ainda nesse caso, como se nota, a representação do objeto já supõe uma produção. O objeto fenomênico (percebido, logo representado) origina-se de uma produção mental em que se estabelecem correspondências operacionais entre elementos da realidade externa e símbolos internos armazenados de antemão pelo “sistema mente”

(símbolos que são nada menos que indispensáveis à sua atividade cognitiva).

A relação **obrigatória** entre percepção/cognição e significação lingüística configura um nó górdio para a ciência da linguagem: há, efetivamente, um “mal-estar” da lingüística com relação ao exame da “coisa” extralingüística.⁷⁸ Entretanto, sabe-se que o processo que vai da práxis social à construção do referente desenvolve-se, em princípio, numa dimensão não-verbal (uma semiose não-verbal, anterior à língua, embora só explicável através da língua). Em sua relação com o “real objetivo”, o homem desenvolve, nas palavras de Isidoro Blikstein, “mecanismos não-verbais de diferenciação e de identificação (...) com os quais passa a discriminar, reconhecer e selecionar, por entre os estímulos do universo amorfo e contínuo do ‘real’, as cores, as formas, as funções, os espaços e tempos necessários à sua sobrevivência”.⁷⁹ Esses traços de diferenciação e identificação estão impregnados de valores meliorativos e pejorativos; nas comunidades ocidentais, por exemplo, o traço **retitude** é, em princípio, meliorativo, enquanto **tortuosidade** é pejorativo; **dureza** é meliorativo, **moleza**, pejorativo; **branquitude** meliorativo, **pretidão**, **negritude** pejorativo etc.. Em determinado momento do processo de “fabricação” do referente, os valores meliorativos e pejorativos dos traços de identificação e diferenciação se transformam em **traços ideológicos**. Esses, por sua vez, irão desencadear a configuração de “corredores semânticos” por onde vão fluir as “linhas básicas de significação” da cultura de uma sociedade historicamente determinada.⁸⁰

A língua, ao contrário do que afirma o clichê teórico, não “recorta” a realidade, propriamente, mas sim o referente, isto é, a realidade **ideologicamente** “fabricada”. A língua diz, portanto, o que a cultura de seu tempo lhe permite dizer. João Adolfo Hansen, em seu estudo sobre a poesia barroca de Gregório de Matos, coloca em destaque os limites, historicamente dados, da representação literária: “... a fantasia poética está sempre limitada pelos paradigmas culturais de interpretação do que é

evento digno de ser visto e dito”.⁸¹ É em vista disso que se deve compreender a baixa freqüência, na poesia barroca atribuída a Gregório de Matos, de sátiras contra negros e índios: de acordo com a classificação hierárquica, eles são “invisíveis e irrepresentáveis”.⁸² O XVII dito “barroco” os elimina da representação.

A cultura e o processo de transmissão da cultura não são isentos de barbárie.⁸³ Uma definição ampliada de “catástrofe”, entendida não mais como um evento raro, historicamente único (exemplo: o Holocausto), mas sim como o próprio cotidiano (isto é, o real como materialização mesma da catástrofe) deve nos alertar para a necessidade de repensar a concepção tradicional de representação. O Holocausto, enquanto **evento-limite** (a catástrofe, por excelência, da humanidade) impõe, com maior exemplaridade, a necessidade de uma nova “ética da representação”: a representação não deve ser pensada em termos meramente lingüísticos, sob pena de perdermos, nos seus limites, o que, no seu objeto real, escapa à representação: o ilimitado de seu horror. O Holocausto não é apenas real, mas significa, na história da humanidade, o real por excelência, ao qual as possibilidades representativas da língua jamais farão jus.⁸⁴ Entretanto, não é necessário irmos tão longe (rumo ao inumano) para nos darmos conta de que o objeto, em si, coloca em evidência, com maior ou menor nitidez, os limites de seu correlato na representação simbólica. O cotidiano-catástrofe pós-moderno não se deixa apreender com facilidade. Como sugere o título de filme recente de Sérgio Bianchi, por exemplo, muita matéria brasileira é “cronicamente inviável”.

Antes de tirarmos as devidas conclusões a propósito do imperativo ético (que também não deixa de ser político) de se repensar a questão da representação, cabe retomar ainda uma vez, muito brevemente, as relações entre linguagem e realidade, conforme teorizadas, sobretudo, pela filosofia pós-nietzschiana. O despertar da consciência humana, como é bem sabido, dá-se quando o sujeito adentra o fluxo da linguagem, fluxo que lhe é cronologicamente anterior e que lhe deverá sobreviver à morte. Em termos

heideggerianos, podemos dizer que o sujeito irrompe na “casa” da linguagem, aceita vincular-se ao sentido, desse modo, engaja-se no mundo. Uma vez no interior da “casa”, que torna possível algo como o “homem”, o sujeito não dispõe da chave de sua saída: saltar para fora da “casa” significaria ser desfeito com ela. Juliano Garcia Pessanha chama a isso de o “peso específico do mundo”: na “casa” o homem vincula-se ao sentido que o inventa, mas do qual não pode dispor à vontade. A “casa” e o sentido são historicamente anteriores ao começo do homem: o homem **começa**, pois, **lançado** numa **cena** (um conjunto de significações intramundanas) que **o encena**, emprestando-lhe significados socioculturais. O homem **já** principia numa trama pré-fabricada da qual não foi o artífice.⁸⁵ Dito de outro modo: pesa-lhe sobre os ombros a tradição de todas as gerações mortas, circunstâncias que não escolheu, mas que foram herdadas de seus antepassados (já se disse, noutro contexto, que os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem, por conta das circunstâncias legadas e transmitidas pelo passado...).

O poeta Fernando Pessoa nos fala desse “peso” do mundo e de sua linguagem, e do desejo – infrutífero – de escapar à “cela Infinita”: “Mas este horror que hoje me anula é menos nobre e mais roedor. É uma vontade de não querer ter pensamento, um desejo de nunca ter sido nada, um desespero consciente de todas as células do corpo e da alma. É o sentimento súbito de se estar enclausurado na cela infinita. Para onde pensar em fugir, se só a cela é tudo?”⁸⁶ Para além de críticos e filósofos, reconhecemos no poeta português um mestre que nos ensina muito sobre representação. Com efeito, Pessoa parece ter sido o poeta da literatura ocidental mais consciente tanto com relação às mil possibilidades de fingir quanto às restrições historicamente impostas ao uso das máscaras. Pessoa (como se diz, “ele mesmo”!) é a representação literária por excelência.

O pensamento crítico-teórico e as artes no século XX colocaram a linguagem no centro de suas cogitações e experimentações. Aí, ela foi levada aos **extremos** de suas possibilidades. David Wellbery, não sem

razão, chegou a definir o modernismo como uma época de “retoricidade”: “... a época de uma retórica generalizada que penetra nos mais profundos níveis da experiência humana (...) A retoricidade (...) não está presa a nenhum conjunto específico de instituições. Ela manifesta o caráter sem fundamento do discurso, que se ramifica infinitamente no mundo Moderno”.⁸⁷ Essa retoricidade, característica da vida moderna, afasta-se da retórica antiga, como doutrina que prescrevia a produção e a análise de textos, para se afirmar como um (nietzschiano) processo imemorial: “um *a priori* que o sujeito jamais poderá trazer sob controle precisamente porque o próprio pensamento é um dos efeitos desse processo”.⁸⁸ Eis-nos de volta, por outro caminho, à “cela infinita”.

Estamos diante, aqui, da concepção de um sujeito ontologicamente frágil: ele não traz “sob controle” a retoricidade que *a priori* pré-forma o seu pensamento. Welberry identificou com muita acuidade um solo cultural propício, no período modernista, ao reflorescimento, em nova chave, da retórica, haja vista a difusão de regras discursivas de representação social pressionando mesmo os aspectos mais triviais da vida cotidiana. Entretanto, ele não dá o devido destaque aos interesses ideológicos que promovem o “retorno modernista da retórica” no presente pós-moderno. O conceito de retoricidade, que o autor define a partir da reflexão nietzschiana sobre a linguagem (“... a filosofia de Nietzsche pode ser caracterizada como o pensamento de uma retoricidade generalizada”) pode ganhar uma oportuna criticidade se vinculado ao conceito de “razão instrumental” dos frankfurtianos. Afinal, como bem observa Adorno, o **instrumentalismo** tornou-se, no contexto da sociedade capitalista, **um *a priori* da própria forma do pensamento.**⁸⁹

Assim sendo, o fato de que o sujeito histórico não mantenha “sob controle” as representações que ele mesmo produz não deve obscurecer o outro fato, de igual importância, de que existem instâncias de controle supraindividuais, que impõem regras e constroem a mencionada “ramificação infinita dos discursos” na modernidade. Instâncias de controle

que respondem a interesses de classe (não vivemos numa era pós-ideológica!). Daí, também, a importância de se rever a representação do ponto de vista de sua função social.

Fernando Pessoa, que escreveu páginas de reflexão de extrema agudeza sobre os atos de representação, artísticos, mas também sobre os cotidianos, sabia muito bem que as representações não se produzem num “território livre”. Como poucos de seu tempo, ele sofreu em vida a “amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar”.⁹⁰ Em sua prosa fragmentária, atribuída ao semi-heterônimo Bernardo Soares, podemos detectar uma **tensão** que se origina do choque entre a consciência das possibilidades infinitas de representar autonomamente e, por outro lado, a consciência de “se estar” representado por determinações alheias à vontade e espontaneidade do “eu”. Assim, por exemplo, a afirmação da potência criativa do sujeito – “criei em mim várias personalidades, crio personalidades constantemente” – choca-se com a dolorosa sensação de que os papéis representados já estão de antemão determinados, em alguma medida, por outrem: “Nem sequer representei. Representaram-me. Fui, não o actor, mas os gestos dele” (lembrem-se, também, os versos da *persona* Álvaro de Campos: “De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas / A que chamamos o mundo? / A cinematografia das horas representadas / Por actores de convenções e poses determinadas, / O circo policromo de nosso dinamismo sem fim?”). Há, certamente, muitas ficções em nossa realidade, como o diz Wolfgang Iser; cabe frisar, entretanto, que elas servem a **interesses** diversos. Para o poeta português, a literatura consiste num meio de tornar o “absolutamente irreal” da vida na “vida real”, como esforço mesmo de criticá-la para além da **superfície primeira das máscaras**.⁹¹

As referências a máscaras e espelhos constituem uma linha de força importante no romance brasileiro contemporâneo. Em sua quase totalidade, essas referências estão associadas à necessidade de identificação do “eu”

por personagens muito abaladas existencialmente. Nos exemplos que vimos tratam-se de personagens de alguma maneira “fora do lugar” no lugar moderno, globalizado e... periférico do contexto capitalista: geralmente desempregadas (o universo do trabalho aparece como pano de fundo destacado nesses romances) essas personagens vacilam, desprovidas de projeto consistente de vida, absolutamente incertas com relação ao “papel social” que deveriam representar. Evidenciam para o leitor, justamente por conta de suas inabilidades para atualizarem um papel “aceitável”, o descabido e a arbitrariedade dos papéis sociais impostos aos sujeitos capitalistas da atualidade.

A “realidade representada” desses romances aparece conformada segundo padrões estéticos tradicionalmente denominados “realistas”. Malgrado certo pejorativo do termo, a que nos acostumou as vanguardas históricas, o “realismo” do romance contemporâneo nem sempre significa ausência de experimentação formal. Em romances como os de Zulmira, Noll e Trevisan, ao contrário, ressalta uma dimensão metalingüística muito conseqüente, que precisa a um só tempo o que é fictício no discurso ficcional literário e, por conseguinte, no mundo extratexto. Com efeito, esse dobrar-se sobre si mesmo do romance não supõe um apagamento do mundo empírico: o romance diz de si, para dar visibilidade ao que é fictício (não “dado”, não “natural”) em nossas representações cotidianas (aliás, etimologicamente, “ficção”, de *fictio*, que significa “algo feito”, “algo moldado”, e de forma alguma necessariamente falso ou irreal).

A linguagem não é um sistema auto-referencial. A auto-referencialidade é apenas uma entre outras de suas funções. A linguagem está “presa”, ideologicamente, à realidade. Como vimos, a semiose verbal irrompe, na práxis social, a partir de uma percepção / cognição desde logo valorativa das coisas externas. A linguagem **usa** a realidade de maneira sempre interessada. Esse interesse não deve, a nosso ver, ser desprezado pelo pensamento crítico, sob pena de ele próprio perder a consciência do **lugar** que ocupa no *front* das representações (é de Paul Ricouer a

observação de que pensamos através da ideologia, muito mais do que pensamos, tematicamente, sobre a ideologia; enfim, também a ideologia é um performativo).

Ao contrário da literatura das vanguardas históricas, que buscava estar **à altura** do avanço da maquinaria contemporânea, o romance brasileiro atual, ao que nos parece, mantém uma espécie de afastamento proposital das revoluções microeletrônicas e das representações produzidas pelos novos *mass media*. De lá para cá, certa confiança nas potencialidades emancipatórias da técnica (cf. Oswald) parece ter sido seriamente abalada. A “desrealização” do real promovida pelos novos meios tecnológicos não se faz acompanhar de uma “desrealização” do sofrimento humano. Isso é hoje muito notório. Esse fato contribui também para o descrédito de certa concepção historicista da história, que a vê como adição contínua de progressos e propõe os sofrimentos passados como meros acidentes de percurso, intervalos provisórios, na trajetória retilínea que descreve a locomotiva civilizatória (desbaratado por um filósofo do porte de Walter Benjamin, o historicismo sempre dá sinais de revivescência, sobretudo em períodos como o nosso, marcado por uma revolução técnica no que tange à reprodução material da sociedade). O sem-rumo das personagens do romance brasileiro, contudo, constitui uma linha embaralhada, não retilínea, e certamente não apropriável pela ideologia do “progresso contínuo”.

As representações literárias são sempre **interpretações** dos sistemas de referência extraliterários. A seleção dos elementos dos campos preexistentes é concebida, na teoria iseriana, como não regrada, vale dizer, entende-se como governada apenas por uma escolha do autor nesses sistemas contextuais, através de seu acesso ao mundo. O que o autor escolhe, entretanto, não é só aquilo que os paradigmas culturais de interpretação contemporâneos lhe permitem “escolher”?

Nas sociedades capitalistas modernas, que primam pelo Mesmo, as escolhas possíveis são cada vez mais restritas. Quanto a nós, não

dispomos da indispensável distância histórica da matéria que temos por objeto, distância que permite, por exemplo, ao intérprete do barroco deduzir o que a sátira seiscentista cala e reprime. Entretanto, se ainda não temos acesso ao irrepresentado, uma atenção mais detida ao que **predominantemente** se representa no romance brasileiro contemporâneo deve nos ajudar a localizar o “documento de barbárie” de nossa cultura.

Em passagens de indubitável qualidade literária (o “vale-tudo” do pós-moderno é falsa consciência de classe) o romance brasileiro tem nos ofertado representações que permitem o que Juliano Garcia Pessanha chamou o “movimento amoroso da aparição”.⁹² Ao dizerem as coisas, essas representações privilegiadas fazem com que a não-coisa apareça também, concomitantemente, interrompendo, assim, o “assassinato” do “enigma da aparição”. Representações que se abrem para o indeterminado das coisas, para a dimensão esquiva à domesticação conceitual: “não-coisa” é conteúdo novo, frágil, que demanda sua salvaguarda na palavra poética.

Evidentemente, só uma postura crítica que recuse o teorema do reflexo em favor do conceito de representação como produção é capaz de considerar também a (ainda possível) manifestação espontânea das coisas, no seu processo de aparecimento. Essa postura crítica também não deve renunciar ao conhecimento da realidade extralingüística ao lidar com a “realidade representada”. Assim, se é válida a intuição pessoana - “fingir é amar” - só mesmo um pensamento não “desreferencializado” é capaz de obstar a um funcionamento da cultura que tende a transformar aquela intuição original em letra morta.

Notas

* Publicamos uma versão resumida deste capítulo de nossa tese de doutorado sob o título “A Questão da Representação e o Romance Brasileiro Contemporâneo”, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 20. Brasília, julho / agosto 2002, pp. 3-31.

(1) Conforme Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de Modernidade”, in *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Editora 34, 1998, pp. 26-27.

(2) Jean-François Lyotard, “Reponse a la Question: Qu’est que le Postmoderne?”, in *Critique*. nº 419. Paris, avril 1982, pp. 359-360 (tradução nossa).

(3) Roland Barthes, “L’Effet de Réel”, in *Communications*. nº 11. Paris, Seuil, 1968, p. 89 (tradução nossa).

(4) Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de Modernidade”, *op. cit.*, pp. 25-27. Num ensaio esclarecedor sobre Aids “como metáfora”, Susan Sontag propõe uma contextualização da reação pública à doença, englobando aí o campo das artes, a qual julgamos oportuno lembrar a esta altura: “O comportamento que está sendo estimulado pela Aids faz parte de todo um processo maior, encarado com certo alívio, de volta às ‘convenções’, como a volta à figura e fundo, tonalidade e melodia, e tantas outras alardeadas de rejeição do difícil modernismo nas artes”. Susan Sontag. *Aids e suas Metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 93.

(5) Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de Modernidade”, *op. cit.*, p. 26.

(6) Ao que se sabe, Eco divertiu-se bastante com as acusações dos críticos no que toca aos “anacronismos” de seu romance. De fato, o escritor cita Wittgenstein como se fosse um autor medieval, ao passo que recupera textos medievais, “modernizando-os”. Obra eruditíssima, contendo uma infinidade de alusões intertextuais, próxima ao gênero da novela policial e transformada num *best-seller*, *O Nome da Rosa* é geralmente apontado como o exemplo por excelência do “romance pós-moderno”. A propósito, cf. Sérgio Paulo Rouanet, “A Verdade e a Ilusão do Pós-Moderno”, in *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 256-257.

(7) Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de Modernidade”, *op. cit.*, p. 24. Cf., também, Wolfgang Iser, “Entrevista”, in *Escrita*. Ano 1, nº 1. Rio de Janeiro, PUC, 1996, pp. 157-158: “... ficções são modos de mapear realidades (...) E, é claro, enquanto isto, nós estamos em uma situação na qual não fazemos mais a distinção estrita entre ficção e realidade, porque há muitas ficções em nossa realidade. Talvez o que chamamos de realidade seja basicamente estruturado por um tipo de ficção”. Citado por José Luís Jobim, “A Ficção dos Limites e os Limites da Ficção”, in *Máscaras da Mímesis: A Obra de Luiz Costa Lima*. Org. Hans Ulrich Gumbrecht, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, Record, 1999, pp. 207-208.

(8) Conforme o mesmo Hans Ulrich Gumbrecht, “A Mídia Literatura”, in *Modernização dos Sentidos*, *ed. cit.*, p. 318.

(9) Leyla Perrone-Moisés, *Altas Literaturas: Escolha e Valor na Obra Crítica de Escritores Modernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 178. A percepção de uma “mutação” na cultura ocidental, nada favorável ao que concebemos especificamente como “literatura” desde o final do século

XVIII, anima todo o belo livro de Leyla, que pode / deve ser lido como uma defesa aguerrida do lugar da literatura na cultura contemporânea.

(10) A propósito, cf. Wolfgang Iser, “Problemas da Teoria da Literatura Atual: O Imaginário e os Conceitos-Chaves da Época”, in *Teoria da Literatura em suas Fontes*. v. II. Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, pp. 359-361.

(11) *Idem*, p. 361. A questão da legitimação da literatura passa, evidentemente, pelo crivo do nacionalismo, da língua e cultura nacionais. Estamos, aqui, simplificando ao extremo o tema. Num país como o Brasil, de passado colonial, o nacionalismo é peça-chave para a compreensão do antigo *status* da literatura. Trataremos do assunto no próximo capítulo, em que procuraremos situar o lugar histórico do romance na experiência cultural e intelectual brasileira moderna.

(12) Antonio Candido, “A Literatura e a Formação do Homem”, in *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2002, pp. 86-87.

(13) Wolfgang Iser, “O Fictício e o Imaginário”, in *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Org. João Cezar de Castro Rocha; trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999, p. 69. Do mesmo autor, cf. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, especialmente o capítulo I, “Atos de Fingir”, pp. 13-37.

(14) A propósito, cf. Wolfgang Iser, *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996, p. 147.

(15) Wolfgang Iser, “O que é Antropologia Literária?”, in *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*, ed. cit., p. 168.

(16) Cf. Wolfgang Iser, *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*, ed. cit., p. 341. Sobre essa passagem de Iser, cf. o comentário de Luiz Costa Lima em *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, pp. 242-248.

(17) Wolfgang Iser, *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999, p. 9.

(18) Wolfgang Iser, *O Ato da Leitura*. v. 1, ed. cit., p. 120. Ao trazermos à baila o papel do leitor não temos em mente considerá-lo aqui segundo os termos da “estética da recepção”, que pressupõe a abordagem das diversas leituras de um texto realizadas por diferentes leitores em diversos tempos. Interessa-nos tão-somente assumir algumas implicações pertinentes à “estética do efeito”: o efeito que o texto exerce no leitor e que incide diretamente na constituição da representação literária.

(19) Wolfgang Iser, *O Ato da Leitura*. v. 2, ed. cit., p. 58. Nesse sentido, a natureza peculiar das imagens representadas consiste “que nelas vêm à luz aspectos inacessíveis à percepção imediata do objeto”. Logo, está em causa a produção de **conhecimento novo** pelos atos de representação.

(20) Wolfgang Iser, *O Ato da Leitura*. v. 1, ed. cit., p. 122 (grifo nosso).

(21) Wolfgang Iser, *O Ato da Leitura*. v. 2, ed. cit., p. 62.

(22) *Idem*, pp. 80, 93.

(23) Wolfgang Iser, *O Fictício e o Imaginário*, ed. cit., p. 89.

(24) *Idem*, p. 363: “A encenação é o esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo. A encenação permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível, e controlar a revelação contínua do ser humano em suas possíveis alteridades”.

(25) *Idem*, p. 28.

(26) Wolfgang Iser, “Debate”, in *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*, ed. cit., pp. 102-103. Cf., também, a nota 6 deste capítulo.

(27) Wolfgang Iser, “Resposta de Wolfgang Iser a John Paul Riquelme”, in *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*, ed. cit., p. 217.

(28) Marilena Chauí, “Entrevista concedida a Alexandre de Oliveira Torres Carrasco e Joaci Pereira Furtado”, in *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. nº 35. São Paulo, junho de 2000, p. 45.

(29) *Idem*, pp. 45-46.

(30) A ausência de pensamento de oposição no cenário atual coloca à vista o desnorteamento e o despreparo dos setores intelectuais de esquerda para efetivarem uma nova crítica ao capital (ausência que certamente tem a ver com a derrocada histórica do socialismo outrora “realmente existente”). A esse respeito, cf. o excelente livro de Robert Kurz, *O Colapso da Modernização: Da Derrocada do Socialismo de Caserna à Crise da Economia Mundial*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993. Do mesmo autor, cf. “A *Intelligentsia* Depois da Luta de Classes”, in *Os Últimos Combates*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.

(31) Paulo Arantes, “Instauração Filosófica no Brasil”, in *Um Departamento Francês de Ultramar: Estudos sobre a Formação da Cultura Filosófica Uspiana*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994, p. 153.

(32) “A ficção não se deixa corrigir por meio de um conhecimento minucioso da materialidade dos fatos a que se refere. Ao passo que os textos assertivos podem ser corrigidos pela realidade, os textos ficcionais são, no sentido próprio, textos de ficção quando se possa contar com um desvio do dado, desvio na verdade não sujeito à correção, mas apenas interpretável ou criticável”. Karlheinz Stierle, “Que Significa a Recepção de Textos Ficcionalis”, in Hans Robert Jauss et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 147.

(33) Friedrich W. Nietzsche, “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral”, in *Obras Incompletas*. Sel. Gerard Lebrun, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores), pp. 43-52.

(34) Cf. Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1999, especialmente o capítulo VII, “Os Limites da Representação”, pp. 297-342. Cf., também, o livro de Isidoro Blikstein, *Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade*. São Paulo, Cultrix, 1990.

(35) Cf. Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 1996.

(36) A propósito, cf. Olgária C. F. Matos, *Os Arcanos do Inteiramente Outro: A Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução*. São Paulo, Brasiliense, 1989, pp. 193, 232.

(37) Em especial sobre a contribuição de Heidegger, cf. Benedito Nunes, “Poética do Pensamento”, in *Crivo de Papel*. São Paulo, Ática, 1998, pp. 87-110. Cf. Martin Heidegger, “Sobre a Essência da Verdade”, in *Conferências e Escritos Filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo, Nova Cultural, 1999 (Os Pensadores), pp. 149-170. Nesse pequeno texto, o filósofo refuta a concepção de verdade como “adequação da coisa com o conhecimento” para propô-la como “dissimulação e errância”, num esforço teórico de superação da metafísica da presença.

(38) Paul de Man, retomando a noção de “interpretante” de Charles Sanders Peirce, esclarece muito bem a questão: “O signo tem de ser interpretado se quisermos entender a idéia que ele deve veicular, e isso é assim porque o signo não é a coisa, mas um significado derivado da coisa através de um processo aqui chamado de **representação**, e que não é simplesmente gerativo, ou seja, dependente de uma origem unívoca”. Paul de Man, *Alegorias da Leitura: Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 23.

(39) Cf. Jacques Derrida, “A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas”, in *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizze da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 244-245.

(40) A propósito da proximidade com Benjamin, cf. Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1999, pp. 38-39.

(41) Tomamos a expressão “sem-fundo da representação” de Kathrin H. Rosenfield, “Debate de ‘Figura e Evento’ de Luiz Costa Lima”, in *Erich Auerbach: V Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro, Imago, 1994, p. 239. O “sem-fundo” designa a ausência de qualquer princípio “natural” da representação

(também da moralidade, da ação e do conhecimento racional), o que implica, no limite, “o oscilar infinito e insolúvel do sujeito racional entre representações”. Posto o ensaio tratar de Auerbach, vale a pena passar a palavra ao próprio, recordando aqui passagem em que comenta a “sensação de fim de mundo” que perpassa muita literatura de vanguarda: “... há algo assim como uma sensação de fim de mundo em todas essas obras: sobretudo, no *Ulysses*, com seu zombeteiro redemoinhar da tradição européia, inspirado por um ódio amoroso, com o seu cinismo gigante e doloroso, com o seu simbolismo ininterpretável – pois também a mais cuidadosa das análises não poderá trazer à luz muito mais do que introspecções no múltiplo entrelaçamento dos motivos, **nada, porém, semelhante a uma intenção ou a um sentido da obra**”. Erich Auerbach, *Mímesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 496 (grifo nosso).

(42) A propósito, cf. Olgária C. F. Matos, *op. cit.*, p. 289. A defesa de uma “razão reerotizada” (utopia mesma da Razão Crítica) tem em vista o entrelaçamento do trabalho intelectual com o prazer, cada vez menos tolerado à medida que cresce a assimilação do pensamento ao mundo dos negócios. Sobre isso, cf. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflexões a Partir da Vida Danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1993, pp. 113-114.

(43) Robert Kurz, *O Colapso da Modernização*, *ed. cit.*, pp. 147, 230. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, “O Conceito de Esclarecimento”, in *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, pp. 19-52. Cf., também, Peter Gay, “Sigmund Freud: Um Alemão e seus Dissabores”, in *Sigmund Freud & O Gabinete do Dr. Lacan*. Trad. Isa Mara Lando, Paulo César Souza. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 47: “A inteligência foi para o Modernismo um motor tão poderoso como a

auto-expressão. Com a psicanálise, Freud – provavelmente o mestre mais influente entre os modernos – demonstrou que era mais que possível, era necessário, ser racional acerca da irracionalidade. Esta demonstração foi o ato mais moderno, mais revolucionário de Freud”. Especificamente sobre a troca de serviços entre arte e filosofia, cf. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte, “Domínio da Natureza Enquanto Conceito Estético”, in *Mimesis e Racionalidade: A Concepção de Domínio da Natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo, Loyola, 1993, p. 118: “A resposta encontrar-se-á na capacidade que a arte possui de garantir uma mediação entre um estado de coisas desesperador (também no que tange ao ‘espírito’) e a construção de uma filosofia, na qual seja reservado um lugar para a esperança”.

(44) Jacques Derrida, “A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas”, *op. cit.*, p. 232. Essa afirmação de Derrida pode ser relativizada, salvo engano, mediante texto posterior do próprio Derrida, no qual, ao tratar da terceira *Crítica* kantiana, procura exibir “le lien de systeme entre *mimesis* et *oikonomia*”. Cf. Jacques Derrida, “Economimesis”, in Sylviane Agacinski et al. *Mimesis des Articulations*. Paris, Aubier-Flammarion, 1975, 54-93. Crítica de fato consistente à posição de Derrida, à conversão total do mundo num discurso (“sem erro, sem verdade, sem origem...”) encontra-se em Paul Ricoeur, mais precisamente, na reflexão que desenvolve sobre as três dimensões da *mimesis*, no primeiro volume de seu *Temps et Récit*. Conquanto reconheça a inexistência de experiência humana que não seja mediatizada por sistemas simbólicos, Ricoeur não hesita em falar de uma “structure pré-narrative de l’expérience”, com o que bate de frente, segundo suas próprias palavras, com a “théorie dominante de la poétique contemporaine, qui récuse toute prise en compte de la référence à ce qu’elle tient pour extra-linguistique, au nom de la stricte immanence du langage littéraire à lui-même”. Para esse pensador francês, o mundo é precisamente o “Outro” da linguagem, que instaura o “funcionamento dialógico” de toda narrativa: “Avec la phrase, le langage est

orienté au-delà de lui-même: il dit quelque chose **sur** quelque chose (...) Cette présupposition très générale implique que le langage ne constitue pas un monde pour lui-même. Il n'est même pas du tout un monde. Parce que nous sommes dans le monde et affectés par des situations, nous tentons de nous y orienter sur le mode de la compréhension et nous avons quelque chose à dire, une expérience à porter au langage et à partager". Paul Ricoeur, "La Triple *Mimèsis*", in *Temps et Récit*. v. 1. Paris, Seuil, 1983, pp. 118-119.

(45) Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, ed. cit., p. 534.

(46) Hayden White, "Foucault Decodificado", in *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo, Edusp, 1994, p. 258.

(47) As leis estruturais de produção de mercadorias não possuem um "sujeito consciente". Elas atuam, por assim dizer, às costas dos agentes sociais: as leis inexoráveis de racionalização e rentabilidade se impõem à esfera da produção material, independentemente das "boas" ou "más" intenções dos proprietários. Em vista disso, é preciso renunciar à "projeção iluminista do sujeito" no que se refere à práxis social e articular uma crítica, não propriamente aos capitalistas, mas ao capital e seu "sujeito automático" (conforme, aliás, a lição de Marx). Cf. Robert Kurz, *O Colapso da Modernização*, ed. cit., p. 171.

(48) Cf. Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 165. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, ed. cit., p. 38.

(49) Por exemplo, Perry Anderson, “Modernidade e Revolução”, in *Novos Estudos Cebrap*. Trad. Maria Lúcia Montes. São Paulo, Cebrap, nº 14, fevereiro de 1986. Eric Hobsbawm, “Morre a Vanguarda: As Artes Após 1950”, in *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. Fredric Jameson, “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”, in *Novos Estudos Cebrap*. Trad. Vinicius Dantas. São Paulo, Cebrap, nº 12, junho de 1985.

(50) Theodor W. Adorno, “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, in *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores), p. 270.

(51) “... o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”. Antonio Candido, “Prefácio” a *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 10.

(52) Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, ficaria sem função a literatura parajornalística, que se encarregava de suprir as informações então proibidas na grande imprensa. Assim sendo, o romance-reportagem, que imperou nos anos 1970, de caráter “documental” e “épico” cederia a vez a uma nova prosa literária. Essa prosa mostrou-se, nos seus melhores momentos de realização estética, metacrítica com relação às questões da forma e crítica no que diz respeito à espetacularização mediática da sociedade brasileira. A propósito, cf. Flora Süssekind, “Ficção 80: Dobradiças e Vitrines”, in *Revista do Brasil*. Ano 2, nº 5. Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura, 1986.

(53) A análise mais detalhada dos romances se encontrará no terceiro capítulo deste trabalho. A consideração sumária que se segue visa apenas

a emprestar melhor nitidez à questão da representação, através de amostra do material literário a partir do qual ela se formula. Além dos três romances referidos, outros serão levados em conta. A nosso ver, é imprescindível que a reflexão teórica possa estar voltada para exemplos literários relativamente diversificados. Evita-se, assim, uma apreensão causalista da produção romanesca contemporânea, subentendendo-se aí a detecção de **um** determinado estilo de composição como **o** mais **adequado** para a representação da realidade atual (a propósito, gostaríamos de lembrar as restrições freqüentes a *Mímesis*, a obra-prima de Erich Auerbach, segundo as quais, malgrado todo o refinamento das análises propostas, o conjunto não deixaria de estar comprometido pela ausência de aproximações crítico-comparativas de textos literários diversos pertencentes a um mesmo período). A observação da diversidade da produção literária responde, igualmente, à compreensão da história como processo temporal não retilíneo e não homogêneo, isto é, como tempo que contém em si diversas temporalidades não coincidentes (que o diga a história latino-americana, cuja “modernização” social nunca deixou de seguir de mãos dadas com modos arcaicos de produção material e em desajuste com tradições culturais secularizadas!). Observe-se, por fim, que os romances selecionados são de importância para o redimensionamento da categoria da representação literária, seja porque problematizam as representações sociais cotidianas, seja porque não descuram de criticar os próprios procedimentos formais. Como se verá, embora diferentes entre si, os romances também têm muitos pontos em comum, o que se explica pelo fato de todos, afinal, responderem, cada qual a seu modo, a uma mesma conjuntura histórico-cultural.

(54) Zulmira Ribeiro Tavares, *O Nome do Bispo*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 79 (grifo nosso).

(55) *Idem*, p. 33.

(56) *Idem*, p. 53.

(57) Berta Waldman já notou, com muita pertinência, que o ponto-chave do romance está no desacordo entre a “inteligência da escrita” do narrador e a mediocridade crassa de Heládio e da maioria de seus companheiros. Cf. Berta Waldman, “Na Mira das ‘Vergonhas’ Encobertas”, in *Folhetim – Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 de junho de 1985.

(58) “Pensando-a pois em relação às representações sociais, diremos que ela é um caso particular seu, distinto das outras modalidades porque a **mímesis opera a representação de representações**. Na fórmula, reencontramos sua propriedade paradoxal. Representação de representações, a *mímesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas apreciadas, conhecidas e/ou questionadas”. Luiz Costa Lima, “Representação Social e *Mímesis*”, in *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, pp. 230-231 (grifo do autor).

(59) Sobre os papéis e representações sociais cotidianas, cf. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Anchor, 1959. Jean Galard, *A Beleza do Gesto: Uma Estética das Conduitas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Edusp, 1997. Considerando-se que, hoje, o capitalismo multinacional e pós-industrial impõe novas regras às representações dos papéis sociais, cf., também, Robert Kurz, “A Realidade Irreal”, in *Os Últimos Combates*, ed. cit., pp. 127-134. De acordo com esse autor, “nos anos 80, a consciência simuladora alastrou-se pelo âmbito profissional e atingiu a estrutura da sociedade”; para o que nos interessa aqui, vale frisar a componente “trabalho”, pois, como ainda veremos, abundam no romance brasileiro contemporâneo personagens “desocupadas”, sem projeto de vida e sem rumo certo, logo, totalmente desorientadas no que diz respeito ao próprio “papel” que deveriam representar na cena atual...

(60) Cf. Zulmira Ribeiro Tavares, *O Nome do Bispo*, ed. cit., p. 95.

(61) João Gilberto Noll, *A Céu Aberto.*, in *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 603-604.

(62) *Idem*, p. 648.

(63) *Idem*, pp. 668-669.

(64) *Idem*, p. 636.

(65) Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo, Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores), p. 11. Cf., também, Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. 2ª ed. rev. e ampl. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo, Edusp, 1994, p. 151: “Os objetos, só posso **nomeá-los**. Sinais substituem-nos. Só posso falar **sobre** eles, não posso **enunciá-los**. Uma proposição só pode dizer **como** uma coisa é, não **o que** ela é” (fragmento 3.221; grifo do autor).

(66) E. M. de Melo e Castro, “Da Crítica, a Crítica”, in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 1. Niterói, Abralic, março de 1991, p. 29.

(67) João Silvério Trevisan, *O Livro do Averso*. São Paulo, Ars Poética, 1992, p. 75.

(68) *Idem*, p. 32.

(69) *Idem*, respectivamente pp. 48, 66, 86, 116.

(70) *Idem*, p. 9 (quando se inicia “O Averso do Livro”, de Orozimbo, a paginação é retomada do zero; além disso, o texto se inicia da última folha

do livro para diante e se encontra, em relação à primeira parte, na posição inversa; *O Livro do Avesso* e “O Avesso do Livro” concluem, portanto, mais ou menos ao meio do total das páginas do volume, onde literalmente esbarram um com o outro em posições opostas).

(71) *Idem*, respectivamente pp. 54, 58.

(72) *Idem*, p. 77.

(73) *Idem*, p. 42.

(74) *Idem*, p. 46.

(75) Kathrin H. Rosenfield, “Debate de ‘Figura e Evento’ de Luiz Costa Lima”, *op. cit.*, p. 231.

(76) *Idem*, p. 231.

(77) Antonio Imbasciati, *Afeto e Representação: Para uma Análise dos Processos Cognitivos*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 33.

(78) A propósito,. cf. Isidoro Blikstein, *op. cit.*, pp. 42-43.

(79) *Idem*, p. 60.

(80) *Idem*, pp. 60-61. Robert Scholes também escreve sobre a importância da semiose não verbal para a constituição da verbal: “... it seems to me that **the semantic field for many verbal signs is not exclusively verbal**. That is, we carry with us a part of our interpretive equipment – indeed, as a part of language itself – an enormous amount of information that is not normally

considered linguistic. This information, which we need in order to interpret utterances of all sorts, is derived from our interactions with things and states of affairs other than words”. Robert Scholes, “Language, Narrative, and Anti-Narrative”, in W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981, p. 203 (grifo do autor).

(81) João Adolfo Hansen, *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989, pp. 291-292.

(82) *Idem*, p. 68. Obviamente distanciado do assunto de que tratamos, o livro de Hansen é, todavia, de importância para a reflexão que desenvolvemos, devido à posição teórica adotada por esse autor em relação à natureza específica da *mimesis*. A exemplo de Costa Lima, Hansen refuta uma concepção de *mimesis* como reflexo de conteúdos preexistentes: a sátira barroca, na sua abordagem, não é concebida como decalque *a posteriori* de formas previamente dadas; a sátira é, ao invés, **simultânea** a outras práticas discursivas de seu tempo. Ela refrata significados de discursos contemporâneos, produzindo uma redistribuição de suas normas conforme outras regras discursivas verossímeis. Lembrando que o poeta é “mesmo um fingidor e a *persona* é um ator, personagem, máscara, *persona*” (*idem*, p. 175), João Adolfo Hansen enfatiza, diversas vezes, a **teatralidade** inerente à produção mimética: assim, por exemplo, “a metáfora satírica **dramatiza** discursos, não ‘fatos’” (*idem*, p. 191); os discursos inquisitoriais de delação fornecem “um modelo interpretativo de **encenação** satírica da delação” (*idem*, p. 192); a metaforização de ações viciosas, construída com o emprego do léxico judaizante, funciona “como **teatralização** de uma norma cultural conhecida” (*idem*, p. 196) etc. (grifo nosso).

(83) Walter Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, ed. cit., p. 225.

(84) A propósito, cf. Márcio Seligmann-Silva, “A História como Trauma”, in *Catástrofe e Representação*. Org. Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Escuta, 2000, pp. 73-98.

(85) Cf. Juliano Garcia Pessanha, “O Ponto K (Heidegger e a Psicanálise)”, in *Sabedoria do Nunca*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999, pp. 103-116.

(86) Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 78.

(87) David E. Wellbery, “Retoricidade: Sobre o Retorno Modernista da Retórica”, in *Neo-Retórica e Desconstrução*. Trad. Angela Melim. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998, p. 31.

(88) *Idem*, pp. 32-33.

(89) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, ed. cit., pp. 172-173.

(90) Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 48.

(91) *Idem*, p. 140 (trata-se justamente da passagem que nos serve de epígrafe).

(92) Juliano Garcia Pessanha, “Por uma Nova Topologia da Sanidade”, in *Ignorância do Sempre*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 110.

II. Função Social do Romance na Cultura Brasileira do Século XX

1- Observações Preliminares.

2- Anos 1930.

3- Anos 1960.

a) As Ciências Sociais.

b) As Artes.

4- Anos 1980-90.

Função Social do Romance na Cultura Brasileira do Século XX.

1- Observações Preliminares.

A idéia de que o Brasil é uma “ausência” cuja superação se pode dar via **construção literária** não é estranha à consciência crítica de nossos escritores. Evidentemente, não se trata de mero delírio tupiniquim, mas de fato cuja explicação histórica remonta às origens coloniais do país e à sua situação periférica no contexto capitalista global. O Brasil não é, ou é, na melhor das hipóteses e não por acaso, o “país do futuro”. Veja-se Mário de Andrade, em 1939, às voltas com o projeto de uma *Enciclopédia Brasileira*: “... por muitas partes um criar do nada”.¹ Como bem observa João Cezar de Castro Rocha, o “criar do nada” de Mário tem por pressuposto o “desejo de uma unidade do nacional lastreada em vínculos comparáveis aos disponíveis no Velho Mundo”, unidade que, entre nós, ainda estaria por ser formada.² Do “nada”, pois, rumo à almejada “formação” do Brasil-nação.

A “ausência” do país deve ser superada pela necessária “invenção” do mesmo. Ora, a literatura brasileira sempre esteve historicamente “empenhada” nessa tarefa. Cumpre-nos, nela, destacar o papel preponderante do romance brasileiro, empreendimento narrativo que se inicia em nosso Romantismo e alcança os dias de hoje, conquanto modificações histórico-culturais profundas tenham alterado sua disposição representacional de origem.³ É nossa intenção mapear neste capítulo, justamente, o deslocamento histórico da função social do romance, situando-o no contexto mais amplo da produção artística e histórico-sociológica brasileiras do século recém-concluído.

Entre nós, “tudo se banhou de literatura”,⁴ o que significa dizer que o empenho (motivado por aquilo que o nosso crítico já denominara em sua *Formação* como um verdadeiro “senso de missão”) na construção da consciência nacional **na** e **através da** literatura conformou modos de expressão cultural individuais e coletivos muito diversos, isto é, não apenas estritamente literários, mas teatrais, musicais, cinematográficos, pictóricos, representações sociais cotidianas ou não-artísticas, que mormente têm em comum o traço de invenção de um suposto jeito ou caráter-identidade especificamente brasileiros de ser. Até aqui, certamente nenhuma novidade de informação. Desde logo, devemos a Antonio Candido, principalmente, o reconhecimento da literatura como a linha de força central da produção de cultura neste país; como mais ninguém, ele soube apreender o fenômeno e extrair da objetividade histórica do contexto cultural os elementos necessários para a elaboração de uma reflexão interpretativa e crítica sobre o Brasil. Lembrando o Bakhtin da teoria do romance, poderíamos argumentar que Candido soube, a um só tempo, respeitar a “autonomia” da literatura e explicá-la através de uma “sistematização concreta”: remetendo a literatura à “unidade da cultura” de que faz parte, em momentos distintos, transformando-a numa “mônada que reflete tudo em si e que está refletida em tudo”,⁵ Candido produziu um pensamento crítico abrangente, cujo interesse hermenêutico ultrapassa em muito a área restrita aos estudos literários.⁶

Para melhor esclarecermos a idéia corrente de “invenção” do Brasil propomos articulá-la à noção de processo civilizatório. Esse recurso, como se verá no correr do capítulo, tem como objetivo a apreensão e a crítica das dimensões ideológicas e dos comprometimentos de classe dos textos que iremos analisar. Por ora, remontemos a 1902, a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de onde retiramos a sugestão da articulação proposta: “Estamos condenados à civilização. Ou progredimos ou desapareceremos”.⁷ Como se vê, desde o início do século passado, nossa invenção está “condenada” à bitola estreita da locomotiva do progresso, sob pena de perder-se no... “desaparecimento”. Em vista disso, não é de estranhar que a consciência intelectual naquele período não avançava sem sofrer fortes crises de dilaceramento, já que a matéria social concreta à disposição

dos escritores não ensejava grandes vôos da imaginação rumo à pretendida sociedade “civilizada”...

Esse dilaceramento do intelectual brasileiro decorre da constatação das **misérias** de seu país e tende a se exacerbar sempre que a realidade nacional é comparada à européia. No caso, tem-se a Europa como um espelho em que o Brasil contempla as deformidades do próprio rosto... Contemporâneo de Euclides, Joaquim Nabuco legou à posteridade um livro de memórias que ilustra muito bem o jogo especular Brasil-Europa e o resultado ideológico de tal confronto de imagens discrepantes. Referimo-nos ao seu *Minha Formação*.⁸ Em 1873, Nabuco viaja pela primeira vez ao Velho Mundo e a comparação com a terra natal torna-se para ele inevitável. “A instabilidade a que me refiro provém de que na América falta à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana” – anota ele precisamente nesse sentido.⁹

A realidade brasileira é, portanto, “instável”, o que deve ser entendido como conseqüência de sua **juventude** ou falta de “fundo histórico”. A paisagem carioca, por exemplo, parecerá ao olho (já armado pela “perspectiva humana” européia) um “trecho do planeta de que a humanidade ainda não tomou posse; é como um Paraíso Terrestre antes das primeiras lágrimas do homem, uma espécie de jardim infantil”. Isso quanto à paisagem. Essa falta de densidade histórica da experiência local compromete, principalmente, a ordem da cultura brasileira. É no terreno cultural que a nossa imaturidade mais se faz sentir, vale dizer, mais pesa ao homem cioso das coisas do espírito: “para tudo o que é imaginação estética ou histórica” o Novo Mundo, justamente por ser novo, “é uma verdadeira solidão”.¹⁰

É interessante notar como a “imaginação européia” se impõe ao intelectual como um filtro privilegiado para a decodificação e interpretação da experiência brasileira. Dir-se-ia um recurso para escapar à falta de “perspectiva humana” do dado bruto nacional. Não por acaso, portanto, uma festa de libertação de escravos traz à mente de Joaquim Nabuco o Vaticano e a arte de Michelangelo, anteriormente conhecidas *in loco* por ele: “Nos fins de abril, não se sabendo ainda até onde iria a reforma anunciada pelo novo gabinete João Alfredo, assisto à festa da libertação em massa de uma fazenda do Paraíba e a lembrança que me ocorre

é a das maravilhas do Vaticano...” O escravo brasileiro é **como...** o Adão de Michelangelo: “...ver recuar as trevas da escravidão do rosto de uma raça, esse grande *fiat lux*, ver o barro ontem informe, o escravo, acordar homem, como o Adão de Miguel Ângelo, na claridade matinal da criação...”¹¹

As memórias de Joaquim Nabuco alcançam o ano de 1899 e, a exemplo de *Os Sertões*, constituem bom exemplo de um certo pensamento social de fins do século XIX, oscilante entre as esperanças a que todo país de história recente inspira e o pessimismo que nasce da constatação de suas disparidades sociais. Afinal, a civilização tinha e parece-nos que hoje ainda tem, entre nós, o *status* de uma “condenação”. Ela é desejável, decerto, mas traz em si o travo amargo do que é imposto “de cima” e à revelia do povo, que nada ou pouco sabe do modelo estrangeiro que se lhe quer impor.

Canaã, “romance de idéias” publicado por Graça Aranha no ano de 1902, é igualmente exemplar na perspectiva referida, com suas inúmeras “teorias” do Brasil em debate e pontos de vista inconciliáveis a todo momento confrontados. O romance traz à discussão ficcional as grandes questões nacionais, tendo em vista um almejado progresso do país. O tratamento que dá a matéria, entretanto, é anacrônico, posto colocar no centro do debate a noção de “raça”, na linha estreita do determinismo biológico. Daí um **pessimismo** inevitável, que se revela formalmente no forte travamento do enredo, o qual patina no confronto das teses opostas dos imigrantes Milkau e Lentz a ponto de empurrar a solução dos conflitos para “fora” do romance (no caso, com notório prejuízo estético): Canaã é terra prometida somente para o futuro!

Graça Aranha transpõe a dúvida hamletiana para o nível da construção da nacionalidade: “- É o debate diário da vida brasileira... Ser ou não ser uma nação... Momento doloroso em que se joga o destino de um povo... Ai dos fracos!...”¹² São palavras do juiz municipal Paulo Maciel, personagem semi-autobiográfico do autor, na opinião de Gilberto Freyre.¹³ O “momento doloroso” da construção do país não é discutido tendo-se rigorosamente em conta a situação concreta do seu lugar histórico-social; ao invés, o “destino do povo” é dissolvido em sua materialidade na abstração das diversas “teorias” empunhadas por Milkau e Lentz . Milkau, muito

ingênuo, defensor de uma teoria nacional-cosmogônica, vê no Brasil a promessa de uma terra prometida, sob o signo da confraternização dos homens e cooperação mútua entre todos os elementos da natureza; Lentz defende teoria diametralmente oposta, uma “filosofia da força”, na qual evolução e opressão caminham de mãos dadas e a colonização imperialista surge com “lei do mundo” absolutamente naturalizada.

Em algumas passagens de *Canaã*, entretanto, observamos que tais teorias são relativizadas através de referências diretas ao caráter predatório da colonização da natureza tropical. Definida como o “esplendor da força na desordem”, a floresta tropical cede a vez à “ordem”, que vem imposta pelos “cultos infernais” das queimadas.¹⁴ A passagem é esteticamente eficaz e parece indicar, para além da destruição objetiva da natureza, o custo global do processo civilizatório conforme levado a cabo entre nós.

Nas páginas finais do romance vamos encontrar o herói Milkau e sua companheira Maria Perutz engajados numa corrida alucinada rumo à... terra prometida. Encerramento coerente, tendo em vista as inúmeras questões formuladas mas sequer minimamente resolvidas pelo texto. A solução vem sob a forma de postergação ou aposta no “país do futuro”: “Nós nos prolongaremos, desdobraremos infinitamente a nossa personalidade, iremos viver longe, muito longe, na alma dos nossos descendentes...”¹⁵

Aceitemos o convite da personagem Milkau e consideremos um romance de... 1994, no qual João Silvério Trevisan retoma o mote da “ausência” e invenção do país, emprestando-lhe agora nova visibilidade ao destacar o seu comprometimento de classe. Nessa perspectiva, iremos ler nas páginas finais de seu admirável *Ana em Veneza*:

“...pois é imensa e insuportável responsabilidade essa de um homem só decifrar o Brasil em nome de um povo inteiro, descobrir a definição daquilo que um povo inteiro em vários séculos vai construindo às cegas (...) então me pergunto se faz sentido dar a um povo inteiro uma resposta que ele nem sequer está pedindo”.

Pouco adiante, surgirá o nome do modernista Mário de Andrade:

“...ah Mário, infinitamente pessoal, temos sim que dar uma Alma ao Brasil, nossa matriz, Pátria, mas francamente que merda de Pátria é esta, quer dizer eu me pergunto como é que se pode chamar de Pátria um país que assassina quotidianamente os seus cidadãos”.¹⁶

A criticidade de tais formulações é engendrada por Trevisan, habilmente, através da articulação de um duplo choque de oposições: de um lado, um “só homem” (avancemos: genericamente, o intelectual) que almeja “decifrar” ou “definir” o país, de outro, o “povo”, ao que tudo indica, pouco interessado na resposta que aquele dará. E outra oposição: de um lado, o desejo, eminentemente espiritual, de conceber uma “Alma” para o país, de outro lado, o que já está, nele, de antemão dado em plano concreto - a violência social. Trata-se de um confronto, poderíamos dizer muito prosaicamente, entre a boa intenção do **ideal** e a barbárie **real** do enigma (“...um criar do nada”) Brasil.

O arco que se desdobra de *Canaã* a *Ana em Veneza* encerra um século de história do romance brasileiro e certamente não será difícil detectar, nele, a recorrência de temas, personagens, soluções formais e tratamentos semelhantes de tempo e espaço. Estética naturalista, ideologia estreitamente nacionalista, por exemplo, são ingredientes que nunca escassearam nas representações romanescas dos últimos cem anos. Entretanto, se há uma linha predominante, não deixa de haver também os desvios e as rupturas em relação a ela, romances que podem ser lidos como uma crítica mesma àquela linha (*Ana em Veneza*, como visto, retoma o velho mote da “ausência”, mas o trata de modo diverso e, assim, lança nova luz, não complacente, sobre a ideologia do “país novo” e sempre prenhe do que não é: “a realidade – escreve João Trevisan - é que o paraíso não existe nosso paraíso é agora, e o grande mistério encontra-se no dia-a-dia chega, chega de saudade do futuro...”). Se prestarmos atenção aos romances produzidos nos anos 1980-90, sobretudo, notaremos que houve uma mudança drástica (muitas vezes incorporada como autocrítica) no que concerne à sua função social,

tendo perdido força o antigo desejo de conferir uma “Alma” ao país e defini-lo de modo cabal – para a boa compreensão, supõe-se, do “outro”, o não-intelectual.

Comprendemos por “função social”, precisamente, “o papel que a obra literária desempenha na sociedade”, conforme definição de Antonio Candido.¹⁷ Esquematisando, Candido detecta três funções principais da literatura: 1) uma função psicológica, que diz respeito à necessidade humana, muito provavelmente universal, de ficção e fantasia; 2) uma função educativa, entendida como contribuição da literatura à formação da personalidade. Função, todavia, mais complexa do que fazem supor os “manuais de virtude e boa conduta”, pois a ficção “educa” como a “própria vida”, com suas “luzes e sombras”, sua “indiscriminada riqueza”; 3) uma função de conhecimento do mundo e do ser, que se efetua através da representação de uma dada realidade social e humana, o que deve proporcionar uma “maior inteligibilidade com relação a esta realidade”.

Neste capítulo privilegiaremos a consideração da terceira função referida por Candido. De fato, é nosso objetivo mostrar como ocorreu uma transformação da função social no que tange à representação da realidade social brasileira. Não se procura mais constituir uma representação que dê conta de nossa totalidade social ou do famigerado “caráter nacional brasileiro”, mas sim que possivelmente venha a esclarecer os novos comportamentos sociais, as representações sociais hodiernas. Nesse sentido, poderíamos falar aqui de um “encolhimento” do objeto visado pela representação romanesca.

Outra função social que levaremos em conta, não mencionada no ensaio de Antonio Candido, é a potencialidade da literatura de informar criticamente outras artes e mesmo as ciências humanas. Ainda aqui, como se verá, ocorreu uma perda da influência do discurso ficcional literário, que perde seu prestígio tradicional e passa a operar cada vez mais isolado.

Trataremos em seguida de situar o romance brasileiro num contexto amplo, não apenas literário, de modo a evidenciar a importância que teve para a definição crítica das ciências humanas e das outras artes entre nós. Contextualização que se fará sob a forma de um “panorama”, desde logo não exaustivo, recortando-se três momentos histórico-culturais : a década de 1930 (as relações do romance

modernista com o ensaísmo de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda); a década de 1960 (período de efervescência cultural, em que se verifica, por exemplo, o diálogo da música popular, do teatro e do cinema com a produção romanesca; mas, também, um afastamento decisivo das ciências sociais, na esteira da modernização do país e da especialização universitária, dos conteúdos e das formas elaborados na literatura); enfim, as décadas de 1980-90 (nosso ponto de chegada, em que se assiste a um redimensionamento profundo da função social do romance no espaço da cultura brasileira).

A fragmentação do intervalo de um século nesses recortes específicos deve permitir a “leitura” vertical (ou sincrônica) de três momentos da história cultural do país, com a possibilidade de verificar o entrelaçamento, mais ou menos denso, de motivos estéticos e políticos nas representações que nos foram legadas. Não se descarta, entretanto, uma outra possibilidade de leitura, horizontal ou diacrônica, conquanto necessariamente rarefeita, em que se poderá vislumbrar o deslocamento da literatura do centro da produção cultural para uma periferia ainda mal delimitada e por apreender em termos críticos.

Por fim, um esclarecimento quanto à terminologia: nas páginas que seguem se poderá verificar, por vezes, uma oscilação no emprego dos termos “romance” e “literatura”, ora aparecendo um ora outro. Explica-se: não obstante seja o romance o nosso objeto de análise, o que se diz aqui a respeito da função social de maneira alguma é válido apenas para o gênero eleito. À poesia brasileira, por exemplo, não é estranho o empenho de figuração do país. Daí certa oscilação terminológica, que procuramos evitar na medida do possível a fim de não comprometer o rigor da exposição.

2- Anos 1930.

A propósito de narrativa e representação na obra sociológica de Freyre, Enrique Rodrigues Larreta observou o seguinte: “Por isso, desde o começo estive diante do problema da escritura, da representação e da narrativa que ocupa sempre uma importância capital em suas obras. Gilberto sabe da impossibilidade de representar seus materiais pelos meios convencionais”.¹⁸ Ele precisa **revolucionar** a linguagem para trazer à discussão sociológica os materiais que lhe interessam no encalço de escrever a “história íntima” do homem brasileiro formado sob os ditames da cultura patriarcal. Os documentos com os quais irá operar são, por si sós, pouco convencionais, remetem à vida cotidiana e necessitam de uma decodificação que, não obstante analítica (logo criticamente distanciada de seu objeto), não se furte a uma certa aproximação empática: histórias do folclore rural, livros e cadernos manuscritos de modinhas e receitas de bolo, coleções de jornais, livros de etiqueta e, afinal, o romance brasileiro “que nas páginas de alguns de seus melhores mestres recolheu muito detalhe interessante da vida e dos costumes da antiga família patriarcal”.¹⁹ Pois é de supor que uma decodificação não empática de tais materiais, à maneira de uma “tradução” erudita de uma produção cultural nem sempre letrada, redundaria numa **traição** operada pela escrita: decodificação de signos, no caso, a partir de premissas totalmente estranhas à configuração dos contextos culturais de suas origens. Como é bem sabido, Gilberto Freyre não incorre nesse erro.

Roger Bastide, que traduziu *Casa-Grande e Senzala* para o francês, destacou o uso freyriano dos documentos como processo mediante o qual se reconstrói uma “memória coletiva”: “Il ne s’agit donc pas de ‘faire parler’ les documents, mais de descendre, à travers eux, jusqu’aux strates plus profondes de la mémoire collective”.²⁰ Bastide associa essa demanda da memória coletiva ao estilo de Gilberto Freyre (“très poétique”) e à organização estrutural da narrativa,

realizada principalmente pelas “associações de idéias, ao invés de guiar os fatos e os fazer marchar a passo de batalhões bem disciplinados”. O processo de composição desse discurso, em atenção mesma a seu *pathos* memorialístico, recorre incessantemente a interrupções no curso de seu desenvolvimento, a digressões, a intermitências, como que cedendo às imposições voluntárias das recordações daquele que escreve.

Para além do uso *sui generis* dos documentos vale destacar ainda em Freyre o olhar agudíssimo, capaz de detectar em objetos materiais a dimensão sócio-histórica neles velada, a qual o sociólogo pernambucano traz à **consciência** de sua prosa ensaística. Assim, por exemplo, quando observa (com indisfarçável nostalgia...) a mesa de jacarandá de seis ou oito metros de comprimento por dois de largura, na casa-grande do engenho Noruega, e percebe ali toda a pujança de uma classe senhorial e o desejo – a exemplo da reforçada mesa – de **perdurar** no tempo, de permanecer, pois, no seu lugar de exercício de poder.²¹ Ou quando vislumbra na substituição da luz de azeite de peixe, mamona ou vela, pela luz de gás, uma **descentralização** da convivência familiar patriarcal, posto que já não é mais necessário aos membros da família concentrarem-se todos na sala, onde até então ficava a iluminação difícil ou mesmo única.²²

Aquilo que Freyre diz sobre os objetos é indissociável de como o diz, isto é, a produção de **conhecimento novo** sobre tais objetos é impensável sem a sua “prosa de sesta, ou prosa de quem se espreguiça” (João Cabral de Melo Neto), a qual é sem dúvida um marco cultural na ensaística brasileira. Estamos diante de uma revolução operada no campo da linguagem. Essa revolução consiste na incorporação da *poiesis* literária à prosa de ciência sociológica. Gilberto Freyre sempre se opôs às delimitações muito rígidas entre as fronteiras disciplinares e, por conseguinte, aos intelectuais contrários à utilização de procedimentos narrativos e métodos de abordagem tidos como de tipo “ficcional” em obras de ciências humanas:

“Pode-se contestar essa crítica, inimiga radical da criatividade ou da imaginação criadora ou poética em obras de Ciência do Homem, salientando-se

que tais abordagens ou métodos são legítimos em obras científicas de expressão literária, sempre que desse emprego não resulte o real ser sacrificado, para efeitos literários, ou literatóides, ao irreal, mas sim, tornado um real mais real que o passiva ou mesmo impressionisticamente captado em representações apenas fotográficas, estáticas ou captadas pelo puro realista ou naturalista ou pelo estrito objetivista, de documentos principalmente oficiais ou de paisagens somente convencionais ou de exteriores apenas visíveis, da mesma realidade: do seu passado ou da sua atualidade”.

A captação da realidade que se vale de recursos próprios à criação literária “nos transmite – prossegue ele – uma quase certa verdade histórica através da verossimilhança novelesca”.²³

As décadas de 1920 e 1930, no que tange à nossa história intelectual, são marcadas pela “harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais”: troca que se evidenciaria em *Casa-Grande e Senzala*, *Sobrados e Mucambos* e *Raízes do Brasil* não apenas no estilo, mas no ritmo da composição e na própria qualidade da interpretação.²⁴ De fato, como sugerimos, o discurso freyriano é dotado de uma potência verbal-criadora própria à *poiesis* literária. Na qualidade de “artefato literário”, o texto de *Casa-Grande* comporta um elemento não-negável e não-invalidável, que é a sua forma literária, a qual garante a permanência da obra no tempo, não obstante as críticas que lhe são – e sempre e com razão são – direcionadas.²⁵

“Artefato literário” (a expressão também é de Hayden White), *Casa-Grande e Senzala* deve muito à literatura modernista, sobretudo a seus produtos mais radicais do ponto de vista da elaboração da forma narrativa: notadamente, *Serafim Ponte Grande* (publicado em 1933, embora escrito durante a década de 1920 e concluído em 1928), de Oswald de Andrade, e *Macunaíma: O Herói sem Nenhum Caráter* (1928), de Mário de Andrade.²⁶ Não cogitamos numa influência “direta” desses livros na feitura de *Casa-Grande e Sobrados e Mucambos*, desde logo porque são romances que foram publicados em primeira edição muito precária, com pequena divulgação e repercussão mínima à época (a publicação de ambos

foi custeada pelos próprios autores...). Ao aproximarmos Freyre e os romances modernistas temos como pressuposto, mais precisamente, uma atmosfera cultural comum, cujo fulcro estava na tentativa de reinterpretar a história e a formação da sociedade brasileira,²⁷ tentativa, entretanto, que implicou, nos melhores casos, o esforço de inventar uma linguagem nova para dar forma concreta àquele impulso investigativo.

Serafim e *Macunaíma* (podemos, grosso modo, classificá-los como “romances”, embora cada qual à sua maneira empreenda uma crítica “por dentro” às convenções do gênero: *Serafim*, segundo Oswald, é “invenção”; *Macunaíma*, segundo Mário, é “rapsódia”) são textos que subvertem a concepção parnasiana de linguagem: tematizam o “turbilhão da rua” - a história sua contemporânea - e despem, ao invés de “vestir” (conforme o preceito bilacquiiano) a idéia. O processo de composição do texto é desnudado, auto-revelando-se como constructo artificial e interessado (ideologicamente) na fabricação do referente. Oswald e Mário de Andrade **desnaturalizam** a narrativa romanesca, evidenciam o caráter escritural (arbitrário) dos signos, frustrando o gosto burguês pelo esquecimento da **forma**.

A incorporação da “contribuição milionária de todos os erros” é também um feito notável dessas obras. Com muita ironia e graça, Mário de Andrade se refere à compartimentação do português em duas línguas estanques: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito”²⁸ Trata-se de sátira ao purismo lingüístico que visa apenas a assegurar o *status* do discurso letrado. Alvo também da crítica de Gilberto Freyre:

“Embora tenha fracassado o esforço dos jesuítas, contribuiu entretanto para a disparidade, a que já aludimos, entre a língua escrita e a falada do Brasil: a escrita recusando-se, com escrúpulos de donzelona, ao mais leve contato com a falada; com a do povo; com a de uso corrente”.²⁹

Como se vê, nesse ponto há total convergência entre Freyre e a assunção modernista dos diversos “falares” do português. União de esforços que não se

contentou com uma crítica “externa” à questão da língua, mas que a efetuou “por dentro” mesmo da língua, modificando-a concretamente.

O acolhimento modernista dos diversos **usos** da linguagem, incluindo-se os considerados menos “nobres”, significou a destruição de uma linguagem (a forma parnasiana e beletrista) por uma linguagem **outra**, permitindo que certos conteúdos até então reprimidos pelo “lado doutor” da cultura brasileira obtivessem cidadania discursiva. Esse acolhimento significou ainda uma abertura, sem maiores precedentes na tradição, da literatura à esfera da vida cotidiana.

Contextualizando-se historicamente a “abertura” modernista, notamos que ela diz respeito a uma ampla mudança epistemológica na cultura ocidental, iniciada já ao final do século XIX, em que se verifica a renúncia à procura da Verdade absoluta (conforme o ideal iluminista) em nome da preocupação, certamente mais pragmática, com “Cotidianeidade” e “Realidade”. Desde então, o conceito de “Realidade” torna-se cada vez mais complexo, servindo nalguns casos como critério para a crítica de determinados fenômenos contemporâneos considerados sem “substância”, portanto “irreais” ou, para usar uma palavra da moda, “virtuais”. A mudança de uma epistemologia fundamentada na Verdade para uma epistemologia fundamentada na Realidade é o que permite a um Martin Heidegger, por exemplo, basear a ontologia de *Ser e Tempo* na “vida cotidiana ordinária”, de resto com nítida verve anti-intelectual.³⁰

A nosso ver, reside justamente no “resgate” da realidade cotidiana para a produção cultural letrada a contribuição maior dos escritores de 1922 para as análises culturalistas que seriam levadas a cabo pelos chamados intérpretes do Brasil. Os modernistas “salvam” as coisas para o universo das idéias, revolucionando, nesse passo, o sistema de representação literária: a representação “devora” uma parcela maior da realidade empírica, que se torna simbolicamente “apropriada” e passa a integrar o rol das coisas “explicadas” e sempre criticáveis. Em *Casa-Grande*, como o dissemos, sobreleva o olho freyriano que se detém sobre os **objetos concretos de uso cotidiano** e deles deduz uma dimensão histórico-social ampla. Já em *Raízes do Brasil* o olhar apreende microestruturas históricas de maior relevo, mas também pertinentes ao **cotidiano**

da colonização, tal como o ato de “semear” desordenadamente cidades, característica da “aventura” portuguesa nos trópicos, da qual Sérgio Buarque irá deduzir conseqüências de longo alcance para a história política e cultural de nosso país.

Até aqui colocamos em evidência pontos de convergência entre os modernistas e Freyre a fim de ilustrar concretamente aquela troca de serviços, referida por Candido, entre literatura e estudos sociais na década de 1930. Destacamos a consideração modernista da realidade cotidiana, decisiva, segundo pensamos, para a emergência das análises culturalistas da sociedade brasileira.³¹ Do ponto de vista ideológico, entretanto, há um nítido afastamento do sociólogo pernambucano da frente modernista, sobretudo se pensarmos na figura e na atuação de Mário de Andrade. O confronto se dá basicamente em torno da questão do “caráter nacional”, como bem frisou o crítico Roberto Ventura: “Freyre elaborava (...) uma visão do país oposta à de Mário de Andrade, que rejeitava as preocupações regionalistas. Mário criou, em *Macunaíma* (1928), uma fábula sobre a ausência de identidade do brasileiro (...) Para Freyre, ao contrário, era possível determinar o caráter brasileiro a partir da socialização gerada pela família patriarcal”.³²

A posição de Mário, de fato, não agradava a Freyre. Em *Macunaíma*, Mário se esforçaria por “desregionalizar” o espaço de atuação do herói. No prefácio inédito que escreveu após ter concluído a primeira versão da rapsódia (dezembro de 1926) ele fez a seguinte observação (em forma de nota para posterior desenvolvimento): “Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas”.³³ Já no segundo prefácio (março de 1928) colocou às claras e incisivamente a questão da “falta de caráter” do herói:

“O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente (...) Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira (...) É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em

Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã (...) Me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional. É o herói desta brincadeira, isso sim (...) E resta a circunstância da falta de caráter do herói. Falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico. Está certo. Sem esse pessimismo eu não seria amigo sincero dos meus patrícios”.³⁴

Macunaíma não é cópia ou reflexo do ser brasileiro. É uma representação em que se mesclam diversos elementos da cultura brasileira, numa combinação narrativa única e não repetível, por sua vez, em diálogo com uma tradição literária complexa e não exclusivamente brasileira. “Herói da nossa gente”- **representado**, Macunaíma é ótica original (vale dizer, não existente antes da existência do texto) através da qual podemos re-ver fenômenos pertinentes à cultura brasileira (e – por que não? – à cultura moderna ocidental) de uma perspectiva eminentemente crítica. O pessimismo aludido por Mário no prefácio de 1928 é interpretado por Gilda de Mello e Souza tendo-se em conta justamente o caráter ambivalente e indeterminado do herói da rapsódia. Macunaíma é um “homem degradado” às voltas com duas culturas diversas e para ele inconciliáveis: a tradicional-mítica (a do Uraricoera, de sua origem) e a do progresso moderno (representada pela cidade de São Paulo). Herói problemático, oscilando indefinidamente entre os pólos de Prometeu e o de Narciso, Macunaíma mostra-se incapaz de sustentar um projeto coerente de reprodução social, o que se manifesta com maior evidência na relação que mantém com o dinheiro:

“Na cidade, está inserido no pólo de Prometeu, no âmbito do trabalho, do projeto e da escolha; no entanto, continua tendo com o dinheiro a relação selvagem, dionisíaca – ou de Narciso – baseada nos golpes de sorte, na busca dos tesouros enterrados, na atração pelos jogos de azar. Ao contrário dos habitantes da cidade, cujos atos são ditados pela previsão e pelo lucro, o herói no fim de ‘tantas conquistas e tantos feitos passados (...) não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho’”.³⁵

Herói degradado, dilacerado por motivações conflitantes, não tem caráter definido, vira constelação de “brilho bonito mas inútil” e sua história sobrevive apenas na “fala impura” de um homem que a ouviu, por sua vez, de um papagaio do Uraricoera... Fragilidade e indefinição radicais, certamente, e que não agradavam a Gilberto Freyre, que chega a cogitar num ultrapasse da indefinição psicossocial do herói marioandradino na trajetória posterior do romance brasileiro: “Neste particular, Macunaíma tende a ser ultrapassado em sua indefinição psicossocial, para ser substituído por personagens caracteristicamente brasileiros em aspectos psicossociais”.³⁶ A falta de caráter do herói deverá ser corrigida, pois, pela **imposição** do “caráter brasileiro”, o qual, supõe-se, já está plenamente identificado e descrito pelo próprio Freyre em sua obra...

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade justapõe, numa operação cara à primeira geração modernista, elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil-burguês, elementos míticos-arcaicos ao lado de outros pertinentes à vida moderna e citadina. Pense-se no herói recém-chegado a São Paulo, no seu estranhamento perante a maquinaria: ao invés dos tamanduás, boitatás, inajás, vê então bondes, autobondes, anúncios luminosos, faróis, chaminés, “tudo na cidade era só máquina!”, o que o espanta deveras. Elementos díspares, cuja justaposição no espaço brasileiro encerra algo de aberrante e que o texto marioandradino trabalhará incessantemente sob o signo da **tensão**. Não há solução fácil, aqui; trata-se de reflexão agudíssima sobre a complexidade do projeto de modernização e democratização de bens materiais e simbólicos conforme pensado “pelo alto” por certas elites – e o desfecho infeliz da rapsódia, enfim, diz bem do pessimismo de Mário.

O desconjuntado do processo de modernização “à brasileira” não escapou também a Gilberto Freyre, que em nota de rodapé de *Casa-Grande e Senzala* refere-se ao Padre-Mestre Lino do Monte Carlo Luna, segundo nos informa, “ilustre pregador sacro do século XIX”. Convocado a 4 de novembro de 1868 para benzer o engenho de Maçauçu, padre Luna pronuncia então discurso (depois publicado em folheto, “hoje raríssimo”), onde faz o elogio do “progresso industrial”, representado, no caso, por um novo sistema de serviço composto por

um carro sobre trilhos capaz de recolher e depositar no lugar correto e com extrema eficiência todo o bagaço saído da moenda. Comentário de Freyre ao discurso: “O Padre Luna fazia o elogio de duas cousas inconciliáveis: a família patriarcal e a máquina”.³⁷

Não obstante o reconhecimento da difícil fusão entre o novo e o velho ou o tradicional e o moderno na civilização brasileira, Freyre encontraria um modo narrativo de eliminar a **tensão** do (des)encontro desses elementos. Ao contrário de Mário, cujo *Macunaíma* sustém a tensão, poderíamos dizer, até o limite do grotesco. Cabe estender para a “prosa de sesta” de *Casa-Grande* o que o sociólogo disse ser a característica básica da formação brasileira: “Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido, na verdade, como já salientamos às primeiras páginas, um processo de equilíbrio de antagonismos”.³⁸ Escusado insistir aqui no caráter idílico das considerações freyrianas a propósito do regime escravocrata, na nostalgia declarada pelo patriarcalismo, no reacionarismo de base etc., posto que a crítica contemporânea já colocou a nu e com pertinência a ideologia senhorial desse autor.

É de nosso maior interesse, entretanto, destacar como a vocação ficcional de Freyre é uma espécie de faca de dois gumes: se, por um lado, engendra uma *poiesis* capaz de tanta novidade de conteúdo, por outro, justamente por estar a **serviço** daquele “equilíbrio de antagonismos” é capaz de descomplexificar os problemas brasileiros no que tange ao processo de modernização socioeconômica. Se pensarmos, nessa perspectiva, no *Canaã*, de Graça Aranha, com o qual iniciamos este capítulo, notamos com facilidade que Freyre não compartilha o **pessimismo (de nítida extração racial)** do escritor maranhense, tão exacerbado nele que chega a postergar a solução dos conflitos arquitetados para um futuro ignoto. *Canaã* é romance fraturado pelo conflito de teorias inconciliáveis, cada qual “verdadeira” à sua maneira.

Em sua obra, Gilberto Freyre alcançaria “equilibrar os antagonismos” de um Milkau e um Lentz (o ideal de solidariedade do primeiro com o elogio da força feito pelo segundo). É o que se dá, notoriamente, mediante o conceito de “revolução conservadora”, que pressupõe o progresso material da sociedade

porém controlado em seus desgovernos pela mão de ferro do patriarcalismo (em pretendida oposição, cogitemos, à mão invisível do mercado...).³⁹

Já se observou que em Gilberto Freyre, toda vez que a análise aproxima-se, **perigosamente**, da dinâmica social entre “dominantes” e “dominados”, o argumento é submergido numa massa colossal de informações de ordem muito diversa, referentes a *status* e tutela familiar, a ponto de o seu objeto se desvanecer.⁴⁰ Em certo sentido, podemos dizer que o objeto, no caso, é **estetizado**: no discurso freyriano emergem, por conseguinte, “ilhas de fatos isolados e embelezados”, a exemplo do que Nietzsche escreveu a propósito da “história monumental”.⁴¹

Em declarações públicas, Freyre gostava de se dizer um “concorrente” de Pedro Álvares Cabral na “descoberta” do Brasil. Lendo-se suas obras, entretanto, vê-se bem que, mais do que “descobrir” o Brasil, ele propriamente o inventou. E inventou, assim avaliamos, a imagem mais poderosa da nacionalidade, isto é, a imagem na qual os brasileiros (inclusive aqueles que nunca o leram) mais gostam de se reconhecer – sobretudo se se pensa no mito da “democracia racial” que Freyre, mais que ninguém, ajudou a construir.

Para o historiador Sérgio Buarque de Holanda o passado brasileiro não é digno de repetição. O melhor, se possível, seria mesmo esquecê-lo...: “A função do historiador, no entanto, é nos fazer esquecer do passado, nos libertar dele. No caso do Brasil, nosso passado é tão triste que o melhor é esquecê-lo”.⁴² A declaração não deixa de soar como um eco nietzschiano: Sérgio demanda a **utilidade** da história para a vida presente, vale dizer, não deseja paralisar a ação no presente sufocando-a com o peso do passado. Lembre-se, nessa perspectiva, o capítulo final de seu *Raízes do Brasil*, intitulado “Nossa Revolução”. Não há resquício aí de nostalgia pelos tempos coloniais; ao contrário, a idéia de “revolução” é articulada ao processo recente de urbanização da sociedade brasileira, no qual Sérgio depositava à época suas esperanças de superação dos valores reacionários do patriarcalismo de raízes agrárias (uma perspectiva de revolução nos antípodas da “revolução conservadora” idealizada por Freyre).

Na mesma entrevista, Sérgio Buarque enfatizará ainda a ligação de seus trabalhos históricos com o empreendimento modernista: “Modernismo significou, acima de tudo, a quebra do formalismo das velhas tradições”. Ele lembra a contribuição modernista concretizada nos estudos folclóricos, a atenção dirigida ao interior do país, a consideração, afinal, de que os negros também são brasileiros... Diz que procurou trazer tais preocupações “para dentro” da sua produção historiográfica e, nesse pormenor, lembra em primeiro lugar *Raízes do Brasil*: “*Raízes do Brasil* foi uma tentativa de fazer alguma coisa nova, para quebrar com a glorificação do passado, para ser crítico”.⁴³

Citando Lucien Febvre (“o historiador perfeito deve ser um grande escritor”), Sérgio lança um olhar retrospectivo à gênese de seus próprios trabalhos e coloca em destaque a **preocupação formal** que sempre lhes esteve associada: “Lentamente, tomei consciência da necessidade de moldar e de dar forma à minha linguagem, cuidadosamente. Tentei fazer isto de maneira precisa e expressiva, ao invés de escrever bonito. Eu procurava a palavra certa, não uma florida – ou ‘folhuda’ – mas uma exata e incisiva”.⁴⁴ A exemplo de Freyre, portanto, Sérgio Buarque sempre esteve preocupado com a questão da escrita e da representação; por outro lado, ao contrário dele, o historiador paulista concebeu e **operou** com um conceito de **representação** que nunca deixou de levar rigorosamente em conta as determinações materiais necessárias da vida social, considerada em sua mais ampla envergadura. Em outras palavras, a sua invenção de representações históricas da matéria nacional sempre escapou àquele “enfeitiçamento da inteligência por meio da linguagem”, de que nos fala Wittgenstein em *Investigações Filosóficas*, enfeitiçamento que Sérgio rechaçou em prol de um discurso historiográfico “engajado” na crítica da realidade social brasileira.

Vejam-se, nesse sentido, suas restrições ao método de investigação utilizado por Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos*. Ao ver de Sérgio, os critérios e as perspectivas de Freyre não se prestam à explicação histórica das áreas brasileiras não marcadas pela lavoura açucareira, malgrado Freyre insistir na “unidade de formação do Brasil em torno da economia patriarcal”. Ora, tal unidade está sujeita a um denominador comum que se origina de uma “forma

social” concebida, **no discurso freyriano**, à revelia do “passado histórico” concreto das diversas áreas brasileiras:

“Reduzido à expressão mais simples e genérica, o verdadeiro princípio estaria em determinado tipo de organização patriarcal da vida e da família: traço comum, em sua fase de desenvolvimento, a todas as manifestações regionais particulares. E é a esse único traço – ‘forma’ independente do ‘conteúdo’ – que invariavelmente se reporta Gilberto Freyre quando algum crítico tenta negar o caráter transregional de suas interpretações”.⁴⁵

A unidade da forma da sociedade brasileira é elaborada por Freyre com a desconsideração de elementos materiais díspares, que são forças sociais e econômicas dominantes (policultura no planalto paulista, indústria extrativa e coleta florestal no extremo Norte, mineração em Minas Gerais etc.), desconsideração que deriva daquela “forma social” engendrada na prosa freyriana e “separável de quaisquer elementos materiais, isto é, de todo ‘conteúdo’ ou ‘substância’, para usar suas mesmas palavras”.⁴⁶

É possível rastrear nos textos históricos e nos de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda toda uma **teoria da representação**, cuja característica principal é justamente a crítica às abstrações formais dos discursos historiográficos e ficcionais de nossos intelectuais. Se nos reportarmos a *Canaã*, por exemplo, veremos que Sérgio, ao invés de equilibrar os antagonismos daquele texto, tece dura crítica ao caráter a-histórico das abstrações de Graça Aranha. Nele, como destaca, o “sentimento é indiferente à história”; ao “homem completo” – o artista, na visão de Graça Aranha – pouco importaria a existência do passado histórico e a “imaginação histórica” não informaria criticamente a “imaginação estética”. Ao contrário, num romance como *Canaã*, a “imaginação histórica” é de pronto descartada na qualidade de estorvo, já que segundo Graça Aranha ela apenas oprimiria a “imaginação estética”, obstando-lhe o livre vôo.⁴⁷

A-historicismo do autor de *Canaã* que, no limite, sucumbe à “arqueologia da ausência” e à idéia de uma invenção *ab ovo*, como se o Brasil fosse uma *tabula rasa* à mercê de (caprichosas) intervenções letradas. É exatamente nesse sentido, parece-nos, que Sérgio Buarque irá criticar a “panacéia abominável da construção”, que muitos desejariam fosse o antídoto para os pressupostos “caos” e “desordem” do país.⁴⁸

“Já se ousa pretender mesmo e sem escândalo, que a mediocridade ou a grandeza de nosso mundo visível só dependem da representação que nós fazemos dele, da qualidade dessa representação”.⁴⁹ Essa crítica certa (formulada em 1927!) à dissolução da materialidade do mundo na representação de ordem puramente mental antecipa a crítica que desenvolveria posteriormente em *Raízes do Brasil*. Aí, como se sabe, ataca a inteligência que se compraz, brasileirissimamente, em ser “ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e ação”, critica a “crença mágica no poder das idéias” e o racionalismo que se empenha em criar conceitos “separados da vida”, para com eles edificar “um sistema lógico, homogêneo, a-histórico”.⁵⁰

Como observou Antonio Arnoni Prado em excelente ensaio sobre as relações de Sérgio Buarque com os escritores de 1922, a desconfiança do autor com relação à “panacéia da construção” não se restringiria à figura de Graça Aranha. Certas idealizações de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado também seriam criticadas por ele.⁵¹ É interessante notar que a crítica de Sérgio, de certa forma, seria incorporada posteriormente pelos próprios escritores modernistas, bastando lembrar aqui o prefácio crítico e autocrítico do *Serafim Ponte Grande*, escrito por Oswald de Andrade em 1933 (e no qual Oswald diz ter se prestado ao papel de “palhaço da burguesia”...) ou a conferência “O Movimento Modernista”, proferida por Mário de Andrade em 1942, amargo balanço a propósito das aventuras modernistas, julgadas então fora de sintonia em relação aos problemas imediatos da realidade social brasileira.

A crítica de Sérgio Buarque de Holanda às abstrações formais do pensamento de modernistas e outros é, ela mesma, informada criticamente pela experimentação formal levada a termo em romances como *Miramar*, *Serafim* e

Macunaíma (sem esquecer, obviamente, a poesia modernista). Sérgio foi, como já se notou, um “modernista de primeira hora”,⁵² o que significa dizer (hoje é possível dizê-lo) que ele soube compreender a **potencialidade crítica** do investimento daqueles escritores na “coisa” linguagem e na conseqüente recondução da questão da Verdade à problemática de “representação da realidade” na construção literária.

É bastante notório que textos como *Serafim* e *Macunaíma* estão investidos de uma função metalingüística, que se evidencia, sobretudo, no desnudamento que promovem do processo de sua constituição, no colocar à vista as regras que regem a representação da realidade empiricamente dada. Como já o dissemos no capítulo I deste trabalho (cf. “Fundamentos Teóricos para um Redimensionamento da Questão da Representação”) a “realidade representada” **jamais coincide** com a realidade extralingüística, conquanto essa última seja inapreensível (ou, se se prefere, não-pensável) sem o consórcio mediador da primeira. Mas a vida não é, definitivamente, um mero problema ou efeito de linguagem... Fosse assim e bastaria mudar a representação da realidade para que o “real objetivo” (o “algo” excluído do trabalho espiritual, como o define Hegel) também ele próprio se modificasse. A reflexão de Sérgio Buarque de Holanda, entretanto, não patina em tal cilada, porquanto tenha conseguido aliar à visada agudíssima sobre a historicidade das bases materiais, a visada sobre o caráter artificioso e interessado de toda construção discursiva. Dentre as quais está justamente a construção romanesca: “O romance não nasceu para copiar a vida. Como qualquer criação artística ele impõe artifício, quer dizer, simplificação e escolha”.⁵³

3- Anos 1960.

a) As Ciências Sociais.

Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda foram, a rigor, os últimos grandes intelectuais assim chamados “autodidatas”, considerando-se a abordagem disciplinar e os trabalhos publicados com que consolidaram sua reputação (ambos realizaram, não obstante, estudos superiores nas escolas tradicionais).⁵⁴ O desenvolvimento institucional subsequente, como é bem sabido, extinguiu o “autodidatismo” no campo intelectual ou, para lembrar aqui uma designação de Antonio Candido, suprimiria os “destinos mistos”, o daqueles intelectuais cuja atuação se processava no entrecruzamento das humanidades, literatura, jornalismo e intervenção de cunho político. Marco decisivo nessa mutação do cenário intelectual brasileiro é a fundação, em 1934, da Universidade de São Paulo: “A introdução de novas maneiras de conceber e praticar o trabalho intelectual, promovida por essa instituição e atualizada por seus integrantes, chocava-se com o padrão dominante das carreiras intelectuais da época, construídas na intersecção do jornalismo, da política, da literatura e da vida mundana”.⁵⁵ A referência à Universidade de São Paulo se impõe, desde logo, porque nela se constituiu, pioneiramente entre nós, o que se pode qualificar como uma “elite propriamente intelectual”, isto é, um grupo cultivado da elite brasileira que angariou consolidar sua presença e reputação social através de atividades culturais **irreduzíveis** à sua contribuição econômica.⁵⁶

Se 1934 é o marco inicial são os anos 1960, todavia, que assistirão à consolidação do processo de profissionalização e institucionalização das disciplinas, que vem na esteira de uma política de Pós-Graduação e de financiamento de pesquisa (nesses anos são criados organismos como Finep, Capes, CNPq, Fapesp etc.) e da criação de novos cursos, já agora para além do

eixo Rio - São Paulo (programas de Antropologia do Museu Nacional, em 1968, e na Unicamp, em 1971; de Ciência Política no IUPERJ, em 1969; de Sociologia, na Universidade Federal de Pernambuco, em 1967, e na Universidade de Brasília, em 1970; de Ciências Sociais na Universidade Federal da Bahia, em 1968). Esse extraordinário desenvolvimento do espaço institucional da produção cultural letrada (as teses de mestrado e doutorado são o produto destacado do novo cenário) faz parte, por sua vez, de um contexto mais amplo, qual seja o da modernização brasileira: o capitalismo avançado se consolidava no país, com efeitos inéditos no que tange à cultura: cinema, televisão, discos, teatro, livros, publicidade são manifestações em franca expansão e logo dominantes no mercado de bens simbólicos.⁵⁷

Em vista dos objetivos de nosso trabalho queremos destacar aqui, como conseqüência do processo referido de institucionalização do campo intelectual, a redefinição da função social do produto literário na “nova ordem” da cultura. Os trabalhos dos precursores Gilberto Freyre e Sérgio Buarque se originaram, como visto, no período da “harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais”, a qual é definitivamente rompida nos anos 1960. Para se firmarem como corpo de conhecimento com autonomia e especificidade próprias, as ciências sociais precisaram escapar à “inflação brasileira do verbo literário”,⁵⁸ inflação que se explica, historicamente, pela posição central que a literatura (até então) ocupava na vida do espírito, como instrumento-chave de exploração e revelação do Brasil.

Como afirmou com certa ironia Daniel Pécaut, todo intelectual brasileiro mantém laços com as “ciências sociais”, haja vista seu empenho de toda hora de “constituir” a nação brasileira e conduzi-la ao “encontro de si mesma” e de seu povo.⁵⁹ É como se o intelectual pudesse “sobrevoar” o atraso e a ticanhez de seu meio e dizer então aos “outros”, numa posição supostamente “incontaminada”, **o que são** e o destino que **necessariamente** lhes cabe. Florestan Fernandes percebeu com extrema argúcia o elemento **senhorial** embutido nessa pretensão: “O nosso padrão de ‘vida literária’ foi moldado numa sociedade senhorial e o escritor brasileiro passou a ver-se, como e enquanto escritor, à luz de uma

concepção estamental do mundo”.⁶⁰ Observação contundente que tem como alvo certo – e declarado – os ensaístas fundadores dos estudos sociológicos no Brasil.

Em sua produção própria, Florestan Fernandes buscava eliminar o dado senhorial e idiossincrático do discurso sociológico através da crítica ao ensaísmo e à “forma literária” da escrita dos precursores. Essa crítica é efetivada na elaboração concreta de um novo estilo de pensar a realidade social, o que pressupõe doravante um discurso não apenas marcado pelo conceito, mas no qual a precisão da linguagem científica é princípio estruturante e com pretensão à universalidade.⁶¹ O estilo de Florestan, por muitos considerado “difícil” e “pesado”, responde justamente à intencionalidade do sociólogo de **separar** os procedimentos científicos dos literários.⁶²

Ao contrário de Freyre e Sérgio Buarque, Florestan não recebeu nenhuma influência direta dos modernistas e da experimentação estética praticada por eles.⁶³ Em relação ao famoso grupo *Clima*, diga-se de passagem, Florestan Fernandes discrepava no tocante aos autores que lia, Durkheim, Weber e Marx, por exemplo, em detrimento de escritores de ficção. Ruy Coelho sintetizou tal diferença numa frase emblemática: “Neste Departamento, o Florestan é uma ilha de sociologia cercada de literatura por todos os lados” (dito lembrado por Antonio Candido a propósito do lugar *sui generis* ocupado por Florestan na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo).⁶⁴ O esforço de Florestan no sentido de construir a sociologia “pura” nos interessa de perto, pois tal empreendimento acarreta uma sorte de “reação das letras” no contexto da nova organização de forças simbólicas e funcionalidades no sistema intelectual.

Para Antonio Candido, o “grande feito” de Florestan foi desenvolver a Sociologia como ciência “pura”, a exigir concentração total, “sem admitir as combinações de objeto de estudo”, segundo uma já longeva tradição brasileira.⁶⁵ Como observa o mesmo Candido, à crescente divisão do trabalho intelectual seguiria uma “reação das letras”, manifestada no fim da “literatura onívora” em prol do que caracteriza como a “formação de padrões literários mais **puros**, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos”.⁶⁶ Em parte, obviamente, pois jamais deixou de existir entre

nós manifestações literárias vinculadas ideologicamente à “construção da nacionalidade”, notadamente o nosso romance. Esse não raras vezes atrelou àquela ideologia uma estética “naturalista”, pouco inventiva do ponto de vista da elaboração da forma literária (para que problematizar a forma se o que se busca é a transparência da comunicação?).⁶⁷

Não temos a intenção de negar ou minimizar, nesse espaço, a importância da literatura brasileira enquanto instrumento de investigação do Brasil. Ao invés, reconhecemos sua extrema importância nesse sentido, e, por outra, lamentamos que muita produção contemporânea não logre perspectivar a matéria nacional com vistas a provocar o debate e a reflexão sobre nossa situação presente. É nosso objetivo, pois, criticar tão-somente as concepções que reduzem a literatura à documentação especular da nacionalidade, como se a ela coubesse “refletir” a imagem da “verdade” (prévia e independentemente dela e de seus efeitos discursivos...) contida no social. O escritor argentino radicado em Paris, Juan Jose Saer, tem uma observação excelente sobre a questão de que tratamos: “La función de la literatura no es la de investigar los diversos aspectos de una nacionalidad, porque no podría hacerlo sino imperfectamente, sin el rigor y el conjunto de posibilidades ofrecidas por otras disciplinas”.⁶⁸

Retornando a Florestan cabe-nos afirmar que, em relação aos precursores, ele introduz a novidade do **método sociológico** na captação, identificação e explicação dos dados brutos da realidade. A “representação construtiva” da realidade, operada pelas ciências sociais, deverá ser conduzida por normas estritamente científicas e universais: “A realidade não é susceptível de apreensão imediata, e sua reprodução, para os fins da investigação científica, exige o concurso de atividades intelectuais deveras complexas. Essas atividades são, naturalmente, reguladas por normas de trabalho fornecidas pela ciência”.⁶⁹ O sujeito-investigador deverá, pois, proceder à “reconstrução” do universo empírico restrito, sem o que não terá condições de descrever e explicar os fenômenos observados. Ocorre que a observação **sociológica** difere radicalmente, como insiste inúmeras vezes Florestan, da observação ditada pelo “senso comum”; a diferença se deve à mediação do “método” na observação da realidade conforme

realizada pelas ciências sociais. É o método que assegura a produção do conhecimento de tipo “científico” **em oposição** ao conhecimento do “senso comum”: “...os dois tipos de conhecimento se opõem tanto em termos de **explicação**, quanto em termos de **percepção** da realidade. O importante, parece, não é o que se ‘vê’, mas o que se observa com método”.⁷⁰ A observação nas ciências sociais extrapola a mera “constatação dos dados de fato”, desde logo porque ela implica, segundo o autor, complementação dos sentidos por “meios técnicos” estabelecidos pela ciência. Isso significa dizer que o sujeito-investigador jamais procede de forma arbitrária ou “livre” (mesmo na fase inicial de observação e acumulação de dados brutos), pois suas atividades cognitivas são de antemão regradadas pelos objetivos lógicos inerentes aos fins teóricos da pesquisa.⁷¹

Quão distantes estamos do tipo de “observação” da realidade social desenvolvida nas obras de Sérgio Buarque de Holanda e, principalmente, sem dúvida, de Gilberto Freyre! O esforço realizado por Florestan Fernandes pautou-se, inicialmente, por uma preocupação de cunho sobretudo teórico, quase todo investido na construção da sociologia “pura”, balizada pelos cânones científicos. Cumprida essa tarefa inicial, todavia, o *leitmotiv* de sua obra muda substancialmente (o golpe político de 1964 é uma data-“corte”, no caso), o diálogo com o referencial marxista torna-se então mais conseqüente e o resultado mais importante é a “imagem do Brasil”, “imagem revolucionária” concebida no livro *A Revolução Burguesa no Brasil*, escrito entre 1966 e 1974, publicado em 1975.⁷²

A **racionalização** do trabalho intelectual no espaço universitário, entretantes, acabou por desencadear uma produção crescente de trabalhos na área de ciências sociais caracterizados pela rotinização de procedimentos ou – o que parece ser o principal critério de valor – adequação a um restrito **código** de iniciados, com grande prejuízo da criatividade sociológica. Para Renato Ortiz, o crescimento do mercado universitário conduz as ciências sociais à ingrata missão de “simples reprodutora da razão organizacional”.⁷³ Criou-se, efetivamente, um “padrão de trabalho” que carrega em si a necessidade de se tornar **reproduzível**, de modo a garantir a continuidade do processo instaurado ao nível institucional. Passa-se, assim, do antigo “culto à personalidade” ao “domínio do aparelho”;⁷⁴ os

grandes panoramas históricos da formação da sociedade brasileira, especialidade dos precursores, são abandonados em favor de objetos mais restritos, o que também é uma marca da especialização. Em princípio, nenhum problema na delimitação do objeto (a sociologia do período 1945-1974 deteve-se, prioritariamente, na transição nacional da economia agrária para a industrial e a descrição crítica do “desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”, segundo a expressão clássica, é um grande feito dos discípulos de Florestan Fernandes); o problema está, antes, na exacerbação caricatural de algumas tendências do modelo de pesquisa. O **conjunto** da produção é constrangido no “padrão de trabalho” científico (tomado como um valor em si mesmo), o que acarreta a já referida baixa da inovação e criatividade sociológicas, bem como a produção avassaladora de informações específicas. De resto, um **informacionismo** que não raro responde a pressões ideológicas ou tecnocráticas de diversas ordens, com o que revela o endosso a noções espúrias de “seriedade” e “utilidade pragmática” das ciências sociais.

Evidentemente, não devemos “culpar” o empreendimento instaurador de Florestan Fernandes por essa rotinização e burocratização da produção sociológica, o qual é por assim dizer transcendido por forças por ele mesmo desencadeadas. Observe-se que a partir de 1958 organizou-se em São Paulo um grupo de estudos marxistas, que já não tinha em Florestan o seu líder incontestado (segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, Florestan tomou a formação do grupo, à revelia sua, como um “golpe na sua autoridade e hegemonia intelectual”). Pois bem, segundo Roberto Schwarz, que participou à época do “seminário Marx”, os achados fortes do grupo, a exemplo da produção sociológica, não renderam todo o seu potencial, justamente por ficarem confinados “ao código e ao território acadêmico”.⁷⁵

Na opinião do crítico literário, os membros do seminário não prestaram a devida atenção ao “marxismo sombrio” dos frankfurtianos e à questão da mercantilização e industrialização da cultura naqueles anos 1960. Faltou ao seminário – ainda nessa perspectiva e sempre segundo Schwarz – reconhecer o valor de conhecimento da arte moderna, incluída a brasileira. Decerto não por

acaso, Schwarz contrasta, nesse passo, a produção do seminário, confinada à academia, aos trabalhos dos precursores de 1930: “... basta pensar nas relações da prosa de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque com a cultura modernista, às quais se prende o estatuto tão especial de suas obras”. Assim sendo, embora a “intuição histórico-sociológica” do seminário não ficasse, em princípio, devendo à daqueles mestres, o prejuízo de alcance tornou-se inevitável pela “falta da elaboração de um instrumento literário à altura, entroncado nas Letras contemporâneas”.⁷⁶

À parte isso, o seminário não deixava de estar atrelado, à sua maneira, à noção de processo civilizatório, atualizando em chave moderna aquele dilema euclidiano – “Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desapareceremos”- com o qual iniciávamos o nosso capítulo.⁷⁷

Talvez fosse o caso, para lembrarmos aqui uma sugestão de Otávio Velho, de se tentar reconhecer enfim (tendo em vista a experiência intelectual acumulada) o “valor” da produção cultural letrada para a sociedade como um “autoconhecimento como *subproduto*”: que a sociedade se considere digna de se dar o “prazer” de um produto não vinculado a interesses explícitos e imediatos, tal como o da “criação de uma imagem da sociedade” que se preste tão-somente à “legitimação ideológica do trabalho intelectual”.⁷⁸

b) As Artes.

Caso se investigasse o processo cultural de modo mais abrangente, atentando-se para a diversidade da produção artística nesses anos 1960, verificar-se-ia que, à semelhança do que ocorre no pensamento social brasileiro, também no campo das artes a literatura não comparece mais como referência central. É o que nos afirma Roberto Schwarz num ensaio muito conhecido e não menos polêmico: “Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos, de teatro,

afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano”.⁷⁹ Em vista dos propósitos de transgressividade artística naqueles anos de modernização à direita, promovida pelo regime militar, a literatura decerto parecia aos intelectuais e artistas incapaz de suscitar os “efeitos especiais”⁸⁰ necessários para a almejada conscientização política das massas (conquanto as “massas” consumidoras de arte neste país são, desde sempre, oriundas das classes médias da população; nos anos 1960, a juventude universitária constitui o grosso do público espectador do melhor cinema, da melhor música e do melhor teatro produzidos na época).

Isso posto, ouçamos os esclarecedores comentários de José Celso Martinez Corrêa a propósito de *Roda-Viva*, peça que levou à cena em janeiro de 1968 e que ele definiu como exemplo típico de seu “teatro da crueldade”:

“Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos (...) Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada”.⁸¹

Insere-se nessa estética “da porrada”, também, a *performance* (à época) de um Caetano Veloso no palco, na atualização de um *show* em que os elementos corpo, voz, roupa, letra, dança e música não haveriam de compor um todo harmônico, mas, ao invés, causariam deliberadamente o **estranhamento** no público e solicitariam dele o papel ativo de **organizar** o “quebra-cabeça” ali encenado.⁸²

Nossa referência a Caetano Veloso é programática, pois o Tropicalismo de 1968 logo se firmaria como núcleo privilegiado de experimentação estética e com potencial para influenciar outras manifestações artísticas. Marca de época, aliás, é o intenso diálogo que se dá então entre MPB, cinema e teatro brasileiros.

Desse diálogo participa, ainda que numa posição “periférica”, a produção literária. Assim sendo, trataremos em seguida de esclarecer alguns pontos desse contato “menor”, descartando-se um aprofundamento sistemático das diversas manifestações artísticas. Por outro lado, destacaremos algumas poucas obras em que esse diálogo se manifesta de modo mais visível e de resultados relevantes. O que nos preocupa é a **relação** da literatura com as outras artes, principalmente no que tange às novas propostas de representação do contexto social, *leitmotiv* do que aqui se apresenta.

O tropicalismo pode ser entendido, para além do movimento musical que leva seu nome, como um **método de abordagem** da realidade brasileira. No manifesto “Luz e Ação”, de 1973, escrito pelos sete principais cinemanovistas (Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr.) o “método” tropicalista tem sua origem referida a uma obra em particular: “*Terra em Transe* articula ao mesmo tempo análise política e delírio pessoal, inaugurando o tropicalismo como método de abordagem da realidade brasileira”.⁸³ Método de abordagem que não se pretendia estanque ou único, obviamente, já que o que interessava àqueles cineastas era o cinema enquanto – nas suas próprias palavras – “invenção permanente”.

Terra em Transe é de 1967 e caracteriza, de fato, uma certa guinada na produção do próprio Glauber. Veja-se sua obra-prima de pré-64, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (logo se vê que 1964, mais precisamente, o golpe político de abril, é data-“corte” seja para um Florestan Fernandes, seja para um Glauber Rocha, homens aguerridos às batalhas da hora presente). Em *Deus e o Diabo* a alegoria do Brasil apresenta uma textura de som e imagem descontínua; a ordem do tempo é aí pensada, não obstante, como “certeza da Revolução”,⁸⁴ isto é, comporta uma concepção da história como **teleologia** – o *telos* sendo a “salvação” para onde marcham os deserdados da terra.⁸⁵ Em suma, há, nessa obra, uma certa complacência de Glauber na caracterização do “povo”, visto como espécie de “Cristo” portador de uma vocação por assim dizer “natural” para a liberdade (Ismail

Xavier coloca em destaque, justamente, a estrutura mítica, de fundo cristão, que organiza a representação da história no filme).

Observe-se que até 1964 o Cinema Novo privilegia uma temática rural (o problema do latifúndio, a miséria do camponês, o mandonismo político etc.), não cedendo o espaço da representação cinematográfica a personagens tais como o operário, o favelado ou o burguês industrial. **Evidencia-se o diálogo deste primeiro Cinema Novo com o romance realista de 1930.** A exemplo do neo-realismo italiano, que tinha no romance europeu do século XIX uma referência de grande importância, a “estética da fome” de Glauber Rocha, imbuída do que chama um “compromisso com a verdade” (note-se: a expressão é decisiva), dialoga sobretudo com o romance social produzido no Nordeste: “O que faz do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”.⁸⁶ Ocorre que o desejo de tornar a miséria brasileira compreensível para os brasileiros (“nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”) conduz – resultado menos profícuo – a um tratamento da questão que minimiza as contradições do projeto “popular” – pressuposto de seu filme – de ação e transformação do social.

A representação da ordem do tempo em *Terra em Transe* denota uma mudança substancial: a teleologia da história (a “certeza da Revolução”) cede a vez a uma antiteleologia radical, que passa a estruturar a organização da narrativa. Sinais dos tempos: findara-se o período de grandes esperanças do clima político de pré-64 (de que se alimenta *Deus e o Diabo*) e a censura do regime já se encaminha de uma estratégia inicial de incentivo à estética do espetáculo (vale dizer: busca da neutralização do potencial crítico da arte moderna via sua apropriação cínica pelos *mass media*) para uma estratégia francamente repressiva, de contenção e supressão da produção cultural e produtores indesejados (o AI5 de dezembro de 1968, o chamado “golpe dentro do golpe”, é o ponto culminante desse processo de endurecimento censório do regime).⁸⁷ Daí a

“análise política” de um *Terra em Transe* articular-se a uma sorte de “delírio pessoal” (não se instalara então no país um verdadeiro império do medo?), com o que se inaugurava o tropicalismo como “método de abordagem da realidade brasileira”.

Como resultado importante da mudança de perspectiva estético-ideológica cabe destacar a nova concepção de “povo”, representado em *Terra em Transe* sob um viés cruel e desmistificante.⁸⁸ Glauber Rocha evitaria no seu filme o que já se denominou ironicamente de “jorgeamadismo” no cinema brasileiro, o qual consiste na diluição das contradições da sociedade brasileira através da síntese de elementos antagônicos, geralmente com apoio na tese da miscigenação “democrática” das raças.⁸⁹

O que emerge de *Terra em Transe* é uma visão “alucinada” da realidade brasileira, sem possibilidade de síntese harmônica. A exemplo, aliás, do que também ocorreria na canção tropicalista, empenhada na presentificação das indefinições do país, no qual combinam-se os elementos arcaicos e modernos em configurações às vezes explosivas. A alegoria tropicalista, como explica Celso Favaretto, não “expressa” a realidade, antes coloca em causa a idéia mesma de realidade brasileira através de uma metacrítica radical da linguagem da canção: “O Brasil não é tratado como essência mítica, perdida – espécie de paraíso devastado. Pela alegorização das inconsistências ideológicas, e pela desmontagem de suas imagens-ruínas colecionadas no imaginário, estilhaça-se o Brasil”.⁹⁰

Em *Deus e o Diabo* o sertão aparecia como microcosmos dotado de relativa autonomia, com leis específicas em oposição ao universo urbano e, por conta disso, com potencial para alegorizar a nação, ou, talvez mais precisamente, a **diferença** brasileira, “nossa” **identidade** mais profunda – **primitiva**. O diálogo da “estética da fome” se dava, principalmente, com a literatura de 1930, como visto. Inaugurado o método tropicalista, entretanto, observa-se um olhar mais atento **às inquietações estéticas e ideológicas levantadas originalmente pelo primeiro Modernismo**. E isso é válido tanto para o cinema, quanto para a MPB e o teatro. Colocava-se novamente no centro do debate o interesse tipicamente

modernista pela questão da “originalidade” da cultura brasileira, deslocando-se todavia o enfoque antes centrado em aspectos étnicos para uma discussão agora acirrada a propósito da indústria cultural e seus fundamentos político-econômicos.

O diálogo com a literatura modernista se evidencia na canção tropicalista (procedimento de *bricolagem* de referências socioculturais diversas ou mesmo citação direta de Oswald de Andrade, como na canção “Geléia Geral”, de Gilberto Gil e Torquato Neto: “a alegria é a prova dos nove”, do “Manifesto Antropófago”), na produção cinematográfica (em 1969, Joaquim Pedro de Andrade filmaria seu extraordinário *Macunaíma*),⁹¹ no teatro (em 1967, o Oficina de José Celso levaria ao palco *O Rei da Vela*, peça de Oswald que caíra no ostracismo, como se sabe, desde 1937, e, em 1978, Antunes Filho também transporia para o palco a rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma*).⁹²

A retomada da tradição modernista no contexto dos anos 1960 vai muito além, no entanto, das adaptações dos textos dos escritores de 1922 para os “gêneros públicos” que causavam maior impacto e logravam maior persuasão. Em verdade, o que entrava em jogo era uma forma de pensar o Brasil que ousava pensar, ao mesmo tempo, os pressupostos que conduziam à constituição efetiva das representações. Aí o entroncamento daqueles artistas com a **modernidade** do romance brasileiro de um Oswald e um Mário de Andrade, certamente, mas não menos do de Graciliano Ramos. Pois o “autor ou texto moderno – como bem escreve João Alexandre Barbosa – é aquele que, **independentemente de uma estreita camisa-de-força cronológica**, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e ruptura dos modelos ‘realistas’”.⁹³ Daí a insegurança, segundo Barbosa, inerente ao moderno, que nasce justamente da “desconfiança” do “ajuste” entre representação e realidade.

Essa disposição moderna de pensar o “ajuste” entre representação e realidade é eminentemente crítica, pois traz à **consciência** da formulação artística o **interesse** que configura o dado formal e informa ideologicamente a “realidade representada” (toda representação da realidade é “interessada” – na acepção de Habermas – na medida em que sempre parte de um lugar social-institucional).

Encontramo-nos nessa perspectiva, pois, nos antípodas de certo “realismo” grosseiro que procura abolir a questão do “ajuste”, propondo a “realidade representada” como imagem especular da realidade empírica. Ao propor a “realidade representada” como a “verdade” da sua referência, tal realismo sonega ao discurso ficcional o que lhe é mais característico: justamente sua potencialidade crítica de tratar a questão complexa da “verdade”, de sua elaboração e suas relações com o que convencionamos seja, em oposição a ela, o “falso”.

Em 1972, Leon Hirszman adaptaria para o cinema o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, com o que deslocaria a crítica do escritor alagoano à reificação econômica de um latifundiário de 1934 ao contexto dos anos 1960, à modernização à direita que se mostrara incapaz de minimizar as brutais diferenças socioeconômicas entre as faixas da população brasileira. Em 1971, Hirszman cederia entrevista a José Carlos Monteiro, na qual traria à baila os conceitos de “realismo” e “representação”, entre outras questões importantes. Diz ele sobre o romance de Graciliano: “Mas *São Bernardo* não é um romance realista, no sentido estrito da palavra, e sim uma obra que coloca a questão das relações das personagens, das ações, num outro plano – o plano crítico. Na minha avaliação, o livro está acima das premissas estabelecidas pelo realismo crítico. Ele é tão rico que suplanta a limitação temporal da narrativa e as características dessa tendência (o realismo crítico), para expor, de modo diferente, mais incisivo, as relações existentes no processo de reificação econômica de um personagem, Paulo Honório”.⁹⁴ O que é notável na leitura do cineasta – e é isto que nos interessa frisar – é a percepção agudíssima da modernidade de *São Bernardo*, romance.

Leon estava interessado na criação de um cinema revolucionário, inclusive, como diz, do “ponto de vista da forma”: “Claro que não funciona trazer conteúdos novos se a forma que cristaliza esses conteúdos faz com que o espectador pense estar encarando simplesmente mais uma narrativa sobre eventos políticos ou psicopolíticos”. E o cineasta saberia reconhecer na notória capacidade de condensação do romancista, no seu estilo *a palo seco*, a **forma**

mais contundente para dar conta de um conteúdo muito complexo: “Queria mostrar o caráter de representação do capitalismo. Por isso, citei o significado do ideograma”.⁹⁵ É justamente nessa potenciação do estilo sintético de Graciliano, via recursos próprios ao discurso cinematográfico, que se revela exemplarmente o intercâmbio entre cinema e literatura naqueles anos de engajamento estético-político.

E o que se passava, cumpre enfim indagar, no romance produzido nos próprios anos 1960? Em um romance como *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, cuja primeira edição é de 1967, aquele intercâmbio entre literatura e cinema também se mostraria produtivo da perspectiva da crítica da sociedade contemporânea. Aliás, *PanAmérica* é fruto bem típico de sua época, pois capaz de dialogar com as outras artes conforme o gesto cultural então belamente em voga. Caetano Veloso, por exemplo, diz da importância do romance para a elaboração de sua própria obra: “Antes do lançamento de qualquer uma das canções tropicalistas, tomei contato com *PanAmérica*. O livro representava um gesto de tal radicalidade – e indo em direções que me interessavam abordar no âmbito do meu próprio trabalho – que, como já relatei no livro de memórias *Verdade Tropical*, quase inibiu por completo meus movimentos”.⁹⁶ É com o cinema, no entanto, que *PanAmérica* tem mais a ver, sobretudo com os mitos produzidos por Hollywood: “Marilyn Monroe”, “Burt Lancaster”, “Marlon Brando”, “Cary Grant” e tantos outros. Citamos tais nomes propositadamente entre aspas para destacar o caráter artificioso e indissociável da imagem pública dos “referentes”: pessoas de “carne e osso” numa dimensão que só nos resta conceber como inacessível. Em *PanAmérica* os ícones de Hollywood são constituídos como personagens já de segundo grau: Agrippino representa literariamente as representações mediáticas dessas celebridades norte-americanas, desvelando por esse processo ficcional o

empreendimento que de antemão as constitui como “personagens” nos meios de comunicação de massa, ainda quando o enfoque de praxe recai sobre suas “vidas privadas”.

A virgindade de Marilyn Monroe, no romance de Agrippino, é mera “tampa de papel”, um atributo que, pouco tendo de físico, antes é invenção da ordem da cultura!: “Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, a tampa de papel estava pregada nos bordos do sexo de Marilyn onde não existiam pêlos”. E um policial, com o qual o “eu”-protagonista de *PanAmérica* trava renhida luta, tem o rosto feito de couro: “Quando o policial me atacou eu dei com o machado no seu rosto. Eu continuei batendo com o machado no rosto de couro do policial e eu não conseguia abrir a sua pele, que era de couro muito resistente, e eu não consegui abrir fendas com o meu machado no ombro e no rosto do policial, e não via escorrer sangue”.⁹⁷ Em *PanAmérica*, o universo físico está de modo irremediável contaminado pelo universo cultural, com o que se esboroam aí os limites entre o empiricamente dado e o que é projeção da mente do narrador, que nos fala do começo ao fim da narrativa em primeira pessoa. Daí, também, a onipresença desse “eu”-protagonista, única voz a que o leitor tem acesso, que ora está em Hollywood, ora no Rio de Janeiro, no lago de Maracaibo ou Nova York, dir-se-ia quase que simultaneamente, posto o texto fazer acompanhar à indeterminação espacial a supressão de linearidade ou causalidade cronológicas. As personagens se deslocam numa espécie de limbo fantasmal, sujeito a todo tipo de mutações e reviravoltas, tal e qual num sonho muitíssimo atribulado.

A construção formal do sonho (ou pesadelo?) tem a ver com a técnica de montagem cinematográfica, a que acrescenta, no caso, um toque de ironia: tematiza-se Hollywood, mas inverte-se-lhe a concepção de discurso cinematográfico: enquanto Hollywood prima por um tipo de montagem **transparente** (demanda da naturalidade da representação), *PanAmérica* opta por uma montagem **opaca**, que se dá a ver no seu processo de constituição e, assim, se submete também à apreciação crítica do leitor. E o romancista iria além: num procedimento poucas vezes ousado em nossa produção cultural, coloca na mira

contestatória o próprio **meio de produção** de que trata, isto é, investiga o cinema na sua materialidade e envergadura econômica.

É o que ocorre no primeiro bloco narrativo de *PanAmérica*, a nosso ver o de melhor rendimento estético do romance. Encontramos aí o “eu”-narrador no exercício de sua profissão, diretor de cinema às voltas com sua “superprodução” chamada “A Bíblia”. Ele filma, no momento, a cena “A Fuga dos Judeus”, cuja execução envolve a mobilização de uma espantosa parafernália técnica: um imenso mar de gelatina verde, caminhões-tanque, trinta helicópteros, lança-chamas, cabos de nylon, torres de ferro de noventa metros, gigantescos holofotes etc., a que se somam novecentos mil judeus-figurantes.... Ocorre que durante a filmagem surgem alguns imprevistos, tais como a explosão de helicópteros (“...arremessando pequenos fragmentos para todos os lados e matando o piloto e os dois cinegrafistas”) e a queda das alturas de anjos-figurantes, sustentados no céu através de cabos de nylon presos a helicópteros (“...os cabos se partiram. Eu vi sete anjos despencarem sobre a multidão de judeus e a multidão de extras correndo. Dois anjos desapareceram mergulhando no mar de gelatina e outros cinco caíram de asas abertas sobre a multidão de extras matando e ferindo cinquenta”). Imprevistos na filmagem narrados com absoluta frieza, numa linguagem que se aproxima da matemática, o que dá a medida exata dos “valores” almejados pela empresa Hollywood:

“Eu consegui me comunicar com o gabinete do produtor e ele perguntou se estava tudo perfeito. Eu respondi: ‘Tudo perfeito’, e acrescentei que ocorreram alguns acidentes inevitáveis e alguns extras estavam feridos e outros mortos, mas a companhia de seguro deveria pagar as indenizações por morte ou invalidez dos extras. O produtor respondeu amigavelmente que ele pretendia ver as cópias imediatamente depois de reveladas, e eu respondi que nós nos encontraríamos na sala de projeção número 5 na quinta-feira às dez horas”.⁹⁸

O texto de Agrippino é tanto mais contundente quanto mais se recusa a introduzir um filtro moral no ato de sua enunciação ou a “psicologizar” as atitudes

das personagens. Não há nessa *PanAmérica* distanciamento entre enunciação e enunciado e tudo se passa segundo uma razão instrumental que não deixa margem à intromissão do sentimento: na opinião do engenheiro-chefe da superprodução, os “erros técnicos” da filmagem foram “insignificantes” e os ajudantes contratados agiram “com precisão e perícia técnica”.

Outro romance, muito diverso de *PanAmérica*, mas de menção obrigatória quanto ao período focalizado, é *Quarup*, publicado por Antônio Callado em 1967. Exemplo acabado de romance político, o seu fulcro está na conversão de um intelectual, no caso o padre Nando, à luta armada contra a ditadura que se instalara em 1964. O engajamento é narrado mas suas conseqüências práticas, muito sintomaticamente, não o são: a narrativa termina onde começa a ação. Romance ideologicamente mais representativo para a intelectualidade de esquerda daqueles anos, segundo o panorama já referido de Roberto Schwarz, interessa-nos colocar em destaque o seu esforço de crítica ao ufanismo patrioteiro de ordinário. Para tanto, basta-nos a referência a um episódio de *Quarup*, o da Expedição ao Centro Geográfico do Brasil.

A Expedição é constituída com o objetivo de mapear área ainda virgem do Xingu (não obstante a presença certa de índios pouco amistosos na região), demarcá-la e averiguar possibilidades de uma exploração sistemática num futuro próximo. Justamente por se tratar de terra ignota, o centro do território nacional é logo investido de dimensão emblemática – um reduto **puro** da nacionalidade – como se verifica na seguinte fala do etnólogo Lauro: “Nenhum gringo, provavelmente nenhum branco jamais esteve neste ponto de 10 graus e 20 minutos ao sul do Equador e 53 graus e 12 minutos a oeste de Greenwich. Farei para os meus netos um relato da Expedição, que lhes deixarei ao lado destas botas com que hei de pisar a terra do Centro Geográfico”.⁹⁹ É este mesmo personagem que, pouco adiante, sugerirá: 1) a interdição da zona do Centro à presença estrangeira e 2) uma operação de limpeza – amalucado nacionalismo! -, movimentando-se do Centro Geográfico para a periferia, “limpando – conforme chega a detalhar - o país de gringos em círculos concêntricos...”

A marcha da Expedição rumo ao centro do país é narrada em tom épico: heróis-civilizadores lançados às aventuras e desventuras da selva inóspita, em busca entre pessoal e coletiva da nossa “diferença” ou, noutros termos, do Brasil brasileiro. Não demorará muito, entretanto, para que dificuldades de toda sorte, encontro com índios agressivos e pestilentos, escassez de víveres, perda das coordenadas geográficas etc., venham a causar dissabores e, ato contínuo, desinteligências entre os membros do grupo. Observe-se a que fica reduzido, então, o nacionalismo heróico do etnólogo: “Os ingleses – disse Lauro -, quando eram os chefes do mundo, morreriam de vergonha se se vissem forçados a um quadrado desses. Nativos moribundos imobilizando um grupo armado de brancos”.¹⁰⁰ Antônio Callado promove um **rebaixamento** paulatino da perspectiva inicial, épica, a ponto de a odisséia nacionalista desembocar, enfim, no “maior panelão de saúva do Brasil”: pois, exatamente no ponto de 10 graus e 20 minutos ao sul do Equador e 53 graus e 12 minutos a oeste de Greenwich os expedicionários irão encontrar... um imenso formigueiro, o Centro Geográfico do país na qualidade, muito concreta, de “panelão que fornece formiga ao resto do Brasil”.¹⁰¹

Ao tempo em que a Expedição alcança o Centro Geográfico do Brasil e ali planta um mastro de bandeira, diversão certa para as saúvas, chega enfim ao local um avião de socorro e a notícia que a todos surpreende: Jânio Quadros acabara de renunciar ao governo... Entrecruzam-se, pois, os fios da demanda frustrate do especificamente brasileiro e os do gesto político tresloucado, que levaria o país pouco mais à ditadura. Antônio Callado, logo se vê, é bem o romancista capaz de dar envergadura política à sua obra, sem descurar da qualidade propriamente literária, o que, aliás, explica a força do romance e o fato de ele ocupar posição privilegiada nos debates de esquerda do período. Assim como os frutos do engajamento de padre Nando não se narram, pois são por excelência extraliterários, *Quarup* extrapola o meio literário para fertilizar a discussão, em diversas áreas da cultura, de um outro Brasil possível.

PanAmérica e *Quarup* são romances que procuram dar conta da experiência histórica contemporânea: o primeiro é uma sorte de “epopéia do império americano”, como o definiu Mário Schenberg no prefácio de sua 1ª edição (junho de 1967); *Quarup* também comporta uma dimensão épica, às vezes propositadamente degradada, outras articulada em escala heróica, exemplarmente configurada no progressivo engajamento político de padre Nando. Agrippino e Antônio Callado procuraram estar à altura dos problemas sociais e culturais de seu tempo, fazendo-lhes frente em suas produções artísticas. Daí, em parte, a nossa seleção contemplá-los. Outro fator que nos levou a considerá-los particularmente é o **papel social** destacado que desempenharam à época, ultrapassado no caso o campo literário: *PanAmérica* e seu diálogo com o cinema e seus interesses comerciais mais sua influência sobre a canção tropicalista; *Quarup* e o problema do engajamento político do intelectual. Em vista de nosso interesse principal pela questão da representação cumpre obrigatoriamente lembrar aqui outra intervenção no campo das letras, a da escritora Clarice Lispector. Em 1961, ela publica um romance que não hesitaríamos em classificar como um evento revolucionário no que toca à problemática da representação, cujo título é *A Maça no Escuro*.

A exemplo de Guimarães Rosa – cujo romance *Grande Sertão: Veredas*, outra revolução, é lançado todavia na década anterior à de nosso recorte, em 1956 – Clarice Lispector reataria com a disposição modernista de problematizar a noção de verdade através da problematização da própria matéria em que aquela se formula, a linguagem.¹⁰² A personagem Martim, de *A Maça no Escuro*, descobre que a verdade é *fictio*, vale dizer, é **feita** mediante o uso “demasiado humano” da linguagem: “Depois do que, Martim recomeçou mais devagar e procurou pensar com muito cuidado pois a verdade seria diferente se você a dissesse com palavras erradas (...) Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la”. Martim, a personagem que **faz** a **sua** própria verdade é a mesma que descobre que o **homem** é ele mesmo pouco **dado**; o **homem** é um ser em permanente **construção**: “Ali, confuso sobre um cavalo assustado, ele próprio assustado, num segundo apenas de olhar Martim emergiu totalmente e como

homem (...) E ele, ele era o seu próprio peso. O que quer dizer que aquele homem se tinha feito”.¹⁰³ Não por acaso, Lispector intitula o primeiro capítulo do romance, a que pertencem as passagens citadas, “Como se Faz um Homem”, o que de pronto coloca à vista do leitor o princípio construtivo que aí se tematizará e se exporá como precaríssima definição do que possa ser ou vir a ser o “homem”: “como se faz...”

O que define o “homem” é sobretudo a representação: eis o que nos parece ser a grande lição de Clarice Lispector nesse romance de 1961. Em passagem formidável ela nos dirá sobre a *mimesis* cotidiana enquanto jogo de semelhanças e diferenças (certamente mais de semelhanças do que de diferenças); jogo que tem por função regular nossas representações sociais no dia-a-dia, sempre conforme expectativas de ordem coletiva e previamente dadas:

“E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a idéia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir; sem falar na concentração angustiada com se imitavam atos de bondade ou de maldade – com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável, e portanto desconcertante”.¹⁰⁴

Clarice Lispector enfatizará a dimensão de representação que é inerente ao “humano”: assim, Martim age “como diante de um público”, ainda que sozinho; torna-se um “duro herói” que “representava a si mesmo”; e, num outro momento, “ele quis ser ‘bom’ como solução”.¹⁰⁵ Isso quanto às representações cotidianas, aos papéis sociais que regulam as relações interpessoais em comunidade (papéis cujas regras de atualização se fazem presentes ainda quando, como indicado, se dá o embate da consciência individual consigo mesma). Em um segundo movimento de sua re-flexão romanesca a escritora saltará das representações sociais cotidianas para a representação propriamente literária, gesto de metalinguagem não raro nessa grande mestra da “introspecção”. A reflexão sobre

o ato de escrever é realizada através do enfoque em Martim, flagrado em ato com lápis e papel na mão, utensílios com os quais pretende “pôr ordem nos pensamentos”: “Mas para escrever estava nu como se não lhe tivesse sido permitido levar nada consigo. Nem mesmo a própria experiência. E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir”. Tarefa que se dilatará numa espera penosa, no caso, pois Martim espera que algo lhe seja dado ao invés de compreender que somente “dele próprio [poderá] sair alguma coisa”.¹⁰⁶

É com esse exercício radical de metalinguagem que encerramos aqui o comentário de algumas obras literárias dos anos 1960 e suas relações quer com outras manifestações artísticas, quer com o contexto sociopolítico. Por um lado, pode-se ver Clarice Lispector como uma nota destoante neste panorama, pois não se encontra nela a dimensão de engajamento na política ou na discussão estética em torno de indústria cultural (discussão essa, aliás, também aquecida naqueles anos pela divulgação, entre nós, dos textos dos frankfurtianos: a recepção de Benjamin no Brasil, por exemplo, começa em 1967 com o ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; maior repercussão pública tiveram, entretanto, as traduções dos livros de Herbert Marcuse). Depoimento de Caetano Veloso registra com precisão o **preconceito** que afastava certa vanguarda dos anos 1960, de que o próprio compositor fazia parte, da literatura de Clarice: “Hoje amo sua literatura como quando eu tinha dezessete anos, mas no meio da Tropicália, sob o impacto de Oswald, ela me pareceu demasiadamente psicologizante, subjetiva e, num certo mau sentido, feminina (...) Muitas vezes penso ainda hoje em como é significativo que o tropicalismo tenha me custado, entre outras coisas, o diálogo com Clarice”.¹⁰⁷

Nota destoante quando mais não seja porque Clarice, como toda artista muito grande, extrapola qualquer tentativa de delimitação temporal. Por outro lado, observemos que Lispector confina (de viés, por assim dizer) com muitos artistas daquele período no que diz respeito à questão da representação: anota-se o já existente ou cria-se algo a existir? Trata-se de uma representação literária que,

enquanto se formula, questiona suas próprias premissas e sua coerência formal. Anota-se o já existente ou cria-se algo a existir? Pergunta que percorre toda a obra da autora e que ela buscava responder incisivamente ainda em 1964, com *A Paixão segundo GH*, e depois na década de 1970, quando a reflexão sobre o ato de escrever aliá-se à indagação a propósito da função social que possa ter a literatura num país como o Brasil, como se vê em *A Hora da Estrela*.

4- Anos 1980-90.

A utopia da revolução não funciona mais, nas décadas de 1980-90, como dispositivo-matriz deflagrador de representações. Ao contrário, os “mundos” apresentados nos romances atuais são por excelência espaços da **incerteza**, carentes de *telos*. Enxameiam nesses romances personagens destituídos de projetos (mesmo ao nível individual), lançados ao deus-dará e à violência de uma sociedade pouco acolhedora e que **tem**, por força de sua “racionalidade”, de produzir perdedores em massa. Em face de novos mecanismos de reprodução do capital, que passam ao largo da esfera do trabalho (vide a especulação nas bolsas de valores!), e da utilização maciça da maquinaria nas linhas de produção, o número de desempregados é crescente, bem como a tensão social decorrente dessa marginalização.

O objetivo da economia de mercado de nossos dias não é mais, segundo o sociólogo Robert Kurz, a reprodução material da própria vida, mas sim o acúmulo de ganhos em forma de moeda. “A essência da economia especulativa – escreve ele – é obter um aumento fictício do valor sem respaldo em nenhum trabalho produtivo, contando apenas com a negociação de títulos de

propriedade”.¹⁰⁸ Esse tipo de economia, que hoje é hegemônica em toda parte, é “automatizada” face aos “contextos da vida”: o que está em jogo, sempre, é o “interesse” abstrato da moeda: a acumulação tautológica de dinheiro como “mais dinheiro”, independentemente das necessidades básicas dos agentes históricos envolvidos no processo. Quem dá as cartas, mais que nunca, é o “sujeito automático” do capital e sua reprodução é concebida como um “fim em si mesmo”.

A “utopia negra” do mercado total contém um germe bastardo de religião totalitária. Decerto não por acaso, atividades realizadas, por exemplo, por organizações sem fins lucrativos ou Organizações Não-Governamentais (ONGs) são consideradas, literalmente, “desconectadas” da lógica monetária. É de praxe que a mentalidade capitalista conceba tais atividades como bobagens ingênuas ou meros estorvos no caminho de sua marcha triunfal. E, de fato, ficou difícil criticar o vencedor do momento, num mundo carente de projetos alternativos. Ao que tudo indica, o socialismo funcionava nas sociedades modernas, não obstante as ditaduras do Leste europeu, como uma espécie de “filtro ético”. Na sua ausência assiste-se a uma sorte de “Renascimento do Mal”, como dá a entender o sociólogo Alexander Schüller, citado em ensaio de Robert Kurz: “Não é mais o progresso e a razão que povoam nosso cotidiano e nossa fantasia, mas sim o mal. Desde a queda do socialismo, é possível verificar um aumento empírico da crueldade, e por toda parte impera uma maldade incompreensível”.¹⁰⁹

Observe-se, tendo em conta essa perspectiva, uma personagem como Máiquel. Trata-se de um rapaz de 22 anos que conhece a vendedora Cledir, no Mappin em São Paulo (“quando eu era garoto, adorava ouvir a música do Mappin”, diz, evidenciando uma sorte de educação primária pelo consumo), por quem se apaixona e em nome de quem hesitará entre duas “filosofias” opostas de vida: “nunca quis saber de nada (...) essa sempre foi a minha filosofia de vida”, ou, a outra, casar-se com Cledir, trabalhar muito e “melhorar de vida”.¹¹⁰ Ao cabo, não ficará com nenhuma das duas “filosofias”, pois logo se tornará o “matador” a que alude o título do romance de Patrícia Melo: assassinará o amigo Suel, por conta desse ter achado engraçado o seu cabelo recém-tingido de loiro e, na seqüência, matará Ezequiel, a mando de um dentista que lhe concedera em troca um

tratamento gratuito no seu consultório odontológico! Assim como quem compra uma calça Lee no Mappin, meio ao acaso da hora, Máiquel puxa o gatilho ou espeta uma madeira no coração do outro adversário, a exemplo de uma cena, diga-se de passagem, vista na televisão.

Ouçamos como o próprio Máiquel explica seu exercício particular de uma maldade incompreensível: “Eu te matei, Ezequiel, não foi por maldade, eu até te achava um cara legal, eu te matei porque o mundo é muito ruim e a maldade do mundo esmaga o coração do homem, foi isso que aconteceu comigo”.¹¹¹ Aos leitores de Graciliano Ramos, as palavras de Máiquel soarão bem parecidas com às de Paulo Honório, que justifica sua brutalidade atribuindo-a às necessidades da profissão. No caso de Máiquel, entretanto, sobreleva um detalhe interessante, que é bem característico de nosso tempo: a perda da dimensão histórica da ação humana e a conseqüente justificação das coisas tal e qual estão dadas na ordem atual.

Ora, não é justamente **contra** essa perda que um historiador do porte de Eric Hobsbawn escreve sua obra sobre o século XX? Ele não pretende senão explicar **como e por que** as coisas chegaram ao ponto em que estão e como se relacionam entre si: “A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que os outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio”.¹¹²

Máiquel é um desses jovens que vivem num “presente contínuo”, incapazes de relacionar sua condição social com o contexto abrangente e escaparem à idéia de um destino individual como que “dado por natureza”, com o que, por fim, justificam condutas violentas através de menção a um a-historicismo generalizado (ninguém se lembra de nada, portanto, ninguém responde socialmente por nada): “Eu fazia tudo errado, ninguém via, e se via não ligava e se ligava, esquecia, porque a vida é assim, já foi dito que tudo acaba assim, no

esgoto do esquecimento”. Perda da dimensão histórica da ação presente, a que vem se somar, nesse jovem brasileiro, o preconceito racial (à revelia dele, historicamente determinado), outro argumento de que se vale para justificar o vale-tudo em que mais e mais se enreda: “Eu odeio preto, sou racista mesmo, esses pretos estão acabando com a vida da gente”.¹¹³

Personagens como Máiquel são legião no romance brasileiro contemporâneo. Apresentando comportamentos que vão de um grau maior ou menor de violência, em geral vêem a si mesmos como “estorvos”¹¹⁴ e, não raro, justamente porquanto descrentes de tudo e de todos, são vítimas fáceis de um estado mental de aguda depressão.¹¹⁵ Essas personagens não contam com a “certeza da Revolução”, são incapazes de atualizar um papel social consistente, que reverta seja em benefício próprio ou da coletividade. **Em suma, uma personagem como o padre Nando, de *Quarup*, tornou-se absolutamente improvável no romance das décadas de 1980-90.**

Qual a função social de um romance que, na quase totalidade das vezes, apresenta-nos um mundo carente de sentido e sempre à beira de uma desagregação violenta? Em que ele nos enriquece culturalmente? Esse romance nos mobiliza para alguma batalha no contexto social e cidadão? Em nome de quê, enfim, os nossos escritores escrevem hoje?

Certamente não mais em nome da “construção da nacionalidade”, como ainda se podia verificar nas intervenções letradas dos decênios de 1920 e 1930. Esse tipo de engajamento das letras na pesquisa e identificação das coisas do país chegou a render bons frutos, quando não atrelado à prática do discurso ficcional como mero *médium* reflexológico da “essência pura” da nacionalidade. Escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, destacadamente, aliaram à disposição de perquirir o Brasil uma notável inventividade da forma literária. Em parte, reside nesse ponto, sem sombra de dúvida, a atualidade de romances como *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, capazes de alimentar a reflexão sobre a história do país, sua inserção cultural e econômica no âmbito global das nações e sobre os dilemas que nos atormentam **hoje**. A experimentação lingüística desses escritores, como já anotamos, abriu o espaço

da representação para que diversos “outros” elementos socioculturais passassem a **existir** no discurso e entrassem, assim, para a pauta da discussão estética e, posteriormente, histórico-sociológica. É reconhecida a dívida de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda para com o Modernismo. Obras como *Casa-Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil* fizeram da “troca de serviços” com a literatura a pedra-toque de uma reflexão sobre o Brasil que soube a um só tempo reconhecê-lo e inventá-lo para os contemporâneos e para os pósteros interessados em dar prosseguimento à tarefa de pensar criticamente o país.

Em relação ao romance dos anos 1960 nota-se, no atual, um esvaziamento do antigo *pathos* político. O romance atual pouco ou nada afirma, contentando-se à primeira vista em **diagnosticar** a situação presente. Nesse sentido, ele é um típico produto “pós”-moderno, pois tende a acatar as diversas representações de fenômenos idênticos como variações simultaneamente disponíveis, diferentemente do anterior hábito moderno, cuja disposição epistemológica era de organizar as representações como evoluções e histórias.¹¹⁶ Mais que nunca, a categoria de “progresso” está descartada, seja ao nível ideológico, seja enquanto princípio estruturador da própria forma narrativa. Em primeira instância, se diria uma salutar crítica à categoria do progresso, tão cara à “história dos vencedores”. Exame mais atento, entretanto, centrado nos **resultados concretos** do descarte de evoluções e histórias resulta na detecção de um primado generalizado – e sensaborão – do pastiche.¹¹⁷

O romance dos anos 1990 não parece disposto a **tomar partido**, o que deve ser compreendido em primeiro lugar como **um resultado da história contemporânea**. Como não se escreve mais em nome, digamos, da construção da língua e da literatura brasileiras, como era o caso de José de Alencar e em parte dos modernistas, do aprimoramento do gosto estético, com vistas à educação burguesa tradicional, ou, muito menos, da Revolução, a produção literária sofre, muito indefesa, as exigências que lhe são impostas “de fora” pelo mercado. E que se refratam nela, “por dentro”, na renúncia à pesquisa de novas formas de dizer a experiência do tempo e os seus novos impasses, bem como na

imitação de fórmulas espetaculosas da mídia eletrônica, como bem salientou Leyla Perrone-Moisés.

Ironicamente, é num romance policial, o gênero de regra mais condescendente com relação ao mercado, que encontramos uma crítica às claras à mercantilização da literatura. Referimo-nos a *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca. O protagonista desse romance, chamado Gustavo Flávio, é escritor de romances policiais e, aqui e acolá, dá receitas de como fazer sucesso na carreira:

“Voltei para o quarto e tentei escrever *Bufo & Spallanzani*. Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. ‘Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem’, dizia o meu editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que **não** quer o novo, sabe, *contrario sensu*, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto”.

“Um escritor ser bem informado não vale merda nenhuma. Para escrever *Morte e esporte: agonia como essência*, eu enchi o meu computador de milhares de informações – tudo que ia lendo nos livros dos outros, que por sua vez haviam lido aquilo nos livros dos outros etc. *ad nauseam* (...) *Morte e esporte* não passa de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos velhos que, juntos e bem cozidos, parecem uma coisa original”.¹¹⁸

Como se vê, Gustavo Flávio, escritor que comparece a festas de “convidados balanceados” para nelas servir de “enfeite” (“eu representava a literatura, o escritor da moda servindo de enfeite...”) dá-nos dicas de como fazer o bolo ao gosto do freguês. Suas receitas dispensam o nosso comentário crítico, já que, muito cínicas, funcionam como metacrítica de seus próprios pressupostos.

Contidas num romance policial, o *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca, não nos parecem alcançar, todavia, a contundência crítica desejável. O escritor “verdadeiro” não se furta a procedimentos ficcionais próprios ao gênero, como a facilitação da linguagem, o uso intensivo de diálogos com vistas a dar “agilidade” à narrativa, a manutenção a todo custo do “suspense”, com o que **reitera**, no plano formal, o que é ironizado no plano do conteúdo manifesto: a banalização do “jogo da linguagem” proposto aos leitores.

Outra mudança substancial que ressalta da comparação entre a literatura dos anos 1980-90, e aquela dos anos 1960, é sua marginalização crescente face a outras áreas da produção artística. Essa perda de uma inter-relação generalizada e muito fértil entre as artes é percebida pela crítica Walnice Nogueira Galvão como o elemento ausente mais penosamente sentido na atualidade: “Um tal cadinho de trabalho grupal, um tal circuito de comunicação e de troca de experiências, marcou todos os que participaram desse processo e veio a ser o elemento percebido como máxima falta mais tarde”.¹¹⁹ Ela cita o exemplo do poema de João Cabral, “Morte e Vida Severina”, posteriormente musicado por Chico Buarque e depois encenado por um grupo de teatro, que realizou enfim uma peça de grande repercussão pública, com base no trabalho dos dois ilustres predecessores. “Poema, música e encenação vão por sua vez fertilizar o cinema, a música, o teatro, a literatura”. Tratava-se de uma troca de serviços entre as artes de que derivavam um adensamento da experiência cultural e a proliferação de debates que percorriam os campos da estética e da política naquela década de 1960.

É bem verdade que o intercâmbio entre as artes não cessou completamente nas décadas de 1980-90. Um compositor “popular” tão requintado como Caetano Veloso, por exemplo, mantém com a produção literária um diálogo constante e fecundo. Em 1997, ele lança o CD intitulado *Livro*, no qual podemos encontrar uma bela versão musicada do poema “O Navio Negreiro”, de Castro Alves, e a canção “Livros”, uma reflexão autobiográfica de seu contato com os livros e ao mesmo tempo aguda reflexão sobre a produtividade do ficcional literário. A literatura não é concebida, aí, como reprodutora servil de elementos

pré-dados; ao invés, ela “expande o universo”, pois capaz, como o diz, de “lançar mundos no mundo”. Em 1993, Caetano já havia lançado com Gilberto Gil o CD *Tropicália 2*, no qual ambos comemoram o evento tropicalista de 25 anos atrás e buscam também retomar certo empenho político de pensar o Brasil, como se vê exemplarmente na canção “Haiti”. São intervenções essas de qualidade estética indubitável e que reafirmam, através de resultados concretos, a fecundidade do diálogo entre a MPB e a literatura brasileira. Diálogo esse que responde, em grande medida, pela especificidade e alta qualidade dessa vertente da música popular brasileira, de resto reconhecidas internacionalmente. Entrementes, tratam-se de intervenções por assim dizer “ilhadas”: mostram-se melancolicamente incapazes de provocar o debate público em larga escala, como o faziam nos anos 1960, ao menos entre os artistas e intelectuais de esquerda daquele período. Essa falta de ressonância pública do gênero público “canção”, malgrado, no caso, a alta qualidade estética, parece vir corroborar em cheio a boa tese de que a contundência artística não depende apenas de elementos internos à obra, mas também do horizonte de recepção disponível no momento.¹²⁰

E se voltarmos os olhos para a produção cinematográfica brasileira, cuja tradição é a de manter inequívocos laços estreitos com a literatura? O diálogo com o romance brasileiro continua em pauta, como o comprovam as adaptações recentes para o cinema de *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (André Klotzel, 2001), *Bufo & Spallanzani* (Flávio Tambellini, 2001) e *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando de Carvalho, 2001). Adaptações que não poderiam mesmo deixar de ser recentes, diga-se de passagem, haja vista a paralisação da produção cinematográfica nos anos 1980, como consequência direta da política **(anti)**cultural promovida pelo governo Collor de Mello. E ainda quando não adaptações de romances, filmes que tematizam, por exemplo, as questões da violência urbana e do narcotráfico, tais como *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1998), e o documentário *Notícia de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles, 1998), entre outros, todos parecem dialogar com uma fonte literária, o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.¹²¹

A temática da violência, do ressentimento, da frustração individual e coletiva e da incapacidade de sustentar projetos, a exemplo do que ocorre na atual produção romanesca, tornou-se lugar-comum no cinema: filmes-variações em torno do mesmo tema, que é desenvolvido em tom de franca estupefação do começo ao fim das obras. Essas **diagnosticam** – a exemplo também do que se passa em boa parte do romance – com certa eficiência os problemas, mas são incapazes de **explicá-los** à altura de sua complexidade pressuposta.

Exemplo paradigmático da impotência de cineastas para efetivarem o debate estético-político é o filme de Sérgio Resende, *Guerra de Canudos*. O filme se vale largamente do clássico de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, obra que é reconhecida como pioneira de reflexão crítica sobre o Brasil, centrada em seus impasses e a milhares de quilômetros de distância do ufanismo patrioteiro. Aguardado com ansiedade, *Guerra de Canudos* chega às telas em 1997, não deixando, todavia, de decepcionar espectadores mais exigentes: o tema é sobremodo propício à reflexão sobre os contrastes sociais do país; seu tratamento formal, entretanto, é da ordem da convenção, confinando com a “estética do espetáculo” da TV Globo (que inclusive fornece os atores para o filme, tirados de seu elenco principal: o papel de Antônio Conselheiro, por exemplo, é representado pelo ator José Wilker). O filme dialoga com *Os Sertões*; não obstante, faz óbvias concessões ao mercado, introduzindo em meio à “guerra” um drama amoroso sentimental, bem ao estilo das novelas da famosa rede de televisão, com o que compromete a contundência crítica que o filme poderia eventualmente alcançar.

Guerra de Canudos é uma obra que denominamos aqui “paradigmática” porque funciona, a exemplo de muitas outras que tem nas letras uma referência, como uma “força de detenção”¹²² em relação à literatura. Ela “detém” ou “retarda” a literatura porque não propicia, mediante o tipo de apropriação com que opera, o desenvolvimento futuro de novas formas literárias. Para nos valermos ainda de uma fórmula de Saer, extraída do mesmo ensaio, um filme como o de Sérgio Resende simplesmente põe “na moda” uma certa literatura, valendo-se de seu prestígio para promoção própria. O diálogo torna-se então não-diálogo: uma pista de mão única, em que o filme se apropria do livro, mas não o fertiliza, isto é, não o

ilumina através de uma releitura radical, capaz de desentranhar novas significações e estimular, assim, a produção de novas obras, no cinema ou na própria literatura. Perda para os dois lados, evidentemente, comprometendo-se o alcance público das duas formas artísticas (para fins de contraste com a década de 1960, lembre-se o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma*, que além de ser uma grande obra no que se refere à **especificidade cinematográfica**, ainda teve o mérito, dado o seu inesperado sucesso de público, de deflagrar o interesse pela rapsódia de Mário de Andrade e as conseqüentes reinterpretações críticas do produto original modernista).

Os efeitos das pressões mercadológicas se fazem sentir por toda parte, certamente “por dentro” da literatura e hoje, notoriamente, naquela que é – ou deveria ser – aliada natural da produção letrada, de sua expansão e aperfeiçoamento: referimo-nos aqui à crítica literária. A propósito disso, escreve Walnice Nogueira Galvão:

“Por dentro, e não por fora, o efeito disso tudo no livro se nota: no conformismo, na predileção pela escrita fácil, no abandono da experimentação formal, na redundância estética, na busca do impacto aprendida com o jornal e a televisão. A crítica literária definhou (enquanto o ensaio crítico em livro cresceu); os suplementos literários desapareceram em sua maioria, o *press release*, que faz parte da máquina do mercado e não da esfera da literatura, transveste a informação sobre livros”.¹²³

Walnice Galvão toca, nessa passagem, num ponto delicado: a crise de legitimidade por que passa a crítica literária, enquanto crítica e enquanto literária. De um lado, como se sabe, ela hoje pouco repercute no espaço extra-universitário, de outro, é mais e mais substituída por (ou confundida com) textos de *marketing* cultural, divulgados no mais das vezes em revistas de grande circulação, como *Isto É*, *Veja* etc. Já há, entre nós, quem atribua a crise da crítica à crise da própria literatura, comprimida e marginalizada que se encontra no contexto competitivo dos meios de comunicação de massa.¹²⁴

A intuição de Benedito Nunes não nos parece despropositada; mas não é de todo correta, segundo pensamos, na medida em que estabelece, talvez involuntariamente, uma certa causalidade mecânica entre a crise da literatura e a crise da crítica. Como se a vitalidade da crítica dependesse em primeira instância e *sine qua non* da vitalidade da produção literária. Trata-se aqui, salvo engano, de uma concepção servil da crítica face à arte de que trata: “cai” uma e necessariamente deverá “despencar” a outra. É certo que um contexto cultural e artístico em efervescência favorece a gestação de novas idéias e a revolução contínua dos pressupostos com que opera a crítica. Daí, entretanto, não se justifica o estabelecimento de uma relação causal entre ambas, posto a crítica não ser um mero discurso **sobre** a arte: mais que isso, opera **através** dos produtos artísticos e alcança um **conhecimento novo** que, nos melhores casos, **extrapola** o objeto específico de que partiu. O estudo de Antonio Candido sobre a “dialética da malandragem”, lembrado ainda no início deste capítulo, é exemplar nesse sentido; gira em torno de um romance, mas esclarece um fenômeno entranhado na cultura brasileira, apreendida numa perspectiva abrangente - fenômeno de que as *Memórias de um Sargento de Milícias* são apenas um derivativo particular e naturalmente complexo.

A relação entre arte e crítica não se resolve numa dimensão causalista, mas antes de **complementaridade**. Os cinemanovistas dos anos 1960 bem o sabiam, como dá a ver a necessidade sentida por eles de criarem um periódico para a discussão dos filmes então lançados: a revista (que infelizmente não chegou a ser editada) *Luz & Ação*: “Não importa só fazer filmes, é preciso também falar deles”.¹²⁵ É notório que poderíamos, com base nessa frase, subverter a observação de Benedito Nunes. Estaríamos nesse passo, entretanto, apenas tangenciando o problema da crise de legitimação social da crítica, cujo centro de gravidade nos parece ser bem outro.

Até o final da década de 1970, era lugar-comum falar-se do contraste entre a crítica produzida em São Paulo, mais voltada para os fundamentos sociológicos do texto literário (uma crítica neomarxista, bastante influenciada pelos pensadores da Escola de Frankfurt) e a crítica desenvolvida no Rio de Janeiro,

mais interessada nos problemas da “matéria” linguagem, nesse caso com respaldo teórico, sobretudo, no formalismo russo e no estruturalismo francês, bem como na filosofia de Heidegger para o que toca aos assuntos de poesia.¹²⁶ Esse contraste, por sua vez gerador de algumas tensões no eixo Rio - São Paulo, não deixou propriamente de existir e vez ou outra subir ao palco da discussão; mas visivelmente tem cedido cada vez mais o seu espaço para outro tipo de confronto, o da crítica chamada “universitária” agora em oposição à crítica dita “antiacadêmica” ou “militante”, cujo lugar de exercício são as páginas dos jornais.¹²⁷

Não nos cabe determo-nos aqui em tal confronto, cuja problemática, muito complexa, ultrapassa a delimitação temática deste capítulo. Observe-se que a expressão “crise da crítica” já encerra em si algo de paradoxal, posto que a crítica é (a etimologia o diz) o exercício de colocar **em crise** os fenômenos, justamente desestabilizá-los, com vistas à perquirição de seus pressupostos. Assim sendo, a alegada “crise da crítica” deriva da crítica da crítica, uma metacrítica portanto, processada num momento em que se detecta uma generalizada despotenciação do impacto social da “mídia” literatura. A distinção entre “crítica universitária” e “crítica antiacadêmica” também é problemática: o critério do lugar institucional como meio suficiente para a diferenciação é ostensivamente ineficaz. O autor de “A Difícil e Esquecida Arte da Crítica”, por exemplo, que ataca no jornal o “dogmatismo” e o “espírito sectário” da “crítica universitária” é, ele mesmo, um produto acabado do meio universitário, a que deve a formação do senso crítico...

A discussão atual em torno da “crise da crítica” tem operado com categorias e conceitos muito limitados, o que de resto é marca de sua precocidade no cenário cultural. É de esperar que a discussão se adense através do confronto de posições e os resultados derivados sejam de proveito para uma nova legitimação social da atividade literária. Pois, conquanto reconheçamos a precariedade de fórmulas tais como “crise da crítica”, “crítica universitária” etc., resta-nos a convicção de que uma **nova inscrição** da literatura no espaço cultural depende, ao menos em parte, de uma **comunicação mais eficiente** da crítica com o público leitor extra-universitário.

Além disso, parece-nos que a discussão ganharia se pensada em termos mais abrangentes, para além da bipolaridade crítica “universitária / antiacadêmica” ou “apolínea / dionisíaca” (o texto de Benedito Nunes já nos dá um exemplo fecundo desse ultrapasse). Esses termos são, em princípio, antitéticos; ambos sofrem, entretanto, em níveis certamente desiguais, as pressões do processo de mercantilização generalizada da produção cultural contemporânea. Esse processo é responsável por aquilo que o crítico Fredric Jameson chamou de “desdiferenciação” entre os campos da economia e da cultura:

“Nos últimos anos tenho argumentado com insistência que tal conjuntura [a atual ou “pós”-moderna] é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias”.¹²⁸

As revoluções da cibernética e da informática produziram um admirável mundo novo (Jameson chega mesmo a referir-se aos anos 1960 como uma “era feliz, quando o mundo ainda era jovem...”), uma espécie de sistema “totalizador”, que mescla economia e cultura e apaga suas fronteiras tradicionais: a economia é transformada em várias formas de cultura, ao passo em que se dá simultaneamente uma aculturação geral da vida cotidiana. Escusado insistir no caráter “totalizador” do sistema mundial: não há projetos alternativos ao capital globalizado, salvo o Terror em suas diversas formas de manifestação (de resto, um resultado do esvaziamento histórico da utopia socialista) e intervenções do tipo ONGs são o tempo todo ameaçadas da mais cabal... “desconexão”. Tal ameaça, evidentemente, não tira a importância e muito menos a necessidade dessas intervenções, das quais se espera hoje uma expansão e uma diversificação constantes para fazer frente às injustiças do capitalismo avançado.

O processo de globalização, regido pela lógica formal e abstrata do capital, tende a transformar os valores culturais nacionais em exotismos de museu

ou meras imagens reproduzíveis para fins de circulação comercial: "... mercadorias a serem igualmente consumidas e recicladas na mesma velocidade em que se move o capital".¹²⁹ O que significa dizer que uma forma de resistência cultural à globalização, concebida nos velhos termos da "originalidade nativa" ou no do "desrecalque localista", perdeu pertinência e não guarda mais a potencialidade crítica que um dia mostrou.

Os debates atuais em torno da crise da literatura e crise da crítica literária não desconsideram o novo cenário socioeconômico. Não obstante, particularizam exageradamente locais institucionais da produção letrada, que são colocados para brigar, ao passo que "pelas costas" de todos os espaços o processo de mercantilização da cultura de antemão os desmobiliza em sua envergadura política e em sua dimensão educacional.

Não vivemos atualmente, a nosso ver, uma "crise" da produção literária, uma falência catastrófica aos níveis quantitativo e qualitativo (há muitos exemplos concretos de resistência à escrita fácil, à redundância estética etc.). E isso é especialmente válido para o romance, pois na década de 1990, sobretudo, surgiu uma nova safra de bons escritores e o lançamento de romances cuja relevância tem sido reconhecida aos poucos pelos leitores (o nosso próximo capítulo será dedicado à análise dos romances e à investigação das características marcantes do conjunto da produção). O que ocorre, antes, parece-nos ser um certo esvaziamento da função social do romance na cultura brasileira.

Com efeito, é o que se procurou mostrar neste capítulo através de uma abordagem diacrônica associada a comentários de obras particulares, procurando-se compreender essas últimas em sua vida social mais ampla. Nos anos 1930 a literatura era, por assim dizer, nosso maior trunfo cultural: daí a importância do romance modernista para a constituição de uma linguagem de ciência social e uma reinterpretação culturalista da história do país (deslocando-se, enfim, os fatores conceituais "meio", "raça", "clima" para segundo plano). Nos anos 1960 a "troca de serviços" entre literatura e ciências sociais é interrompida em benefício da especificidade e do rigor científicos dessas disciplinas, cujo lugar de exercício passa a ser, aliás, os centros universitários. Simultaneamente a esse processo de

institucionalização acadêmica, outras artes (cinema, música popular, teatro) vinham disputar à literatura o espaço de intervenção cultural. É a essa perda da centralidade do lugar da literatura na cultura brasileira que temos chamado precisamente de “esvaziamento” de sua função social.

O romance (grosso modo, toda produção literária) ficou à margem do processo cultural abrangente e, hoje, suas intervenções não incomodam mais a sociedade – “incomodar” no sentido de conduzi-la a uma autocrítica -, seja esteticamente, seja politicamente. Nesse capítulo, tivemos a oportunidade de rastrear alguns passos dessa trajetória, através da análise de algumas obras específicas – o rumo tomado pela literatura no século XX configura nitidamente um recuo negativo do centro da produção cultural para uma periferia estreita, de baixa ressonância pública.

Os discursos que tratam da literatura não têm o poder, por si sós, de colocá-la novamente no centro da cultura viva, já que, em última instância, somente à sociedade cabe a doação de sua relevância e legitimação. O mundo dito “pós”-moderno vive sob o primado da atividade interpretativa, como se sabe. A frase de Friedrich Nietzsche – “não existem fatos, somente interpretações” – poderia servir como epígrafe perfeita à nossa época. Ela caracteriza a transformação histórico-epistemológica que alterou a idéia de verdade como “correspondência” para a de verdade como “interpretação”, o que tem a ver com um sujeito cognoscitivo que procede rumo a seu próprio **enfraquecimento**, já que suas certezas e dogmas são constantemente pulverizados.¹³⁰

O melhor romance brasileiro contemporâneo responde ao alastrar-se imperioso da interpretação no mundo “pós”-moderno através da crítica à “concepção burguesa da linguagem”, que pressupõe a possibilidade de comunicação transparente da verdade.¹³¹ Esse romance, atento à nova conjuntura, reconhece a opacidade da representação e se auto-nega enquanto afirmação substancialista de sua referência. Em outras palavras, assume a representação que engendra como **interpretação** da realidade, aberta ao questionamento de uma interpretação outra, a do possível leitor.

Por fim, ele afirma os vínculos da representação com as bases materiais das formas sociais contemporâneas, com o que se opõe à compreensão do mundo como mero efeito de linguagem. Nesse ponto, o romance dos anos 1980-90 parece chamar para si uma função social **outra**, que é a de questionar a “verdade” das representações sociais cotidianas, revelando então como máscara ideológica o que eventualmente poderia passar por natureza. Não se trata do surgimento de uma nova função social do romance, antes inexistente, mas sim do **vir à tona** de uma potencialidade própria do ficcional literário, a qual tem sido sistematicamente menosprezada entre nós. Salvo engano, a desconsideração da função referida decorre do horizonte de leitura tradicional que captura o romance preferencialmente como expressão afirmativa de uma verdade preexistente, supostamente contida no contexto social e invulnerável às diversas apropriações discursivas – em todo caso, manter-se-ia sempre idêntica a si mesma. Tendo permanecido em estado “latente”, certa vocação de questionamento social do romance pode ganhar novo impulso, paradoxalmente num momento em que ele não é mais considerado o instrumento chave de revelação e interpretação do país.

Nessa perspectiva, uma nova sorte de realismo parece caracterizar a produção romanesca dos anos 1980-90, sobre o qual procuraremos refletir no próximo capítulo. Por ora, contentemo-nos em afirmar que, ao operar com as representações sociais cotidianas, rerepresentando-as no modo ficcional, o romance brasileiro atual põe à vista, **de maneira original**, o caráter de impostura que rege a conduta social contemporânea. Com isso, não visa a uma demanda de uma autenticidade perdida (que jamais houve), mas ao esclarecimento dos mecanismos subterrâneos que regulam as normas sociais, historicamente determinadas. A consciência simuladora, que veio na esteira do “interesse” do capital globalizado alastrou-se pelo âmbito profissional nos anos 1980 e no final da década de 1990 já prestara o serviço de envenenar quase toda conduta individual: pessoas agem o tempo todo como se estivessem diante de uma câmera, representando a si mesmas de acordo com perspectivas pré-dadas valorizadas pela “cultura do dinheiro” - o que faz lembrar, numa versão completamente pervertida, a metamorfose do sujeito em imagem, antes mesmo da interferência

da técnica, um mecanismo psicossocial descrito por Roland Barthes a propósito da fotografia.¹³²

Alguns romances escritos no Brasil atual têm resistido a esse novo fetichismo das imagens. Opõem-se a elas, por vezes, “desfetichizando-as” ao apreendê-las em sua fundamentação sócio-material. Outras vezes, articulam uma forma quiçá mais sutil de resistência: contra a velocidade temporal do fluxo mercadológico das imagens propõem um ritmo mais orgânico de relação com a experiência social, sob o compasso dos movimentos das memórias individual e coletiva de uma cultura já secularizada. Romances de que trataremos analiticamente no capítulo seguinte.

Notas

(1) Citado por João Cezar de Castro Rocha, *Literatura e Cordialidade: O Público e o Privado na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998, p. 72.

(2) *Idem*, p. 80. À posição de Mário, conforme elaborada nesse contexto específico, João Cezar denomina uma “arqueologia da ausência”. A nosso ver, critica-a com muita pertinência. Como também ele o demonstra, a “arqueologia da ausência” é uma constante na história intelectual brasileira.

(3) “O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente”. Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. v. 2. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1997, p. 100.

(4) Antonio Candido, “Literatura de Dois Gumes”, in *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1989, p. 180.

(5) Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Bernardini et. al. São Paulo, Editora Unesp, Hucitec, 1998, p. 29.

(6) Seria cabível enxergar na consolidação dessa linha “estereoscópica de reflexão” (cf., a propósito, Roberto Schwarz, “Adequação Nacional e Originalidade Crítica”, in *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 28) uma fonte do prestígio intelectual angariado por Candido junto a seus pares de geração e aos discípulos mais jovens, em geral ex-alunos da Universidade de São Paulo, formados sob decisiva orientação sua. Examine-se, nessa perspectiva, um ensaio como “Dialética da Malandragem” (in *O Discurso e a Cidade*. São Paulo,

Duas Cidades, 1993, pp. 19-54); trata-se de estudo em torno de um único romance, as *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Atento ao que denomina “redução estrutural dos dados externos” (o processo mediante o qual a realidade social historicamente determinada é incorporada à estrutura mesma da obra literária) Candido realiza uma leitura que, partindo da análise das componentes formais do texto, alcança a motivação histórico-social profunda de sua composição. Assim é que a “dialética da ordem e da desordem” é definida por ele como o “princípio estrutural” do romance de Manuel Antonio. A crítica literária, no caso, dá conta de um fenômeno social profundamente entranhado na cultura brasileira, qual seja a “malandragem”. Escusado insistir no interesse que tal “achado” pode ter para a reflexão empenhada na investigação das coisas brasileiras, seja ela feita através de obra ficcional ou obra de ciências humanas. Candido logrou orientar a malandragem – para falar ainda uma vez com Bakhtin – para a “unidade da cultura”, o que possibilitou que ela deixasse de ser um “mero fato” para se tornar um fenômeno “explicado”, isto é, apreendido (e em grande medida constituído) pela inteligência.

(7) Euclides da Cunha, *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995, p. 84.

(8) Joaquim Nabuco, *Minha Formação*. Introdução de Gilberto Freyre. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1963. Sobre as concepções políticas de Nabuco e sua visão da realidade social brasileira, cf. Maria Thereza Rosa Ribeiro, “Joaquim Nabuco: Pensamento, Representação e Ação em Face da Questão Social no Brasil”, in *Intérpretes do Brasil: Leituras Críticas do Pensamento Social Brasileiro*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2001, pp. 11-28; Luiz Felipe de Alencastro, “Joaquim Nabuco. *Um Estadista do Império*”, in *Introdução ao Brasil. Um Banquete no Trópico*. Org. Lourenço Dantas Mota. São Paulo, Editora SENAC, 1999, pp. 113-131.

(9) Joaquim Nabuco, *idem*, p. 40.

(10) *Idem*, pp. 40-41. Pouco à frente, na mesma linha de argumentação (*idem*, pp. 70-71): “Eu trocara em Paris e na Itália a ambição política pela literária: voltava cheio de idéias de poesia, arte, história, literatura, crítica, isto é, com uma espessa camada **européia** na imaginação” (grifo do autor).

(11) *Idem*, pp. 237-238.

(12) Graça Aranha, *Canaã*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 141.

(13) Cf. Gilberto Freyre, “Graça Aranha: Que Significa para o Brasil de Hoje?”, in Graça Aranha, *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 24. Veremos mais adiante como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda assumiram posições diversas em relação à dúvida hamletiano-nacionalista formulada por Graça Aranha, respondendo-a cada qual à sua maneira em *Casa-Grande e Senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936).

(14) Graça Aranha, *Canaã*, *ed. cit.*, p. 98: “O vento penetrava pelos claros e esfuziava, atijando as chamas (...) Os homens olhavam-se atônitos diante do clarão geral das vítimas”.

(15) *Idem*, p. 218.

(16) João Silvério Trevisan, *Ana em Veneza*. Rio de Janeiro, Record, 1998, respectivamente pp. 628, 632.

(17) Antonio Candido, “A Literatura e a Formação do Homem”, in *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2002, p. 77.

(18) Enrique Rodrigues Larreta, “Gilberto Freyre e a Sociologia Crítica: As Artes do Intérprete”, in *Intérpretes do Brasil: Leituras Críticas do Pensamento Social*

Brasileiro. Org. Maria Thereza Rosa Ribeiro. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2001, p. 94.

(19) Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro, Record, 1995, p. XXI (trata-se do prefácio à 1ª edição).

(20) Roger Bastide, “L’Amérique Latine dans le Miroir de sa Littérature”, in *Annales*. nº 13. Paris, Netherlands, Kraus Reprint, Nenden, Liechtenstein, 1997, p. 42. Sobre as relações intelectuais entre os dois escritores, suas afinidades e discrepâncias, cf. Fernanda Peixoto, *Freyre e Bastide: Os Dois Lados da Luneta*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 2000.

(21) Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano*. Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 37.

(22) *Idem*, p. 151. Na perspectiva comentada, não nos parece descabido afirmar que Freyre tem um olhar propriamente benjaminiano, consubstanciado nessa capacidade de desentranhar a significação histórica, supraindividual, dos objetos materiais de uso cotidiano. Lembre-se o texto de Benjamin dedicado à “salvação” de sua infância numa escrita de memórias (Walter Benjamin, “Infância em Berlim por Volta de 1900”, in *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1995, pp. 71-142). Também Benjamin, ao contemplar os recintos da casa da avó (“a miséria não tinha vez naqueles aposentos, nem mesmo a morte”) capta ali, na **materialidade** dos cômodos e de seus objetos, o “sentimento imemorial de segurança burguesa”, bem como reconhece, na jóia ovalada que a mãe traz pregada ao cinto, um “talismã que a protegia contra tudo o que, do mundo exterior, pudesse ameaçá-la...” Como diferença fundamental entre os dois olhares memorialísticos é preciso frisar que o de Benjamin não traz a dimensão da nostalgia.

(23) Gilberto Freyre, *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1979, pp. 86-87. Cf., também, na introdução à 2ª edição de *Sobrados e Mucambos* (*ed. cit.*, p. LXIV) a defesa que faz da utilização, por parte do historiador, da técnica do romance ou do drama.

(24) Antonio Candido, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1985, p. 134.

(25) “Quando uma grande obra da historiografia ou da filosofia da história se torna antiquada, ela **renasce** para a arte”. Hayden White, “Historicismo, História e a Imaginação Figurativa”, in *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo, Edusp, 1994, p. 136.

(26) Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Globo, 1992; Mário de Andrade, *Macunaíma: O Herói sem Nenhum Caráter*. Ed. crítica – Tele Porto Ancona Lopez (coordenadora). Paris, Unesco / Brasília, CNPq, 1998. Como já tratamos, noutro lugar, da contribuição de *Serafim Ponte Grande* à “invenção” do Brasil no ensaísmo sociológico de 1930 (cf. Pascoal Farinaccio, *Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária*. São Paulo, Ateliê Editorial, Fapesp, 2001, particularmente o último capítulo, “Da Invenção no Romance à Invenção do Brasil”, pp. 201-226), privilegiaremos aqui os pontos de contato e afastamento de Freyre com o universo ficcional e ideológico de Mário de Andrade.

(27) Cf. Alfredo Bosi, “Situação de *Macunaíma*”, in Mário de Andrade, *Macunaíma: O Herói Sem Nenhum Caráter*, *ed. cit.*, p. 185: “O que chamo de cruzamento de perspectivas, tão fecundo na hora da criação artística, deixa irresolvida a tensão fundadora. Coexistem ou alternam-se, na gangorra ideológica, o otimismo e o pessimismo em face dos destinos do povo brasileiro. Creio que tal irresolução é cognitiva e afetiva: *Macunaíma* se inscreve no quadro de perplexidades que tem por nomes *Retrato do Brasil*, *Casa-Grande e Senzala*, *Raízes do Brasil*, todas obras pensadas em um tempo dilacerado pelo desejo de compreender o país,

acusar as suas mazelas, mas remir a hipoteca das teorias colonizadoras e racistas que havia tantos anos pesava sobre a nossa vida intelectual”.

(28) Mário de Andrade, *Macunaíma: O Herói Sem Nenhum Caráter*, ed. cit., p. 87.

(29) Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, ed. cit., p. 333.

(30) Sobre essa questão, cf. Hans Ulrich Gumbrecht, “*Pathos da Travessia Terrena*’ – O Cotidiano de Erich Auerbach”, in *Erich Auerbach: 5º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro, Imago, 1994, pp. 102-103.

(31) Aproveitemos a deixa para afirmar, contra o senso comum, o vínculo (sempre possível, mas não necessariamente existente) entre experimentação estética e compromisso com os problemas postos pela realidade social. A experimentação de um Mário e de um Oswald nunca esteve desvinculada, não afirmaríamos dos “interesses”, mas sim dos **problemas** das camadas mais marginalizadas da população brasileira. O “projeto ideológico” dos anos 1930, que se sobrepõe ao “projeto estético” dos anos 1920, conforme as expressões consagradas por João Luiz Lafetá em *1930: A Crítica e o Modernismo*, constituiu a experimentação modernista como expressão “elitista” e “burguesa”. Evidentemente, estética e ideologia nem sempre coincidem, e há muita inovação formal que carrega em si um conteúdo social conservador. Nos exemplos em pauta, todavia, a experimentação estética estava atrelada à disposição de ver as coisas com “olhos livres” e com uma generosidade que, ontem, como principalmente hoje, é muito rara no meio intelectual (o ensaio de João Luiz Lafetá foi recentemente republicado: *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2000).

(32) Roberto Ventura, *Folha Explica Casa-Grande e Senzala*. São Paulo, Publifolha, 2000, p. 38.

(33) Citamos a partir da transcrição de Telê Porto Ancona Lopez, *Macunaíma: A Margem e o Texto*. São Paulo, Hucitec, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974, p. 91.

(34) *Idem*, pp. 91-92.

(35) Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaúde: Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 45. Observe-se que também o herói de Oswald de Andrade, Serafim, não alcança a racionalidade capitalista, o que indicia a incapacidade brasileira de passar da potência ao ato ou, noutras palavras, de realizar uma revolução que suprima os obstáculos (oriundos de nosso “antigo regime”) que entravam a efetiva modernização do país: “O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte, eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar. Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?” Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, *ed. cit.*, p. 76.

(36) Gilberto Freyre, *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*, *ed. cit.*, p. 102.

(37) Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, *ed. cit.*, p. 471 (nota nº 63)

(38) *Idem*, p. 53.

(39) Cf., em *Sobrados e Mucambos*, o elogio que faz ao padre Ibiapina, que efetivou uma “revolução conservadora” ao construir casas de caridade à semelhança das casas-grandes, tanto no que se refere à arquitetura como “nas funções de assistência dos ricos aos pobres (...) As ‘casas de caridade’ guardariam valores das casas e dos sobrados patriarcais, libertos porém, o mais possível, tais valores, de arcaísmos e excessos” (*ed. cit.*, pp. XCVI, XCVIII).

(40) Cf. Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo, Ática, 1977, p. 66.

(41) “Enquanto a história tal como é escrita tiver por centro os grandes impulsos que o homem poderoso dela tira, enquanto se apresentar o passado como digno de imitação, como imitável, enquanto se acreditar que pode repetir-se, a história estará em perigo de sofrer um ligeiro desvio, de ser embelezada e aproximada da livre criação poética. Há mesmo épocas que são incapazes de distinguir entre um passado monumental e uma ficção mítica, porque encontram em ambos idêntico estímulo”. Friedrich Nietzsche, “Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida”, in *Considerações Intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa, Editorial Presença, s. d., p. 122.

(42) Sérgio Buarque de Holanda, “Uma Entrevista”, in *Revista do Brasil*. Ano 3, nº 6. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rioarte, Fundação Rio, 1987, p. 108.

(43) *Idem*, p. 108.

(44) *Idem*, p. 109.

(45) Sérgio Buarque de Holanda, “Sociedade Patriarcal”, in *Tentativas de Mitologia*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 103.

(46) *Idem*, p. 108.

(47) Sérgio Buarque de Holanda, “Um Homem Essencial”, in *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária*. v. 1. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 181.

(48) Sérgio Buarque de Holanda, “O Lado Oposto e Outros Lados”, in *O Espírito e a Letra*, ed.cit., p. 226.

(49) Sérgio Buarque de Holanda, “Perspectivas”, in *O Espírito e a Letra*, ed. cit., p. 215.

(50) Cf. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 83, 160, 179, onde se encontram respectivamente as passagens citadas.

(51) Cf. Antonio Arnoni Prado, “*Raízes do Brasil* e o Modernismo”, in *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Cebrap, nº 50, março de 1998, p. 217: “A grande lacuna que Sérgio desvenda aqui é que Alcântara Machado – como talvez a maioria dos modernistas -, apesar das aparências radicalmente em contrário, ‘não demonstra níquel de interesse pelo Passado ou pela História, a não ser – diz ele, exagerando no traço – pela face do pitoresco que propõe o seu ponto de vista’. As palavras de Sérgio citadas por Arnoni são extraídas de um artigo de 1926 sobre *Pathé-Baby*. Cf. Sérgio Buarque de Holanda, “*Pathé-Baby*”, in *O Espírito e a Letra*, ed. cit., pp. 219-221.

(52) George Avelino Filho, “As Raízes de *Raízes do Brasil*”, in *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Cebrap, nº 18, setembro 1987, p. 33. Ainda no que tange às relações de Sérgio com o legado modernista, cf. Pedro Meira Monteiro, “O Brasileiro Sem Nenhum Caráter (Sérgio Buarque de Holanda e o ‘Homem Cordial’), in *Intérpretes do Brasil*, ed. cit., pp. 63-78. O autor traça aí um interessante paralelo entre o “homem cordial” descrito pelo historiador e o herói da rapsódia marioandradina.

(53) Sérgio Buarque de Holanda, “Notas Sobre o Romance”, in *O Espírito e a Letra*, ed. cit., p. 320.

(54) Cf. Sergio Miceli, “Condicionantes do Desenvolvimento das Ciências Sociais”, in *História das Ciências Sociais no Brasil*. v. 1. Org. Sergio Miceli. São Paulo, Vértice, Editora Revista dos Tribunais: IDESP, 1989, pp. 102-103.

(55) Heloisa Pontes, *Destinos Mistos: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 89.

(56) A propósito, cf. Sergio Miceli, “Condicionantes do Desenvolvimento das Ciências Sociais”, in *História das Ciências Sociais no Brasil*, *ed. cit.*, pp. 93-94.

(57) Para um quadro histórico da modernização institucional e cultural, consideradas suas conseqüências para a produção universitária, cf. Renato Ortiz, “Notas sobre as Ciências Sociais”, in *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Cebrap, nº 27, julho de 1990, pp. 163-175.

(58) A expressão é de Paulo Arantes, “A Musa do Departamento”, in *Um Departamento Francês de Ultramar: Estudos sobre a Formação da Cultura Filosófica Uspiana (Uma Experiência nos Anos 60)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994, p. 171.

(59) Cf. Daniel Pécaut, *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo, Ática, 1990, pp. 7-8.

(60) Florestan Fernandes, *A Sociologia numa Era de Revolução Social*. São Paulo, Editora Nacional, 1963, p. 230. Citado por Maria Arminda do Nascimento Arruda, “A Sociologia no Brasil: Florestan Fernandes e a ‘Escola Paulista’”, in *História das Ciências Sociais no Brasil*. v. 2. Org. Sergio Miceli. São Paulo, Editora Sumaré, Fapesp, 1995, p. 169.

(61) “A forma discursiva respaldada no princípio do conhecimento científico reduz a expressão individual, na medida em que está circunscrita por um estilo universalizante”. Maria Arminda do Nascimento Arruda, *idem*, p. 133.

(62) Cf. Heloisa Pontes, *Destinos Mistos, ed. cit.*, p. 175. A crítica mais dura, por nós conhecida, ao estilo sociológico inaugurado por Florestan Fernandes encontra-se em Gilberto Vasconcelos, *O Xará de Apipucos*. São Paulo, Casa Amarela, 2000. Por exemplo, à p. 19 escreve: “O prazer do texto, a que se referia com delicadeza Roland Barthes, é encarado como se fosse ardil malandro de quem possui o dom de escrever ensaios delirantes, imaginativos, personalistas”. Para Gilberto Vasconcelos, a sociologia do sul (em oposição à sociologia freyriana), ao suprimir toda inteligência “sensual” da realidade, descambou por fim “num teorismo avesso à sensação concreta das coisas” (*idem*, p. 69). Ainda nessa perspectiva, Vasconcelos observará que, nas ciências sociais de São Paulo, o negro aparece tão-somente como tema ou objeto, mas nunca como língua ou qualquer outro sentido (*idem*, p. 87). Embora pertinentes em certos aspectos (de fato, quem negaria a beleza estilística de um *Casa-Grande e Senzala?*), as observações de Gilberto Vasconcelos não deixam de estar comprometidas pela complacência com que perdoa a Gilberto Freyre a visão senhorial que vai por “trás” de seus malabarismos retórico-“sensuais”. Leia-se o juízo de valor, muito discutível: “...a ciência dos trópicos atenta à importância da energia vegetal nos rumos da civilização brasileira. Civilização dos hidratos de carbono. Isso quer dizer o seguinte: em Gilberto Freyre, o ideólogo do engenho é quase irrelevante em relação ao saber multidisciplinar da ciência dos trópicos” (*idem*, p. 12).

(63) Heloisa Pontes, *Destinos Mistos, ed. cit.*, p. 147.

(64) Antonio Candido, “Prefácio” a Florestan Fernandes, *A Condição de Sociólogo*. São Paulo, Hucitec, 1978, p. XI.

(65) Antonio Candido, “Um Instaurador”, in *Florestan Fernandes*. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2001, p. 58.

(66) Antonio Candido, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e Sociedade*, ed. cit., p. 136.

(67) Sobre o “eterno retorno” da estética naturalista no romance brasileiro, cf. Flora Süssekind, *Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e sua História: O Naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

(68) Juan Jose Saer, “La Selva Espesa de lo Real”, in *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 269.

(69) Florestan Fernandes, “A Reconstrução da Realidade nas Ciências Sociais”, in *Florestan Fernandes*. Org. Octavio Ianni. São Paulo, Ática, 1986, p. 77.

(70) *Idem*, p. 79.

(71) *Idem*, p. 89.

(72) “Não são muitos os pensadores sociais que formularam, em suas obras, o que poderíamos chamar de uma ‘imagem do Brasil’. Imagens desse tipo articulam sempre juízos de fato com juízos de valor (...) propõem (...) a nos dar uma visão de conjunto, que implica não só a compreensão de nosso passado histórico, mas também o uso dessa compreensão para entender o presente e, mais do que isso, para indicar perspectivas para o futuro (...) Florestan Fernandes insere-se entre esses poucos pensadores em cuja obra podemos encontrar uma ‘imagem do Brasil’. Tal ‘imagem’ é apresentada, sobretudo, em *A Revolução Burguesa no Brasil*, que eu não hesitaria em definir como sua obra-prima, entre outras coisas pelo papel central que ocupa em sua produção teórica, na qual representa, de resto, um claro ponto de inflexão (...) trata-se de seu primeiro texto onde o

marxismo é assumido explicitamente como ponto de vista metodológico”. Carlos Nelson Coutinho, “Marxismo e ‘Imagem do Brasil’ em Florestan Fernandes”, in *Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaio sobre Idéias e Formas*. Rio de Janeiro, DP&A, 2000, pp. 245-246.

(73) Renato Ortiz, “Notas sobre as Ciências Sociais”, in *Novos Estudos Cebrap*, ed. cit., p. 173.

(74) Otávio Velho, “Processos Sociais no Brasil Pós-64: As Ciências Sociais”, in *Sociedade e Política no Brasil Pós-64*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 253. Para as observações que seguem apoiamos-nos ainda no ensaio de Otávio Velho, muito rico em indicações a propósito do “padrão de trabalho” das ciências sociais no contexto universitário, a que se acrescentam também propostas concretas para sua transformação.

(75) Roberto Schwarz, “Um Seminário de Marx”, in *Seqüências Brasileiras*, ed. cit., p. 104.

(76) *Idem*, p. 104. Se voltarmos ao “pai fundador”, Florestan Fernandes, constataremos que, **já nele**, a incompreensão no que toca à arte moderna é muito grande. Leiam-se duas observações suas sobre o nosso Modernismo: “Na verdade, não temos nenhum livro importante para o conhecimento objetivo e a interpretação crítica do Brasil ligada ao Modernismo”. A observação sobre a Antropofagia chega a chocar, por equivocada: “Ficam, positivamente, as inquietações novas. Mas, o que elas refletem? Tome-se, para análise, *Antropofagia*. É incrível! Numa sociedade que tinha os problemas da sociedade brasileira, os intelectuais se masturbam daquela maneira! Não é possível”. Florestan Fernandes, *A Condição de Sociólogo*, ed. cit., respectivamente pp. 33, 36.

(77) Vale a pena citar Roberto Schwarz (*idem*, pp. 104-105): “... em última análise estávamos – e estamos – engajados em encontrar a solução para o país, **pois o Brasil tem que ter saída**. Ora, alguém imagina Marx escrevendo o *Capital* para salvar a Alemanha? Assim, o nosso seminário em fim de contas permanecia pautado pela estreiteza da **problemática nacional**, ou seja, pela tarefa de superar o nosso atraso relativo, sempre anteposto à atualidade” (grifo do autor).

(78) Otávio Velho, “Processos Sociais no Brasil Pós-64: As Ciências Sociais”, in *Sociedade e Política no Brasil Pós-64*, ed. cit., p. 259.

(79) Roberto Schwarz, “Cultura e Política, 1964-1969”, in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 80.

(80) “As sociedades ocidentais de tal modo se dessensibilizaram diante de diversas formas de transgressão que a provocação efetiva só pode ser suscitada por ‘efeitos especiais’ que um meio ligado à leitura solitária não pode produzir”. Hans Ulrich Gumbrecht, “A Mídia Literatura”, in *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 318. A observação de Gumbrecht diz respeito ao nosso presente “pós”-moderno e é formulada no contexto de discussão sobre o “fim histórico” da literatura; ela nos parece ser pertinente, entretanto, à cena artística dos anos 1960, que privilegiou os “gêneros públicos” e a potencialidade dos “efeitos especiais” capazes de sensibilizar grande número de pessoas ao mesmo tempo.

(81) Citado por Iná Camargo Costa, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 185.

(82) Sobre isso, cf. Silviano Santiago, “Caetano Veloso Enquanto Superastro”, in *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 139-154.

(83) Glauber Rocha *et al.*, “Manifesto ‘Luz e Ação’: de 1963... a 1973”, in *Arte em Revista*. ano I, nº 1. São Paulo, Kairós, janeiro-março 1979, p. 7.

(84) Cf. Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 12.

(85) A seqüência final de *Deus e o Diabo* lembra bastante a corrida de Milkau e Maria Perutz rumo à “terra prometida” (“- Adiante... Adiante... Não pares... Eu vejo. Canaã! Canaã!”) do romance de Graça Aranha. No filme de Glauber, os sertanejos espoliados Manuel e Rosa correm pela caatinga (caberia perguntar: rumo ao “país do futuro?”), enquanto soa ao fundo o refrão popular e esperançoso “o sertão vai virá mar...” Muito distantes de um ponto de vista estético, *Canaã* e *Deus e o Diabo* podem ser aproximados de um ponto de vista ideológico, na medida em que ambos tematizam a ideologia do país novo. A imagem da corrida para o “futuro”, perante um presente hostil, é recorrente na produção cultural brasileira...

(86) Glauber Rocha, “Uma Estética da Fome”, in *Arte em Revista*, *ed. cit.*, p. 16 (a tese-manifesto do cineasta foi publicada pela primeira vez em 1965). No que diz respeito à representação do povo em *Deus e o Diabo*, Glauber Rocha se valeu de um “suporte realista” que incluía, além do romance social nordestino e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, também folhetos de cordel, entrevistas, recortes de jornal e cantigas populares. Leia-se a propósito Josette Monzani, “Glauber e a Cultura do Povo”, in *Revista Usp*. nº 30. São Paulo, Usp, junho-julho-agosto 1996, pp. 290-306. A importância dos romancistas de 1930 para a definição do “compromisso com a verdade” assumido pelo Cinema Novo transparece com máxima nitidez no livro de Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de 1963. Aí temos as diversas aproximações dos cineastas ao legado dos romancistas. Humberto Mauro, por exemplo, “está bem próximo de José Lins do Rego”, enquanto Nelson Pereira dos Santos tem uma obra comparável à de Graciliano Ramos, “escritor que o influenciou na medida que Verga influenciou os neo-realistas italianos”. Cf.

Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp. 46, 105.

(87) Sobre essa mutação nos rumos da censura, cf. Flora Süssekind, *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985, pp. 16-19.

(88) “A praça ainda é o lugar do povo, onde os blocos carnavalescos misturam-se aos oradores da rua, mas a acidez da sátira já está corroendo a alegria (...) Pois todos se apressam em defender o povo, mas afinal, quando o chamam e ele sobe ao palanque, é para desfiar de maneira incoordenada o seu rosário de misérias que ninguém está disposto a ouvir (...) Aos poucos os enquadramentos apertam as pessoas umas contra as outras, não deixando nenhuma brecha por onde o ar circule; e no espaço opressivo os homens se defrontam com ódio, cara a cara, mão contra o rosto”. Gilda de Mello e Souza, “*Terra em Transe*”, in *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 192.

(89) Jean-Claude Bernardet, *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 66-67. Como é fácil notar, o “jorgeamadismo” no cinema corresponde ao que é definido e praticado na sociologia de Gilberto Freyre como “processo de equilíbrio de antagonismos”.

(90) Celso Favaretto, *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996, p. 130. Para uma análise divergente da de Celso Favaretto, cf. Walnice Nogueira Galvão, “MMPB: Uma Análise Ideológica”, in *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, pp. 93-119. A análise da autora se mostra perspicaz na detecção de alguns “mitos” engendrados pela Moderna Música Popular Brasileira: o DIA QUE VIRÁ, presente num grande número de canções dos anos 1960 e cuja função seria “absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico”, já que O DIA surge aí, em geral, como o próprio **sujeito** da história, ser dotado “de vontade e de movimento”, e, outro, o mito da canção, a canção proposta como

solução em si mesma, o que mais uma vez comporta, nos termos de Walnice, “evasão da história” e ênfase no caráter de “consolação” do ato de cantar. Não obstante sua agudeza, a análise de Walnice Galvão parece-nos desconsiderar deslocamentos semânticos importantes que se dão no próprio conjunto da produção tropicalista. Assim, por exemplo, há muita diferença de conteúdo ideológico entre a canção “Alegria, Alegria”, na qual efetivamente temos uma celebração dos produtos da sociedade de consumo e do caráter de consolação da canção popular (lembrando o Benjamin dos estudos sobre a figura do *flâneur*, diríamos que a “inteligência vai às compras” nessa canção de Caetano) e a letra de “Tropicália”, canção posterior àquela, que combina em sua estrutura elementos contraditórios, inconciliáveis mesmo, resultando dessa combinação dos pormenores arcaicos e modernos o “monumento” cantado, grotesco, construído como alegoria de uma país mal das articulações e violentamente fraturado.

(91) Para uma análise do filme, cf. Ismail Xavier, “*Macunaíma: As Ilusões da Eterna Infância*”, in *Alegorias do Subdesenvolvimento*, ed. cit., pp. 139-160. Cf., também, Heloísa Buarque de Holanda, *Macunaíma: Da Literatura ao Cinema*. Apresentação de Leandro Tocantins; depoimentos de Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

(92) Sobre a retomada dos textos modernistas no teatro dos anos 1960-70, cf. Décio de Almeida Prado, “A Antropofagia Revisitada”, in *Peças, Pessoas, Personagens: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 101-108.

(93) João Alexandre Barbosa, “A Modernidade do Romance”, in *A Leitura do Intervalo*. São Paulo, Iluminuras, 1990, p. 120 (grifo nosso).

(94) Leon Hirszman, “Ficção e Confissão: Entrevista a José Carlos Monteiro”, in *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. nº 1. Rio de Janeiro, setembro-outubro 1996, p. 179.

(95) *Idem*, respectivamente pp. 189-191.

(96) Caetano Veloso, “Prefácio da 3ª edição”, in José Agrippino de Paula, *PanAmérica*. São Paulo, Editora Papagaio, 2001, p. 5. A 2ª edição de *PanAmérica* é de 1988; a propósito do relançamento do romance e de sua relevância para a discussão dos problemas sociais e culturais da atualidade, cf. a resenha crítica de Ricardo Lísias, “Redescobrimo um Ícone dos Anos 60”, in *Caderno de Sábado, Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 de junho de 2001.

(97) José Agrippino de Paula, *idem*, respectivamente pp. 62, 134.

(98) *Idem*, p. 130.

(99) Antônio Callado, *Quarup*. São Paulo, Círculo do Livro, 1973, p. 225.

(100) *Idem*, p. 279.

(101) *Idem*, p. 291.

(102) Já num artigo publicado em 1950, o modernista Oswald de Andrade saberia reconhecer nos trabalhos de Rosa e Lispector a retomada criativa da “alta especulação literária” que se processara nos anos 1920: “Seria preciso um volume inteiro para demonstrar que os ‘Búfalos do Nordeste’ [diatribe oswaldiana para designar os escritores regionalistas de 1930] perturbaram a alta especulação literária que eu e Mário estávamos realizando em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* e *Macunaíma*, que só agora é retomada por Clarice Lispector e Guimarães Rosa”. Oswald de Andrade, “Falam os Escritores”,

in *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo, Globo, 1990, p. 175.

(103) Clarice Lispector, *A Maça no Escuro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, respectivamente pp. 40, 114-115.

(104) *Idem*, p. 34.

(105) Cf. *idem*, pp. 28, 36, 117.

(106) *Idem*, p. 171.

(107) Caetano Veloso, *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 261-262.

(108) Robert Kurz, "A Realidade Irreal", in *Os Últimos Combates*. Trad. José Marcos Macedo *et al.* Rio de Janeiro, Vozes, 1997, p. 132.

(109) Robert Kurz, "A Síndrome do Obscurantismo", *idem*, p. 146. À p. 147, Kurz, prosseguindo na mesma linha de argumentação, passa a palavra a Hans Magnus Enzensberger: "Cidadãos discretos transformam-se da noite para o dia em 'hooligans', incendiários, fanáticos raivosos, 'serial killers' e franco-atiradores".

(110) Cf. Patrícia Melo, *O Matador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 11-15.

(111) *Idem*, p. 75.

(112) Eric Hobsbawn, *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 13.

(113) Patrícia Melo, *O Matador*, ed. cit., pp. 25, 32.

(114) Conforme o título do romance de Chico Buarque de Hollanda, um “achado” em si mesmo: *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

(115) Cf., por exemplo, o bom romance de Teixeira Coelho, *As Fúrias da Mente: Viagem pelo Horizonte Negativo*. São Paulo, Iluminuras, 1998. Ainda nessa perspectiva, embora sem comportar a “negatividade” do primeiro, o romance de Carlos Sussekind, *Que Pensam Vocês que Ele Fez*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

(116) Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de Modernidade”, in *Modernização dos Sentidos*, ed. cit., pp. 22-23.

(117) “Os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros light, para serem consumidos rapidamente. Na falta de idéias novas, muitos deles voltam a um classicismo acadêmico; glosam, citam, pasticham textos de escritores do passado; outros imitam as formas da mídia, adotam temas de impacto e um estilo rápido e seco, concorrendo com as páginas policiais dos jornais ou, melhor, com os noticiários ‘aqui e agora’; outros, ainda, se comprazem na contemplação narcísica do ‘pequeno eu’, sem pretender ou conseguir dar o salto proustiano para o universal”. Leyla Perrone-Moisés, *Altas Literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 178.

(118) Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, respectivamente, pp. 120, 124-125. A primeira edição do romance saiu em 1985.

(119) Walnice Nogueira Galvão, “As Falas, os Silêncios”, in *Desconversa*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998, p. 46.

(120) Essa falta de ressonância pública da produção artística responde, em parte, pela necessidade sentida por Caetano Veloso de escrever um livro de memórias, no qual retoma o antigo gosto pela “atividade crítico-teórica”. Atividade que ele havia interrompido porque, na sua avaliação, a teoria e a crítica já estavam, antes, suficientemente introjetadas em suas composições e interpretações de canções. Cf. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, ed. cit., p. 18.

(121) Para um balanço da produção cinematográfica dos anos 1990, cf. a longa entrevista cedida por Ismail Xavier, “O Cinema Brasileiro dos Anos 90”, in *Praga*. nº 9. São Paulo, Editora Hucitec, 2000, pp. 97-138. Do mesmo autor, cf. “Encontros Inesperados”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 de dezembro de 2000.

(122) Tomamos a expressão de Juan Jose Saer, “La Literatura y los Nuevos Lenguajes”, in *El Concepto de Ficción*, ed. cit., p. 214. A propósito das relações entre a literatura e a mídia eletrônica no cenário atual, cf. também Jenaro Talens, “Writing Against Simulacrum: The Place of Literature and Literary Theory in the Electronic Age”, in Nial Lucy (ed.), *Postmodern Literary Theory: An Anthology*. Oxford, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000, pp. 322-343.

(123) Walnice Nogueira Galvão, “As Falas, os Silêncios”, in *Desconversa*, ed. cit., p. 58.

(124) Por exemplo, Benedito Nunes: “Mas talvez seja mesmo a crise da crítica o efeito exterior de uma crise da própria literatura, combalida, intoxicada, inconfortada, maquilada dentro do vigente sistema de valores mediáticos da vida cultural brasileira globalizada (...) Se a literatura cai, a crítica despenca”. Benedito Nunes, “Crítica Literária no Brasil, Ontem e Hoje”, in *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. nº. 26. São Paulo, setembro de 1999, p. 24.

(125) Glauber Rocha *et. al.*, “Manifesto Luz & Ação: de 1963... a 1973”, in *Arte em Revista, ed. cit.*, p. 5.

(126) A propósito, cf. Silvano Santiago, “Entrevista”, in *Vale Quanto Pesa: Ensaio sobre Questões Político-Culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pp. 194-196.

(127) Para uma abordagem historiográfica e centrada nas tensões entre crítica “universitária” e crítica “jornalística”, cf. Flora Süssekind, “Rodapés, Tratados e Ensaio: A Formação da Crítica Brasileira Moderna”, in *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, pp. 13-33. Mais recentemente o artigo polêmico de Massaud Moisés, “A Difícil e Esquecida Arte da Crítica”, in *Caderno de Sábado, Jornal da Tarde*. São Paulo, 9 de setembro de 2000. Cf. também Cláudio Willer, “A Crise da Crítica”, in *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. nº 49. São Paulo, agosto de 2001.

(128) Fredric Jameson, “‘Fim da Arte’ ou ‘Fim da História’?”, in *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a Globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares. Rio de Janeiro, Vozes, 2001, p. 73.

(129) Otília Beatriz Fiori Arantes, “Lúcio Costa e a ‘Boa Causa’ da Arquitetura Moderna”, in *Sentido da Formação: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 132. Segundo a autora, os preciosos patrimônios da Arquitetura Moderna no Brasil (Brasília inclusa) tornaram-se um “arquivo morto”, posto deles nada mais se seguir “em termos de continuidade social construtiva” (*idem*, p. 131). Nessa perspectiva, compreende-se que o internacionalismo de Niemeyer (um arquiteto prodigiosamente dotado “para o jogo abstrato com as formas”) tenha desembocado num “desfecho localista”: Brasília, do ponto de vista arquitetônico, comporta hoje um quê de exótico, refletindo a contragosto (por esse seu dado, por assim dizer, “museológico”) a racionalidade do capital globalizado. Para fins de confronto (e já que o assunto é globalização) tenham-se em mente as críticas de

Gilberto Freyre (cf. o prefácio à terceira edição de *Sobrados e Mucambos*) às formas “indistintamente modernas” de Brasília e sua defesa de uma modernidade “à brasileira” – uma aliança da modernidade com a tradição (“os sobrados especificamente brasileiros...”) aos níveis técnico, artístico, sociológico e psicológico. As críticas do sociólogo pernambucano colocam à vista, com precisão, as debilidades de nosso internacionalismo arquitetônico; mas são conservadoras, todavia, na medida em que não concebem o projeto moderno senão atrelado ao passado colonial (nunca se trata de superá-lo criativamente, mas sempre de depurá-lo, mantendo-o a todo custo).

(130) A propósito, cf. o livro do filósofo italiano Gianni Vattimo, *A Tentação do Realismo*. Trad. Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, Instituto Italiano di Cultura, 2001.

(131) A que se oporia a teorização de Walter Benjamin a propósito da alegoria, Sobre isso, cf. Márcio Seligmann-Silva, “Palavra e Imagem na Obra de Walter Benjamin: Escrita como Crítica do *Lógos*”, in *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária*. São Paulo, Iluminuras, Fapesp, 1999, pp. 225-234; Jeanne-Marie Gagnebin, “*Mímesis* e Crítica da Representação em Walter Benjamin”, in *Mímesis e Expressão*. Org. Rodrigo Duarte, Virginia Figueiredo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001, pp. 353-363.

(132) “Or, dès que je me sens regardé par l’objectif, tout change: je me constitue en train de ‘poser’, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l’avance em image (...) Autrement dit, action bizarre: je ne cesse de m’imiter, et c’est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d’inauthenticité, parfois d’imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars)”. Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris, Éditions de L’Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 25, 29-30.

III. O Romance Brasileiro dos Anos 1980-90

1- Análises Pontuais dos Romances.

2- Uma Visão de Conjunto da Produção.

a) Modos de Figuração de Personagens, Espaço e Tempo.

b) O Realismo.

O Romance Brasileiro dos Anos 1980-90.

1- Análises Pontuais dos Romances.

Interpretar a produção romanesca contemporânea não é tarefa das mais fáceis. Compreendê-la pressupõe um esforço de desvendamento do momento histórico-cultural em que nós mesmos estamos inseridos; tentar ver “à distância”, isto é, criticamente, o que nos é muito próximo, eis a grande dificuldade. Mas também aí, deve-se dizer, reside o grande fascínio desta aventura pioneira: não temos a tradição crítica com que nos orientar, então ajudamos a iniciar a própria tradição e fixamos assim, talvez, algumas vias pertinentes para que os intérpretes que virão após nossa intervenção possam adentrar, mais seguramente, o mesmo material. Se a tal tarefa exegética não são estranhos os sentimentos da insegurança e do medo de errar nas avaliações, mais forte é o prazer que se depreende desta tentativa de compreender e de se situar com responsabilidade crítica no próprio tempo e contexto cultural, mediante a leitura das obras ficcionais nele produzidas.

Certamente, não escrevemos aqui a partir de um zero absoluto. Os romances de que tratamos já dispõem de algumas, poucas, é verdade, avaliações pregressas. Em geral, análises sob a forma de resenhas publicadas em jornais, como se verá. Uma fortuna crítica ainda pequena, e que não conta com os favores do tempo para a sedimentação, ou, contrariamente, invalidação dos juízos emitidos – fortuna crítica com a qual procuraremos dialogar da forma mais abrangente possível. O trabalho de análise e interpretação da produção literária das duas últimas décadas do século XX só pode ser concebido hoje, inapelavelmente, como um legítimo *work in progress*.

Selecionamos nove romances para o nosso estudo. São eles: *A Fúria do Corpo* (1981), de João Gilberto Noll; *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago; *Relato de um Certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum; *Estorvo* (1991), de Chico Buarque de Hollanda; *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins; *Cartilha do Silêncio* (1997), de Francisco Dantas; *As Fúrias da Mente* (1998), de Teixeira Coelho; *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho e, finalmente, *Sexo* (1999), de André Sant'Anna. Nossa seleção se deu fundamentalmente segundo dois critérios que julgamos de capital importância tendo em vista os objetivos críticos e teóricos deste trabalho:.

a) A seleção procura contemplar a diversidade da produção romanesca contemporânea. Assim, embora não tenhamos a pretensão de propor um “panorama” de época, esforçamo-nos não obstante para realizar um recorte significativo, que acolhesse temas recorrentes explorados em nossa prosa de ficção. Nessa perspectiva, o romance de temática criminal, hoje muito praticado, é exemplificado aqui com *Cidade de Deus*; o mais radical alheamento histórico-social comparece em *Estorvo* e *A Fúria do Corpo*; o problema da doença, da depressão moderna, é assunto de *As Fúrias da Mente*; as questões do exílio e da homossexualidade estão em *Stella Manhattan*; crime e paranóia são tratados em *Teatro*; sexo e condutas sociais estereotipadas comparecem em *Sexo*; o imigrante em seu contato com a cultura brasileira é enfocado em *Relato de um Certo Oriente*; enfim, *Cartilha do Silêncio* aborda os conflitos entre os universos rural e urbano no contexto brasileiro.

b) Temas recorrentes e diversos de um lado, interessou-nos por outro rastrear formas privilegiadas de representação da experiência contemporânea. Ainda aqui, sem a pretensão de um levantamento exaustivo das modalidades de representação vigentes, tentou-se uma seleção significativa, que indiciasse a pluralidade de recursos formais em voga. Bernardo Carvalho, por exemplo, faz recurso aos procedimentos do romance policial, instrumentalizando-os de modo

complexo e colocando-os a serviço da investigação do elemento “paranóico” da cultura contemporânea; Milton Hatoum e Francisco Dantas fazem do memorialismo o dispositivo matriz de seus romances; André Sant’Anna lança mão de uma quase insuportável redundância verbal para trazer à representação literária os papéis sociais padronizados pelo consumismo de nossos dias; Paulo Lins aborda o narcotráfico através de uma linguagem “brutalista”, cuja sintaxe muitas vezes é desarticulada pela violência de que trata; João Gilberto Noll utiliza uma prosa “barroca”, marcada por forte indeterminação temporal e espacial, emprestando assim forma pertinente à vivência alienada de suas personagens; Chico Buarque cria imagens de alto nível de ambigüidade semântica – a exemplo do olho mágico, que abre *Estorvo* – para dar conta da visão confusa que seu protagonista tem da realidade empírica; Silviano Santiago inventa um novo tipo de personagem, a personagem de duas caras, personagem-dobradiça, o que tem a ver com uma sociedade do espetáculo e da repressão; Teixeira Coelho é autor da “ficção-ensaio”, isto é, uma prosa de ficção estruturada conforme uma dicção ensaística, de avanços e recuos em torno de seu objeto de análise.

Enfim, consideramos que as formas ou modalidades de representação produzidas pelos romances em questão constituem matéria pertinente para aprofundarmos, agora por via analítica, a problemática contemporânea da representação literária. Nessa perspectiva, cabe desde logo esclarecer que as leituras que realizaremos neste capítulo serão concretizadas mediante um enfoque centrado em **aspectos pontuais** dos romances. A caracterização singular de personagens, os modos de figuração de espaço e tempo constituem pontos capitais para nossa discussão sobre representação. Intencionalmente e de modo generalizado podemos dizer que privilegiaremos aquelas passagens narrativas em que se acirra o embate entre “ficção” e “realidade”: momentos de alta ambigüidade semântica, em que entram em jogo as visões de mundo e as tentativas de compreensão do contexto social em que se inserem as personagens (estas últimas, aliás, em geral pouco cientes do papel social que lhes é imposto e quase sempre inábeis para qualquer tipo de ação transformadora da práxis).

Em um dos fragmentos de *Minima Moralia*, dirigido aos escritores, Adorno sugere aos autores que verifiquem em cada texto, cada frase, cada parágrafo, se o tema central sobressai com nitidez. Em nosso texto procuramos nos manter, dentro dos limites de nossa capacidade, fiéis a esse preceito adorniano. O que significa dizer, nos termos do que aqui se propõe: não obstante a diversidade do material que submetemos à análise, procuramos avançar sempre tendo em vista um fio condutor, que é precisamente aquele que tange às formas assumidas pela linguagem literária na representação da realidade social, historicamente determinada. Em detrimento de análises pretensamente “exaustivas” dos romances, portanto, optamos por um cuidado minucioso para com a “realidade” **posta** pelo gesto lingüístico único e não repetível de cada texto de ficção considerado. Um cuidado minucioso com a representação literária, mas que decididamente não se furta a pensar as relações que a linguagem entretém com o universo extralingüístico – a sociedade, sua base econômica, a práxis, ideologias e normas específicas de organização social. Esta postura crítica preparará o terreno para a discussão final sobre o realismo.

Embora tenhamos traçado um plano de unificação temática das análises, é preciso reconhecer que certa dispersão de rumos tornou-se inevitável, dada a já aludida variedade que caracteriza a nossa prosa de ficção recente. Para “corrigir” essa fragmentação involuntária, o próximo tópico deste capítulo será dedicado a mapear certas constantes estilísticas e outros elementos recorrentes nas formas e conteúdos da produção romanesca dos anos 1980-90. Por ora, o que segue são as análises individuais dos romances, abordados segundo a ordem cronológica em que saíram publicados.

A Fúria do Corpo

A maioria dos textos de ficção de João Gilberto Noll, dentre os quais este *A Fúria do Corpo*, caracteriza-se por um duplo agenciamento da organização narrativa: tematiza uma utopia da ordem da linguagem ao passo que procura colocá-la em prática no ato de sua enunciação. Entre o projeto e sua realização concreta, porém, não há coincidência, mas um espaço intervalar que acena para o não-dito essencial: a deriva utópica mostrou-se, ao cabo, irrealizável; não há como objetivá-la plenamente dada a natureza própria da linguagem verbal. Daí, em parte, certo sentimento de frustração ou desespero, mais raramente de fúria, que é o traço forte de muitas personagens romanescas do autor.

Em que consiste, afinal, a utopia da linguagem de Noll? Sem estarmos muito seguros quanto ao emprego do termo, poderíamos defini-la como uma tentativa de “superação” da linguagem através dos meios da linguagem. O escritor demanda – e eis aqui o dado paradoxal de seu projeto – o silêncio ou a coisa-em-si-mesma **através** das palavras. Em *A Céu Aberto*, romance publicado em 1996, o programa do “Teatro da Aparição” encenava o ideal de fuga da casa da linguagem: “Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!”¹

Admirador confesso da literatura de Clarice Lispector, Noll aposta na depuração do que denomina a “pele poética” do texto ficcional como recurso anti-realista capaz de aliviar ao narrador a “canga de ação” que se lhe coloca, habitualmente, ao pescoço: “O que me interessa na ficção é essa destilação de algo que ultrapasse a ação (...) Tenho um pouco de aversão a tudo aquilo que lembra o romancão do século XIX, aquela teia de

acontecimentos colada aos acontecimentos da existência real. Acho que tem que haver uma ultrapassagem”.²

O motor da escrita nolliana é justamente essa tentativa de “ultrapassagem” dos sistemas de referência preexistentes aos quais a linguagem se prende, tentativa que visa à desnaturalização da ordem das coisas e ao alargamento do possível de ser dito. E, cabe reconhecer, com que coerência estética Noll se lança a tal tarefa! Nos dias atuais, em que é praxe a facilitação da trama literária com vistas à aceitação da obra no mercado, sobressai, entre outras poucas dignas de menção, a voz de Noll enquanto portadora de um projeto artístico que se valida por si mesmo, segundo critérios e exigências de crivo cultural. Comprova-o a persistência do escritor na experimentação lingüística que vimos esclarecendo, sempre retomada e renovada a cada obra sua.

Na perspectiva apontada, observe-se que a utopia da linguagem conforme descrita em *A Céu Aberto* já aparecia formulada, em termos muitos semelhantes, n’*A Fúria do Corpo*, romance que marcaria a estréia do autor no gênero, em 1981: “...ah se eu não pudesse mais exprimir o que quer que seja, puro silêncio cercado de deserto por todos os lados, talvez só aí recuperasse alguma coisa mais digna mas não, aprendi a falar ainda no útero e me parece agora todo silêncio inatingível”. Como se vê, já aqui se falava de idéias que não tinham por horizonte último a “expressão”, mas sim o silêncio ou quiçá a materialidade “sólida” da coisa-em-si: “... e já não me faço por onde ser entendido porque as idéias não são feitas para a expressão mas existem em seu estado sólido e são tão assimiladas como o alimento pelo organismo”.³

Tentemos precisar agora o alcance e o inevitável limite do projeto estético de Noll em *A Fúria do Corpo*. Desde logo, convém situá-lo historicamente: o projeto procura responder à “desreferencialização” disseminada na experiência sociocultural contemporânea, isto é, aos colapsos conceituais que esboroaram as fronteiras entre a realidade e a ficção, o referente e a representação, a cidade e o discurso ... Fenômeno

de desreferencialização que, se não principiou nos anos 1980-90, mas veio de antes, nas duas décadas mencionadas certamente se exacerbou ao extremo.⁴ Mas não será mediante o resgate de qualquer visão substancialista da realidade a partir da qual se poderia discriminar e reprimir discursos tidos como não verdadeiros ou não compromissados com a verdade factual, que Noll procurará responder à desreferencialização. O escritor gaúcho tem se mostrado em sua carreira literária, ao invés, exímio denunciador das fantasmagorias que alicerçam supostas identidades culturais e nacionais tidas como dados “puros” e / ou “naturais”.

O que define o protagonista-narrador em pauta é a sua... indefinição; apresenta-se ao leitor, já na primeira linha do texto, como um “eu” despido de toda ancoragem social, de todo papel socialmente legitimado, mesmo de um nome próprio: “O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita (...) Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação do passado, nada...” Como conseqüências imediatas do desenraizamento social temos, por um lado, a valorização extrema do instante vivido (“O passado não existe. Muito menos o futuro. Temos apenas esse momento entre nós dois”) e, por outro lado, o investimento no corpo como recurso de orientação na paisagem recortada pelas – violentas – simulações impostas à vida social pelo capitalismo tardio (leia-se: “E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo”).⁵

O corpo irrompe como dado sensório a garantir um mínimo de certeza material para o indivíduo perturbado pela imagética desenfreada e sempre mutante imposta pela troca mercantil, à qual os agentes históricos se ajustam “representando” papéis sociais adequados à rentabilidade almejada pelo sistema (portanto, papéis preestabelecidos, o que tende a estancar na raiz uma possível ação original do sujeito). O corpo funciona no texto de Noll, grosso modo, a exemplo daquela fissura anal de Heládio, protagonista de *O Nome do Bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares. Nesse, a objetividade incômoda colocada pelo corpo viria a problematizar as “formas

de acordo que Heládio mantinha com o mundo”. Pode-se dizer que o corpo assume nos dois romances uma função eminentemente crítica. Coincidência de função que não guarda, todavia, maior afinidade no tratamento propriamente estético da matéria: enquanto em *Zulmira* o enfoque é muitas vezes grotesco, sarcástico e escatológico, em *Noll* o corpo é poeticamente sublimado mediante uma linguagem sagrada “às avessas”, que o faz dizer de suas possibilidades mais extremas relacionadas ao esgotamento físico, à dor, ao gozo sexual etc..

Temos um homem anônimo que percorre a cidade do Rio de Janeiro ao lado de sua companheira, a quem chama Afrodite na falta de um nome próprio. Assim como o nome da mulher, não é impossível que essa Afrodite não passe de uma criação mental do homem, haja vista a dimensão onírica onipresente que conforma a narrativa sob o signo da ambigüidade: o que é real, onde começa o sonho ou o delírio? O estilo adotado contribui para o efeito geral de desestabilização semântica: um fluxo verbal ininterrupto (não existe a tradicional divisão em capítulos), que literalmente lança o protagonista-narrador de uma situação a outra, localizando-o muito precariamente numa faixa espaço-temporal delimitada, logo substituída por outra (já indicamos o primado do instante no romance).

O texto é atravessado por um primitivismo *sui generis*. O homem e a mulher estão reduzidos à mais completa miséria. São mendigos à cata da sobrevivência miúda no dia-a-dia.⁶ Nas palavras do homem, não existe a possibilidade de “entrar” no sistema e nele representar um papel social: “Vivo estou. Mas sei que irremediável para qualquer organização. Apenas mais um entre os vivos. Mas sei que irremediável para um papel. Existo, mas dissolvido, magro, doente, só”. O primitivismo a que nos referimos nasce desse desamparo social. Não havendo mascarada social em que se apoiar o homem regride a uma existência cujo núcleo é comandado pelas funções vitais do corpo: “a fome será nosso registro para nós mesmos”.⁷

A atenção ao corpo nu (e “nu”, aqui, num sentido mais propriamente sociocultural do que físico) rende imagens de grande impacto, como o da

fome que, ao devorar a maçã roubada, nela deixa as marcas reconhecíveis do humano: “... o branco interior da fruta manchado de sangue dos dentes estragados de Afrodite, aquele sangue deteriorado é a marca da vida de Afrodite na maçã dilacerada pelas mordidas...” Ao que nos parece, não estamos muito distantes, nessa passagem, da intuição oswaldiano-antropofágica de que as “filosofias do homem vestido” apenas “roçaram” a verdade e de que seria preciso, para afinal alcançá-la, ouvir o “homem nu”...

O mergulho vertical no corpo se estende à corporalidade das coisas e da própria linguagem. Lembrando-se a filosofia da linguagem de Walter Benjamin, pode-se dizer que Noll coloca à vista a configuração hieroglífica da linguagem, o seu algo **corpóreo**: “... Afrodite pega gosto e se entrega à rota da minha mão, escrever é navegar (ela confessa cheia de assombro), escrever é ler o que a mão inspira, olha a perna e a coxinha do *p*, olha as torrinhas do *u*, olha o pingo espantado do *i*, olha a cruz do *t*, olha a sensualidade do *s*...” A descoberta do caráter **escritural** da escrita é de tal monta que chega a significar para a mulher o resgate do desejo de viver: “...eu ia guiando o lápis apertando a mão de Afrodite até quase a dor porque sabia que aquele ato deveria ser um estímulo forte como quem se acha de repente novamente entregue à vida”.⁸

Experimenta-se nessa perquirição profunda do corpo e do corpo da linguagem a tentativa de uma experiência autêntica que possa ir além do “marasmo doméstico dessa rede de papéis estipulados”⁹ com que se identifica a vida social atual. O corpo e o corpo da linguagem convergem para um mesmo fim num dos mais belos momentos do texto. Momento em que aflora a “beleza única de pessoa”, isto é, o dado de originalidade irreduzível do sujeito, malgrado toda pressão social uniformizadora. Trata-se do encontro de duas pessoas via a articulação de uma “linguagem” que torna possível uma comunicação qualitativamente diferenciada: trocarão entre si conhecimento novo, que não é fruto de acaso ou interesse espúrio, mas do acúmulo de experiência sofrida por cada um em suas vidas.

O homem inicia diálogo com um rapaz. Solicita-lhe água num boteco e lhe pergunta sobre sua terra natal, pais e filhos. Meus pais, responde o rapaz, estão enterrados “perto da ribanceira”. Descreve então com as mãos a “linha da ribanceira”, traçando uma linha imaginária no ar. O homem o imita e logo as mãos de ambos estão “esvoaçando pelo ar” num “bailado” veloz: “...duas mãos, duas amigas, dois pedaços em vôo cego na miserável liberdade daquele espaço”.

O horizonte lingüístico utópico transparece nítido nesse episódio: as palavras cedem paulatinamente espaço aos gestos, cuja maior “liberdade”, se é possível dizer assim, em relação ao referente propicia a pretendida fuga da casa da linguagem (mais uma vez, rumo ao “céu aberto”): “... os gestos se repetem cada vez mais velozes e mais livres da imitação de qualquer ribanceira”.

Estamos diante de um acontecimento epifânico que cancela, momentaneamente (o instante!), o jogo de cartas marcadas das representações sociais padronizadas. Entretanto, todos os que assistiam ao “bailado” das mãos são chamados novamente à ordem pela voz de um porteiro que, inoportuno, adentra o espaço: “... conseguiu que todos retornassem a cega respiração da tarde e se fundissem novamente ao escrípiti de seus papéis, e ninguém notou que alguma coisa tinha acontecido”.¹⁰ O que tinha acontecido fora a suspensão do “útil”¹¹ em prol de um encontro humano que duraria tão-somente “um segundo maior do que a vida”, o que é, nesse contexto de valores revistos, conquista do maior louvor.

A **fragilidade** do acontecimento (com estatuto de epifania) reside também no centro da utopia lingüística nolliana e é, a nosso ver, a condição mesma de sua incessante renovação. O seu limite, sim, mas também a sua força motriz. “Nada de precárias pontes de palavras que não agüentam o peso do meu ato, é que transito entre eu (*sic*) e o mundo sem a canalização da fala que quando se ouve já não é mais a intenção original de quem a

formulou eu não, eu dou o meu pensamento em bruto porque quando a palavra chega ela só consegue anunciar o que já se revestiu de alguma coisa posterior mais submissa aos ouvidos calejados de tanta mentira...” Essas palavras do protagonista-narrador ecoam em sua companheira, Afrodite, que se pretende uma eficiente “transmissora do Sagrado Silêncio”.

Afrodite critica, anti-platônica, a “língua dos anjos” (“anjo que é bom a gente nunca viu fora da idéia”), pois aprendeu a duras penas que “gente não é palavra, tem corpo, tem matéria”, o que para ela significa toda nossa aventura terrestre e miséria: só alcançamos a “Graça”... “à porrada”.

Para transmitir o Sagrado Silêncio, Afrodite “fala-fala-fala como se já não falasse tal o instantâneo entre a intenção e a mensagem”.¹² A fala é condição quer de sua sobrevivência vital quer de seu projeto. Afrodite nos **diz** o silêncio através das palavras as quais julga as **mais** apropriadas. O limite desse projeto paradoxal, como observamos, é a insuficiência da linguagem. Para tentar ultrapassá-la, João Gilberto Noll se lança furiosamente à pesquisa estética, sempre e de novo condenada ao fracasso – para proveito de seus leitores.

Stella Manhattan

Stella Manhattan, romance publicado por Silviano Santiago em 1985, apresenta uma composição complexa, que articula um sem-número de referências a outras obras, literárias ou não. A sua estrutura surpreende pelo grau de coesão atingido. As citações não resultam, no caso, numa “geléia geral brasileira”, para

usar a famosa expressão tropicalista de Gilberto Gil. E isso porque Santiago soube organizar os materiais importados de outros discursos no seu próprio discurso, fazendo com que aqueles se inter-relacionassem nele segundo uma nova função, a que todos se submeteram em favor da rentabilidade estético-ideológica do conjunto agora originalmente proposto.

É o próprio Silviano Santiago quem indica as principais alusões de seu romance: “Por detrás dos personagens-dobradiça de *Stella Manhattan* está a série dos objetos chamados *Bichos*, de Lygia Clark. Por detrás dos personagens-caricatura, como a Viúva Negra, estão as esculturas de Nickie Saint-Phale. E assim por diante. Pode-se falar que na organização do material para aquele romance há muito da câmera indiscreta de Hitchcock (*The rear window*) e da câmera indiscreta de um péssimo programa de televisão, ‘Sorria, você está sendo filmado’. Nos diálogos, há a ligeireza dos romances *noirs* norte-americanos, ou dos primeiros filmes de gângster de John Huston, ou ainda lições dos contos de Rubem Fonseca. Na intromissão do narrador, há a teoria de George Bataille sobre a noção de gasto [*dépense*]. Veja que é um amálgama complexo que, sempre pensei, não serve para dificultar a compreensão do romance. Mas, se o leitor conhece as alusões fica melhor”.¹³

Sem dúvida fica melhor! E mais: o modo de organização dos materiais oriundos de fontes diversas em *Stella Manhattan* nos lembra que o **romancista** Silviano Santiago é também o **crítico literário** Silviano Santiago. Sem pretendermos aprofundar, aqui, a questão dos laços que porventura estreitem as relações entre a reflexão do crítico e a prática do romancista, basta-nos uma referência ensaística que praticamente se impõe por si só. Em seu texto teórico talvez o mais conhecido, Santiago elabora a idéia do “entre-lugar” no qual se dá a composição do discurso letrado latino-americano. O “entre-lugar” se define desde logo por ser um espaço periférico, no qual a escritura se realiza a partir **do confronto** com um “texto primeiro”, metropolitano, do qual não se escapa sob o risco do pior provincianismo. A astúcia do escritor latino-americano, segundo Santiago, está no reescrever o “texto primeiro” inserindo-lhe uma **diferença**, isto é, marcando a sua própria presença (muitas vezes uma “presença de vanguarda”):

“O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra”.¹⁴ *Stella Manhattan* é excelente exemplo desse “ritual antropófago” (a expressão está no ensaio citado) em que se devoram crítica e preferencialmente materiais estrangeiros na articulação do discurso próprio.

Como o nosso objetivo, neste capítulo, é essencialmente analítico, passamos a demonstrar doravante como a representação instaurada pelo romance transforma a apropriação dos materiais artísticos preexistentes ao texto em sua forma literária única. A personagem-dobradiça que remete aos *Bichos* de Clark, por exemplo. A personagem Marcelo explica ao reacionário professor Aníbal, da Colúmbia University, o apelo da artista plástica à participação ativa de seu espectador potencial: “Lygia descobriu a dobradiça que deixa as superfícies planas se movimentarem com a ajuda das mãos do espectador. Os olhos vêm depois para apreciar a combinação que foi conseguida. Que cada um conseguiu”.¹⁵ Marcelo faz um elogio ao “sensualismo do contato do corpo com a obra de arte” e o contrapõe à posição de Aníbal, o eminente historiador brasileiro que, a par de ser um defensor do paternalismo estatal e da repressão militar no Brasil, defende igualmente para a arte uma “utilidade social” que não escape à sua vocação aristocrática – a arte deve “durar” no museu.¹⁶

A reflexão crítica sobre a dobradiça migra da arte plástica à arte literária; nessa última transforma-se em prática narrativa, ou seja, reverte na forma concreta da personagem via uma caracterização psicológica *sui generis*. Eduardo da Costa e Silva é a personagem-dobradiça por excelência do romance: em momentos de grande excitação mental, sejam eles de alegria ou tristeza, sente emergir em si *Stella Manhattan*, *alter ego*. Uma vez nervoso Eduardo é chamado à ordem por Stella: “... e eis que Stella resolve intervir mandando Eduardo escovar os dentes e dar um jeito na cara. *Tá com cara mais é de defunto*. Eduardo dá-se conta que está calçado só de meias”. O amigo de Eduardo, o cubano Paco, surpreende o momento exato em que Eduardo é Stella: “Paco vê Eduardo que sorri e se emociona. *Ela está de volta, a Stella*, pensa Paco”.¹⁷

Outra personagem-dobradiça é o coronel Vianna, “influente figura na organização e planejamento do golpe de 64”. À primeira vista, homem de vida

muito respeitável, bem casado e bem relacionado com políticos brasileiros do alto escalão, Vianna tem uma jornada dupla de trabalho. Durante o dia é adido militar no Consulado Brasileiro em Nova Iorque (onde também trabalha Eduardo / Stella); já à noite troca o terno e gravata por calça e blusão de couro e, assim aparelhado, sai em busca de outros homens para dar livre curso a seu inconfessado homossexualismo. Ele se transforma então na Viúva Negra, o outro lado da dobradiça: “... gostava agora de gente barra pesada e não enfeitava também negro ou porto-riquenho”.¹⁸

Se a dobradiça, em Clark, tem como principal objetivo conquistar a participação do espectador na co-produção da obra (incitando-o à ousadia pessoal), a personagem-dobradiça de Santiago parece se definir mais em função de um propósito metacrítico: a dobradiça é precisamente uma dobra articulada, que permite que uma face da personagem se contemple na outra, de modo que o leitor possa vislumbrar as limitações de cada parte. Eduardo, cuja face, digamos, pública, apresenta as marcas de sua timidez, vergonha e medo de se assumir enquanto homossexual, sobretudo perante os pais, pois bem, esse Eduardo fraco é criticado pela sua face Stella, a qual gosta de se dar a ver espalhafatosamente tal e qual “uma vedete na apoteose final de teatro de revista”. E o coronel Vianna, por sua vez, é vítima da intencionalidade satírica do autor: o caçador diurno e incansável de comunistas – “deixa estar que ainda mato todos os comunas do mundo” – transforma-se em outro tipo de caçador noite adentro, de “botas estilo caubói, cinto e casaco de couro fantasiados com arrebites prateados e mais o quepe”, o que é uma leitura que se desdobra a contrapelo do machismo latino-americano, no caso amparado em valores militares.

Qual a motivação do recurso à personagem-dobradiça? O próprio autor diz se tratar, em nota ao final do romance, de “homenagem aos *Bichos*, de Lygia Clark, e a *La Poupée*, de Hans Bellmer”. São as referências extraliterárias com as quais entretém um diálogo criativo. Contidas no romance, entretanto, tais referências entram em relação com componentes outras, inexistentes nos contextos de origem, o que significa dizer que passam a funcionar, quer do ponto de vista estético quer ideológico, segundo a **economia interna** da narrativa. As

referências preexistentes ao romance e pertencentes ao campo artístico (*Bichos*, *La Poupée*), são colocadas lado a lado com referências sociais e culturais do momento histórico representado em *Stella Manhattan*. É através da análise da constelação assim formada que se poderá rastrear o móvel de uma personagem dita “dobradiça”.

Contamos que são em número de três as principais motivações que sustentam a necessidade e a coerência das personagens-dobradiça em *Stella Manhattan*: o clima de paranóia instaurado pela linha dura da repressão militar pós-64; a questão do homossexualismo; a espetacularização midiática da sociedade contemporânea, que atinge nela tanto a produção artística quanto a vida cotidiana. Passemos a um breve comentário sobre esses três aspectos que se inter-relacionam à caracterização das personagens posta à prova no romance.

O cenário privilegiado na narrativa é a cidade de Nova Iorque, onde se encontram diversos brasileiros exilados, desde simpatizantes ou mesmo mentores do golpe de 64, o professor Aníbal e o coronel Vianna, respectivamente; opositores da ditadura brasileira vinculados a grupos guerrilheiros organizados na metrópole norte-americana, como Carlinhos e Marcelo; e outros que se auto-intitulam “sentimentais”, totalmente alheios à situação política, como são Eduardo e seu amigo cubano, Paco. Do Brasil, chegam até eles notícias de que o aparelho repressivo endurecera terrivelmente: “Pau-de-arara. Choque elétrico nos colhões, na boceta, no cu ou nos bicos dos seios (...) A lista dos desaparecidos aumentava cada dia”.¹⁹ Estamos em outubro de 1969, conforme se lê na página inicial do romance, a data escrita à maneira de um cabeçario escolar, encimando a matéria propriamente dita.

Mesmo à distância, a ditadura militar instaura entre os brasileiros em Nova Iorque um “jogo de armar paranóico”.²⁰ Militares vêem comunistas por toda a parte e querem matá-los; guerrilheiros temem por suas vidas e planejam assaltos às pessoas ligadas ao regime. Mesmo entre os “alienados” o diz-que-diz corre solto e chega à beira do absurdo: as mulheres que trabalham com Eduardo no Consulado falam sempre às costas do colega, pois suspeitam que ele seja neto, ou sobrinho ou filho do ex-presidente da República, dado que seu sobrenome é Costa e Silva...

A personagem-dobradiça encontra uma de suas razões de ser nesse contexto de caça às bruxas. Pois, se a dobradiça funciona como uma dobra crítica que permite ao leitor identificar as limitações da personagem, por outro lado, de um ponto de vista interno, isto é, restrito à própria personagem, a dobradiça permite que mostre uma de suas faces de cada vez. Assim, a personagem pode ter uma face pública e outra anônima, apresentando-as conforme a ocasião o exigir: a peça-face certa no “jogo de armar” em que todos estão envolvidos, por vontade própria ou a contragosto.

A questão do homossexualismo também se vincula à caracterização da personagem-dobradiça. Através dela, o autor trata dos problemas da minoria e de sua inserção possível na sociedade repressiva. As principais personagens de *Stella Manhattan* mantêm relações homossexuais: Eduardo, Paco, Viana, Marcelo. Em conversa com Eduardo, Marcelo afirma que a grande aventura do homossexual em seus dias é definir o estilo próprio: “A diferença entre a bicha e o heterossexual é que este – seja homem ou mulher – já tem estilos de vida codificados, e o processo por assim dizer de amadurecimento nada mais é do que o de assumir um dos estilos já perfeitamente realizados pelas gerações passadas”. Segundo Marcelo, isso explica por que o heterossexual é tão pouco inventivo quando alcança a idade da razão, ao passo que “a bicha atinge a maturidade pelo constante exercício da imaginação em liberdade”.²¹

A personagem-dobradiça pressupõe a referida “imaginação em liberdade”, através da qual busca definir um “estilo próprio” no jogo cambiante e ao final das contas infundável da troca de personalidade. Não por acaso, portanto, Marcelo (o grande intelectual da história, está visto) compara Paco a um romancista: o cubano perseguiria dia e noite a si mesmo como um romancista persegue sua personagem.

Por fim, o problema da espetacularização da arte e da conduta social cotidiana. No capítulo intitulado “Começo: O Narrador”, o autor desenvolve uma interessante reflexão sobre a arte contemporânea. Narrador, aliás, também ele dobradiça: suas reflexões são alvo de um outro não nomeado, que todo o tempo lê “por detrás dos seus ombros” o que vai escrevendo em um bloco de papel. Esse

narrador, que é introduzido na narrativa repentinamente e sem aviso prévio, também tem, a exemplo das personagens-dobradiças, suas certezas solapadas por uma voz que, originando-se dele mesmo, acaba por lhe fazer oposição crítica.

O narrador-dobradiça concebe uma revolta contra o regime de trabalho da sociedade contemporânea, não importando se capitalista ou comunista. Opõe ao elogio do trabalho e da competitividade, a concepção de arte como “desperdício de energia”. Sabe, com Bachelard, a quem cita em epígrafe, que “a conquista do supérfluo proporciona uma excitação espiritual maior do que a conquista do necessário”. Ocorre – ele bem o nota – que o “desperdício de energia” tem seu potencial crítico neutralizado pela sociedade ocidental, que o transforma em espetáculo: “O Ocidente gosta do espetáculo, criou a sociedade do espetáculo. Mas o espetáculo é sempre lucrativo”. Em vista disso, concebe que a arte deve rejeitar toda “ostentação do luxo”, toda acumulação que vise ao “poder pelo exibicionismo”: “arte não é espetáculo”, conclui. E cita um belo e contundente exemplo: “Chico tem horror ao espetáculo, horror em dar o corpo em espetáculo – fica a voz no disco como uma flor podada na haste, dentro de uma jarra enfeitando uma sala de jantar domingueira e feliz”.²²

Porém, o que vale para Chico Buarque não vale para as personagens de *Stella Manhattan*. De modo geral, estão todas empenhadas em representarem seus papéis de acordo com o figurino preestabelecido pelos *mass media*. Stella “incha e desincha os pulmões e o corpo quente exala uma compacta nuvem de fumaça pela boca como se fosse out-door de cigarro ou de ferro de engomar na Times Square”. E Leila, esposa do professor Aníbal, sai à rua à cata de homem, sabendo-se vigiada pelo marido, num jogo combinado de sedução e *voyeurismo*. Na rua, ela sabe que Aníbal, munido de um binóculo, a observa da janela do apartamento: “... levanta a vista, **está lá, me olhando, sou uma imagem distante para ele**, não sabe se lhe acena a mão ou não”. E Aníbal, por seu turno, “focaliza com exatidão a imagem de Leila e concentra toda a atenção no gigantesco rosto de out-door, de tal modo a vê agora a sua frente, tão perto, ao alcance da mão”.

Leila tem plena consciência de que representa um papel para um espectador: cada beijo no caubói que encontra na rua, cada sensação sua é para

dois – “tudo é para dois ao mesmo tempo”.²³ É como se sua intimidade lhe fosse inteiramente subtraída, e tudo se passasse como se ela estivesse agindo diante de uma vitrine.²⁴ Sintomático, aliás, é o fato de que o romance se inicia com Stella à janela, preocupada com a velha gringa, sua vizinha, que a vigia do outro lado da rua “por detrás da vidraça do seu apartamento”.

A “sociedade do espetáculo” é o *locus* privilegiado de ação da personagem-dobradiça; aí ela encontra terreno fértil para dar a ver, de cada vez, a face com que espera alcançar o aplauso do público. Repressão militar, homossexualismo e auto-exposição na vitrine compõem o cenário híbrido e complexo no qual Silviano Santiago participa sua contribuição original à literatura brasileira.

Relato de um Certo Oriente

É no romance *Dois Irmãos* que encontramos uma clara formulação a explicitar a articulação necessária entre memória e linguagem: “Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou”.²⁵ Mas essa articulação já era precisamente a matriz do romance de 1989, *Relato de um Certo Oriente*, que marcaria a bem-vinda estréia do autor amazonense. Aí, sobretudo em suas páginas finais, arma-se o problema da “ordenação do relato”, orquestração que se faz imperiosa das diversas vozes rememorantes colocadas em ação. Para a narradora do relato, trata-se de uma luta contra o “espaço morto” do esquecimento, que se tenta preencher a todo custo com o resgate do passado no corpo da linguagem verbal. É também, como diz, uma luta contra o acaso:

“Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso”.²⁶ Como em outro cronista atual da “casa assassinada”, o romancista sergipano Francisco Dantas, em Milton Hatoum a representação literária também demanda a memória, com que estabelece o diálogo principal.

A memória precisa da linguagem para tomar forma e ter seu conteúdo comunicado aos sujeitos do presente; a linguagem, por sua vez, faz do tempo a matéria que lhe assegurará uma determinada configuração neste relato de um certo Oriente.²⁷ Já nas páginas iniciais do romance a narradora chama para si a tarefa da rememoração: “...havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento”.²⁸ O seu esforço de resgate do tempo perdido tem como interlocutor privilegiado o irmão que se encontra na Espanha, com quem compartilhou a infância em Manaus e a quem agora se dirige com vistas ao esclarecimento do passado comum.

O centro do relato é a trajetória de uma família libanesa radicada em Manaus, à qual a narradora e seu irmão exilado pertencem como filhos adotivos. Após vários anos de ausência, contando-se aí uma estadia numa “clínica de repouso” no Sul do país, a narradora retorna à cidade da infância, ainda um tanto convalescente, mas sequiosa de remontar enfim às raízes. O seu primeiro encontro em Manaus, todavia, é com a morte: chega de viagem no dia em que falece Emilie, a matriarca da família. Um novo impulso para o trabalho da rememoração, pode-se dizer, pois com o desaparecimento de Emilie tendem a desaparecer também a diversas histórias embutidas na história da família – deriva do esquecimento a que a narradora se opõe.

As peripécias familiares são trazidas à luz do dia com o auxílio de diversas personagens (“...um coral de vozes dispersas”), cujos testemunhos se juntam uns aos outros, inclusive à voz principal da narradora, formando uma verdadeira corrente narrativa alimentada por matéria comum. Hakim, filho de Emilie; o fotógrafo alemão Dorner, amigo da família; o marido de Emilie; Hindié Conceição,

amiga íntima da matriarca compõem o coral de vozes que resgatam os lances passados da saga dos imigrantes. Davi Arriguci Jr., na bela orelha que escreveu para a edição citada de *Relato de um Certo Oriente*, lembrou como essa estrutura narrativa confina com a tradição oral dos narradores orientais: o relato é aqui “caixa de surpresas” de que saltam as diversas vozes das personagens, cada qual acrescentando um elemento novo à história de Emilie e dos seus próximos. Referência ao Oriente que é também, está claro, um conteúdo fundamental do texto. Assim, as menções a Trípoli, ao Profeta, à língua árabe, à leitura do destino na borra do café, ao hábito gastronômico de comer com as mãos o fígado cru de carneiro etc.. Crenças, hábitos e costumes trazidos da terra natal e que irão se mesclar aos imperativos da vida em Manaus, compondo-se por essa forma um panorama de grande densidade cultural, o qual, conforme elaborado esteticamente pelo autor, resulta numa das maiores belezas do romance: o “certo Oriente” de seu título.²⁹

Em detrimento dos conflitos vividos pela família, queremos nos concentrar aqui na representação da realidade amazonense, cuja especificidade (e interesse para os propósitos deste trabalho) reside na já aludida articulação entre memória e linguagem. Propomos, então, uma breve reflexão acerca do móvel da escrita de Milton Hatoum. Salvo engano, muito da força da prosa do *Relato...* deriva de o autor ter alcançado um alto nível de elaboração poética sob o pano de fundo de uma linguagem comum. O que as vozes rememorantes resgatam é um patrimônio coletivo; histórias vividas que só têm sentido no contexto grupal em que foram geradas. Essas histórias só têm sentido, ainda, enquanto corporificadas na linguagem pertinente ao espaço geográfico e sociocultural específico de Manaus. Escusado dizer: espaço que é também o da *inventio* do autor, necessariamente.

Em seu livro sobre as “lembranças de velhos”, Ecléa Bosi indica uma via interessante para se pensar a pertinência dos quadros sociais, das instituições e das redes de convenção verbal que operam nos trabalhos individuais da rememoração. A pretensa originalidade “individual” das lembranças encontra seus limites, desde logo, pelo que nelas há de produção coletiva e anônima. Nessa perspectiva, Ecléa observa: “O instrumento decisivamente socializador da

memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual (...) As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva”.³⁰ O *Relato...* é rico no que toca às associações entre o espaço geográfico e cultural e a produção mesma da escrita que o traz à representação. Vejamos algumas dessas associações, o mais das vezes claramente explicitadas no texto.

O odor de frutas típicas, como o do cupuaçu, da graviola e dos jambos, por exemplo, pode deflagrar o trabalho da memória e, conseqüentemente, no caso, a produção do relato. “Na infância há odores inesquecíveis”, diz a narradora. Assim que pisa a casa da infância, mal chegada de viagem, sente um “aroma forte” que a remete aos tempos idos, às “frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa”.³¹

E Anastácia Socorro, a empregada de Emilie, gostava de contar histórias “para respirar”, isto é, para escapar um pouco à dura labuta diária. A voz de Anastácia trazia para dentro do sobrado “visões de um mundo misterioso”, que encantavam a patroa e a narradora quando menina. Termos de origem indígena, em princípio obscuros, paulatinamente se alçavam à luz do sentido através das descrições minuciosas da empregada. Assim, por exemplo, o nome de um pássaro, “até então misterioso e invisível”, de repente dava-se a ver na imaginação das atenciosas ouvintes: “... como o sentido a surgir da forma, o pássaro emergia da redoma escura de uma árvore e lentamente delineava-se diante de nossos olhos”.³²

Notoriamente, as histórias de Anastácia têm na cultura local o seu lastro de valor, que lhes confere a singularidade. É sobre esse “material primeiro” (na verdade, já elaborado a um nível que não podemos precisar) que trabalha, por sua vez, Milton Hatoum, reelaborando-o mais uma vez mediante artifícios da convenção literária. O Amazonas é a terra ignota que, por assim dizer, espera pelo discurso que a faça conhecida dos homens. O fotógrafo Dorner formula uma teorização interessante sobre a singularidade do lugar. Segundo ele, sair de Manaus “significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo”. Contrário à

opinião conforme a qual as pessoas do norte “já nascem lerdas e tristes e passivas”, Dorner supõe que exista aí, na verdade, uma forma particular de resistência à passagem deletéria do tempo: “Afirmava que o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio, e são formas de resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo”.³³

Entre parênteses, gostaríamos de anotar que as palavras de Dorner sobre a temporalidade no Amazonas parecem ecoar outras bem mais antigas, escritas em 1909 por... Euclides da Cunha. Semelhança que nos faz crer valer a pena lembrar, a esta altura, Euclides e seu texto significativamente intitulado – já aí a questão do tempo! - *À Margem da História*: “O recém-vindo do Sul chega em pleno desdobrar-se daquela azáfama tumultuária, e, de ordinário, sucumbe. Assombram-no, do mesmo lance, a face desconhecida da paisagem e o quadro daquela sociedade de caboclos titânicos que ali estão construindo um território. Sente-se deslocado no espaço e no tempo; já não fora da pátria, senão arredio da cultura humana, extraviado num recanto da floresta e num desvão obscurecido da história”.³⁴

Quase cem anos separam o texto de Euclides da Cunha do de Hatoum e, no entanto, como se assemelham no que tange à consideração da passagem do tempo no Amazonas! Semelhança que, a propósito, parece justamente confirmar a idéia do escorrer lento do tempo e de uma história que pouco se modifica... Especificamente quanto ao romance que analisamos, Hatoum soube impregnar convincentemente a memória, que é a matriz do relato, da linguagem e da cultura elaboradas no contexto manauense (sem prejuízo, está claro, das determinantes socioculturais orientais). Com isso, não queremos dizer que seu romance é “naturalista” ou, muito menos, “regionalista”. Na linha de Ecléa, procuramos tão-somente frisar aqui a pertinência dos “quadros sociais” nos trabalhos da memória e representações por ela geradas.

A *poíesis* de Hatoum é refratária à ideologia e à prática da estética “naturalista”. Não busca “transcrever” o real a partir de dados preexistentes, mas sim “inventá-lo” a partir das referências extraliterárias. O magnífico episódio do “arbusto humano” é sintomático nesse sentido. Caminhando pela periferia de Manaus, a narradora se depara com um homem que tem a aparência de um fauno

e que logo despertará a curiosidade e o ódio (!) dos turistas, que o capturam em suas câmeras fotográficas. Seu aspecto é efetivamente assombroso: “Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jibóia; em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanados com a presença da cobra, pululavam cachos de saguis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e no pescoço do homem”. Quem é esse homem? Seria, suponhamos, um “brasileiro”? Isto é, a representação de um caráter originalmente nacional? As referências aos animais típicos da fauna brasileira, bem como o estranhamento causado no olhar estrangeiro pareceriam indiciar uma representação literária cevada pela ideologia nacionalista. Não se trata disso, entretanto. O autor insiste em manter sua personagem na sombra, opaca e enigmática, inacessível à interpretação rasteira. Melhor, como esclarece a própria narradora: “Eu me deslocava, me aproximava e me distanciava dele, com o intuito de visualizar o rosto; queria descrevê-lo minuciosamente, mas descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado”.³⁵

Estorvo

Chico Buarque de Hollanda soube captar as linhas de força da história contemporânea, interpretá-las e fixá-las numa forma literária muito significativa. *Estorvo* foi publicado em 1991 e é, sem favor, uma das obras mais bem realizadas de nossa prosa de ficção recente.

A metáfora visual com que se abre o romance, o episódio do olho mágico, é peça chave para a sua compreensão. Mas não só. Se atentarmos para a produção

romanesca dos anos 1980-90, constataremos que a visão deformada da realidade ou, quando menos, a desconfiança quanto à realidade do que se vê resultam em temas e estilos de narrar notoriamente recorrentes. Nesse contexto, o episódio do olho mágico pode ser lido como uma manifestação verdadeiramente paradigmática. Demonstrando grande qualidade de síntese, Chico Buarque criou uma imagem poderosa em que se interpenetram apreensão imediata da realidade, conteúdos oníricos e memória num desenho intrincado e aberto à interpretação ativa (sobredeterminada, a imagem não se deixa apreender se visada de um único ponto de vista).

Narra-se sempre em primeira pessoa: o protagonista-narrador desperta pela manhã por força da campainha que toca com insistência no pequeno apartamento em que mora. Semi-adormecido dirige-se à porta e procura identificar o visitante através do olho mágico da porta.³⁶ De imediato, o processo de identificação se mostra difícil e se complexifica à medida que nele desembocam as reminiscências do sonho e certos conteúdos da memória: “Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho”. Está instaurada, já a partir dessa página inicial, a confusão de domínios que percorrerá todo o romance, instabilizando-se as fronteiras entre as diferentes esferas cognitivas.

O detalhe particular se desprende do conjunto a que pertence (a exemplo de uma tela, digamos, de Salvador Dalí) e ganha vida autônoma: “Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto”. Tudo vai se constituindo tal como se o narrador mantivesse em funcionamento o “trabalho de condensação” de que fala Freud em *A Interpretação dos Sonhos*: a personagem se utiliza de elementos díspares e de origens diversas e com eles empreende uma sorte de montagem, condensando as partes numa nova e inusitada totalidade imagética. Ocorre que ela assim o faz em plena vigília...

A construção subjetiva e mais ou menos arbitrária daquilo que se dá empiricamente a ver conduz, no caso, ao emperramento da percepção. Essa

última se torna vagarosa, pesada, e tende à alucinação; como se lhe fosse imposta uma tarefa cruel e ao fim das contas irrealizável: a busca da “verdadeira” face das pessoas, das coisas, das situações cotidianas as mais banais. Um “decifra-me ou devoro-te” constante, sem apelação e tempo para respirar. Em tudo parece existir uma mascarada que se deve por força des-vendar, à cata de um pressuposto significado profundo e onieplicativo: “... desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer (...) Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa”.

O reverso dessa situação cognitiva constrangedora é a percepção maléfica de estar sendo visto – ou melhor, vigiado – por aquilo que se vê. O dado visto ameaça o sujeito da visão, se agiganta perante ele e o ameaça com o “devoro-te”, a punição destinada a quem não soube decifrar o enigma. Vale a pena persistir com essas páginas iniciais de *Estorvo* e citar o seguinte trecho que nos parece bem ilustrar o que temos indicado: “Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo”. Como dissemos, o dado visto devolve o olhar ao sujeito da visão, por assim dizer submetendo-o à sua própria vontade. Escreve Chico Buarque: “Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho no buraco e tentar decifrá-lo, me viu fugir em câmera lenta, os movimentos largos, me viu voltar com a fisionomia contraída e ver que ele me vê e me conhece melhor do que eu a ele”.

Seria mesmo impossível uma identificação do homem por trás da porta, um reconhecimento que pudesse apaziguar o ânimo do narrador? Em verdade, ele nos informa que, por um breve instante, chega a identificar com “toda a evidência” o visitante desconhecido. Entretanto, logo na seqüência, volta a “esquecê-lo imediatamente...” Imenso esforço de identificação a cruzar informações diversas e que, enfim, resulta praticamente inútil! De todo o episódio, resta ao narrador uma única certeza: o visitante fora visto por ele nalgum momento do passado, fora um homem que entrara em seu “campo de visão” (expressão cara à personagem e que ressurgiu noutras passagens do romance) e depois saíra dele, tão

gratuitamente quanto aparecera. Tendo sido assim, parece agora ao narrador totalmente descabido voltar a vê-lo à porta de seu quarto-e-sala...

A problemática de identificação de pessoas está disseminada no texto, forma em seu centro. Vejam-se dois exemplos: o narrador julga, à distância, que sua ex-mulher esboça um riso mal disfarçado (escárnio?); aproximando-se dela nota que, na verdade, ela mantém, muito prosaicamente, um alfinete preso aos lábios. Um amigo de tempos passados há de lhe dar a impressão de ser tão-somente “uma cópia de meu amigo”, pressupondo-se ocorra um ocasional encontro no tempo presente.³⁷ Estranhamento que se estende às coisas: o fato de as torneiras do apartamento da ex-mulher girarem para um determinado lado, e não para outro, faz com que sinta ter – note-se o acerto da expressão – a “alma canhota”.³⁸

Enfim, estranhamento contínuo de si mesmo. Não sabe, por exemplo, se chegou a tocar a campainha da casa da mãe, embora esteja à sua porta somente para fazê-lo; não sabe se o gemido que ouve é ou não o seu próprio gemido, e assim por diante.³⁹ A vidraça de uma agência bancária funciona como espelho que lhe devolve o rosto que não reconhece mais: “Olho para o outro lado e encaro a vidraça que, com a luz fria do banco e uma coluna por trás, virou espelho. Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa”.⁴⁰ Como já observamos no 1º capítulo deste trabalho, a referência a máscaras e espelhos tornou-se uma linha de força importante no romance brasileiro contemporâneo, sempre associada à problemática da identificação do “eu” por personagens muito abaladas existencialmente.

A esta altura temos condições de formular a questão que é de nosso maior interesse: quais as razões que poderiam explicar a visão sempre confusa do narrador, o seu oscilar entre representações contraditórias e inconciliáveis? no limite, o seu perder-se nelas? Estaríamos diante de um homem com problemas estritamente pessoais, isto é, referentes à psicologia individual? Parece-nos que essa dimensão do problema é relevante, considerada a esquisitice do homem. Supomos que falsearíamos a questão, no entanto, se a tratássemos numa chave exclusivamente psicológica. Para retomar nosso próprio passo: Chico Buarque

transcende a determinação subjetivo-individual da personalidade através da captação de determinantes histórico-sociais contemporâneas, às quais imprime legibilidade por meio de uma forma literária.

A visão delirante da realidade não é apenas atributo de uma mente em pane neste *Estorvo*, **mas também um resultado histórico do cenário sociocultural enfocado**. Há, no romance, um jogo de artificialismo calculado em que se empenham as personagens, que visam à “naturalidade”, paradoxalmente, através da atualização de regras preestabelecidas. Em outras palavras: as personagens são movidas por um determinismo cego, da ordem da convenção social, que lhes dita o modo de conduta de maneira inapelável.⁴¹

Observe-se, nessa perspectiva, a irmã do narrador. Ela mora numa casa que tem a forma de “uma pirâmide de vidro, sem o vértice”. À primeira vista, um indício de transparência muito próprio à modernidade, já que se trata de uma arquitetura que não esconde o interior e dá a ver os métodos da construção. O contrário, portanto, daquele gosto burguês caracterizado por Walter Benjamin: o desejo de imprimir vestígios pessoais na intimidade do lar, aí subtraído a olhos estranhos. Entretanto, em *Estorvo* trata-se de uma transparência ela mesma convencional. A pirâmide de vidro nada mais é que um **modismo** de classe, a que a irmã se apega. O seu modo de se comportar perante o irmão indicia o artifício do gesto previamente calculado, que tem por objetivo, em última instância, determinar *a priori* a recepção do espectador. Leia-se: “Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo (...) E de repente minha irmã dá meia-volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se a estive olhando e como”.⁴²

O narrador vê e não vê as regras subjacentes às representações sociais. Ele está a meio caminho de compreendê-las, o que ao final das contas é bem pouco. Às vezes, ele tem a impressão de “estar vendo as coisas mais nítidas do que são”.⁴³ Cremos que seria mais correto dizer que ele enxerga as coisas sempre **alguém** de suas determinações sociais (por outro lado, do ponto de vista da invenção ficcional, o efeito alcançado é inverso: sua incompreensão presta o serviço de evidenciar ao leitor o elemento de arbitrariedade que vai de par com as

convenções). Assim, o narrador é capaz de surpreender a fama do delegado como uma segunda pele, que simultaneamente vela e desvela a figura: “Não lembro se o conheço da televisão, de fotos nos jornais, de capas de revistas, mas sei que se trata de um homem famoso; alguém que as pessoas encontram e olham em dois tempos, porque no primeiro a pele parece falsa, e é a fama”.⁴⁴ O problema é que nada de efetivo advém desta compreensão parcial das coisas. Ao invés, o que se dá é o emperramento de toda ação, de toda tentativa de alçar-se do conhecimento à superação do estado de coisas vigente.

A disposição do narrador de permanecer igual em diversas circunstâncias absurdas pode ser interpretada como alegoria do Brasil, na linha proposta por Schwarz. Causa-nos maior satisfação, entretanto, pensá-la como resultado de uma operação sociocultural “transnacional”, que não se tem limitado a dissolver fronteiras entre países, a serviço do capital globalizado, mas também a dissolver as fronteiras entre realidade e ficção – o que é um delírio com efeitos práticos na vida cotidiana de cada um de nós.

Cidade de Deus

Determinar o valor literário de *Cidade de Deus*, romance de estréia de Paulo Lins publicado em 1997, é tarefa ingrata. O “interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente” são elementos bastantes para Roberto Schwarz valorizá-lo excepcionalmente.⁴⁵ A avaliação positiva, não obstante, parece-nos decorrer mais do reconhecimento da **ressonância político-social** da matéria tratada do que do juízo ponderado de sua

elaboração propriamente ficcional. Isso posto, os interesses do crítico tornam-se eles próprios matéria de grande interesse ideológico, pois funcionam aí como indicadores daquilo que teria, por si, **merecimento de representação** na literatura brasileira contemporânea, segundo uma certa visão dela.

Roberto Schwarz, a bem da verdade, acerta na mosca no que diz respeito ao “interesse explosivo do assunto” de *Cidade de Deus* no contexto brasileiro. De fato, o romance de Paulo Lins tornou-se referência destacada na atual voga da literatura de temática criminal, que inclui os nomes, entre outros, de Hosmany Ramos, Luiz Alberto Mendes e Ferréz, respectivamente autores dos romances *Pavilhão 9: Paixão e Morte no Carandiru*, *Memórias de um Sobrevivente* e *Capão Pecado*. Observe-se que essa modalidade da prosa de ficção já despertou a atenção dos estudiosos nas universidades: o VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), que teve lugar em Belo Horizonte entre os dias 23 e 26 de julho de 2002, por exemplo, dedicou todo um simpósio à discussão do assunto: “Clivagens Sociais e Representação Literária: Os Grupos Marginalizados na Literatura Brasileira”, sob a coordenação da professora Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília.⁴⁶

Cidade de Deus é um romance bastante longo e esteticamente desigual; acumula um sem-número de cenas de violência descrevendo-as por vezes com um realismo brutal de que deriva uma força de impacto extraordinária. Não podemos lê-las sossegadamente: encontramos-nos na contramão da exploração sensacionalista do tema, sabidamente comum na mídia eletrônica.

A leitura desta obra que traz ao primeiro plano a questão da violência e do narcotráfico no Rio de Janeiro (o narcotráfico tendo constituído um verdadeiro “poder paralelo” ou “Estado dentro do Estado”, como se diz e se escreve hoje nos jornais) coloca de pronto uma dificuldade para a crítica literária. A crítica é deslocada para um terreno por ela pouco freqüentado ou minimamente levado em questão: o terreno da ética.

Certamente todo romance, independentemente de seu assunto, pode ser abordado segundo uma perspectiva que leve em consideração a questão ética; as peculiaridades de *Cidade de Deus*, não obstante, produzem efeitos de sentido por

assim dizer **exemplares** no que tange à dimensão ética, que se torna então praticamente incontornável à análise.

Chegados a esse ponto, gostaríamos de articular a problemática da matéria do romance à questão mais geral da representação literária da realidade. Afinal, *Cidade de Deus* parece mesmo empurrar a análise para a consideração do que podemos denominar uma “ética da representação”, posto tratar de uma situação-limite: a catástrofe social brasileira. Como escrevem Arthur Nestrovski e Márcio Seligman-Silva, tendo em conta justamente as dificuldades com que se deparam os atos simbólicos de representação perante experiências catastróficas (das quais o Holocausto judeu é o paradigma por excelência): “Não há, quem sabe, limites da representação; mas existem limites conceituais e limites de empatia, aparentemente intransponíveis. Aparentemente: transposições são sempre possíveis, mas deslocam a questão para a esfera não só das formas, mas da ética”.⁴⁷

Sabemos que o romance de Paulo Lins teve como base uma pesquisa etnográfica vinculada ao projeto “Crime e Criminalidade nas Classes Populares”, coordenado pela antropóloga Alba Zaluar. Nas notas e agradecimentos que inclui ao final de sua obra, o escritor esclarece que se valeu de material extraído de entrevistas por ele mesmo feitas com moradores de Cidade de Deus, as quais veio a reelaborar ficcionalmente. Daí a informação, pouco usual em textos de prosa de ficção: “Este romance se baseia em fatos reais”.⁴⁸

Cidade de Deus é um texto-limite que procura “tornar a vida real”, (como diria Fernando Pessoa), representando literariamente a violência brasileira de modo a **situá-la** para fins de nosso conhecimento e tomada de posição.⁴⁹ Nesse sentido, a invenção literária de Lins é digna de reconhecimento quando menos por nos tornar acessível uma experiência supostamente “real” a que dificilmente nos proporíamos investigar *in loco*. Daí, em grande parte, a efetiva novidade que esse romance representa no nosso sistema literário atual. Em outras palavras, deparamo-nos com uma representação literária envolta por uma componente extraliterária de peso considerável, o que parece justamente colocar em crise a investigação tradicional do que temos por discurso ficcional literário: “falha a fala,

fala a bala” é a assertiva do narrador que remete ao terrível Outro da própria linguagem.

Luis Felipe Miguel tem uma observação percuciente a propósito deste dualismo “fato literário / fato real” que forma no centro e problematiza a leitura de *Cidade de Deus*: “O relógio descrito numa cena de Flaubert, absolutamente desnecessário na trama, estava dizendo, segundo Barthes, ‘eu sou o real’. O palavreado de Paulo Lins diz o contrário: ‘eu sou o literário’. Através dele o autor completa sua estratégia. Pode entrar no campo literário, mesmo sem ter o ‘capital cultural’ necessário, por ser porta-voz de uma realidade inacessível ao intelectual. E pode permanecer nele por transcender o mero depoimento”.⁵⁰ Essa observação diz respeito, também, à dualidade das falas no romance: de um lado, tem-se a voz do narrador em terceira pessoa, que procura se ater à norma culta da língua, de outro, as vozes das personagens, que infringem a todo momento o padrão gramatical.

Paulo Lins “enriquece” o nosso conhecimento da língua portuguesa trazendo para dentro dela a violência do contexto social em que se inscreve; violência capaz de desarticular a sintaxe, como se nota nessa frase da personagem Lúcia Maracanã: “- Se essas vaca ficar me tirando com cara de puta sem freguês eu vou descer a mão na cara!”⁵¹ Ainda quanto à exploração da língua valeria destacar a captação do preconceito social via sua exibição tal ele se encontra **nela** cristalizado: assim, muitas personagens atendem pelos nomes que funcionam para elas como nomes de batismo: “a cearense”, “o paraíba”, “o negão”, “o cabra macho”, “a piranha”, “o maconheiro”, “o viado”, “a puta” etc.. O que temos é a **citação** de procedimentos verbais cotidianos que reduzem as pessoas a um mero traço horizontal pejorativo referente a um atributo externo de tipo sexual, de cor, origem regional ou posição na sociedade. Decerto também em Paulo Lins as palavras não são as coisas; não obstante se aproximam de tal maneira delas como que nos impondo uma *mímesis* perversa e no fundo indesejável: infelizmente, os “nomes próprios” citados são conhecidíssimos de todos nós, brasileiros, pois dão conta de uma reificação social à moda da casa:

onde mais, afinal, tamanho enlace entre o dado biográfico contingente, mas aqui substancializado, e o juízo de valor negativo?

O efeito mais impressionante que nos causa a leitura de *Cidade de Deus*, entretanto – e aqui estamos em pleno acordo com Roberto Schwarz – é a desativação de certos estereótipos do caráter nacional (a alegria supostamente inerente ao povo, a beleza sem igual da paisagem do país), os quais em geral tendemos a reafirmar, numa operação ideológica (mas nem sempre consciente) que resulta sempre em complacência diante da barbárie social. Mas a violência do narcotráfico, onipresente nessas páginas, bloqueia qualquer aproximação que quiséssemos empática com o país.

São impressionantes as páginas iniciais do romance, nas quais o autor faz uma breve descrição do processo de **modernização** do conjunto habitacional Cidade de Deus, que num piscar de olhos sai da condição de “terras cobertas de verde com carro de boi desafiando estradas de terra” para a de “neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas”.⁵² Processo de modernização à brasileira que faz lembrar certo dito famoso segundo o qual a América passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. E a tão decantada alegria brasileira está ausente da “neofavela”.⁵³

O movimento da modernização, no caso tendo como seu resultado concreto o produto “neofavela”, pode ser comparado a uma “queda livre no abismo”, como propõe e justifica Vilma Arêas: “não há qualquer transformação efetiva ou estrutural das situações, a não ser seu exacerbamento e a multiplicação de suas instâncias de degenerescência mesmo em círculo restrito”.⁵⁴ Trata-se de um movimento que, no fim das contas, “não leva a lugar algum”, malgrado a incessante agitação dos “bichos soltos” e as eventuais apropriações indébitas de bens materiais. As ações dos bandidos produzem apenas o que poderíamos chamar de abalos de superfície, já que incapazes de transformar as “regras da velha sociedade estamental”, sob cuja pressão **também** se organiza a neofavela, como bem alerta Arêas.

O dinheiro do narcotráfico, que pode vir com relativa facilidade e em grande quantidade, igualmente poderá desaparecer num piscar de olhos, passando às mãos da polícia corrupta ou de outros bandidos mais poderosos, que substituem aqueles já mortos ou destituídos das “bocas”, configurando-se um círculo vicioso a se repetir incessantemente. Aos pobres “nada acontece”, isto é, não há transformação estrutural da práxis.

Ora, é justamente esse movimento social perverso, tempestuoso e sem finalidade o objeto privilegiado de representação do romance. De fato, como ainda propõe Vilma Arêas, há adequação entre o tema de *Cidade de Deus* e o ritmo ou andamento da prosa. Nesse aspecto, aliás, quer nos parecer que podemos localizar a contribuição estética original de Paulo Lins à representação literária da violência: a forma saturada de episódios de violência mimetiza a movimentação de formigueiro alucinado e instaura, assim, a “neofavela” como lugar em que tudo se modifica incessantemente em favor de tudo continuar como sempre esteve...

Já ao final do romance os traficantes trocam tiros entre si sentindo-se partícipes de um filme de guerra: “americanos” de um lado, “alemães” de outro... *Cidade de Deus*, como já anotamos, transformou-se ele mesmo em filme e hoje (outubro de 2002) bate recordes de bilheteria nas salas de cinema do país. Comparando-se a obra literária à obra cinematográfica sob a perspectiva da representação da violência vê-se bem que Benedito Nunes, em ensaio iluminado, tinha toda a razão quando ali afirmava que dentre todas as artes “nenhuma é capaz de comunicar, como a literatura, o moralmente insuportável, a crueldade, a barbárie social e política”.⁵⁵

Cartilha do Silêncio

Começamos com uma observação de Antonio Candido. Escreveu ele que sempre lhe intrigou o fato de a literatura de um país novo como o Brasil ter produzido a maior parte de suas obras de qualidade no tema da decadência (social, familiar, pessoal), e isso notoriamente no século XX.⁵⁶ Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Ciro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade são escritores lembrados pelo crítico como exemplares dessa vertente temática, a que souberam explorar com êxito. Pois bem, vindo a nossos dias, cumpriria incluir nesse rol o romancista sergipano Francisco José Costa Dantas, que reata com a tradição dita “regionalista” para agora revigorá-la seja no que toca à experimentação da linguagem seja quanto à atualização pertinente à história recente do país.⁵⁷

Dantas faz da rememoração o procedimento central que dá vida às suas personagens e as anima a contar a trajetória de seus percalços, de resto indissociável da história de seus antepassados e do contexto sociocultural do patriarcalismo nordestino. É assim em seu primeiro romance, não por acaso intitulado *Coivara da Memória*; já no segundo, *Os Desvalidos*, o *páthos* rememorante é menor, embora permaneça como um motor importante da escrita; enfim, nesta *Cartilha do Silêncio*, objeto de nossa atenção, a memória volta a ser o dispositivo matriz que deflagra o relato e lhe dá contorno e consistência.⁵⁸

Madrugada de 1915 e dona Senhora arruma os trastes de sua casa em Aracaju, posto que deverá fazer uma viagem para Palmeira dos Índios, Alagoas, onde visitará o pai adoentado. O deslocamento lhe é deveras penoso. A fogosa esposa de Romeu Barroso abandonará temporariamente o lar, reduto privilegiadíssimo da memória: “A tais aporrinhações, se ajunta o apego de dona Senhora a esta casa a que está bem habituada: são lembranças, queixumes,

segredinhos e tudo mais que comporta e que lhe dá sentido à vida, vindo primeiro a cama guarnecida de dossel, a rede do cochilinho”.⁵⁹ Pode-se discernir em *Cartilha do Silêncio* duas dimensões da memória, uma individual e outra coletiva, propriamente social. Evidentemente, as linhas de ambas se cruzam e se interpenetram (o que à primeira vista pode aparecer como resultado “puro” da subjetividade na verdade é um conteúdo modelado pelos valores esposados pela comunidade); ainda assim, prevalece um nítido corte a separar as duas memórias, patente nas funções diversas que exercem na caracterização das personagens e na economia do texto.

Deixando de lado a memória coletiva, de que trataremos pouco adiante, vemos que a rememoração individual das personagens-narradores é o processo simbólico de que se valem para conferirem sentido à experiência e alcançarem (o que não é menos importante) consolo perante as dificuldades da hora presente. Dona Senhora, por exemplo, esforça-se voluntariamente para trazer à tona suas lembranças (“os rumorejos dos momentos inolvidáveis”) para escapar às agruras do presente: “Carece dessas lembranças para compensar o buraco vazio que é a vida. Pois é. Tem horas que se sente arruinada...” Seu filho, Cassiano Barroso, segue a trilha da mãe, também fazendo da memória máquina de significação e consolo: “... amiúde quebrando a cabeça para trazer à baila os lanços que o esquecimento teima em esconder – como se parasse no último refúgio suportável”. E Mané Piaba, o agregado desde menino explorado pela família Barroso, quando já velho faz da “recomposição dos velhos idos o escoadouro por onde respira”.⁶⁰

O “avô da memória” (a expressão é do narrador em terceira pessoa, que compartilha espaço com as vozes em primeira pessoa das personagens) recompõe a saga da família, cuja trajetória socioeconômica é francamente descendente. Daí, em grande medida, o caráter **compensatório** dos atos de rememoração. Dantas é mestre nessas artes de exumação do passado, o que rende passagens de grande beleza, a exemplo do entrelaçamento de diferentes tempos na mente de Cassiano Barroso, que se lembra de um passeio a cavalo com seu filho Remígio, quando esse ainda era menino e, dir-se-ia que quase

concomitantemente, lembra-se também de seu próprio pai, Romeu Barroso, que de repente lhe parece “saltar de uma loca do tempo” para ensinar a ele, Cassiano menino, a montar a cavalo...⁶¹ Outra passagem, que bem vale menção, diz da capacidade da memória de penetrar os fatos passados e (re)descobri-los, emprestando-lhes novas ou até então insuspeitadas significações: “Fatos que pareciam extintos, se carregam de um novo sentido, se prestam a conotações que tinham ficado inaparentes para os olhos, esquecidos pela mente”.⁶²

As lembranças individuais das personagens por fim compõem um coro mais vasto que se referem, para além das idiosincrasias, a uma época e a uma identidade social específicas. O desenvolvimento do entrecho, que se “movimenta” vagarosamente via a acumulação de dados rememorados pelos membros da família, mais o agregado Piaba, configura uma estratégia narrativa de salvaguarda dos sentimentos de pertencimento ao clã Barroso e à época de seu fastígio. As memórias individuais transformam-se paulatinamente em memória coletiva, com o que muda também o seu modo de funcionamento: ultrapassando a dimensão compensatória, a memória articula agora um “trabalho de enquadramento”, que visa a delimitar as fronteiras sociais do grupo familiar e de sua tradição.⁶³

Quer nos parecer que, nesse passo, Francisco Dantas articula uma crítica ao egocentrismo, se cabe a palavra, familiar; enfim, ao pequeno mundo patriarcal que se pretende bastar por si mesmo, desmantelando-o ao abri-lo às vicissitudes dos novos tempos. De fato, o romance desdobra um arco de 59 anos (de 1915, madrugada em que dona Senhora arruma a casa para viajar, à noite de 1974, na qual Cassiano Barroso, com 73 anos, passa a limpo o seu passado), intervalo de tempo em que se desenvolve a **história** da família. Ocorre que do cruzamento das vozes rememorantes emergem contradições insolúveis entre elas, bem como que da contextualização da história familiar na história nacional surgem outras tantas, que ajudam a compreender a decadência de um certo modo de vida e de práxis social.

Procuremos agora aprofundar um pouco esses dois pontos em torno dos quais o sentido crítico do romance se estrutura. No que toca às contradições das vozes sobreleva, sem dúvida, o conflito entre patrões e empregados. Mas mesmo

entre os abastados sobram arestas, bastando lembrar aqui o choque entre a figura expansiva e muito sensual de dona Senhora e as Barroso, as mulheres da família do marido que se pautavam “nuns modos austeros, na palavra recolhida, numa esfumaçada linhagem que ainda precisa se conferir”.⁶⁴ A existência regida pela paixão se bate aí com a “garbosa tradição” da família patriarcal, sem solução possível no horizonte. São contradições internas ao grupo que acabam por minar os valores estabelecidos.

Entre proprietários e empregados o conflito tem estatuto de tragédia social. São duas instâncias que a bem da verdade não se comunicam propriamente, cabendo tão-somente ao leitor estabelecer vias de aproximação, amparado na estrutura dialógica do romance. Para o lado proprietário, o exercício do mando é de tal forma “natural”, que se mostra inquestionável sob qualquer ponto de vista externo à economia familiar. Assim, Cassiano Barroso se lembra de sua falecida mulher, de nome Arcanja, gabando-lhe entre outras habilidades a de trazer “à rédea curta os empregados” e manter dessa maneira a casa em perfeita ordem: “... fiscalizar o serviço, fazendo cair em bicas o suor dos empregados”.⁶⁵

Mané Piaba é o representante dos desfavorecidos, uma voz calibrada pelos sentimentos de insegurança e submissão de quem aprendeu a ser comandado, a contragosto. Remígio, filho de Cassiano, bem “compreende o rancor latejante de Piaba, a sua perene hesitação. Tem pena do tipinho, atolado na miséria arraigada, desde ainda meninote servindo a sua família – e ainda um pé rapado!” Pena que não impede ao neto de dona Senhora, todavia, de lançar lama no velho Piaba, fazendo os pneus de sua camioneta patinarem no barro “numa brincadeira de mau gosto, de patrão para subalterno”.⁶⁶ Cassiano Barroso, o pai, vê Piaba como um “sujeitinho sem ação”, dissimulado, cuja pobreza e fedentina se devem exclusivamente a suas próprias características morais duvidosas... E Mané Piaba, por sua vez, tem medo de Cassiano, devota-lhe uma “antipatia, um rancor oleoso, de pessoa agravada”; no trato com o patrão se sente tal como um “inseto aniquilado”. Não obstante, aqui e acolá relampejam no cérebro de Piaba pensamentos de índole revolucionária – “só mesmo uma guerra de cacete mode o pobre melhorar”- que são logo abafados por ele mesmo, que, a exemplo de

Fabiano de *Vidas Secas*, julga ser o governo um desígnio inapelável – “Encolhe essa língua, Manué; espie direito que podia ser pior! Não acorde a ira de Deus”.⁶⁷

O outro ponto de articulação crítica do romance está na contextualização da história familiar em relação às transformações históricas do país, mais precisamente de seu processo de modernização econômica. Encontram-se no texto indicações claras nessa perspectiva, tais como a ferrovia de Esplanada a Propriá referida por dona Senhora, que viria a facilitar a viagem de Sergipe a Alagoas, o avião e “tantas inventivas novas e modernas” lembradas a certa altura por Arcanja, a camioneta do patrãozinho rural etc.. E há os novos valores e costumes que vêm na esteira das mudanças estruturais do país e que bem ou mal vão sendo assimilados pelos Barroso.

Cassiano é a figura-chave para a qual confluem as idéias do Brasil moderno e que irão se chocar, no caso, com o que ele próprio denomina “os costumes respeitados da família”. A bem da verdade, Francisco Dantas irá explorar através de Cassiano Barroso o problema da modernização conservadora ou, para sermos mais precisos, irá enfrentar, nos termos da sua ficção, a dificuldade de se alcançar neste país uma modernização efetiva que logre incorporar as camadas marginalizadas da população brasileira.⁶⁸ As contradições do projeto de nossa modernização (lembrando-se que no romance há referência explícita ao golpe de 1964, vale também dizer, à modernização à direita aí iniciada) ganham forma concreta nas contradições do próprio Cassiano, dividido entre uma cultura citadina, da qual conhece o verniz, e a cultura do meio rural, onde se sente um “monarca” incompreendido pelos súditos...

Após a morte dos pais, Cassiano é enviado ainda muito jovem ao Rio de Janeiro, medida tomada pela parentela mais próxima, que age a pretexto de sua educação, mas que na verdade intenta simplesmente livrar-se do herdeiro inoportuno. Ora, no Rio, Cassiano vivia e se sentia como... “um autêntico europeu”. De volta a Sergipe, traz na bagagem um estofo cultural da ordem do ornamento: “Então se contentou com o verniz dado pelas revistas ilustradas com arabescos e vinhetas, manuais práticos, enciclopédias, anedotários, trechos esparsos de Montaigne, Nietzsche, por jornais e almanaques. É caído por

sentenças curtas e espirituosas dos livros de duvidosa divulgação filosófica. Como não tem tutano para um entendimento geral, se asila nos pensamentos isolados a ponto de copiá-los, como se pudessem lhe fornecer algum auxílio, empregando-os nas necessidades do cotidiano”.⁶⁹ Some-se ao apego às frase de efeito o gosto por charutos, luvas, bons vinhos, objetos finos de decoração etc. e se terá uma visão completa daquilo que Cassiano tem por norma de conduta civilizada.

Escusado dizer que a cultura “citadina” de Cassiano de nada vale em seu meio de origem. Inábil na condução dos negócios, dilapida em quinquilharias o dinheiro já escasso da família, o que lhe rende na boca da gente miúda de suas terras as alcunhas de “bocó”, “parasita”, “ricaço sem dinheiro”... Sentindo-se incompreendido por todos, inclusive pelo filho Remígio, que debica de seus “luxos”, Cassiano toma a decisão de se “enfeudar” em seu castelo e de “se fazer de surdo”. Dividido entre os valores da tradição patriarcal e os valores da cultura ornamental, de extração urbana, Cassiano é incapaz de sustentar um projeto de vida e de reprodução material coerente, o que o aproxima bastante de outro “preguiçoso” da literatura brasileira, Macunaíma, de quem parece copiar o “brilho bonito mas inútil”.

As Fúrias da Mente

Crítico de cultura, Teixeira Coelho traz para a prosa romanesca uma dimensão reflexiva muito relevante, a qual é exatamente um **princípio estruturante** do seu texto. Escrevendo sobre *Niemeyer, um Romance*, Celso Favaretto chama a nossa atenção para a “hábil inteligência do artifício” de Teixeira

Coelho, o andamento ensaístico muito peculiar de sua prosa, que confere forma à “mais interessante modalidade de narrativa da atualidade, a ficção-ensaio”.⁷⁰ Também *As Fúrias da Mente*, romance posterior a *Niemeyer*, é uma “ficção-ensaio”, certamente uma modalidade narrativa muito interessante (não estamos convictos, porém, de que seja “a” mais interessante, considerada a pluralidade de modalidades hoje vigente). Seja como for, não resta dúvida de que a “ficção-ensaio” injeta sangue novo no gênero romanesco, renovando-o à altura das questões contemporâneas ao tempo em que descortina novas perspectivas para a representação literária da realidade.

O protagonista de *As Fúrias da Mente* é “ele”, pronome que aparece destacado no texto em negrito e itálico, o que de imediato parece-nos sugerir uma determinada linha de leitura e de interpretação em torno do dilema da identidade pessoal. De fato, “ele” se descobre um dia vítima da depressão. O que vem a ser a depressão e quais suas possíveis causas constituem os problemas centrais para “ele”. A tomada de consciência do estado depressivo é um processo lento e, em si mesmo, doloroso. A depressão virá a modificar sua personalidade? “Resiste à tentação de dizer ‘uma depressão tem a mim’ porque seria admitir que a depressão está fora dele. Não. A depressão está nele, **ele** é a depressão”.⁷¹ Uma vez consciente de que está “doente” (admiti-lo, como esclarece, já é um grande passo!), “ele” se lança à autoreflexão e, mais pragmaticamente, busca ajuda médica, porque quer vencer a depressão e alcançar a cura.

Por que teria ficado deprimido? “Ele” remonta ao passado mais remoto: quando criança, cinco ou sete anos, começara a comportar-se seriamente (de modo – pergunta-se – “natural?”), motivo de elogio de seus pais. Supõe que a máscara da seriedade lhe grudara já à época à cara; daí, talvez, a depressão dos dias atuais. Bem, essa é apenas uma hipótese. Outra: na juventude, sempre cultuara imagens que tinham na depressão ou na melancolia um valor positivo. Nesse caso, a depressão mostra-se como uma “opção cultural” que teria inadvertidamente tomado: “A tristeza, a melancolia como sinal distintivo do jovem diferente, do jovem com tendência artística, do jovem interessante, sensível,

refinado: deixara-se dominar por um imaginário do século passado que sobrevivera até mais da metade deste”.⁷²

A partir dessa constatação primeira, passa em revista as correntes filosóficas, a crítica de arte e a própria arte que o influenciaram e que, supõe, possivelmente estão na raiz de sua depressão atual. Sartre e a “náusea”, por exemplo. Venerara o Sartre da “angústia existencial”, chegara mesmo a “sentir” a náusea descrita pelo filósofo francês. Walter Benjamin e a idéia de que a melancolia traz a dose necessária de pessimismo requerida pelo pensamento crítico. Enfim, toda a “arte séria” e sua relação de “negatividade” face à realidade. Exemplos: o sorriso da aniquilação, da morte, de Mona Lisa; as vênus delicadamente melancólicas de Boticelli; a música erudita como manifestação do desejo de morte, de fuga romântica da vida prática; Camus e a questão do suicídio... Esse acervo cultural de que se nutriu e que tem na categoria da negatividade um valor forte não o teria, afinal, empurrado para a depressão?

Talvez – “ele” cogita – o problema seja de geração. “Ele” pertenceu à geração dos anos 1960, de 1968. À época, os jovens, dentre os quais “ele”, revoltaram-se contra a “tirania da razão” exercida pelas instituições sociais, em busca de uma vida mais livre. Assim, envolveram-se até o pescoço com problemáticas culturais, políticas, econômicas. Atitude contrária à da geração pós-68, a de filhos conservadores de pais libertários. Essa última teria instaurado uma sorte de “sensibilidade de representação”: os jovens não se envolvem com nada ou, antes, sabendo que todas as experiências lhes são acessíveis, jogam com elas sempre mantendo um estado de espírito de neutralidade e distanciamento. Mas “ele” pertenceu à outra geração é quiçá a depressão, supõe, seja uma herança geracional: “... sob o forte estímulo de uma consciência cultural coletiva. A depressão como uma herança cultural, um fantasma cultural passando de uma geração para outra, **ele** pensa”.⁷³

“Ele” se enreda mais e mais na autoreflexão. Trata-se de um intelectual obviamente muito refinado e que não aceita respostas fáceis. Daí o primado de questões de cunho filosófico e o ritmo ensaístico desta ficção, feita de avanços e recuos, retomada das questões colocadas inicialmente, que são desdobradas,

analisadas de diversos ângulos e, assim, complexificadas. Se a depressão é resultado de uma “opção cultural”, não seria o caso de renegar o aprendido, de – para usar sua própria expressão – “deseducar-se”?

E se, diferentemente, a depressão for um resultado derivado do “mundo moderno”? Não uma “opção”, mas sim uma “inevitabilidade”: “Ou simplesmente uma inevitabilidade do *mundo moderno* gerador de vidas danificadas, um mundo que alimenta constantemente a insatisfação como única mola que o faz girar em seu processo sem destino e sem projeto que tem na autolamentação sua única justificativa”.⁷⁴ Como se curar, então, se a depressão é por assim dizer um destino inevitável?

Chegados a esse ponto convém trazer à baila o elemento que desencadeia uma verdadeira reviravolta na fina argumentação desenvolvida por “ele”: a droga neuroquímica. O médico a quem procura recomenda-lhe um tratamento quimioterápico. A deriva da cura desloca-se, a partir daí, de um eixo essencialmente cultural para outro, o da bioquímica: a depressão como resultado de “um desequilíbrio de substâncias no cérebro”, “um distúrbio do nível de serotonina no cérebro”. “Ele” faz recurso à pílula.

Em entrevista dada por ocasião do lançamento de *As Fúrias da Mente*, Teixeira Coelho adianta uma informação importante: “Talvez esclareça um pouco dizer que pensei inicialmente em dar ao livro o título de *O Homem-Glândula*. Existe mais de uma descrição científica do cérebro como sendo uma glândula. A gente tem uma idéia arcaica, clássica, de que o cérebro é a mente, ou o espírito ou quase uma massa divina colocada numa caixa de ossos...”⁷⁵ Considerado o cérebro na qualidade de “glândula”, abre-se um novo leque de perspectivas para o tratamento da depressão. **Sobretudo, perspectivas alternativas à psicanálise.** Quanto a isso, o autor é deveras incisivo: “O que me assusta tremendamente num tipo de diálogo psicanalítico é que se trata de diálogo que não sai do mesmo lugar, que se faz em cima de um remoimento do passado que me parece destrutivo. Considero o diálogo proposto pela psicanálise muito entravante (...) Nós vivemos muito pouco, não podemos ficar fazendo dez anos de psicanálise para poder tocar o outro (...) A psicanálise não é factível, digna, justa”. E o arremate do juízo sobre

a psicanálise não poderia ser mais peremptório: “Ainda assim a psicanálise, como poesia, me interessa. Como terapia, porém, ela surge como último grito do movimento xamanista, que é pré-modernidade”.⁷⁶

Citações um tanto longas, mas decisivas para o avanço de nossa própria interpretação. Como dissemos, a introdução do medicamento na trama narrativa praticamente cinde a argumentação de “ele” ao meio. De um lado, o ingrediente químico e, de outro, a cura “tradicional” para a depressão, ou seja, a psicanálise, a “cura pela palavra”. “Ele” pensa que, com o desenvolvimento da psicofarmacologia, será dado, enfim, o quarto golpe na auto-imagem idealizada que o homem tem de si mesmo. Depois dos abalos produzidos por Copérnico, que retira a Terra do centro do universo; por Darwin, que revela a origem animal-vegetal-mineral do homem; e por Freud, que revela as forças inconscientes que se subtraem ao domínio pleno do ser humano, temos então a ciência neuroquímica que desvela o cérebro como “uma enorme glândula secretando fluidos cuja combinação anima a máquina humana ou a desarranja”. Como se nota, “ele” se vale de uma argumentação original de Freud para desalojar, agora, o próprio Freud do lugar central que ocupa nas discussões em torno da vida psicológica do homem.

“Ele” considera toda a obra freudiana como um “último esforço místico” destinado a confirmar a “imagem soberba” que o homem projeta de si mesmo desde o Iluminismo. Nessa perspectiva, enfatiza ainda uma vez as determinantes bioquímicas que agem sobre a mente: “A explicação pela palavra, e a conseqüente cura pela palavra – pelo verbo, pelo logos, pela argumentação - , tivera seus domínios vastamente desapropriados: sobrava-lhe agora pouco ou menos terreno de manobra. O caráter, a personalidade, não era mais (não era mais apenas) uma construção humana, uma construção daquilo que é considerado próprio do homem: a idéia, uma idéia de si mesmo. Líquidos, substâncias, matérias respondiam por grande parte dessa operação”. De resto, “ele” pensa que, em relação à análise psicanalítica, a pílula constitui “um recurso mais rápido, mais eficaz e mais barato; um recurso mais democrático”.⁷⁷

Avaliação que, a bem da verdade, não assustaria o próprio Freud. Já em 1926, num artigo que redige para a *Enciclopédia Britânica*, Freud procura adivinhar os destinos da psicanálise; ora, os termos de que se vale na ocasião não estão distantes das observações de “ele”: “No futuro, provavelmente se atribuirá importância bem maior à psicanálise como ciência do inconsciente do que como procedimento terapêutico”.⁷⁸ Estamos longe de possuir a competência necessária para avaliar o acerto da conjectura freudiana, se ela se confirmou ou não no tempo presente, bem como não dispomos de conhecimento sobre a psicofarmacologia, que é evidentemente um saber especializado e que nada tem a ver com o que se passa no mundo das letras.

O que não nos impede de notar, entretanto, que certas observações de “ele” no que respeita à psicanálise são excessivamente redutoras e não fazem justiça à obra freudiana. O edifício de Freud de maneira alguma se confunde com um mero “esforço místico”, como chega a propor, tampouco é uma “poética” que teria como objetivo “tornar realidade os sonhos infantis”.⁷⁹ O que Freud elaborou em sua obra, para além da dimensão terapêutica da psicanálise, é uma **teoria da cultura**, um modo de se pensar e interpretar a cultura moderna, como aliás já o demonstrou cabalmente, entre outros, Paul Ricoeur em *Da Interpretação*.

Em *O Mal-Estar na Civilização*, Freud mostra que a base da civilização, o dado em que essa se funda é a “renúncia às pulsões instintivas”: os membros da comunidade, em favor de manter a coesão do grupo social, devem necessariamente limitar suas possibilidades individuais de prazer. Daí, a propósito, ultrapassando o desejo individual, a existência de uma instituição regulamentar como o Direito. A civilização já nasce, pois, sob o signo da repressão. Essa, por sua vez, está na origem de diversos tipos de neurose: “On découvrit alors que l’homme devient névrosé parce qu’il ne peut supporter le degré de renoncement exigé par la société au nom de son idéal culturel, et l’on en conclut qu’abolir ou diminuer notablement ces exigences signifierait un retour à des possibilités de bonheur”.⁸⁰ O que Freud denomina uma “renúncia cultural” (uma não-satisfação de desejos essenciais) rege o vasto domínio das relações sociais entre os homens.

Ora, até onde sabemos, a hipótese de Freud sobre a repressão dos instintos na civilização ocidental permanece válida, malgrado as mudanças histórico-culturais. “Ele” se diz “farto de cultura”, e a hipótese freudiana é cultura, uma interpretação da cultura. “Ele” se recusa a acreditar que sua depressão possa advir da representação que faça de si mesmo e das relações singulares que mantém com os outros.⁸¹ “Ele”, coerente, faz recurso à pílula e começa, efetivamente, a se curar: aos poucos, sente-se melhor, sai da depressão. **Com a pílula**, sente enfim que pode encarar a “fúria da mente” diretamente nos olhos. Caberia saber se nós, leitores, estamos preparados para olhar de frente o novo mundo descortinado pela “ficção-ensaio” de Teixeira Coelho: o mundo do homem do futuro, o “homem-glândula”, capaz de se “construir” num sentido propriamente laboratorial. Como se sabe, no laboratório científico a palavra “cultura” tende a ultrapassar o seu significado antropológico.

Teatro

O romance *Teatro*: a começar pelo título, essa obra de Bernardo Carvalho publicada em 1998 indicia a temática da representação. De fato, disso se trata; e com que radicalidade o autor trabalha e problematiza aí as fronteiras entre realidade e ficção! Quer nos parecer que Bernardo Carvalho seja hoje o romancista brasileiro que melhor e mais conseqüentemente sabe se valer de seu ofício para engendrar, a partir dele, uma reflexão sobre o lugar e o papel dos discursos ficcionais (não apenas literários) na sociedade contemporânea.

Teatro é dividido em duas partes, “Os Sãos” e “O Meu Nome”. Trataremos aqui mais pormenorizadamente do primeiro bloco ficcional, onde se concentra a reflexão acerca dos laços entre realidade e ficção e das contaminações espúrias

entre as duas esferas. O segundo bloco ficcional, como se verá, tem a função de esclarecer alguns pontos obscuros já formulados no primeiro, identificando-se então o (verdadeiro) “meu nome”.

“Os Sãos” é narrado por um policial de sessenta anos, já aposentado. Ele escreve numa “língua pobre”, a língua do país de origem de seus pais. Esses um dia atravessaram a fronteira rumo ao “centro do império”, na “calada da noite”, clandestinos fugindo à miséria da terra natal. O narrador explica que, somente escrevendo na “língua pobre” do pai pode escapar ao controle dos “sãos” e “restituir alguma verdade”.⁸²

O policial aposentado também atravessou a fronteira, mas no sentido inverso ao dos pais: fugiu do “centro do império” para o país pobre de seus familiares. Fuga devida à morte certa que teria entre os “sãos” – os seus colegas policiais. É do exílio, portanto, que conta a história do terrorista que assassinara diversos cidadãos economicamente bem situados no “centro do império”, enviando cartas contendo um pó químico letal. Concentremo-nos nos pontos decisivos dessa história, que tem a envergadura de um “teatro alucinado”, na expressão do próprio narrador.

Após assassinar O., alto executivo de uma companhia de seguros, o terrorista anônimo faz chegar às mãos da polícia uma carta em que explica o porquê de seu ato trespouco. Justifica-se explicando que cometeu apenas uma violência circunstancial contra a violência esmagadora do sistema, para a qual pretende chamar a atenção das pessoas. Segundo seu raciocínio (“claríssimo e lógico, porém obviamente paranóico”), o capitalismo tardio teria logrado deturpar os principais valores humanistas da sociedade ocidental, teria enfim consumado a substituição da realidade pela publicidade, fazendo com que o mercado e a especulação transformassem os “valores reais” em terra arrasada.

O terrorista comete novos crimes e continua a se explicar através de cartas. Numa delas, afirma que a mídia tem como objetivo prever e controlar todo o acaso, com o que visa a transformar o mundo numa “farsa, uma ficção horrível e programada”. Contra tal estado de coisas, diz, matara mais uma pessoa, justamente o vice-presidente de uma das maiores redes de televisão do país, só

para provar que as imagens televisivas não podem estar sempre presentes: “...há coisas que não se podem ver e o acaso sempre existirá”.⁸³

Aos poucos, com a divulgação pública das cartas, o suposto terrorista vai fazendo sua fama. Para a polícia, o homem significa uma “personificação, embora ausente, imaterial, fantasmagórica” da morte ao alcance do cidadão comum. Bastar-lhe-ia, afinal, divulgar a composição da fórmula do pó letal, “uma substância altamente tóxica e secreta, o CLN45TC” (olho acurado de Bernardo Carvalho para a situação contemporânea, diga-se de passagem; no clima de violência indiscriminada em que todos vivemos hoje não é comum a suspeita de que o morador da esquina, por exemplo, é ou pode vir a se tornar um assassino?) Da perspectiva do público mais amplo, o terrorista se torna “um personagem virtual na cabeça de todos”: vale dizer, pode ser qualquer um de nós! Ironia flagrante na trama narrativa: o “terrorista” – mas seria mesmo um terrorista? -, que atenta contra a irrealização do real promovida pelos meios de comunicação de massa, torna-se ele mesmo um “personagem virtual”, um “fantasma”...

As cartas anônimas vão compondo, segundo o narrador, “uma teoria do mundo pelos olhos de um paranóico”. Mas que é um paranóico? É Ana C., ex-namorada do narrador, quem explica: o paranóico é aquele que acredita num sentido, que não pode suportar a idéia de que o mundo careça de sentido. Em última instância, o paranóico é um **criador**: “O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo”.⁸⁴

A “possibilidade terrível e ao mesmo tempo fascinante” de que possa haver lógica no ilógico constitui o próprio raciocínio do paranóico. Mas aqui, como se diz, começa o perigo. O paranóico esposa a idéia de que tudo possa fazer sentido, até mesmo as palavras mais desconexas. Nessa perspectiva, ele corre o risco, muito alto, de **impor** sentido à revelia dos objetos contemplados. Segundo Ana C., trata-se sempre de “uma visão parcial tentando compreender a totalidade do mundo”.⁸⁵

O narrador ouve as observações de sua ex-namorada a propósito da paranóia e propõe então uma comparação, que é de nosso maior interesse por dizer respeito à representação literária. Antes de entrar para a polícia, o narrador tinha acalentado o sonho de se tornar um escritor profissional. Talvez por isso a

idéia que de repente lhe vem à mente, sob o influxo das cogitações de Ana C.: a “mais inofensiva das atividades”, isto é, a literatura, também poderia ser definida como um ato paranóico. A paranóia não é a possibilidade de criação de histórias? Ora, não é outra coisa que faz o escritor: a partir de sua visão parcial das coisas do mundo, cria as suas histórias no plano da ficção.

Não fora outra coisa, aliás, que fizera o próprio narrador! A mando de seus superiores, o policial aposentado escrevera de próprio punho as cartas do suposto terrorista... O método policial consistira numa tática de provocação ao assassino, prevendo que ele se daria a ver, revelaria sua identidade ao se sentir usurpado em seus, digamos, direitos autorais. Apareceria, pois, para “corrigir a mentira”, “tamanho impostura”. Mas eis que ocorre então o insuspeitado: o irmão de um professor de química o denuncia como autor das cartas anônimas e, conseqüentemente, de todos os crimes. A polícia resolve prender o suspeito! Ora, o narrador sabe que o professor de química não pode ser o assassino. Sabe, pois, demais; daí a necessidade da fuga para escapar ao “controle dos sãos” e “restituir a verdade” através de um texto escrito em outra língua, diferente daquela já irremediavelmente contaminada pela mentira.

Observa o narrador a propósito das cartas: “A mentira daquelas cartas tinha contaminado tudo. A verdade era agora mais inverossímil do que a mentira”. O problema da mentira, por sua vez, não está nela em si, mas em seu “poder de contaminação”: “ela desestrutura todas as verdades”, “você não sabe mais o que é verdade e o que não é”.⁸⁶ A mentira das cartas começa a comandar a realidade em *Teatro*, isto é, as **ações reais** das personagens, cujos efeitos são práticos e atingem para bem ou mal outras tantas pessoas. O falso se instala, aqui, na própria realidade, como bem o notou o crítico Luiz Costa Lima: “A leitura habitual do romance supõe que, sob um relato de fatos apenas imaginados, reduplica-se o real da realidade. *Teatro* rompe por completo com essa pressuposição. O falso agora se instala na própria realidade, tornando problemático o referencial. O mundo da realidade virtual amplia o presente para convertê-lo em pesadelo”.⁸⁷

O policial inventara o terrorista (“deixei de apenas reproduzir a realidade para produzi-la...”), mas não os atentados, os quais entretanto parecem mesmo

copiar, dóceis, as linhas traçadas pela ficção. Como é possível que isso assim se dê? A resposta está na permissividade da própria sociedade em questão, o “centro do império” que não só admite contaminações indevidas entre escrita e mundo, como também as promove a pretexto da segurança pública. A bem da verdade, o que alcança com isso é a desativação de toda crítica eficiente à realidade, cujas fundamentações socioeconômicas se tornam inatingíveis à medida que são diluídas num “teatro alucinado” de fantasmagorias. Como fazer chegar o pensamento crítico ao mundo, quando sua materialidade já foi previamente vaporizada, nas palavras do narrador, “por extremistas que não conseguiam estabelecer fronteiras entre a palavra e a realidade”?⁸⁸

Mas o discurso ficcional, considerado em si mesmo, não é um ato paranóico. Digamos, em princípio, que o discurso ficcional se distingue daquele pela **autoconsciência de ser um modo parcial de tratamento do mundo**. Conforme o narrador de *Teatro*, toda interpretação cria a sua realidade, o que é afinal uma obviedade. Menos óbvia, sobretudo nesses tempos pós-modernos de “desreferencialização” da experiência sociocultural, é a seguinte constatação: “Não era possível não haver realidade a priori”.⁸⁹ O que significa dizer que a mentira das cartas anônimas, que criara por assim dizer um mundo à parte do mundo, não justificaria em hipótese alguma a impunidade dos “sãos”.

O policial aposentado criara uma situação por meio de palavras que ganhara uma terrível e incontrolável autonomia: “As palavras que escrevi criaram uma realidade da qual era impossível sair com palavras, ao menos com as mesmas palavras”.⁹⁰ Essa frase serve à perfeição para ilustrar uma tese que vimos defendendo neste trabalho: embora não seja um reflexo da realidade, a representação verbal mantém vínculos com a realidade, sendo, a rigor, impensável, ou, se se prefere, ininterpretável sem que façamos recurso ao universo extralingüístico a que se refere, à sociedade e suas normas de organização. O narrador sente que, a cada nova palavra que profere, mais e mais se enreda num jogo paranóico de “gestos impotentes e desesperados”, sente que pisa num “cenário de areia movediça”.

A segunda parte do romance, “O Meu Nome”, vem pôr ordem às coisas. O narrador é agora outro sujeito: trata-se de um fotógrafo de paisagens “obcecado pela verdade”. Sua obsessão tem a ver com a carreira que escolheu: somente as coisas inanimadas lhe podem garantir a verdade que procura, já que os homens são muito instáveis... Pois bem, esse narrador nos falará de Ana C., um astro da indústria pornográfica que viria subitamente a desaparecer (Ana C., lembremos, aparecia na primeira parte do romance como mulher, e não homem, figurando como a ex-namorada do policial aposentado).

De certa forma, permanece nesse segundo bloco ficcional o mesmo clima mistificatório que caracterizava o primeiro, só que doravante todo ele concentrado em torno do astro pornô, Ana C.. A respeito dele, observa o narrador: “Desisti quando me dei conta de que, em relação a Ana C., era impossível separar o mito da realidade. Cansei de procurar, tentando procurar a verdade nas invenções dos outros”. De fato, Ana C. se esmeraria em seguir à risca o papel de mito a ele atribuído pelos seus inúmeros fãs, de tal modo que um observador externo nunca poderia saber ao certo se o astro agia por “inspiração autêntica” ou apenas “encenava” sua suposta autenticidade... Enfim, como sintetizaria argutamente o narrador se referindo ao astro, “era como se não tivesse existência fora da imagem”.⁹¹

Não obstante a dificuldade de “separar o mito da realidade”, o fotógrafo de paisagens chega ao termo de suas investigações ao receber em sua casa, anos após o sumiço de Ana C., um texto intitulado “Os Sãos”. As peças então se encaixam revelando-se a verdadeira identidade do policial aposentado. Esse e Ana C. são uma única e mesma pessoa, ou melhor, o policial é uma personagem do astro pornô...⁹² Ana C. fugira de seu país (o país miserável referido na primeira parte do romance) para escapar à polícia local, que tentava incriminá-lo no assassinato de um político importante. Tendo conseguido atravessar a fronteira, Ana C. hospeda-se num hospício – “entre os loucos, camuflado entre os loucos!”, escrevendo ali o texto “Os Sãos”.

Com o texto, Ana C. procuraria mostrar, segundo o narrador-fotógrafo, que a “cura dos loucos” residiria na “lógica do ilógico”, e não na lógica imposta pelos

“sãos”. Deve-se sempre desconfiar de um sentido que se pretende naturalmente lógico, pois nenhuma realização humana é destituída de interesse. A “lógica do ilógico” seria capaz de “fazer você enxergar, por trás da cortina de sentido, um outro sentido que possa dar conta da compreensão do mundo”.⁹³

Luiz Costa Lima vê no encaixe dos segmentos narrativos da primeira e segunda partes uma “falha” de *Teatro*, mais precisamente, uma “busca extremada de transformar o inverossímil em verossímil”. Conforme sua análise, Bernardo Carvalho procuraria facilitar as coisas para o leitor menos exigente (“leitor de enredos lineares...”): “as ações de tal modo se explicam e se justificam que tornam evidente seu caráter de inventadas”.⁹⁴ De nossa parte, não podemos concordar com essa interpretação. As explicações e justificações que dão visibilidade ao caráter ficcional dos discursos embutidos em *Teatro* têm necessidade estrutural no corpo da obra. De um lado, elas se prestam a demonstrar que existem diversos tipos de ficções (a ficção das cartas anônimas, por exemplo, não se confunde com a ficção literária de “Os Sãos”, cumprindo cada qual **funções** diversas no contexto social a que se dirigem); de outro lado, aquelas explicações evidenciam que o mundo não se reduz a uma “linguagem pura” e que somente palavras, enfim, jamais darão conta de resolver os seus graves problemas.

Sexo

Sexo, romance de André Sant’Anna publicado em 1999, constitui uma “façanha na tradição do realismo” nas palavras de Rubens Figueiredo.⁹⁵ A inovação literária, no caso, está numa forma de escrever que “suprime até a raiz

todos os sinais de esmero artístico” com o preciso objetivo de lograr a... “expressão mais direta possível das vozes de sua época”. Rubens Figueiredo é da opinião de que Sant’Anna “simula” um não-fazer literário de modo que a representação da realidade empírica se mostre ao leitor como se não fosse afinal mediada. E não apenas Figueiredo, note-se bem, defende essa entrada interpretativa; também Ademir Assunção diz do “falso realismo” de *Sexo*.⁹⁶

Achamos que vale a pena aprofundar a questão do “realismo” no romance, muito argutamente levantada pelos intérpretes citados. Aliás, são ainda eles que nos indicam o procedimento narrativo adotado pelo autor, a partir do qual podemos pensar a questão com maior apoio crítico-teórico: a exploração literária do clichê. O que faz André Sant’Anna é deixar que os clichês urbanos falem por conta própria: apresenta-os em estado “bruto”, sem maior reelaboração estética – ao menos à primeira vista. Isso posto, declaramos nossa convicção de que temos em *Sexo* um recurso de mediação literária tão inaparente quanto sofisticado: Sant’Anna, como o notou com excelência Rubens Figueiredo, tão-somente “simula uma isenção completa da arte literária”, quando, na verdade, aproxima-se, e muito, daquela arte para lhe testar quer suas possibilidades de representação da matéria contemporânea, quer seu potencial crítico.

A matéria de Sant’Anna são as representações sociais cotidianas absolutamente estereotipadas e vigentes na sociedade brasileira de nossos dias. Representações sociais que, por assim dizer, engaiolam os sujeitos-autores nas barras finas dos interesses do capital. Atributos de ordem socioeconômica colam-se às personagens definindo-as de uma vez por todas: “O Japonês Da IBM gostou do currículo de um jovem executivo que havia feito pós-graduação em economia na universidade de Munique. O Japonês Da IBM apertou a tecla de seu lap-top onde estava o sinal gráfico que significava asterisco. O asterisco ao lado do nome do Jovem Executivo Que Havia Feito Pós-Graduação Em Economia Na Universidade de Munique significava que o Jovem Executivo Que Havia Feito Pós-Graduação Em Economia Na Universidade De Munique seria o assessor direto do Japonês Da IBM, e teria um futuro brilhante pela frente”.⁹⁷ O autor coloca em letras maiúsculas os apêndices adjetivos que transitam, destacados, para um nível

gramatical substantivo e dão, assim, nomes às suas personagens: o “Executivo De Óculos Ray-Ban”, o “Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas”, a “Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol”, a “Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens”...

A paisagem mental das personagens está *a priori* conformada nos padrões socioculturais estandardizados da sociedade de consumo. Daí a **previsibilidade absoluta** de tudo o que dizem e fazem. Quando pertencentes à mesma classe social as personagens só se diferenciam entre si por algum detalhe insignificante. Nada de novo nisso, está claro, não fosse a **forma** com que André Sant’Anna representa sua referência extraliterária:

“O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas pegou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, em casa e a levou para o restaurante the best no seu carro negro, importado do Japão.

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos pegou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, em casa e a levou para o restaurante the best no seu carro negro, importado do Japão”.⁹⁸

O autor, como se vê, não se furta à redundância já que intenciona justamente **mostrá-la** corporificando-a na linguagem. Daí o caráter inestético desta prosa saturadíssima de lugares-comuns. Mas também, cremos, o seu extraordinário poder de revelação: o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e o Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos terminarão trocando de noivas entre si, sem maior constrangimento, o que estabelece uma equivalência de troca entre coisas muito distintas: substitui-se uma gravata tal como se substitui uma mulher. Gravatas e noivas têm o mesmo estatuto de mercadoria no contexto do romance. O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e o Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos são, igualmente,

“vencedores”, como diz o narrador, pois possuem dinheiro e nada, portanto, lhes pode ser negado no universo de valores padronizados no qual circulam.

Se pensarmos numa “estética das condutas”, na linha proposta por Jean Galard,⁹⁹ saltará à vista o porquê da ausência de beleza nos gestos das personagens de Sant’Anna: falta a elas a capacidade de se afastarem de si mesmas e, assim, alcançarem espaço hábil para jogar mais livremente com os gestos cotidianos: ora ressaltá-los, ora citá-los ou relacioná-los com outros gestos passados à maneira (a comparação é proposta por Galard) de um “jogo” com a linguagem. Não seria cabível, aliás, definir o clichê em literatura como um engessamento da linguagem, o qual suprime a possibilidade de engendrar, a partir da exploração da linguagem, múltiplas e diversas representações de um mesmo fenômeno?

O texto-clichê de Sant’Anna carece de multiplicidade de representações, o que não é falha, mas marca de seu realismo contundente. Seria enganoso, entretanto, supor que estamos diante de uma “cópia” que se pretenderia fiel à realidade social preexistente. O efeito provocado pelo romance de “expressão mais direta possível das vozes de sua época” é exatamente um **efeito literário**. O realismo de *Sexo* não se restringe à reprodução dos clichês urbanos; mas antes cola-os à página de modo enviesado, distanciando-se – criticamente - deles.

Sant’Anna, com muita ironia, cita o clichê ao tempo em que introduz pequeno deslizamento semântico que visa a implodi-lo. Assim, por exemplo, no que toca ao fedor da pessoa negra. Em *Sexo* há duas personagens de cor negra: O Negro, Que Fedia e o Negro, Que Não Fedia. O primeiro é um homem pobre e o segundo um cantor de renome internacional... Contrariamente ao preconceito popularizado no país, o cheiro do negro não é aqui mero atributo da natureza, mas variará de acordo com a posição social ocupada pelo sujeito na comunidade: “O Negro, Que Não Fedia, já fora um negro que fedia. Isso foi antes de o Negro, Que Não Fedia, se tornar um astro internacional do reggae. Na época em que o Negro, Que Não Fedia, fedia, ele, Negro, Que Não Fedia, morava em Kingston e era borracheiro”. Outro clichê, segundo o qual todo japonês é idêntico a outro, é corroído pela desconstrução do referencial nacionalista: “O Japonês Da IBM era

um japonês culto. O Japonês Da IBM era um japonês moderno. O Japonês Da IBM não era japonês, nem brasileiro. O Japonês Da IBM era californiano”.¹⁰⁰ São momentos narrativos esses em que o ácido da sátira corrói o preconceito desde há muito instituído.

O ponto forte da crítica, entretanto, parece-nos ir muito além do desmascaramento do caráter **construído** de todo preconceito, localizando-se preferencialmente na denúncia da estandardização dos papéis sociais. E aqui nada escapa, inclusive – ou, talvez, principalmente? – o sexo. Em romance que leva seu nome no título, o sexo aparece como ação destituída de todo potencial de transgressão, de originalidade e de fonte de conhecimento mútuo entre seus praticantes. Romancistas como George Orwell e Aldous Huxley imaginaram em suas obras sociedades repressivas em que o sexo era subtraído às pessoas e encaminhado à domesticação laboratorial. Sant’Anna não precisou criar ficionalmente nenhum totalitarismo político para dar conta da repressão contemporânea ao sexo. Bastou-lhe remeter à incorporação da intimidade sexual pelos meios de comunicação de massa. Observe-se que o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e o Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos resolvem tratar sexualmente suas Noivas Louras, Bronzeadas Pelo Sol de modo idêntico (isto é, brutal), pois ambos leram na revista *Ele & Ela* o artigo “É dos Fortes que Elas Gostam Mais”, onde se dizia “que boa parte das mulheres gostava de se sentir dominada por um homem viril durante a relação sexual”.¹⁰¹

Bem pesadas as coisas, o que se relata em *Sexo* é a morte da aventura na sociedade contemporânea. Veja-se, enfim, o Adolescente Meio Hippie. Ele é um “menino muito bacana”, segundo o narrador. Como ainda é muito jovem guarda em si sonhos de uma vida futura que escape à monotonia pequeno-burguesa: quer ser músico e tocar reggae na Jamaica, entre outras delícias. Não obstante, o futuro que o aguarda será bastante diferente: onisciente, o narrador nos informa que o Adolescente Meio Hippie desistirá um dia da música e irá “trabalhar como sub-gerente na firma do pai, usando uma gravata amarela com listras horizontais negras”.¹⁰²

2- Uma Visão de Conjunto da Produção.

a) Modos de Figuração de Personagens, Espaço e Tempo.

Concluído o trabalho de análise das obras particulares, o que se tenta agora é uma visão do conjunto da produção romanesca dos anos 1980-90 em nosso país. Este tópico é precisamente uma complementação do anterior; serve-se dos objetos e das análises daquele para destacar linhas de força predominantes nos romances, recorrências aos níveis temático e formal, tratamentos semelhantes de tempo e espaço. Afinal, se a diversidade é uma característica forte amplamente reconhecida pela crítica especializada na produção contemporânea, o cenário histórico-cultural comum a todos os romances – seu horizonte incontornável – impõe **limites** à intencionalidade configuradora dos autores. Salvo renúncia ou cegueira involuntária por parte desses últimos, “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais”.¹⁰³ O “mundo hostil” fomentado pela dinâmica capitalista, ainda nas palavras de Lukács, é de difícil apreensão formal, tende à “irrepresentabilidade”.¹⁰⁴ Retomaremos esse ponto adiante, ao tratarmos da questão do realismo no romance atual; por ora, interessa-nos tão-somente frisar que a resistência da matéria histórica à vocação totalizante e integradora da forma romanesca pode ser avaliada concretamente nos **resultados comuns** em que desembocam nossos escritores na realização de suas obras.

Walnice Nogueira Galvão lança um olhar panorâmico sobre a prosa de ficção contemporânea e traça um quadro no qual destaca cinco modalidades de romances mais recorrentes: a) o romance policial; b) o romance regionalista; c) o romance histórico; d) o romance das correntes imigratórias; e) o romance desconstrucionista. A autora registra ainda outra tendência forte de nossos dias,

mas aí já extrapolando o campo da ficção, qual seja o biografismo que faz recurso a técnicas de composição romanesca, praticado por autores como Fernando Morais e Ruy Castro, entre outros, sempre com grande sucesso editorial.¹⁰⁵

O romance policial tematiza a violência urbana e se vale fartamente de técnicas narrativas “de impacto”, cujas fontes originárias podem ser detectadas no jornal, na televisão, cinema e *videogame* (na linha direta de um Rubem Fonseca, Patrícia Melo é representante dessa modalidade). Fazendo contraponto ao romance policial, tem-se o romance do regionalismo tardio, que dá continuidade à tradição de 1930, renovando-a (inclui nomes como os de João Ubaldo Ribeiro e Francisco Dantas, de vertente propriamente realista, e Antonio Torres, de vertente mágica). O romance histórico é aquele que recria, em moldes ficcionais, episódios de nossa história, uns mais outros menos longínquos (são exemplos *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, e *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan). O romance das correntes imigratórias é obra de escritores de descendência estrangeira, os quais narram suas experiências pessoais e / ou a epopéia de seus familiares (Nélida Pinõn, por exemplo, que escreve sobre espanhóis-galegos; Moacyr Scliar, a propósito de judeus; Raduam Nassar e Milton Hatoum que tematizam, respectivamente, árabes do Centro-Sul e árabes da Amazônia). Por fim, o romance dito desconstrucionista, praticado por autores como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll e Silviano Santiago, entre outros, modalidade essa que coloca em xeque a narrativa tradicional, implodindo-a por intermédio de jogos intertextuais, montagem, colagem.

Walnice Nogueira Galvão afunila seu panorama numa proposta de “síntese classificatória”, concluindo que as várias tendências da prosa de ficção são pertinentes a dois extremos paradigmáticos, o do “hipermimético” e o do “hipermediado”.¹⁰⁶ A prosa “hipermimética” é aquela que, “temerosa da fantasia e do devaneio”, diz, se propõe como reprodução bruta da realidade, idealmente tendo suprimido as mediações literárias; no pólo oposto, a prosa “hipermediada” elege a intertextualidade, a citação, a colagem, a mescla de estilos, o pastiche e a paródia como artifícios privilegiados de construção, certamente em sintonia com a

proposta pós-moderna e, na avaliação de Walnice, “enfazando tanto os meios que se arrisca a perder de vista os fins”.

Como toda tentativa de síntese, a de nossa autora opera uma simplificação do cenário cultural e literário (em verdade muitíssimo variado) com vistas a apreendê-lo em suas linhas gerais mais salientes. Nada de errado nesse procedimento, está claro. A avaliação da matéria contemporânea, no caso, é feita em contraponto (de fato, o ensaio é articulado sob espécie binária) à produção dos anos 1960, década em que “tudo se enquadrava numa certa estrutura simbólica voltada para a conscientização do cidadão”, conforme suas palavras. Isso posto, diga-se que a visada de Walnice não deixa de comportar, a nosso ver, um quê de nostalgia em relação àquela década já distante. Ora, o resultado disso é certa desconsideração de determinantes culturais contemporâneas que alteraram a função social da literatura no contexto brasileiro (entendendo-se por função social, precisamente, o papel que desempenha na sociedade, no conjunto da produção cultural). Determinantes que, de resto, tornaram impossíveis quaisquer tentativas de reatualização das fórmulas de impacto das artes nos anos 1960, preservada a contundência antiga.

As atitudes estéticas do fragmento e da provocação à ideologia burguesa (“*épater la bourgeoisie...*”), politicamente motivadas e instrumentalizadas pelo Modernismo de 1920 e, em nova chave, pelos artistas de 1960, não encerram hoje o potencial crítico de outrora. Alguns de nossos escritores das décadas de 1980-90 estão bastante conscientes desse esvaziamento, que é um resultado histórico-cultural, e procuram vias alternativas para a crítica social. Desde logo, cabe enfrentar tal desmobilização particular como um dado de fato e perscrutá-la sem a nostalgia dos “anos rebeldes”, já que as condições do passado não mais se repetirão em hipótese alguma.

A leitura de Walnice Nogueira Galvão do cenário cultural brasileiro é realizada a partir de uma plataforma de valores estético-ideológicos provenientes de nossa melhor tradição moderna. É a partir desses valores que discrimina e avalia as obras contemporâneas. Nessa perspectiva, observe-se que a crítica brasileira se encontra na boa companhia da crítica argentina Beatriz Sarlo: “Sarlo

piensa, discute y ordena los problemas de la literatura y de su historia siempre desde la tradición moderna por eso la violencia del desplazamiento que supone leer la ‘literatura trivial’ para alguien tan afecto a las rupturas vanguardistas. Este desvío, un salto casi al vacío, encapsula a la lectura en un campo magnético de fuerzas en colisión”.¹⁰⁷ Como explica María Vázquez no ensaio citado, o pensamento de Sarlo instaura uma antinomia, isto é, um lugar de tensão ideológica onde se confrontam os traços do debate estético na modernidade e pós-modernidade – de par, é claro, com uma indisfarçada celebração do primeiro campo. Enfim – e agora esclarecendo melhor nossa aproximação – leituras do momento contemporâneo como as de Walnice e Sarlo, a despeito da agudeza que possam ter, tendem a deixar à sombra **elementos de transgressão** estético-ideológicos gestados no contexto pós-moderno.¹⁰⁸

O dado decisivo para a compreensão do que se passa com as artes em nossos dias, segundo Walnice Nogueira Galvão, é o “fundamentalismo do mercado”, o que nos parece correto. É necessário, contudo, trafegar com espírito de análise precavido na maré montante do capital a fim de não reduzir tudo a um problema de *rationale* econômica. Em outras palavras, é preciso estar atento a um fenômeno de mão dupla, posto a cultura jamais ser condicionada de modo unilateral pela economia: ao invés, pensamento e prática econômicos são eles próprios condicionados por uma cultura específica. Evidentemente, essa última receberá de volta, de fato, a influência marcante de uma determinada política econômica.¹⁰⁹ Mas a *rationale* econômica, tomada em si mesma, como um conjunto fechado, não esclarece a produção artística, cujo móvel profundo é sempre um paradigma cultural.

O próprio Teixeira Coelho nos oferece exemplos de ultrapasse fecundo do reducionismo economicista quando analisa, por exemplo, aspectos de intervenções culturais cotidianas, tais como as inomináveis “pegadinhas” das tardes dominicais da TV brasileira ou as pretensas “ousadias” de nossos mais famigerados agentes publicitários.¹¹⁰ Observa que as “pegadinhas” são a “contrapartida eletrônica, semi-encenada, da onda de crimes variados que toma conta das ruas”; ato contínuo, demonstra como a TV, ao passo que registra a

violência dos comportamentos urbanos – Teixeira Coelho destaca a resposta desproporcional dos cidadãos, muitas vezes violentíssima e descabida em relação à brincadeira por vezes um tanto ingênua encenada na “pegadinha” – a TV, simultaneamente, também “amplia, devolve e impõe, remoldando a realidade captada”. Visto isso, observa que fica difícil insistir na diferenciação estrita entre uma violência real (a das ruas), e outra que seria “apenas” simbólica (a das “pegadinhas” da televisão). Quanto à publicidade, Coelho remete a comercial televisivo em que um ator aparece travestido de Che Guevara, aí garoto-propaganda de determinada marca de detergente. Situação “constrangedora”, diz, na qual valores históricos, humanos e morais são diluídos a bem do produto de mercado: “...um caldo de cultura homogeneizado e pasteurizado [criado e sustentado pela publicidade] onde tudo tem o mesmo valor, quer dizer, valor nenhum”.

Ao analisar essas pequenas “guerrilhas culturais”, como as denomina, a atenção analítica do crítico vai do dado cultural ao econômico e vice-versa, sempre colocando em destaque as mediações de uma cultura específica, captada aqui microscopicamente, em nuances só aparentemente banais. Como um dos resultados, e não dos menores, da postura adotada, surge uma explicação da violência urbana, que hoje a todos, digamos, aterroriza, que ultrapassa o sempre lembrado fator desigualdade social: a violência surge iluminada, também, pelos pressupostos do individualismo de massa, uma “cultura” que faz *tábula rasa* do valor intrínseco à vida humana.

Retornemos agora aos romances para colocar em destaque alguns de seus aspectos recorrentes na configuração formal de personagens, espaço e tempo. No que respeita ao romance de temática urbana, como já pudemos observar nos capítulos anteriores, predomina uma personagem desorientada em relação ao papel social que lhe caberia desempenhar. Tratam-se de figuras que se movimentam mais ou menos a esmo num espaço social cujos fundamentos e normas de organização lhes escapam totalmente e sobre o qual, por conseguinte, não conseguem endereçar nenhum tipo de ação transformadora.

São personagens esqueléticas, desamparadas, à mercê dos golpes da sorte e que manifestam condutas destituídas de valores diretrizes e objetividade, o que bem nos lembra a tradição dos “anti-heróis” estudada por Victor Brombert.¹¹¹ Pensemos, por exemplo, nos narradores-protagonistas de *A Fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll, e de *Estorvo*, de Chico Buarque. Ambos perambulam pela cidade do Rio de Janeiro e são vítimas, aqui e acolá, da violência urbana; buscam abrigo num lugar em que não há mais abrigo (sobretudo para aqueles que não possuem nenhum tipo de guarida material...) e, desse modo, não chegam jamais ao apaziguamento de suas consciências a um tempo abúlicas e dilaceradas. Mas, sabidamente, se **perder** numa cidade também é uma ciência, e os anti-heróis brasileiros, ao subverterem o código heróico tradicional (não raro vinculado aos cultos da guerra, violência e virilidade) não deixam de re-significar a experiência urbana. Como escreve Brombert: “Numa época de ceticismo e fé definhante, época marcada pela consciência difusa de perda e desordem, a intencional subversão da tradição heróica pode indicar uma iniciativa de recuperar ou reinventar significação”.¹¹²

Observe-se como a teorização de Victor Brombert sobre o anti-heroísmo, que ele desenvolve paralelamente a análises pontuais de romances de Dostoiévski, Flaubert, Svevo, Camus, Primo Levi, entre outros, ganha pertinência e poder de revelação quando referida às nossas condições sociais! De fato, podemos pensar o anti-heroísmo a partir de uma perspectiva contundentemente local (o que não significa que sua especificação independa do que se passa no resto do mundo): a apatia, os gestos desfibrados, o desnorreamento, a carência de projeto pessoal e coletivo, a perda de valores e de sentido ético da experiência cotidiana, a fúria impotente e tantas vezes patética que caracterizam tantas personagens dos romances brasileiros dos anos 1980-90 podem ser explicados também, avancemos, à luz do desemprego estrutural e da falta de assistência ao trabalho no campo, que são mazelas bem nossas. **Pois o universo do trabalho é uma referência forte na prosa de ficção atual:** desempregada no (e pelo) sistema, a que não consegue se integrar para bem e mal, a nossa personagem anti-heróica se sente “irremediável para qualquer organização (...) irremediável

para um papel”, como sintetiza à perfeição o narrador anônimo de *A Fúria do Corpo*. Como e por que agir tendo em vista fins, quando não se sabe mais o **lugar** a ser ocupado entre os outros homens na comunidade? Referindo-se ao romance *A Peste*, de Camus, Victor Brombert faz a seguinte observação: “...porque a tragédia é uma realidade diária, e não excepcional, exigindo não gestos ou feitos adequados a ocasiões grandiosas, mas a implacável e singela coragem de viver”.¹¹³ O heroísmo contemporâneo, portanto, não é o dos grandes feitos de semi-deuses gregos, espadachins a serviço do Rei, corajosos desbravadores de sertões selvagens, mas antes o do homem dito “comum”, que sobrevive a muito custo nas condições adversas impostas pelas grandes metrópoles ou nos rincões desassistidos das periferias rurais ou semi-rurais. Escusado dizer que o romance brasileiro atual está repleto de exemplos desse heroísmo singelo, persistente, do dia a dia...

Quando os anti-heróis brasileiros, entretanto, decidem enfim “tomar atitude”, não raro enveredam para o mundo do crime. O jovem Máiquel, personagem de *O Matador*, de Patrícia Melo, e tantas outras que povoam as muitas páginas de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, são bons exemplos de figuras que, potencialmente abertas a uma vida cidadã e de trabalho regular, acabam irreversivelmente tragadas pelas solicitações da criminalidade. “No íntimo – observa Roberto Schwarz referindo-se aos bandidos de *Cidade de Deus* – o leitor sente-se em casa com eles, pois tendem a realizar o sonho regressivo comum de apropriação direta dos bens contemporâneos”.¹¹⁴ E Flora Süssekind, por sua vez, explica o vigor do gênero policial em nossa literatura recente (de fato, um grande sucesso editorial) remetendo-o a “um tipo peculiar de insegurança”, que entre nós já toma feitiço de neurose coletiva, “ligada à possibilidade de despossessão, mesmo do mínimo obtido”.¹¹⁵

Quando tratamos neste trabalho do romance dos anos 1960, enfatizamos a componente Revolução como um legítimo dispositivo deflagrador da narrativa. Daí a possibilidade de uma personagem como o padre Nando, de *Quarup*, que troca a batina pela luta armada contra a ditadura militar. Personagem ideologicamente engajada que não marca mais presença no romance atual, pois afinal de contas

aquele horizonte utópico da Revolução foi concretamente ocupado por uma verdadeira “contra-revolução liberal-conservadora”.¹¹⁶ Tudo se passa, nos dias atuais, como se o capitalismo se “vingasse” da sociedade: findo o período de capitalismo “domesticado” (correspondente aos “30 anos gloriosos” do pós-guerra), a Terceira Revolução Industrial e a globalização financeira exacerbam e colocam mais uma vez à vista a essência mesma dos movimentos do capital: sua orientação para a busca da riqueza abstrata, expressa pelo dinheiro. Acumulação de dinheiro como “mais dinheiro”, pouco importando o crescimento da desigualdade socioeconômica e da miséria que vem de par com tal deriva cega. Tendo em vista essa perspectiva, gostaríamos de chamar a atenção para outro tipo de personagem recorrente em nosso romance, que é o do memorialista da tradição da família brasileira, sobretudo daquela pertinente às áreas periféricas do país, pouco ou nada urbanizadas.

Personagens características de dois romancistas por nós analisados, Miltom Hatoum e Francisco Dantas. Em ambos, o memorialismo é um princípio motor da escrita, no caso associado à demanda das raízes familiares. As personagens desses dois escritores se prestam a um elucidativo contraponto com as personagens dos romances de temática urbana, com os quais coincidem até certo ponto para depois deles divergirem maximamente. O ponto de contato preliminar está no sentimento comum de desconcerto perante um mundo em acelerada transformação e que não lhes parece reservar a possibilidade de viver dignamente as próprias idiossincrasias. O que os une, numa palavra, é a sensação de irremediável desamparo. As vias pelas quais tentam escapar a tal situação degradante, de solidão e desespero, são divergentes, entretanto.

Pode-se dizer que o “heroísmo” das personagens do romance de temática urbana se restringe às tentativas, muitas vezes débeis, nem por isso menos essenciais, de se manterem vivas e, na medida do possível, lúcidas perante os golpes da adversidade. São efetivamente anti-heróis da sobrevivência miúda do dia-a-dia, a qual está sempre por um fio nas ensandecidas metrópoles brasileiras. Em geral, tratam-se de personagens cujos vínculos com o passado público de seu tempo encontram-se de algum modo obstruídos, carecem de consciência histórica

e assim vivem – para usar expressão de Eric Hobsbawn – numa “espécie de presente contínuo”. Bastante diversa é a tentativa de sobrevivência das personagens-memorialistas: recusam o “presente contínuo” e saem em busca da história passada de seus familiares.

Em última instância, as personagens-memorialistas são movidas por uma certa nostalgia da totalidade, a qual buscam resgatar ao menos no plano individual. O império do fragmento, que por assim dizer dá as cartas no mundo moderno, é contrastado pela demanda obsessiva do *temps perdu*, busca cujo resultado almejado é a constituição de uma identidade mais coesa e significativa para o próprio sujeito. Comparem-se, de fato, os narradores-protagonistas de *A Fúria do Corpo* e *Estorvo* com os de *Cartilha do Silêncio* e *Relato de um Certo Oriente* e saltará à vista, sem dúvida, a maior densidade histórico-social (de que as próprias personagens têm consciência) da caracterização literária desses últimos.

Se escapam ao “presente contínuo” da vivência urbana, as personagens-memorialistas correm o risco de caírem (o que não deixa de ser uma tentação) na areia movediça do...“passado contínuo”. Assim, se a narradora do *Relato de um Certo Oriente* parece saltar sobre a armadilha da busca da história familiar como um fim em si mesmo, articulando-a à ação no presente, uma personagem como Cassiano Barroso, de *Cartilha do Silêncio*, por exemplo, sucumbe ao caráter meramente compensatório dos atos de rememoração, que aí sufocam toda possibilidade de transformação de sua medíocre situação presente: seu memorialismo vira “brilho bonito mas inútil”.

Resta observar que as personagens de Dantas e Hatoum nos oferecem uma **ótica** eminentemente diferencial para refletirmos sobre questões como globalização financeira e modernização. Essas personagens nos situam perante os **resultados concretos** que tais processos desencadeiam nas periferias da vasta periferia chamada Brasil. Lembre-se Coriolano, personagem do romance não por acaso intitulado *Os Desvalidos*, que é incapaz de acompanhar a modernização dos meios de produção de bens materiais, insistindo na fabricação artesanal e que, justamente por conta desse procedimento, vai à falência diversas

vezes, condenando-se por fim a uma sorte de peregrinação involuntária pelos sertões sergipanos, à cata da própria sobrevivência. E lembre-se, também, “a miséria que é só desespero” referida a certa altura pela narradora do *Relato de um Certo Oriente*, que dá notícia da situação em que vive boa parte da população manauense. Esforços narrativos de ver claro as mazelas da modernização brasileira, a exemplo, note-se de passagem, de tentativas similares no cinema dos anos 1980-90, igualmente empenhadas na observação das transformações socioeconômicas a partir “dos seus pontos de fronteira, nos confins”.¹¹⁷

Outra caracterização recorrente no que tange às personagens deriva do procedimento literário de esvaziamento de toda “substância estável” ou fixa da personalidade. São exemplos as personagens-clichê de *Sexo*, de André Sant’Anna; as personagens-dobradiça de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago; o irmão do narrador-protagonista de *A Céu Aberto*, de João Gilberto Noll, que ora é homem ora mulher; enfim, a Ana C., de *Teatro*, de Bernardo Carvalho, personagem que é namorada do narrador da primeira parte do romance e astro pornô da indústria cinematográfica na segunda parte. Essas personagens estão sintonizadas, como bem notou Flora Süssekind, com as “transformações no conceito de valor, com as práticas financeiras de representação”.¹¹⁸ A aproximação parece-nos muito pertinente se levamos em conta a teoria econômica contemporânea, que nos ensina que moeda “sem substância” é aquela que não espelha nenhum tipo de trabalho precedente: moeda, nesse sentido, “simulada”. Ora, já observamos aqui, várias vezes, como a referência ao universo do trabalho é uma linha de força importante no romance atual: presentifica-se sua ausência e desenha-se simultaneamente, contra esse pano de fundo por assim dizer “vazio”, a personagem, cujas intervenções sobre a realidade emergem de antemão emasculadas, destituídas de “substância estável” e efeitos práticos.

Outro fator importante a ser considerado, juntamente com as lembradas “práticas financeiras de representação”, é a atuação incisiva das mídias eletrônicas, certamente outra motivação para a constituição formal da “não-substancialidade”. Mídias que, não é preciso dizer, saturam o ambiente social de imagens que não raras vezes pretendem se passar pela “própria” realidade,

escamoteando o dado produtivo de suas representações. Stella Manhattan, como vimos, representa a si mesma tendo como **modelo** uma propaganda de cigarro vista em *outdoor*. Já o rapaz-dramaturgo de *A Céu Aberto* se diz sufocado por tantas linguagens impostas à sua revelia, e encena no projeto do “Teatro da Aparição” o cancelamento do palavrório em favor da “aparição” das coisas-em-si-mesmas... A personagem **ele** de *As Fúrias da Mente*, que sofre de depressão, se refere em certo momento às imagens de seu televisor, que o levam a odiar-se por convocarem a uma felicidade que afinal “ninguém jamais poderá alcançar”. O terrorista anônimo de “Os Sãos”, texto que abre *Teatro*, de Bernardo Carvalho, decididamente atenta contra a irrealização do real conforme provocada pelos *media*, a transformação do mundo numa “farsa, uma ficção horrível e programada” (coerente, assassina o vice-presidente de uma grande rede de televisão). Enfim, André Sant’Anna cita ironicamente os clichês da sociedade de consumo em *Sexo*, corroendo-os desde dentro através de procedimento narrativo que, à primeira vista, parece não manter nenhuma distância crítica da matéria tratada.

São evidentemente diversas as maneiras pelas quais os nossos romancistas dialogam com os produtos e a cultura de massa criados pelos *mass media* (lembrando que o próprio gosto de massa é criação desses produtores culturais: como nos ensinaram os frankfurtianos, a indústria cultural não fabrica apenas bens culturais, mas fabrica concomitantemente os seus consumidores adequados). Mas a musa romanesca não é vítima impotente perante o “assédio” da indústria cultural: muitas vezes sabe lhe fazer frente à altura, questionando as representações mediáticas por intermédio de uma representação literária complexamente reflexiva e autoreflexiva (Aproveitemos a deixa para relativizar a síntese classificatória das tendências da prosa de ficção atual proposta por Alfredo Bosi e retomada no ensaio de Walnice Nogueira Galvão: *Sexo* é “brutalista”, mas de forma alguma se propõe como uma reprodução “direta” da realidade – não é “hipermimético” - , sua força estética deriva justamente de uma mediação literária inaparente, sofisticada nesse ponto; o “desconstrucionismo” de Noll e Santiago, por outro lado, não se confunde com “hipermediação”, na acepção negativa de

Bosi, pois o realce dos artifícios da construção, mais as bricolagens, se associam a uma contundente denúncia de nossas misérias culturais e políticas).

As personagens “sem-substância” se apresentam enquanto tal, vale dizer, como simulacros que podem variar sob o impacto das circunstâncias. Em última análise, põem a nu pelo menos dois aspectos da experiência filosófica e social contemporânea: a) o reconhecimento da fragilidade ontológica dos seres humanos (a consciência, afinal, da inexistência de um fundamento último que explique e justifique a vida humana de uma vez por todas); b) a violência latente, quando não francamente explícita, das “sociedades do espetáculo”, que tendem a sufocar a delicada busca de sentidos relevantes para a experiência individual mediante o artifício de invenção de uma felicidade que não há, proposta cinicamente como “verdadeira”.¹¹⁹

Vistos os três tipos de personagens mais recorrentes, os anti-heróis da urbe (os quais subdividem-se, grosso modo, entre os abúlicos e os bandidos); os memorialistas da tradição familiar e de hábitos, costumes e crenças seculares; as personagens “sem-substância”; podemos passar agora a uma breve análise da categoria do espaço. Os dois espaços tematizados pelos romancistas são o urbano e o rural. Dá-se pois continuidade à tradição literária brasileira que tem em Machado de Assis e Euclides da Cunha os precursores mais conseqüentes, o primeiro nos desvelando as normas sociais subjacentes à vida mundana no Rio de sua época, o segundo trazendo à consciência letrada o universo sertanejo em sua mais crua condição social. Nem sempre tratados como realidades estanques, o rural e o cidadão são apreendidos por vezes em suas intersecções no romance contemporâneo, como se dá na obra de Francisco Dantas, *Cartilha do Silêncio*.

Já no início da década de 1970, Fábio Lucas escreveria um ensaio no qual, presciente, registraria uma tendência da prosa de ficção que só faria se exacerbar nas duas décadas seguintes àquela: o “apagamento” do cenário exterior mediante a hipertrofia da subjetividade, mais precisamente a de uma “personagem dividida interiormente, mutilada e impotente, em choque com valores que a esmagam”.¹²⁰ Entende-se assim que a “crônica de costumes urbanos” entre em franco declínio, passando a vez a um Eu onipresente, que deforma sem cessar a paisagem

exterior: filtrada a exterioridade por uma sorte de Neoexpressionismo, o que enfim chega à página literária é menos aquilo que se vê do que aquilo que se sente. Quanto às décadas de 1980-90, a tendência identificada por Lucas toma forma concreta em romances de escritores como João Gilberto Noll (as coordenadas geográficas se diluem sob o impacto de mentes elas mesmas desorientadas), Silviano Santiago (a cidade como “jogo de armar”, quebra-cabeça sem síntese possível face à paranóia política). Mas será certamente *Estorvo*, de Chico Buarque, o romance no qual mais se agudizará a incerteza perante aquilo que se vê: o narrador que julga enxergar “as coisas mais nítidas do que são”, na verdade, pouco se dá conta das mediações socioculturais entre representações e realidade empírica, tomando-as como absolutamente equivalentes ou, na melhor das hipóteses, flagrando os desajustes, mas sem lograr compreendê-los (não se trata nesse caso, entenda-se bem, de postular a existência de uma representação **mais adequada** para dada realidade extralingüística, mas sim de conseguir **ver o interesse** a que responde tal e qual representação, o que decididamente o narrador de *Estorvo* está longe de conseguir efetuar). Como detalharemos melhor mais à frente, há de fato uma grande dificuldade por parte dos romancistas de alçarem a uma visão mais coesa e totalizante (segundo a vocação mesma da forma romanesca) o universo metropolitano.

O espaço enquanto *locus* culturalmente saturado, reserva de tradições, hábitos, falares típicos, permanece entrementes como elemento importante para a prosa atual. A experimentação formal de um Dantas, por exemplo, não se desvincula de um diálogo com os falares próprios à região por ele tematizada. A força de sua prosa nasce justamente da mescla que articula entre convenção letrada e usos populares da língua portuguesa, a exemplo do que já fizera antes dele Guimarães Rosa, com a mestria que se sabe. Mas os romances de Dantas, bem como os de Milton Hatoum, também referentes a espaços periféricos, são irredutíveis à questão da denúncia social, tomada como objetivo literário último, não descurando jamais da elaboração propriamente estética. Além disso, o cuidado com a tradição sociocultural local se funde aí à mediação da memória, matriz dos relatos, o que transforma o passeio pelas raízes familiares numa busca

da identidade profunda do sujeito, de sua humanidade – enfim, o “homem humano” de Rosa -, extrapolando-se então as determinações locais.

Passemos ao tratamento do tempo, sobre o qual desejamos também fazer algumas observações. De modo geral, o que se verifica é uma narrativa estruturada segundo uma concepção de temporalidade linear. Vale dizer, a maioria dos romances atuais apresentam histórias de princípio, meio e fim linearmente articulados, a concatenação dos episódios dando-se numa seqüência lógico-causal. São exemplos o romance policial de Patrícia Melo, o de Paulo Lins em torno de criminalidade e narcotráfico, mas também o *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan, metucioso no aproveitamento de dados histórico-biográficos relativos à família do escritor alemão Thomas Mann, dos quais trata em seqüência cronológica. Como em tudo o mais, porém, há diversidade no modo com que os autores trabalham o elemento temporal em suas narrativas e certas peculiaridades, a nosso ver, são bastante dignas de consideração.

A indeterminação temporal ostensiva dos romances de João Gilberto Noll faz frente ao primado da ordenação linear. Engendra-se neles um tempo que difere sensivelmente do “presente contínuo” em que estão mergulhadas as personagens de Patrícia Melo e Paulo Lins, que agem com violência mais ou menos incientes das determinações históricas do contexto social. Seja em *A Fúria do Corpo*, no qual se dá a consagração do instante vivido em oposição ao passado vivido e a um futuro incerto, seja em *A Céu Aberto*, no qual a ancoragem temporal causalista é suprimida de vez, o que temos é uma impactante visão da experiência de choques na modernidade. À primeira vista “a-históricos”, os romances de Noll adentram fundo na temporalidade **infern**al dos tempos modernos, revelando-nos o que ela acarreta como cargas de alienação, sofrimento, terrível desumanização.

Em autores como Zulmira Ribeiro Tavares, Francisco Dantas e Milton Hatoum ocorre o que poderíamos denominar uma “especificação” do tempo, isto é, uma historicização particularíssima, que é nada menos que fundamental para a inteligibilidade do conteúdo. Evidentemente, isso não está de todo ausente das narrativas de Noll aqui consideradas; mas nelas, cabe observar, a remissão às

coordenadas temporais locais não ocupa a mesma função estruturante exercida na obra dos três autores supracitados. Com efeito, *O Nome do Bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, faz da exploração sistemática dos (des)encontros entre tradição patriarcal paulista e os novos valores e costumes desencadeados com o processo de modernização o seu ponto nuclear de articulação e disseminação crítica. De forma semelhante, o malfadado encontro – melhor seria dizer, talvez, confronto – entre a modernização dos meios de produção material e os antigos meios de produção artesanal do sertanejo é fator decisivo para a armação da intriga de *Os Desvalidos*, não deixando de transparecer também nas diversas falas embutidas em *Cartilha do Silêncio*, romances de Dantas. Temos o choque de temporalidades diversas (em última análise, modos diferentes de se relacionar com o tempo), não raro, nesses casos, com desfecho trágico para o tempo da fabricação artesanal.

A elaboração narrativa da experiência do tempo nesses autores muito atentos à matéria histórica local coloca em evidência as **tensões** que se engendram, justamente, entre uma tradição cultural secularizada e o processo de globalização, cuja deriva é a de aplainar diferenças a bem dos movimentos do capital multinacional.¹²¹ Por vezes, das tensões assim originadas resulta tremenda crise dos valores patriarcais arcaicos, o que implica revê-los sob uma perspectiva progressista, como se dá em *O Nome do Bispo*, que ironiza os velhos ditames da tradicional família paulistana. Outras tantas vezes, a tematização de certa vivência do tempo, que tem a ver com uma relação mais orgânica com a produção resultante do trabalho (um trabalho diferente do das linhas de produção industrial, um trabalho no qual as marcas do humano se embutem e se prolongam) faz contraparte crítica à “frenética imobilidade” (a expressão é de Octavio Paz) do *time is money* - a experiência contábil do tempo. Esse **modo de resistência** à temporalidade da alienação (na qual o homem, ao invés de se reconhecer nos objetos que produz, se sente antes agredido por eles!) é linha de força importante nos romances de Francisco Dantas, embora suas investidas líricas no universo rural estejam perpassadas pelo sentimento acre da **morte**: seu memorialismo procura se opor, sempre ciente de sua própria fragilidade, ao rápido desaparecimento de uma certa vivência do tempo, condenada por uma vivência

outra, pertinente ao “processo civilizatório”. Na mesma linha de resistência têm-se, em *Relato de um Certo Oriente*, as reflexões do fotógrafo alemão Dorner, que supõe seja a aparente apatia da população manauense uma “forma de resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo”. Ainda aqui, enfim, o romance põe à vista a coexistência de diversos e diferentes tempos no processo histórico, o que pode ser lido como uma crítica à concepção de um “tempo vazio e homogêneo”, na qual se inscreve a “história dos vencedores”, como sabem os leitores de Walter Benjamin.

Outro recurso de elaboração literária do tempo (mais sutil, desde que pensemos a questão em termos estéticos), consiste no engendramento de uma fratura no tempo, a partir da qual se passa a operar com uma dupla temporalidade, uma narrativa em “dois tempos”. Lançam mão desse recurso Silvano Santiago e, sobretudo, Bernardo Carvalho. O objetivo parece ser o de formular uma metacrítica ficcional e, simultaneamente, chamar a atenção para as dimensões ideológicas das representações sociais cotidianas. Em *Stella Manhattan* há o tempo da história de Eduardo e seus companheiros, o ano de 1969 em Nova York; mas há também outro tempo, que fratura e interrompe aquele primeiro, a saber, o de dezembro de 1982, no qual o narrador-dobradora tece reflexões sobre arte e literatura. A intromissão do narrador suspende a temporalidade linear num gesto metacrítico que leva o leitor a refletir sobre o tempo **no** romance (justamente o que temos chamado de elaboração narrativa ou literária do tempo): “Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação”.¹²²

Em Bernardo Carvalho esse procedimento de duplo agenciamento da temporalidade se radicaliza. Seus romances em geral são constituídos de dois grandes capítulos, sendo que o segundo opera uma re-leitura do primeiro à nova luz, tematizando-se então o constituinte fictício do discurso ficcional literário e os interesses que permeiam a constituição efetiva das narrativas. Vimos como a segunda parte de *Teatro*, intitulada “O Meu Nome”, esclarece o dado mistificatório do texto apresentado na primeira parte, “Os Sãos”. Em *As Iniciais*, a segunda

parte do romance, “D”, desdobra e aprofunda a questão da “ficção mistificante” do escritor M., personagem de “A.”, primeira parte, conduzindo-se aí a reflexão sobre a arte à problemática mais geral da espetacularização hodierna da própria vida cotidiana. Dobrar-se, pois, do ficcional sobre si mesmo, mediante o trabalho com uma temporalidade dupla, numa tentativa de aprofundamento rumo a uma experiência mais autêntica ou, pelo menos, mais esclarecida em seus pressupostos. É o que nos dá a entender a abertura da (não por acaso) segunda parte do romance *Os Bêbados e os Sonâmbulos*: “Daqui para a frente, tudo é verdade. Isto não é uma ficção. Nada foi inventado”.¹²³

Até onde conseguimos discriminar na produção brasileira, os modos de figuração das personagens, tempo e espaço acima esquematizados são os de uso mais freqüente. A diversidade dessa produção não pode ser subestimada, e é certo que um levantamento mais exaustivo acresça novos modos de figuração; para os nossos propósitos, entretanto, nossa seleção é suficiente e deve alicerçar a partir de agora uma discussão sobre o realismo do romance dos anos 1980-90.

b) O Realismo.

Como se sabe, Erich Auerbach localiza em Stendhal o nascimento da “moderna consciência da realidade”, a qual teria tomado **conformação literária** pela primeira vez no romance *Le Rouge et le Noir*.¹²⁴ Mais precisamente, o que se inaugurava aí seria a “consciência constante de que o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos”. Assim, a partir desse

marco e doravante em definitivo, observa Auerbach, “o realismo moderno sério não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-socioeconômico de conjunto concreta e em constante evolução”.¹²⁵ Daí a ascensão de um gênero como o romance, cuja “forma ampla e elástica” desde logo se mostra eficaz para a representação de tantos fenômenos díspares e em constante transformação. Com efeito, o tratamento “sério” da realidade cotidiana, a consideração das camadas humanas mais amplas e socialmente inferiores enquanto dignas afinal de “representação problemático existencial”, e o esgarçamento de personagens e ações no decurso de um pano de fundo historicamente agitado são todos tópicos contemplados pelo romance, que os procura tratar segundo suas muitas particularidades e possibilidades formais.¹²⁶

Saindo do realismo francês (pelo qual o autor sempre nutriu indisfarçada predileção) e chegando à literatura das primeiras décadas do século XX (o objeto específico de análise aqui é *To the Lighthouse*, romance de Virginia Woolf publicado em 1927), Erich Auerbach chamará a atenção para o destaque progressivo, na literatura moderna, da “posição do escritor”: “este – escreve ele – abandonou-se muito mais do que antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real”.¹²⁷ Nessa perspectiva, sua leitura de *To the Lighthouse* enfatiza justamente o que denomina a “representação pluripessoal da consciência”, uma modalidade de representação da realidade objetiva conforme as impressões subjetivas não de um, mas de muitos sujeitos constituídos no romance. Chama nossa atenção, também, para o tratamento do tempo, cuja especificidade reside em Woolf no detonar, a partir de um acontecimento exterior aparentemente insignificante, um fluxo interminável de idéias, que abandonam o seu presente para se inter-relacionarem com maior liberdade nas profundidades temporais, descontínuas, do pensamento humano. Enfim, a escritora inglesa, ao trabalhar em sua obra o acontecimento “em si mesmo”, independentemente de uma eventual funcionalidade num contexto mais amplo e planejado de ação, colocaria à vista para todos nós “algo de totalmente novo e elementar”, definido por Auerbach nas seguintes palavras: “precisamente a pletora da realidade e a

profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos sem preconceito”.¹²⁸

Isso posto, pode-se afirmar que o “realismo moderno”, nos termos em que o define Auerbach, decorre da consciência de uma dupla movência: a) movência do “chão social”, que é o tempo todo sacudido pelos “mais múltiplos estremecimentos”, o que implica sua transformação histórico-social contínua; b) movência do “eu” narrativo, que já não concebe a si mesmo como uma instância privilegiada capaz de assegurar uma representação indiscutivelmente “objetiva” do mundo empírico. Ao invés, a literatura moderna apresenta um “eu” que tem consciência de que a forma de organização que imprime à realidade circundante é particularíssima, estando sujeita a reformulações mediante novas interpretações, conforme o avanço das próprias experiências concretas com o mundo.

O primeiro aspecto referido por Auerbach, a instabilidade do chão social, constitui certamente um ponto pacífico para o pensamento crítico contemporâneo; quanto ao segundo aspecto, entretanto, há quem objete que Auerbach ainda mantém (malgrado o destaque da variedade e fragmentação do “eu” narrativo) o pressuposto humanista universal da **unidade identitária** do sujeito, o qual permaneceria capaz de reunir os próprios cacos interiores referindo-os uns aos outros numa representação coesa e “adequada”.¹²⁹

A problemática da representação do “eu” (o “eu” enquanto objeto), ou do “eu” enquanto matriz narrativa (que supostamente mantém sob controle as representações por ele mesmo produzidas), foi discutida por Luiz Costa Lima em seu livro intitulado *Mímesis: Desafio ao Pensamento*. Aí, propõe o conceito de “sujeito fraturado”, cuja operacionalidade no contexto de seu ensaísmo se revela no deslocar à margem tanto as concepções “substancialistas” do sujeito, que o definem como núcleo estável e estabilizador das representações, quanto as concepções “desconstrucionistas”, que se bastam em reduzi-lo a um mero **efeito** de linguagem (mais que produtor da linguagem, produzido por ela), não-substancial.¹³⁰

Assim, Costa Lima recusa o “sujeito solar” de extração kantiana, aquele que seria capaz de modelar e manter o comando de suas representações, para

afirmar, ao contrário disso, um vazio constitutivo do próprio sujeito – vazio que se lhe escapa à plena compreensão e, por conseguinte, à intencionalidade autoral da representação. O vazio do sujeito responde pelo fato de a obra tantas vezes **transgredir** o propósito controlador do sujeito que escreve: explica, em suma, o **desnível** entre a intenção com que se escreve e o que acaba inscrito na página (dolorosa experiência para todos aqueles que escrevem...). Isso por um lado. Por outro, no mesmo passo em que refuta a concepção de um sujeito unitário, se recusa a concebê-lo como mero resultado de uma “cadeia deslizante de significantes” – promessas de sentido sempre à beira da autodestruição... – à maneira lacaniana. Sua teorização do sujeito fraturado não abdica de investigá-lo sempre tendo em conta o “chão social”, historicamente determinado, sobre o qual assenta. O sujeito é sem dúvida nenhuma “móvel”, mas isso justamente porque assume diversas **posições** no contexto sócio-histórico, a partir das quais emite seus discursos. Fraturado, ele não se desgarrá das formas sociais que internalizou, ainda quando as coloca em questão, almejando criticá-las.

O cuidado com a **materialidade** do mundo empírico¹³¹ permite ao crítico afirmar uma dupla função do sujeito fraturado: “O sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa”.¹³² Nem produtividade pura, tampouco mero receptor passivo do que se lhe apresenta no mundo, o sujeito fraturado fala a partir de uma posição social específica, cujas marcas se farão presentes na representação que vier a conceber (não de maneira “reflexológica”, todavia, pois as marcas chegam à representação complexamente mediadas por várias determinações culturais – trata-se aqui, sempre, de um fenômeno sobredeterminado).¹³³

O realismo moderno, portanto, está balizado por duas formas de consciência muito lábeis: as consciências das instabilidades do chão social e das fraturas do sujeito. Formas de consciência elas mesmas em constante transformação, pois atreladas ao movimento da interpretação, o qual aprendemos a conceber, modernamente, como **interminável**. Parece-nos razoável, destacado esse quadro genérico e o seu tanto abstrato das matrizes do realismo moderno,

traçar agora uma via de comparação entre o modernismo e o pós-modernismo, com vistas a melhor especificação do romance brasileiro das décadas de 1980-90. Via de aproximação que aqui se tenta fazendo-se recurso à categoria da representação.

Em prefácio a volume coletivo dedicado ao momento cultural pós-moderno, Hal Foster observa que o modernismo das vanguardas históricas foi marcado por sucessivas “negações”. Essas podem ser expressas sinteticamente pelo desejo anárquico de um “efeito de emancipação” ou um sonho utópico de um tempo de “pura presença”: o que o modernismo artístico almejava encontrar era, em suma, um espaço **além** da representação (“*a space beyond representation*”).¹³⁴ Contrariamente, o pós-modernismo parece se definir antes pela consciência de que jamais nos encontramos do lado “de fora” das representações, ou, mais precisamente, de suas “políticas”. Nessa perspectiva é que o autor propõe o sentido crítico do termo “*anti-aesthetic*”, que comparece no título do livro por ele organizado: não se trata aí do signo de um niilismo moderno, antes diz respeito à consciência da onipresença das representações e à possibilidade, sempre aberta, de desestruturar sua ordem para reinscrevê-la – é o que se deseja – sob condições mais esclarecidas.¹³⁵

Constata-se, pois, uma transformação histórico-cultural na passagem da premissa modernista de se ir **além** da representação à premissa pós-modernista de se atuar **dentro** da representação, questionando-se a política subjacente à sua constituição concreta. Enfim, vindo ao campo da estética, caberia perguntar se essa transformação histórico-cultural pode ser entendida como um recuo da velha “arte de representar”, uma despotenciação de sua capacidade de produzir dessemelhanças em relação ao modelo de que parte.¹³⁶ A questão nada tem de retórica; diz respeito à problemática contemporânea da experimentação estética, sobre a qual não há consenso à vista. Controvérsias à parte, o que nos parece evidente é que os diversos modos de representação atualizados pelos romances dos anos 1980-90 possuem especificidade histórica, isto é, acabam por constituir uma “novidade” face à tradição do gênero no país. Procuremos apreendê-la.

Assim, se munidos de uma disposição comparativista, voltamos nossos olhos para a prosa modernista dos anos 1920, notamos que havia ali uma intencionalidade de representação totalizante da experiência sociocultural brasileira. A “rapsódia” *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o “romance-invenção” *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, são obras marcadas por uma verdadeira **voracidade do olhar**, que a tudo quer abarcar e trazer à esfera da representação: nesse passo, nossos autores modernistas experimentam a linguagem literária e rompem com as convenções do gênero, potenciam a produtividade dos signos e inventam uma versão possível da realidade brasileira. A espantosa mobilidade espacial e temporal do herói sem caráter Macunaíma concretiza a intenção declarada de Mário de Andrade de desrespeitar lendariamente geografia, fauna e flora nacionais. Com seus périplos, o herói redesenha o mapa do país sob uma perspectiva originalíssima, na qual desponta a crítica social marioandradina. Por sua vez, o romance-invenção *Serafim Ponte Grande* (uma espécie de “*Macunaíma* urbano”, como chegou a defini-lo Antonio Candido) é dotado de uma flexibilidade estrutural que por assim dizer suprime o fim do seu movimento narrativo: esse último é proposto como “jogo de armar” aberto às interferências múltiplas do leitor, que é solicitado a participar ativamente da organização sêmica do material estético apresentado. Ainda em *Serafim* o mesmo desejo totalizante que perpassa a arquitetura de *Macunaíma*, mas agora centrado, principalmente, na explosão de seus referentes urbanos, os quais procura reinventar numa escrita luminosa, que, idealmente, teria seu ponto de partida indeterminado e o fim adiado ao infinito.¹³⁷ Retomando nosso passo: *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande* demandam um território além da representação (a fórmula pau-brasil que propõe “ver com olhos livres” se reflete nesses textos na utopia de uma prática discursiva que soubesse, malandra, escapar às constrições ideológicas que impõem uma “ordem” hierarquizante aos discursos).

As artes nos anos 1960 retomam o empenho modernista de pensar o país. O cinema do diretor baiano Glauber Rocha, notoriamente, é movido por um imperioso desejo de totalização histórica. A aldeia de pescadores em *Barravento*

(1962), bem como o sertão em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) são configurados como microcosmos dotados de pertinência interna e capazes de funcionar, no contexto dos filmes, como alegorias do Brasil. Não se pense, todavia, que o discurso da totalidade avance aqui sem tropeços: a acumulação de elementos e a sucessão vertiginosa de detalhes – o famoso “barroquismo” do diretor – dificultam a concretização da síntese.

Já nas letras das canções tropicalistas verifica-se procedimento semelhante ao do cinema de Glauber: o acúmulo de metonímias reverte numa metáfora terminal, que se configura como alegoria do Brasil. Outra vez, o recurso à alegoria supõe determinado propósito crítico: questiona-se, nesse procedimento construtivo, a concepção de uma realidade brasileira linear e homogênea através da justaposição crítica de múltiplos e diversos elementos da cultura.

Como vimos anteriormente no capítulo II deste trabalho (“Função Social do Romance na Cultura Brasileira do Século XX”), a produção literária não ocupava o centro das atenções nos anos 1960. Música popular, teatro e cinema exerciam maior fascínio e capacidade de galvanizar discussões inflamadas. Entretanto, em 1967 saíria à luz *Quarup*, considerado por muitos críticos o grande romance da época. Nele, o padre Nando passeia pela geografia e trava contato com os mais diversos grupos sociais do país, aprende muito e desbarata o ufanismo patrioteiro: no Centro Geográfico do Brasil, para o qual parte a Expedição em busca do específico nacional, há saúvas em demasia, ao passo que para o centro do poder já caminha a ditadura militar.

Os dois momentos artísticos, o dos anos 1920 e o dos anos 1960, guardadas suas diferenças, confinam no desejo comum de uma produção cultural vinculada ao povo e pela tentativa de politização da arte. São ambos movimentos marcados por uma visão nacionalista crítica, em que pesem os desacertos dos projetos ideológicos.¹³⁸ Essa disposição nacionalista, nesse sentido positivo, crítico, não xenófobo, não provinciano, informava as artes e – sobretudo nos anos 1960 – era utilizada como arma de choque contra o subdesenvolvimento, visando à sua superação. Tentativa de superação que às vezes fazia recurso aos próprios elementos “arcaicos” típicos da condição subdesenvolvida: pense-se na “estética

da fome” de Glauber, na própria câmara que se deveria carregar na mão; no aproveitamento, pelos tropicalistas, do elemento “cafona” de nossa cultura, que eles punham para interagir com as guitarras e as roupas de plástico...

Ora, a produção romanesca dos anos 1980-90 não é informada por nenhuma espécie de nacionalismo crítico. A cultura nacional não mantém em vista atualmente nenhum “projeto coletivo de vida material”, como notou recentemente Roberto Schwarz.¹³⁹ Essa desmobilização da categoria do nacional tem seus efeitos práticos no realismo de nosso romance. Observa-se nessa produção a renúncia a tentativas de totalização da experiência histórica. Ocorreu, por assim dizer, um “encolhimento” do objeto. Ao que parece, nossos romancistas não se mostram capazes de atualizar e mobilizar as linhas de força principais do momento sociocultural brasileiro (como ocorria em Mário e Oswald de Andrade, no Antonio Callado de *Quarup*), o que não deriva de má vontade, mas da dificuldade – sempre legítima – de responder à complexidade da situação contemporânea – enfim, de lhe emprestar forma literária.¹⁴⁰

A diminuição do objeto se deve, em parte, ao esvaziamento da função social do romance brasileiro enquanto intérprete privilegiado da realidade social. Procuramos traçar a linha mestra desse movimento de retração, tematizando e contextualizando o romance no processo cultural mais amplo em dois momentos histórico-culturais determinados: os anos 1930, em que se verifica intensa “troca de serviços” entre literatura e estudos sociológicos e históricos; os anos 1960, em que a especialização universitária enfim colocava a literatura à margem das ciências humanas, em proveito de disciplina e critérios metodológicos próprios. Ainda nos anos 1960, artes como o cinema, o teatro e a música popular vinham disputar com a literatura o seu espaço de intervenção cultural, demonstrando uma vitalidade criativa até então nunca vista entre nós. Pode-se dizer que a literatura passa a ser uma arte entre outras, sem maiores privilégios; e doravante precisará mais e mais conviver com novas linguagens criadas pelo incremento das tecnologias da comunicação.

Mas seria por demais unilateral explicar o apetite reduzido de nosso romance fazendo-se referência tão-somente à alteração histórica de sua função

social. A bem da verdade, julgamos que outro fator importante, quiçá mais decisivo, deva ser considerado: a dificuldade de alçar à forma literária as formas hodiernas da convenção social. Chegamos aqui à questão da “irrepresentabilidade”, aludida de início. Como explica George Lukács em *A Teoria do Romance*, o “mundo da convenção social” se impõe como evidência necessária ao sujeito – ele constitui propriamente uma “segunda natureza”- , sua presença se faz sentir por toda parte em sua “opaca multiplicidade” e “estrita legalidade”. A despeito de toda essa regularidade, entretanto, o mundo da convenção é **hostil** ao sujeito. Não lhe oferece o sentido a que visa (ao contrário, frustra-lhe a demanda), tampouco a matéria sensível com que lhe oriente a ação objetiva – noutros termos, a convenção resiste a se transformar em “alma”.¹⁴¹ A “irrepresentabilidade” deriva justamente da **resistência** que esse mundo da convenção impõe à interioridade. Opaca, a convenção não se alça facilmente à “forma da totalidade” engendrada pelo romance. Com efeito, o romancista busca criar uma “forma de coerência” para tentar uma possível relação com os elementos do mundo da convenção e ainda uma relação desses últimos entre si. Quando falha, isto é, quando suas idéias não penetram o seio da realidade, essa se transforma num “descontínuo heterogêneo”.

A forma, como a define Luckács, é sempre uma “resolução de uma dissonância fundamental da existência”; isso posto, alerta que, não obstante a vocação totalizante da forma, essa não deve perder de vista a fragmentariedade e a falta de sentido do mundo. A forma não deve escamoteá-las, mas sim levá-las a bom termo, mostrando a ausência como ausência, mas agora, graças à sua mediação, plena de sentido. Enfim, a forma transcende, mas não abole a alienação da vida; nos melhores casos, de excelência artística, apenas alcança “um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida”.¹⁴²

Ora, desde a elaboração de *A Teoria do Romance*, que data de 1916, o mundo da convenção tem alargado suas fronteiras e espreado sua hostilidade, sufocando até mesmo o mais recôndito da “alma”. Com a difusão de formas sociais estereotipadas e todo tipo de padrão comportamental proporcionada pelos

modernos meios tecnológicos de comunicação de massa, o mundo da convenção mais e mais se **naturaliza**. Os atuais *reality shows* da televisão brasileira, com seu enorme sucesso de público, constituem bom exemplo de uma experiência social em que vida pública e privada se imiscuem sob o beneplácito do mercado e da propaganda. Mas a expressão *reality show* é por assim dizer autoexplicativa: a vida concebida e desfrutada coletivamente enquanto *show*... Nas incisivas palavras do crítico-poeta Juliano Garcia Pessanha, o que assistimos hoje é a produção pública e universal de um “aí gelado e teatralizado”, uma “argamassa hipernomeada e pronta”.¹⁴³

“Aí gelado”, “argamassa pronta” são expressões que indiciam o caráter **resistente** do mundo da convenção e podem significar para nós a constituição pétrea, de difícil incorporação à forma do romance brasileiro contemporâneo. De fato, esse último, ao que nos parece, tem investido privilegiadamente suas propriedades formais na tentativa de configurar e prestar inteligibilidade às formas atuais da convenção. O que se observa é uma espécie de realismo “miúdo” voltado para a decifração de eventos cotidianos aparentemente superficiais, mas que o tratamento discursivo ficcional revela como eventos em verdade profundos, tal como se os recobrissem muitas camadas de representação e os seus sentidos possíveis se proliferassem sempre com alto grau de ambigüidade.

Certamente se poderá objetar à observação feita acima que o mundo da convenção sempre foi matéria privilegiada do romance, como já dava a entender a própria *Teoria do Romance* do jovem Lukács. Cientes disso, queremos deixar claro que o que aqui se afirma é algo mais restrito e pertinente à nossa tradição: o romance brasileiro, tendo no geral renunciado às grandes tentativas de síntese da experiência histórica nacional, bem como às tentativas de “superá-la” através da remissão a um horizonte utópico-revolucionário, encolheu-se num espaço de observação mais modesto, de onde passa a mirar (preferencialmente mas não exclusivamente) a constelação das representações sociais cotidianas.

Se sociologia e história tornaram-se, desde seu processo de institucionalização deslanchado no final dos anos 1960, saberes com disciplina própria, o romance, por sua vez, ganhou maior autonomia com relação a temas –

não se sente mais preocupado em “figurar” o país com a criação de alegorias abrangentes – e tem prestado mais atenção, nos melhores casos, à problemática estética. Quanto à sua matéria extraliterária, entretantes, parece ter ganhado maior consciência da dimensão de **impostura** das formas da convenção. Nessa perspectiva, o que chamamos de realismo “miúdo” se revela numa decifração cautelosa, minuciosa, das diversas representações que se embutem nos fenômenos sociais, ainda antes de sua própria intervenção. Os fenômenos sociais não são mais vistos como se fossem apenas dados brutos a serem rerepresentados, mas passam a ser reconhecidos efetivamente como formas (isto é, já em alguma medida dados reelaborados pela intervenção humana) com as quais há de se haver o discurso ficcional literário.

A autoconsciência de que a matéria da representação literária está por toda a parte permeada pela convenção conduz à metalinguagem, isto é, à reflexão sobre os pressupostos e o caráter interessado da discursividade literária ela mesma. A par do objeto diminuído, é esta consciência da multiplicidade complexa das representações sociais que parece caracterizar e singularizar o realismo do romance brasileiro contemporâneo. Consciência que se evidencia na forma do romance: por exemplo, na fratura da ação, muitas vezes interrompida para dar lugar a uma reflexão sobre o próprio ato de escrever, como em *Stella Manhattan e Teatro*; na ênfase no caráter construtivo do memorialismo, referido diretamente ao problema da “ordenação do relato” em *Relato de um Certo Oriente*; nas reflexões sobre a linguagem enquanto instrumento de poder e coerção, que truncam o fluxo da prosa barroca de *A Fúria do Corpo*; na quase insuportável redundância do narrador em *Sexo*.

Visto isso, resta notar que, embora nossos romancistas, em sua maioria, tenham renunciado a produzir uma imagem totalizante da configuração sociocultural do país, o chão social a partir do qual falam não deixa de estar especificado nos romances. Já vimos, por exemplo, como o universo brasileiro do trabalho, em sua rarefação e dimensão excludente, constitui um fator importante para a caracterização das personagens. O tratamento do tempo muitas vezes evidencia o descompasso, no país, entre o que poderíamos chamar (um pouco

grosseiramente) de vivências “artesanal” e “técnica” da temporalidade humana. A tematização dos espaços diz da especificidade de nossas cidades e de nossas regiões rurais, bem como dos preconceitos que impedem uma harmonização entre os dois diferentes contextos. Mas será certamente no caráter fragmentário da percepção autoral, que toma forma nesses romances, que se poderá identificar, com maior nitidez, o lugar social de que parte o discurso – para além das tematizações explícitas aqui lembradas.

Não nos referimos, entenda-se bem, ao recurso ao fragmentário enquanto técnica de escrita (o estilo cubo-futurista da prosa experimental de Oswald de Andrade, por exemplo), mas sim à **fragmentariedade da percepção autoral**, que deriva de uma visão muito parcelada da realidade empírica, que se mostra hostil à apreensão do sujeito. A fragmentariedade a que nos referimos diz respeito, portanto, à **concepção de mundo** dos autores – às imagens do mundo comunicadas nas obras, nas quais se embutem os juízos de valores e se dão a ver os critérios de seleção dos escritores face aos contextos de referência empiricamente dados (quais elementos extraliterários o escritor selecionou e trouxe à representação e o porquê de tal escolha).¹⁴⁴

Como notamos no capítulo II deste trabalho, boa parte da produção romanesca contemporânea apresenta um diagnóstico da situação sócio-histórica, mas é incapaz de explicá-la – trazê-la à luz do sentido – à altura de sua complexidade pressuposta. A perspectiva autoral que mira as representações sociais cotidianas (muito marcadas hoje pelos padrões mediáticos) não tem se mostrado capaz de trazê-las à plenitude de sentido que a forma romanesca talvez permitisse, bastando-se muitas vezes no indiciar a opacidade terrível da vida atual. Daí o surgimento do **fragmento** na prosa, que é por assim dizer o resíduo que resta de um embate entre representações – é a representação literária, **parca**, de um estado de coisas múltiplo e abrangente, que se subtraiu maximamente à harmonia da forma. Prosa-toco, como nos sugere uma imagem poderosa criada por João Gilberto Noll em romance de 1989, *Hotel Atlântico*: o protagonista acorda certo dia num hospital e descobre que teve a perna direita amputada. Sente na própria carne, mas é incapaz de entender a mutilação, despropositada,

inexplicável.¹⁴⁵ Sua atonia perpassa, em grande parte, a prosa de ficção contemporânea.

A triste experiência do exílio, que Edward Said define como uma “fratura incurável entre o eu e seu verdadeiro lar”¹⁴⁶ é vivida no contexto brasileiro como uma sorte de **exílio interno**, a julgar pelos périplos sem destino e sem objetividade das personagens do romance dos anos 1980-90. Os brasileiros estão fora do lar dentro de seu próprio país. Ou seja, permanece válida, ainda hoje, a observação que Sérgio Buarque de Holanda fez à primeira página de seu *Raízes do Brasil*: “...somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.¹⁴⁷ De lá para cá, muita coisa mudou, e se a sensação de “desterro” prossegue é certamente porque boa parte da produção cultural brasileira – ou, em todo caso, aquela que, por sua natureza, alcança a maior parte da população – mantém inalterada sua dimensão de **impostura**, o que impede que o sujeito se identifique, nela se reconhecendo: como a população negra, por exemplo, poderá se identificar ou se reconhecer no produto telenovela brasileira, se não aparece ali se não minimamente **representada**?

Conforme a filosofia neo-pragmática de Richard Rorty, é preciso que o pensamento crítico abdique afinal de tratar a questão da verdade em termos de uma representação pretensamente “acurada” da realidade. Nesse sentido, argumenta que “as coisa do mundo não tornam as sentenças (nem, *a fortiori*, as crenças) verdadeiras”.¹⁴⁸ A suposição de que pudéssemos determinar a verdade das sentenças e crenças implicaria, segundo Rorty, a existência de um “gancho celeste” que nos alçasse “para fora” de nossas crenças até um ponto de vista donde conseguíssemos vislumbrar (dir-se-ia divinamente) as relações dessas crenças com a realidade... Argumentação rortyana que nos parece interessante trazer à reflexão sobre o realismo do romance brasileiro contemporâneo, que temos tentado caracterizar. Por muito tempo, nossos romancistas mantiveram como pressuposto da representação uma visão linear e homogênea do país – a que uma linguagem-transparência saberia decalcar com exatidão. O país (isto é, tal visão não problemática do país) funcionava justamente como um “gancho

celeste” a partir do qual se poderia afirmar a “verdade” da representação literária que se forjava.

Entretanto, o narrador contemporâneo, que se sabe mais que nunca ontologicamente frágil, não reconhece mais o rosto no espelho-nação, demasiado embaçado pelo conflito das representações. Mas isso não significa que ele tenha renunciado a problematizar a questão da verdade (levando em conta inclusive a materialidade do mundo, com muito mais empenho do que o neopragmatismo rortyano talvez recomendasse). Talvez seja lícito afirmar que o realismo atual tenha aguçado a consciência da potencialidade do discurso ficcional literário de trabalhar a questão da verdade, de perscrutar-lhe os pressupostos de sua constituição. Com esse trabalho de formiga, persistente, corajoso não obstante a dificuldade visível, o romance brasileiro adentra o *front* das representações – de que são exemplos notórios, nessa linha de combate, *Estorvo* e *Teatro*, com os quais finalizamos – e procura resgatar uma “verdade menos descartável” do mar revolto do informacionismo contemporâneo.¹⁴⁹

Notas

(1) João Gilberto Noll, *A Céu Aberto*, in *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 636. À p. 637 se esclarece o título do romance: “...a céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa, ali não tinha natureza social a cumprir...” Notoriamente, “natureza social” que diz respeito tanto à vida social quanto à dimensão social da linguagem.

(2) Bernardo Carvalho, “João Gilberto Noll Explora a Livre Associação em *Harmada*”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 de julho de 1993. Trata-se de entrevista concedida a Bernardo Carvalho.

(3) João Gilberto Noll, *A Fúria do Corpo*, in *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, respectivamente pp. 33, 148.

(4) A “desreferencialização” é um paradigma epistemológico específico do contexto sociocultural denominado pós-moderno. Conforme Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de Modernidade”, in *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 24. Ao ver do autor, ainda estamos longe de avaliar com alguma precisão as conseqüências desses colapsos conceituais.

(5) João Gilberto Noll, *A Fúria do Corpo*, *ed. cit.*, respectivamente pp. 25, 111, 35.

(6) Não obstante, há indícios no texto de que ambos, principalmente o narrador, são oriundos da classe média brasileira; por exemplo, aqui e acolá revelam conhecimento da produção artística “alta”: referem-se a compositores de música clássica, grandes escritores etc..

(7) João Gilberto Noll, *A Fúria do Corpo*, ed. cit., respectivamente pp. 69, 31.

(8) *Idem*, respectivamente pp. 34, 105. A assunção do corpo da linguagem pode ser compreendida, no que toca à reflexão filosófica, como uma crítica ao ódio que tantos pensadores nutrem pela retórica: “o corpo da linguagem é tido como pecaminoso”, segundo a crítica de Adorno ao Esclarecimento. A propósito, Jeanne-Marie Gagnebin comenta: “A linguagem é o *Leib* [corpo] do pensamento, no preciso sentido que o pensar funciona de maneira semelhante ao corpo (...) O corpo pode ser a encarnação da mais alta beleza, mas também a presença constante do peso e da dor da existência; assim também, a linguagem pára, pesa, se esforça, não consegue, sofre quedas e quebras ou, pelo contrário, dança, se eleva, voa, configura a graça e a alegria da fala humana”. Jeanne-Marie Gagnebin, “*Mímesis e Crítica da Representação em Walter Benjamin*, in *Mímesis e Expressão*. Org. Rodrigo Duarte, Virginia Figueiredo. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001, p. 358.

(9) João Gilberto Noll, *A Fúria do Corpo*, ed. cit., p. 184.

(10) *Idem*, pp. 156-157. Sobre esse episódio de *A Fúria do Corpo*, cf. o “Prefácio” de David Treece, *Romances e Contos Reunidos*, ed. cit., p. 15.

(11) “Me [Afrodite] chamou, pediu que eu a ajudasse, perguntei em que eu poderia ser útil, respondeu que o útil lhe dava nojo, queria o ato que apagasse o passado e o futuro, queria o ato que dissolvesse a relação causa-e-efeito”. João Gilberto Noll, *A Fúria do Corpo*, ed. cit., p. 78.

(12) *Idem*, pp. 201-203.

(13) Silvano Santiago, “Silvano Santiago Conversa com Maria Antonieta Pereira”, in *Suplemento Literário de Minas Gerais*. nº 53. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, novembro de 1999, p. 14.

(14) Silviano Santiago, "O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano", in *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 23.

(15) Silviano Santiago, *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 127.

(16) Silviano Santiago retoma com o debate entre Marcelo e Aníbal um tema que lhe é muito caro e que já explorara antes em seu romance *Em Liberdade*: a relação do corpo com a atividade intelectual. Assim, o Graciliano Ramos de Santiago procura resgatar as forças de seu corpo, combatidas pela estadia no cárcere da Ilha Grande, a fim de regressar ao seu melhor trabalho intelectual. Graciliano ironiza um amigo que lhe confidenciara certa vez que ficava feliz quando seu corpo adoecia ("sentia-se preso à casa, à escrivaninha, às leituras") para afirmar, ao invés, a pujança do corpo como pré-condição para a vivacidade da inteligência: "Queria ter a cabeça alerta e os músculos soltos. Tenho a certeza de que brotaria em mim um novo tipo de inteligência. Teria uma concepção mais acurada da realidade e dos homens, porque a percepção que teria da realidade não traria a marca do ressentimento inspirado pela carne que não se sente bem no mundo". Silviano Santiago, *Em Liberdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 188.

(17) Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, *ed. cit.*, respectivamente pp. 223, 109 (grifo do autor).

(18) *Idem*, p. 55.

(19) *Idem*, pp. 235-236.

(20) *Idem*, p. 21.

(21) *Idem*, pp. 211-212.

(22) *Idem*, respectivamente pp. 82, 77.

(23) Cf. *idem*, pp. 201-203.

(24) Como percebeu com rara felicidade Flora Sussekind, *Stella Manhattan*, bem como outros romances da década de 1980, convertem a “prosa em vitrine onde se expõem e se observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade”. Flora Sussekind, “Ficção 80: Dobradiças e Vitrines”, in *Revista do Brasil*. Ano 2, nº 5. Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura, 1986, pp. 82-84.

(25) Milton Hatoum, *Dois Irmãos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 244.

(26) Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 165.

(27) Sobre a importância do papel da memória na composição de *Relato de um Certo Oriente*, cf. Luiz Costa Lima, “Tempo e Linguagem”, in *Intervenções*. São Paulo, Edusp, 2002, pp. 305-316; Germana H. P. de Sousa, “Entre o Cedro e a Seringueira: Certos Relatos de Milton Hatoum”, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 14. Brasília, julho / agosto de 2001, pp. 23-37.

(28) Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, *ed. cit.*, p. 11.

(29) Veja-se, nessa perspectiva, a aproximação entre Manaus e Trípoli: “Mas uma analogia reinava sobre todas as diferenças: em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava

no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite” (*idem*, p. 28).

(30) Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 56.

(31) Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, *ed. cit.*, p. 10.

(32) *Idem*, p. 92. Observe-se que a lavadeira Anastácia, que “inventava para tentar escapar ao esforço físico”, encontra uma irmã gêmea de infortúnio, propriamente, na personagem Domingas de *Dois Irmãos*, também essa última empregada de uma família de origem libanesa. Como observaria seu filho, Nael, Domingas se dedicava a uma atividade criativa, a saber, confeccionar pequenos bichos de madeira, para fugir à servidão doméstica: “... os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia” (Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, *ed. cit.*, p. 264). Recorrência autoral na construção das personagens que certamente tem a ver com o costume, corriqueiro no Norte segundo informação contida nos dois romances, de não se pagar um tostão pelo trabalho doméstico de lavadeiras e empregadas.

(33) Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, *ed. cit.*, pp. 82-83. Cf., no mesmo sentido, a observação da narradora: “aqui, o fluxo do tempo é tão lento que a vida pode se arrastar sem pressa” (*idem*, p. 134).

(34) Euclides da Cunha, *À Margem da História*, in *Obra Completa*. v. 1. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 273.

(35) Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, *ed. cit.*, p. 126.

(36) Cf. Chico Buarque de Hollanda, *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 11-12.

(37) Cf. *idem*, respectivamente pp. 36, 43.

(38) *Idem*, p. 46.

(39) Cf. *idem*, respectivamente pp. 93, 72.

(40) *Idem*, p. 101.

(41) Roberto Schwarz viu bem o caráter de impostura dessas personagens, as quais Chico teria fixado justamente pelo seu flanco de “clone publicitário”. Cf. Roberto Schwarz, “Um Romance de Chico Buarque”, in *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 178-181.

(42) Chico Buarque de Hollanda, *Estorvo*, *ed. cit.*, p. 19. Observando o movimento de outra mulher, o narrador dirá se tratar de “um movimento fictício, que ela aprendeu a sugerir, por alguma arte” (*idem*, p. 101). Há sempre como que uma intromissão – no caso, perversa – de “ficções” na realidade empírica, o que não é mera projeção da mente perturbada do protagonista, como vimos demonstrando.

(43) *Idem*, p. 106.

(44) *Idem*, p. 126.

(45) Roberto Schwarz, “*Cidade de Deus*”, in *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 163.

(46) Sobre o interesse público por essas assim chamadas “vozes da prisão”, cf. artigo de Luís Antônio Giron, “Pena de Sangue”, in *Cult. Revista Brasileira de Cultura*. nº 59. São Paulo, julho de 2002, pp. 34-41. Por fim, cabe lembrar que *Cidade de Deus* chegou às telas ainda neste ano de 2002 pelas mãos do diretor paulistano Fernando Meirelles, que realizou um bom filme a partir do texto de Lins.

(47) Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva, “Apresentação” a *Catástrofe e Representação*. Org. Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Escuta, 2000, p. 11. Como se sabe, há toda uma corrente de reflexão em torno dos limites da representação de experiências traumáticas, que se desenvolveu principalmente a partir da afirmação original de Adorno segundo a qual a poesia teria se tornado inviável após Auschwitz. O livro de ensaios organizado por Nestrovski e Seligmann-Silva marca um ponto maduro e muito agudo dessa tradição teórica. Mais antigo, porém ainda válido pelas penetrantes análises das conseqüências que a barbárie política e / ou cultural traz à linguagem é o livro de ensaios de George Steiner, *Linguagem e Silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

(48) Paulo Lins, *Cidade de Deus*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 549.

(49) Jacques Leenhardt, “O que se Pode Dizer da Violência”, prefácio a Ronaldo Lima Lins, *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990, p. 15: “Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de **situar** a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição”.

(50) Luis Felipe Miguel, “Um Bicho-Solto no Campo Literário”, in *Literatura Brasileira Contemporânea / Boletim*. nº 11. Brasília, 1997, p. 6. Citado por Regina Dalcastagnè, “Uma Voz ao Sol: Representação e Legitimidade na Narrativa Brasileira Contemporânea”, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 20. Brasília, julho-agosto de 2002, p. 68.

(51) Paulo Lins, *Cidade de Deus*, *ed. cit.*, p. 109.

(52) *Idem*, pp. 16-18.

(53) “Poeira, mato, urubus. Uma presença em quaisquer das divisões de Cidade de Deus, seja nas triagens, nas casas ou nos apartamentos (...) Há sambas e há pequenas festas, como a Folia de Reis, no dia 6 de janeiro. Cidade de Deus, apesar dos pagodes, jamais tem a alegria das favelas. Favela é o lugar onde mais se canta no Rio de Janeiro”. João Antonio, “Testemunho de Cidade de Deus”, in *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 114.

(54) Vilma Arêas, “Errando nas Quinas de Cidade de Deus”, in *Praga*. nº 5. São Paulo, Editora Hucitec, maio 1998, p. 156.

(55) Benedito Nunes, “Ética e Leitura”, in *Crivo de Papel*. São Paulo, Ática, 1998, p. 184.

(56) Antonio Candido, “Prefácio” a Sergio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-45)*, in *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 75.

(57) Observe-se que se trata de uma experimentação que responde a uma intencionalidade autoral conscientemente projetada: “O curioso é que o próprio Francisco Dantas, autor perfeccionista, tenaz e consciente de seu próprio trabalho, em entrevista a um jornal sergipano, afirma ser o anacronismo, ou aparente anacronismo, de sua prosa derivado da intenção de se colocar à margem do gosto e da demanda atual”. Vilma Arêas, “O Escritor Contra a Língua”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 de maio de 1997, p. 12.

(58) Cf. Francisco J. C. Dantas, *Coivara da Memória*. 2ª ed. rev. São Paulo, Estação Liberdade, 1996 (a 1ª edição é de 1991); *idem*, *Os Desvalidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993; *idem*, *Cartilha do Silêncio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

(59) Francisco J. C. Dantas, *Cartilha do Silêncio*, *ed. cit.*, p. 14.

(60) *Idem*, respectivamente pp. 80, 280, 254.

(61) *Idem*, p. 308. A infinitude do ato rememorante, que muitas vezes desconhece as leis de causa-e-efeito em suas caprichosas associações, foi destacada por Benjamin em ensaio sobre Proust: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. Walter Benjamin, “A Imagem de Proust”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 37.

(62) Francisco J. C. Dantas, *Cartilha do Silêncio*, *ed. cit.*, p. 188.

(63) Sobre o “trabalho de enquadramento” da memória coletiva, o qual visa a manter a coesão do grupo social, malgrado não chegue a eliminar suas contradições internas irreduzíveis, cf. Michael Pollak, “Memória, Esquecimento, Silêncio”, in *Estudos Históricos*. v. 2, nº 3. Rio de Janeiro, 1989, pp. 3-15. Do mesmo autor cf., também, “Memória e Identidade Social”, in *Estudos Históricos*. v. 5, nº 10. Rio de Janeiro, 1992, pp. 200-212.

(64) Francisco J. C. Dantas, *Cartilha do Silêncio*, *ed. cit.*, p. 98.

(65) *Idem*, p. 298.

(66) *Idem*, respectivamente pp. 235, 263.

(67) *Idem*, p. 267. Cumpriria destacar a complexidade psicológica das personagens de Francisco Dantas, o que é uma das maiores marcas da qualidade literária por ele alcançada até o momento. Uma personagem em princípio tão simpática como dona Senhora, por exemplo, não está imune – muito pelo contrário! – aos traços mais regressivos do patriarcalismo rural. Falando de Mané Piaba, então ainda moleque, dá a ver sua visão dos serviçais: “Principiam humildezinhas, prestativos... depois acostumam, tocam a tomar confiança, embocam casa adentro sem pedir licença, não conhecem mais o seu lugar (...) E almoçam, viu? É uma começo” (*idem*, p. 18).

(68) Problemática, aliás, já anteriormente explorada pelo autor, e retomada em *Cartilha do Silêncio*. Lembremo-nos da personagem Coriolano de *Os Desvalidos*, emblemática da dificuldade de modernização a que aludimos. Coriolano herda de um tio-avô uma botica de remédios caseiros, que vai de vento em popa até que entra em cena os “remédios de fábrica”, logo preferidos pela clientela em detrimento da produção artesanal, o que leva sua botica à falência. Coriolano tenta então nova empreitada: o fabrico de bombom de mel de abelha. De início, a mercadoria “não chegava para a encomenda”, até que um concorrente, munido de uma “engenhoca de rapadura” passa a vender um produto similar por uma bagatela, dado o baixo custo da fabricação mecanizada. Diz o narrador: “A engenhoca abocanhou o seu fabrico de bombom, e Coriolano foi bater com os burros n’água” (cf. Francisco J. C. Dantas, *Os Desvalidos*, ed. cit., pp. 25-30). Para homens da estirpe de Coriolano, incapazes de se adequarem aos novos modos de produção, a modernização imposta à força irrompe em suas vidas como um furacão que não deixa atrás de si senão uma terra arrasada.

(69) Francisco J. C. Dantas, *Cartilha do Silêncio*, ed. cit., p. 160.

(70) Celso F. Favaretto, “Sobre *Niemeyer, um Romance* de Teixeira Coelho”, in Teixeira Coelho, *Niemeyer, um Romance*. São Paulo, Iluminuras, 2001, p. 11.

(71) Teixeira Coelho, *As Fúrias da Mente – Viagem pelo Horizonte Negativo*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p. 12.

(72) *Idem*, p. 62.

(73) *Idem*, p. 32.

(74) *Idem*, p. 151.

(75) Teixeira Coelho, “Entrevista Concedida a Aurora Bernardini e Manuel da Costa Pinto”, in *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. nº 13. São Paulo, agosto de 1998, p. 6.

(76) *Idem*, pp. 6-7. Observe-se que tais observações do autor já haviam sido elaboradas anteriormente em plano ficcional, mais precisamente, no romance *Niemeyer*. Aí, o frustrado biógrafo de Niemeyer tenta dissuadir sua mulher, Beatriz B., da suposta eficácia das sessões de psicanálise freqüentadas por ela: “Eu vivia repetindo para Beatriz B. (...) que a psicanálise me interessava como *poesia* e que não me via gastando meu pouco dinheiro com *consultas* psicanalíticas que teriam o mesmo efeito que *consultas* com videntes, cartomantes ou sacerdotes, os quais em todo caso me cobriam muito menos e que não me impediriam de fazer uma viagem, por exemplo, que me eliminaria temporariamente alguns *problemas interiores* que eu poderia ter”. Teixeira Coelho, *Niemeyer, um Romance*, *ed. cit.*, pp. 54-55 (grifo do autor).

(77) Teixeira Coelho, *As Fúrias da Mente*, *ed. cit.*, respectivamente pp. 97, 59, 104.

(78) Citado por Paulo César Souza, “Prefácio” a *Sigmund Freud & O Gabinete do Dr. Lacan*. Org. Paulo César Souza. Trad. Isa Mara Lando, Paulo César Souza. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. IX.

(79) Cf. Teixeira Coelho, *As Fúrias da Mente*, *ed. cit.*, p. 115.

(80) Sigmund Freud, *Malaise dans la Civilisation*. Traduit de l’allemand par Ch. Et J. Odier. Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 34.

(81) Cf. Teixeira Coelho, *As Fúrias da Mente*, *ed. cit.*, p. 60.

(82) Bernardo Carvalho, *Teatro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 10.

(83) *Idem*, p. 28.

(84) *Idem*, p. 31.

(85) *Idem*, p. 63.

(86) *Idem*, respectivamente pp. 82, 48.

(87) Luiz Costa Lima, “O Romance da Ambigüidade”, in *Intervenções*. São Paulo, Edusp, 2002, p. 275.

(88) Bernardo Carvalho, *Teatro*, *ed. cit.*, p. 76. Pode-se afirmar que o tema da contaminação espúria entre escrita e mundo constitui uma verdadeira obsessão de nosso autor. Em *Os Bêbados e os Sonâmbulos*, romance anterior a *Teatro*, temos a figura do psiquiatra que surpreende o narrador-protagonista ao lhe revelar que os casos clínicos de que tratara e que foram compilados num dossiê não passam, na verdade, de uma escrita ficcional – “É tudo inventado”. O narrador teme o que chama os “poderes do psiquiatra”, os quais se mostram capazes de incluí-lo “naquele delírio tornando-me personagem virtual”, para sua total e ingrata surpresa (cf. Bernardo Carvalho, *Os Bêbados e os Sonâmbulos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 54-58). Bernardo Carvalho continuaria explorando a mesma temática em romance publicado após *Teatro*. Em *As Iniciais* sobreleva a figura do escritor M., cujos livros tinham como marca constitutiva o fato de estarem sempre e deliberadamente “confundindo ficção com realidade”. Em suas criações, M. se valia de iniciais para dar nome às personagens, o que causava um estranho fascínio em seu público: “E depois todos tentavam reconhecer nas iniciais os vestígios de alguém que realmente existisse, traços de si mesmos. Como se só pudessem ser reais no texto, se estivessem no texto”. (Bernardo Carvalho, *As Iniciais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 26-27). Como se vê, também aqui a ficção se imiscui ao mundo sob o beneplácito de pessoas que visam a algum tipo de benefício próprio.

(89) Bernardo Carvalho, *Teatro*, ed. cit., pp. 84-85.

(90) *Idem*, p. 83.

(91) *Idem*, respectivamente pp. 127, 106.

(92) “... Ana C. se dedique a escrever as histórias mais estapafúrdias, em que aparece como personagem, na pele de uma mulher, e cujo narrador é um policial aposentado...” (*idem*, p. 129).

(93) *Idem*, p. 131.

(94) Luiz Costa Lima, “O Romance da Ambigüidade”, in *Intervenções*, ed. cit., p. 276.

(95) Rubens Figueiredo, “Sexo e Clichê”, in *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de fevereiro de 2000, p. 4.

(96) Cf. Ademir Assunção, “André Sant’Anna Satiriza Clichês Urbanos”, in *Caderno 2, O Estado de São Paulo*. São Paulo, 6 de agosto de 2000. Ademir Assunção, a exemplo de Rubens Figueiredo, chama a atenção para o “estilo realista” de Sant’Anna: “...um realismo levado às últimas conseqüências. Tanto que, a olho nu, parece que as ações ocorrem sem a interferência do narrador, embora, óbvio, como em qualquer obra literária, seja ele o condutor”.

(97) André Sant’Anna, *Sexo*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, p. 96.

(98) *Idem*, p. 47.

(99) Cf. Jean Galard, *A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Edusp, 1997.

(100) André Sant'Anna, *Sexo*, ed. cit., respectivamente pp. 49, 23-24.

(101) *Idem*, p. 119. Na mesma perspectiva, leia-se à p. 72: “A Esposa Com Mais De Quarenta Do Executivo De Óculos Ray-Ban, tentando sempre parecer espontânea e natural, fazia caras e bocas aprendidas em alguns filmes pornográficos...”

(102) *Idem*, p. 95.

(103) Georg Lukács, *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000, p. 60. Cf. observação análoga em Roberto Schwarz, *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990, p. 161: “Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos. Sem prejuízo do sinal esteticamente negativo, ela representa um fato cultural de peso, que requer interpretação por sua vez”.

(104) Georg Lukács, *idem*, p. 80.

(105) Cf. Walnice Nogueira Galvão, “Musas sob Assédio”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 de março de 2002, pp. 5-11.

(106) A classificação toma de empréstimo hipótese e terminologia desenvolvidas por Alfredo Bosi em ensaio recente, citado pela autora em nota de rodapé. Cf. Alfredo Bosi, “Os Estudos Literários na Era dos Extremos”, in *Antonio Candido – Pensamento e Militância*. Org. Flávio Aguiar. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1999 (Republicado com o mesmo título em Alfredo Bosi, *Literatura e Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp. 248-256).

(107) Maria Celia Vázquez, “La Puesta en Perspectiva de una Escena de Lectura Conflictiva”, in *Dispositio*. v. XXIV, nº 51. Michigan, The University of Michigan, 2000, p. 69.

(108) *Idem*, p. 71: “Por qué el debate estético habría de encontrar su muerte en el escenario posmoderno? (...) Si esto fuera así, entonces Sarlo no puede superar el **sentimiento de nostalgia que le produce el estado de pérdida** y desde ese lugar más que desde ningún otro analiza y evalúa la condición posmoderna” (grifo nosso).

(109) Postura analítica adotada por Teixeira Coelho em *Guerras Culturais*. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 10. Ao se levar em consideração o dado econômico na apreciação cultural deve-se sempre pensar, evitando-se reducionismos, numa verdadeira “cultura do dinheiro”, uma inter-relação complexa entre os campos cultural e econômico, os quais tendem hoje a uma “desdiferenciação” (embora, é claro, nunca se possa tomar um pelo outro) por conta de contaminações cada vez mais profundas. Cf. Fredric Jameson, *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a Globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco, Marcos César de Paula Soares. Rio de Janeiro, Vozes, 2001.

(110) Cf. Teixeira Coelho, “A Cultura das Pegadinhas” e “O Che e a Publicidade”, in *Guerras Culturais*, *ed. cit.*, pp. 171-176.

(111) Cf. Victor Brombert, *Em Louvor de Anti-Heróis*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

(112) *Idem*, p. 20.

(113) *Idem*, pp. 147-148.

(114) Roberto Schwarz, “Cidade de Deus”, in *Seqüências Brasileiras*, ed. cit., p. 171.

(115) Flora Süssekind, “Escalas & Ventriloquos”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 de julho de 2000, p. 10.

(116) Cf. João Cardoso de Mello, “A Contra-Revolução Liberal-Conservadora e a Tradição Crítica Latino-Americana”, in *Poder e Dinheiro: Uma Economia Política da Globalização*. Org. Maria da Conceição Tavares e José Luís Fiori. Rio de Janeiro, Vozes, 1997, pp. 15-24.

(117) Ismail Xavier, *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp. 120-121.

(118) Flora Süssekind, “Escalas e Ventriloquos”, *loc. cit.*, p. 9.

(119) “Como não há intimidade autêntica, trata-se de vulgarizá-la, nos verdadeiros espetáculos de exploração do sexo que vão se tornando algumas telenovelas, alguns filmes, a propaganda. Como não há alegria verdadeira, é preciso fabricá-la, mesmo que seja às custas da piada grosseira ou da ‘dança da garrafa’, da ‘dança da bundinha’ ou da ‘dança da manivela’”. João Manuel Cardoso de Melo e Fernando Novais, “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, in *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea*. v. 4. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 658. A propósito das relações das mídias brasileiras, sobretudo a televisão, com os poderes constituídos, cf. o ensaio de Sérgio Miceli, “O Papel Político dos Meios de Comunicação de Massa”, in *Brasil: O Trânsito da Memória*. Org. Jorge Schwartz, Saúl Sosnowski. São Paulo, Edusp, 1999, pp. 41-67.

(120) Fábio Lucas, “Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea”, in *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Secretaria de Estado de

Minas Gerais, 27 de outubro de 1973. Citado por Cecília de Lara, “Da Transfiguração do Regionalismo à Universalidade: Ficção Brasileira Atual”, in *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*. nº 57. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 94.

(121) “Talvez a característica mais impressionante do final do século XX seja a tensão entre esse processo de globalização cada vez mais acelerado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo de se acomodarem a ele”. Eric Hobsbawn, *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 24.

(122) Silvano Santiago, *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 86.

(123) Bernardo Carvalho, *Os Bêbados e os Sonâmbulos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 115. O trabalho com a dupla temporalidade também comparece em seu romance *Onze*, onde cada personagem se desdobra num outro, um duplo, que ilumina aspectos obscuros da primeira personagem ao passo que desenvolve novos aspectos, que são outros tantos enigmas. Cf. Bernardo Carvalho. *Onze*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

(124) Erich Auerbach, *Mímesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 410.

(125) *Idem*, respectivamente pp. 410-414.

(126) *Idem*, p. 440.

(127) *Idem*, p. 485.

(128) *Idem*, p. 497.

(129) Por exemplo, Telma Birchal, “Sobre Auerbach e Montaigne: A Pertinência da Categoria da *Mimesis* para a Compreensão dos *Ensaaios*”, in *Mimesis e Expressão*. Org. Rodrigo Duarte, Virginia Figueiredo. Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 281: “Em síntese, a tese de Auerbach é a de que os *Ensaaios* consistem numa representação do homem particular Montaigne, uma representação adequada, pois eles desenvolvem linguagem e ‘método’ apropriados ao seu objeto”. O ensaio de Birchal trata da leitura auerbachiana dos *Ensaaios*, mas o que está em jogo aqui é algo mais amplo e que perpassa toda a arquitetura de *Mimesis*: a concepção mesma de escrita. Assim, o problema da interpretação proposta para os *Ensaaios* está no fato de que o autor concebe o “eu” como um objeto “dado”, não obstante fragmentário, cabendo à representação simplesmente acolhê-lo em si: “Pelo contrário, o ‘eu’ depende da escrita enquanto trabalho formador e criativo, e não pode ser compreendido apenas pelas categorias da cópia de um original (...) O ‘eu’, em Montaigne, não é pressuposto como algo que já ‘está lá’, como um objeto, mas depende em grande parte, como um resultado, do trabalho formador da escrita” (*idem*, p. 285). Auerbach não levaria devidamente em conta, portanto, o caráter produtivo da escrita; a categoria da *mimesis*, conforme pensada por ele, estaria atrelada ao pressuposto de uma via de mão única: do objeto dado chega-se à escrita, o contrário nunca sendo cogitado.

(130) Cf. Luiz Costa Lima, *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, especialmente o capítulo II, “Sujeito, Representação: Fortuna, Reversão”, e o capítulo IV, “Representação e *Mimesis*”, respectivamente pp. 71-161 e 227-289.

(131) “Embora não tenhamos acesso à realidade senão por meio da modulação de tons, palavras e gestos com que a ela nos referimos, a realidade, por mais que este seja um termo vago e impreciso, não é um fato de linguagem” (*idem*, p. 245). “O real é (...) algo que está aí e algo que se constrói” (*idem*, p. 398).

(132) *Idem*, p. 284.

(133) A reflexão de Costa Lima em torno do conceito de *mímesis* tem se mostrado de importância capital para o desenvolvimento de nosso próprio trabalho. De resto, consideramos que desde *Mímesis e Modernidade* (Rio de Janeiro, Graal, 1980), passando por *Vida e Mímesis* (Rio de Janeiro, Editora 34, 1995) e chegando enfim a este *Mímesis: Desafio ao Pensamento*, a teorização do autor tem se tornado cada vez mais sensível às **formas sociais** dentro das quais se dá a produção e a recepção dos textos literários. Costa Lima concebe a *mímesis* como processo que combina “apresentação” (criação de algo não derivado ou não existente na *physis*) e “representação”. Essa última – que é afinal o objeto de nosso interesse – ele a pensa não como reapresentação de algo pré-dado, mas sim como **efeito** produzido no agente por uma **cena referencial**. Vale dizer, coloca em destaque o caráter produtivo da própria representação, mormente negligenciado pela filosofia pós-estruturalista francesa. Em última instância, é a representação que vincula a literatura à realidade empírica: o movimento da apresentação não se realiza sem um resíduo de representação, o qual é pertinente ao efeito que o mundo provoca no agente (seja ele o autor, seja o receptor). Enfim, tendo em vista tal combinatória que se efetua na *mímesis*, leia-se comentário decisivo à página final de seu *Mímesis: Desafio ao Pensamento* (*ed. cit.*, p.400): “A indagação da linguagem é insuficiente se não considera seu laço umbilical com a realidade. Não porque a reflita, conforme o constante legado platônico, senão porque tampouco se define como um sistema autotélico e auto-referencial de diferenças”.

(134) Hal Foster, “*Postmodernism: A Preface*”, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Washington, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. XV.

(135) *Idem*, p XV. No mesmo volume cf. também o ensaio de Jürgen Habermas, “*Modernity – An Incomplete Project*”, pp. 3-15. Segundo o autor, embora a palavra

“modernismo” (que não se deve confundir com “modernidade”) tenha perdido uma referência histórica fixa, é preciso ainda assim ater-se ao seu **limite histórico**. Em termos ideológicos, o modernismo de início do século XX é um constructo cultural baseado em **condições específicas**, e por isso não pode ser pensado a-historicamente, tal não passasse de uma categoria abstrata!

(136) Tomamos a expressão “arte de representar” de Gérard Lebrun, que a define nos seguintes termos: “... a arte de **representar**, se quisermos dar à noção toda a sua amplitude: criar uma dessemelhança tal que nela ainda apareça o modelo que se mantém em vista – depois uma outra dessemelhança, mais desconcertante, onde, todavia, a mesma performance se repetirá.” Gérard Lebrun, “A Noção de ‘Semelhança’, de Descartes a Leibniz”, in *Conhecimento, Linguagem, Ideologia*. Org. Marcelo Dascal. São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 48.

(137) Sobre isso, cf. Pascoal Farinaccio, *Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária*. São Paulo, Ateliê Editorial, Fapesp, 2001, p. 163.

(138) Sobre os aspectos progressistas do nacionalismo e suas implicações na produção artística dos anos 1920 e 1960, cf. Antonio Candido, “Uma Palavra Instável”, in *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo, Duas Cidades, 1995, pp. 293-305.

(139) “A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da... estética. Enfim, o capitalismo continua empilhando vitórias”. Roberto Schwarz, “Fim de Século”, in *Seqüências Brasileiras*, ed. cit., p. 162.

(140) Evidentemente, falamos sempre tendo em vista uma linha média da produção romanesca contemporânea, que se afirma pela boa qualidade, e que no final das contas mantém o “sistema” em funcionamento no que respeita à atividade autoral. O escritor de gênio, como já dizia Mário de Andrade, é sempre exceção à regra, e pode chegar a qualquer momento e de qualquer lugar para revolucionar o quadro médio. Entretanto, não convém à crítica literária esperá-lo de braços cruzados... Nossa seleção de romances para análise buscou contemplar a diversidade da produção atual sem descurar, assim esperamos, de um certo nível de efetiva relevância estética.

(141) Cf. Georg Luckás, *A Teoria do Romance*, ed. cit., p. 62. No posfácio que escreve para o livro, o tradutor José Marcos Mariani de Macedo esclarece o significado que o autor dá ao termo “alma”: ela refere “a ‘existência autêntica’, na qual todo o anseio traz o selo da satisfação e as atribulações da vida são investidas de sentido” (*idem*, p. 178).

(142) *Idem*, respectivamente pp. 61, 82.

(143) Juliano Garcia Pessanha, “Natalidade e Crise do Tempo Antropológico”, in *Certeza do Agora*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 96.

(144) A esse propósito, cf. Georg Lukács, “A Concepção do Mundo Subjacente na Vanguarda Literária”, in *Significado Presente do Realismo Crítico*. Trad. Carlos Saboga. Lisboa, Cadernos de Hoje, 1964, p. 5. Cf., também, Willi Bolle, *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp, 1994, p. 295: “A presença maciça de uma imagética técnico-construtiva na obra de Benjamin é um indício da importância que teve para ele a literatura como experimentação; não num sentido formalista e mecânico, mas como construção da ‘vida’: formação”.

(145) Cf. João Gilberto Noll, *Hotel Atlântico*, in *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 420: “De repente me acendeu a esperança de que aquilo tudo não passava de um pesadelo (...) Agora já não doía tanto, mas tive a sensação nítida de estar mexendo apenas com um toco curto. O resto da perna, aquilo que tinha existido abaixo do toco acabara antes de mim. Levantei a cabeça e vi o que continuaria vindo pelo resto da minha vida: que me faltava mesmo a perna direita”.

(146) Cf. Edward Said, “Reflexões sobre o Exílio”, in *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, pp. 46-60.

(147) Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 31.

(148) Richard Rorty, “Fiscalismo Não-Redutivo”, in *Objetivismo, Relativismo e Verdade. Escritos Filosóficos I*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997, p. 160.

(149) Cf. Lorenzo Mami, “A Arte é Portadora da Verdade Permanente”, in *Ilustrada, Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 de setembro de 1996, p. 5: “Mas a universalidade dos mídia é falha, porque não é baseada numa persistência de valores, e sim na possibilidade de substituí-los ao infinito. Trabalhando à margem, a arte garante a essa rede globalizada de informação e nivelamento uma verdade menos descartável”. Assim sendo, a arte, argumenta Mami, “continua existindo como estorvo necessário”.

IV. Considerações Finais

O Romance Brasileiro Contemporâneo: Hipóteses para Novas Interpretações na Virada do Século.

Considerações Finais

O Romance Brasileiro Contemporâneo: Hipóteses para Novas Interpretações na Virada do Século.

Chegados ao capítulo final deste trabalho, desejamos retomar os tópicos principais que nortearam sua elaboração a fim de executar uma breve síntese do conjunto. Constituem esses tópicos a abordagem teórica do conceito de representação literária, a abordagem histórica da função social do romance no contexto cultural brasileiro do século recém-concluído e a abordagem analítica de parte de nossa produção romanesca das décadas de 1980-90. A articulação desses três campos de investigação obedeceu a uma solução de continuidade, talvez não suficientemente explicitada ou tornada clara ao longo das muitas páginas em que se desdobraram nossas reflexões. Certamente as dimensões amplas dos objetos de investigação (complexos e passíveis de diversas e diferentes formas de abordagem) contribuíram para borrar a linha diretriz que se pretendeu imprimir aqui, desde o capítulo inicial dedicado a reavaliar as teorizações contemporâneas em torno da categoria estética da representação. Em vista disso, o que segue são as tentativas de reafirmar a linha de coerência que presidiu a elaboração e o encadeamento dos capítulos e de chamar a atenção, no mesmo passo, para os resultados que julgamos mais relevantes advindos das perspectivas metodológicas que assumimos.

O conceito de representação literária é o fulcro do trabalho. Discutido já no primeiro capítulo, pretendeu-se fazê-lo reverberar em tudo o mais, quer nas considerações sobre a função social de nosso romance, quer principalmente nas análises pontuais dos romances dos anos 1980-90 e no esforço de sistematização

das características realistas do conjunto da produção. O que significa dizer que a teorização em torno do conceito transformou-se em pano de fundo contra o qual os romances foram lidos e interpretados.¹ Cumpre definir com precisão, uma última vez, o conceito de representação literária com o qual operamos e cujo emprego defendemos face a outras instrumentalizações que reputamos equivocadas.

Representação literária da realidade não denota uma simples re-apresentação do mundo empírico, mas sim uma reformulação deste último conforme a organização interna, singular, original do discurso literário. Lembremos a teoria de Wolfgang Iser segundo a qual a produtividade autoral **seleciona** elementos dos contextos de referência extratextuais (normas da sociedade, mas também elementos extraídos da tradição literária e cultural do passado) e os **combina** internamente, isto é, na estrutura do texto, compondo por esse modo **configurações originais** que não encontram correspondente fora do próprio discurso efetuado.

Poderíamos dizer que a representação literária é uma **encenação** do mundo: coloca o mundo em cena num palco artificioso em que luzes e sombras são lançadas pelo escritor segundo critérios particulares, realçando-se assim tal ou qual elemento preexistente em detrimento de tantos outros passíveis de consideração. A representação não pode dizer **tudo**; ela tem limites estruturais, pertinentes à linguagem e ao estilo (o gênero romance, por exemplo, caracteriza-se fortemente por sua adesão à realidade cotidiana, o que afinal lhe impõe determinados limites quanto à possível emancipação do objeto) e também limites culturais mais amplos (são os paradigmas culturais de nossa época que nos indiciam aquilo que é digno de ser visto e representado literariamente, e de que forma se pode fazê-lo – não foi senão o rastreamento das transformações desses paradigmas que permitiu a Auerbach escrever *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*). A representação literária não deixa de ser – dedução imediata do que expomos – uma **interpretação** possível da realidade (uma interpretação que será, por sua vez, reinterpretada pelo leitor, com o que se modificará a representação autoral...); trata-se de um **modo de tratamento do**

mundo que implica necessariamente os **interesses** do escritor, seus critérios de seletividade face ao que se lhe apresenta no mundo empírico. Como se diz correntemente, e com razão, o que o escritor nos oferece é um **certo modo de ver** o mundo, cujo poder persuasivo, entretanto, não vai sem apuro estético.

Destacado o caráter **produtivo** da representação literária,² interessou-nos em seguida sublinhar sua vinculação com o que se passa no contexto social, historicamente determinado. Embora o mundo apresentado no texto não seja decalque de um mundo preexistente, sua constituição se realiza em diálogo com o último, do qual extrai a matéria que submeterá à reformulação mediante sua linguagem específica. É justamente esse laço entre o mundo ficcional e o mundo empírico que possibilita afinal que leiamos um **através** do outro, com o que se abre uma oportunidade de visão crítica da existência em seu lugar histórico-social. A exacerbação da tradição nominalista (que tem em Nietzsche um notável precursor) tem conduzido estudos contemporâneos sobre a literatura (em linha com o pós-estruturalismo francês) a minimizar os limites entre as esferas da ficção e da realidade, ou, ainda, as diferenças entre discursos ficcional e historiográfico. Esse empreendimento teórico é desenvolvido sempre sob a alegação – para resumí-lo um tanto grosseiramente - de que sobre tudo paira a produtividade da linguagem e de que nunca nos encontramos, por conseguinte, fora de seu círculo de ação.

O crítico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Modernização dos Sentidos*, denomina “desreferencialização” o fenômeno da perda de pertinência, para o pensamento contemporâneo, das distinções entre representação e referente, materialidade e sentido, percepção e experiência. A propósito disso, observa ele que as sociedades ocidentais encontram-se absolutamente “dessensibilizadas” em relação a tais distinções, as quais entraram em... “colapso conceitual”. Ao passo que Gumbrecht se limita a constatar essa situação epistemológica, o que propomos neste trabalho é a **recusa**, o **enfrentamento** obstinado do paradigma da desreferencialização.

Julgamos que o pressuposto da indiferenciação entre os campos da ficção e da realidade, conforme esboçado por saberes contemporâneos (e acalentado pelo império das mídias eletrônicas) desmobiliza de antemão a contundência crítica dos estudos literários. Se o mundo empírico é concebido, ele mesmo, como um mero “produto da linguagem”, como criticá-lo no que respeita à sua (violentíssima) materialidade? (para a qual, aliás, os textos literários, indiferentes à teoria, não cessam de nos remeter).³

É possível que os “colapsos conceituais” referidos por Gumbrecht provoquem ao menos um efeito positivo: alertar-nos para o que há de arbitrário nas concepções **substancialistas** da realidade empírica, as quais a propõem como uma sorte de “núcleo duro”, essencialmente estável, cabendo à linguagem tão-simplesmente “refletir” e preservar sua “verdade” inata, pré-dada. Ora, daí à **repressão** dos discursos tidos como não compromissados ou que supostamente distorcem a realidade-verdade prévia está a distância de um passo estreito. Mas é de esperar que a experiência intelectual acumulada pelas ciências humanas no correr de todo o século XX deverá enfim abolir a concepção da cultura como mero efeito da infra-estrutura econômica. É plenamente possível pensar as relações entre práxis e superestrutura sem recorrer a procedimentos substancialistas, mantendo-se o empenho de uma crítica ao mesmo tempo estética e política. Isso desde que não nos contentemos, por outro lado, com os “colapsos conceituais” como um dado histórico irreparável (repensar e redefinir conceitos não se confunde com a abdicação de conceitos; certamente sempre há quem tire proveito de uma situação de coisas “desreferencializada”, em que a crítica evapora à medida que se aniquila, mal tenha sido formulado, o seu instrumento principal: o conceito).

Nessa perspectiva, o que se propôs aqui, a partir do primeiro capítulo, é uma visada **materialista** sobre as “realidades representadas” nos textos, uma postura que não descure do conhecimento da realidade extralingüística ao tratar do objeto discurso literário ficcional. O materialismo a que nos referimos não abdica, em hipótese alguma, do trabalho com o conceito; todavia, procura exercê-lo como um momento de re-flexão, isto é, que jamais perde de vista os próprios

pressupostos da conceitualização. Uma visada materialista sobre o fenômeno da representação literária não implica sua redução a nenhuma modalidade de reflexo da realidade; tal visada, justamente porque reconhece a produtividade própria dos signos verbais, mantém viva a consciência do descompasso entre a coisa e o pensamento da coisa. Essa consciência responde ainda pela vitalidade de sua dimensão metacrítica.

Um exemplo de excelência da visada materialista que defendemos é a postura crítica de Theodor Adorno. Em seu livro *Minima Moralia* ele nos explica o que é uma abordagem “não-violenta” do objeto: “A contemplação não-violenta, de onde vem toda a felicidade da verdade, está vinculada à condição de que o contemplador não se incorpore o objeto: proximidade à distância”.⁴ Escusado insistir no rendimento crítico, no poder de clarificação dos fenômenos sociais de que o olho materialista adorniano é capaz: vê, por exemplo, na abolição das convenções de cortesia a contraprova de uma vida de “dominação imediata” do indivíduo pelo indivíduo. E no depauperamento da verdadeira arte de presentear (que implica escolha, dedicação de tempo, desvio das ocupações imediatas, consideração do outro como sujeito...) enxerga a atrofia de “faculdades insubstituíveis” que só podem prosperar, para além do isolamento na interioridade individual, no contato vivo “com o calor das coisas”. Enfim, Adorno percebe na porta do carro que é batida com brutalidade a concepção subjacente das coisas como “pura funcionalidade”, concepção essa que termina por restringir o trato com as coisas a um “mero manejo” que não admite qualquer excedente de experiência que não seja “consumido pelo instante da ação”.⁵

Aí uns poucos exemplos da perspectiva adorniana, que mantém proximidade à distância de seu objeto, evitando incorporá-lo a si. Sua capacidade de apreensão e explicação da realidade cotidiana é notável (parte de um evento aparentemente banal – regras de cortesia, ato de presentear, manejo de objetos etc. – e daí deduz um complexo cultural, toda uma concepção da vida presente) e gostaríamos de reivindicá-la aqui – sem a pretensão de imitá-la ou de lhe estar à altura, obviamente – como um modelo de reflexão a ser considerado criticamente – não um exemplo, mas uma lição, como diria Mário de Andrade – apto afinal a

dar conta da complexidade da representação literária. Especialmente da representação produzida pelo romance, nutrida que é pela matéria cotidiana, a qual o materialismo de tipo adorniano sabe bem decifrar microscopicamente.

Do que ficou dito acima é de esperar que tenha restado claro que o cuidado com a materialidade do mundo empírico, reivindicado, não pressupõe de modo algum o tratamento do texto literário como re-apresentação mecânica de elementos preexistentes. Ora, o pensamento materialista que temos em apreço sabe que “apenas na distância em relação à vida” é capaz de atingir a “vida empírica” – como ainda explica belamente Adorno -, na distância fundamental que o “impele para além das coisas e o faz desembaraçar-se do peso do factual, graças ao que, em vez de apenas reproduzir o ser, consoma de maneira rigorosa e livre a determinação deste último”.⁶ Produção do ser que, inapelavelmente, não se realiza – não se realizaria – independentemente da produtividade da linguagem, de sua *performance*.

O estudo da representação literária, conforme proposto, isto é, levando-se em conta o que se passa na esfera da práxis, conduziu-nos naturalmente à consideração da **função social** do romance no contexto cultural brasileiro. É sabida a importância central da literatura em nosso contexto: entre nós “tudo se banhou de literatura”, como escreveu Antonio Candido em “Literatura de Dois Gumes”: no país de passado colonial, o “senso de missão” de que se impregnaram as letras, pelo menos desde o Romantismo (época, aliás, de consolidação do romance) motivou um esforço deliberado de construção da consciência nacional **na** e **através** da literatura. Entrementes, a idéia de que fazer literatura é fazer o próprio país informou diversos outros modos de expressão cultural, extravasando do modelo literário para o teatro, a música, o cinema. Não é incorreto dizer-se que essas outras formas de expressão artística procuraram “acertar o passo” com a literatura, atentas aos seus melhores achados críticos no que toca à representação da matéria nacional.

Empenhados em mapear o papel social da literatura na cultura brasileira contextualizamos suas intervenções nas décadas de 1930, 1960 e, mais superficialmente, nas décadas de 1980-90 (de fato, estamos distantes de precisar

a função social do romance em nossa própria contemporaneidade). Vimos a “troca de serviços” entre literatura e estudos históricos e sociológicos dos anos 1930 (destaque para as relações entre as obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda com o legado da prosa modernista); na seqüência, procuramos demonstrar como, já nos anos 1960, a especialização universitária provocou um afastamento das ciências sociais de conteúdos e formas elaborados na produção literária (Florestan Fernandes é ponta de lança nesse processo de autonomização disciplinar). As ciências sociais precisaram escapar à “inflação brasileira do verbo literário”, segundo a boa expressão de Paulo Arantes, para se constituírem, enfim, enquanto corpo de conhecimento com autonomia e especificidade próprias. Destarte, de 1930 a 1960 assiste-se a um esvaziamento da função social do romance enquanto intérprete privilegiado da realidade social brasileira – esse já não é peça central na vida do espírito como o instrumento simbólico por excelência de exploração e revelação do Brasil.

Procuramos, ainda no contexto dos anos 1960, situar a produção literária perante outras manifestações culturais da década. Também aqui detectamos um esvaziamento do papel até então preponderante da literatura no contexto cultural: cinema, teatro, música popular (sem dúvida também as artes plásticas, de que não tratamos neste trabalho por falta de conhecimento do assunto) vinham ao primeiro plano do debate estético e político, muito acirrado. Esses gêneros públicos, capazes, por suas características intrínsecas, de alcançar um grande número de pessoas ao mesmo tempo e às vezes num mesmo espaço, colocaram-se no centro da cultura viva com uma vitalidade insuspeitada. A literatura passava a segundo plano, não obstante a produção de alta qualidade de um Antonio Callado e de Clarice Lispector, para ficarmos apenas com dois exemplos que falam por si.

Mesmo considerada tal circunstância, não se poderia dizer que a literatura estava alijada do processo cultural, não participando dele, não dialogando com as outras artes. O prestígio da literatura neste país não é fruto do acaso, mas sim produto de longa sedimentação histórica que se deu sob o crivo de condições específicas da cultura brasileira. Estudando uma parcela considerável da

cinematografia dos anos 1960, por exemplo, Jean-Claude Bernardet observa a presença constante do escritor como personagem protagonista de filmes. O autor explica o fato desta maneira: “É que a escrita, a literatura são consideradas como a própria cultura, a sua essência, isto por parte dos cineastas (...) A metáfora literária pode derivar de uma representação da ‘cultura’ brasileira conforme a qual ‘a expressão verbal’ é a ‘forma por excelência de nossa cultura’”.⁷

A concepção da “expressão verbal” como “forma por excelência de nossa cultura”, que pode passar à primeira vista por aberrante dadas as condições de miséria intelectual do país, parece resultar, ao ver de Bernardet, de uma “combinação do analfabetismo com o bacharelismo”. É bem provável que assim o seja. Já o modernista Oswald de Andrade cogitava que o culto brasileiro ao “lado doutor” de nossa cultura se sustentava sobre a base de miséria e analfabetismo em que assenta a maior parte da população do país. Documento de cultura, documento de barbárie... Seja como for, o que nos interessa frisar, ainda aqui, é que dos anos 1960 aos anos 1980-90, mais uma vez se verifica uma “marginalização” da literatura no contexto cultural abrangente, dado este, aliás, verificado pelo próprio Jean-Claude Bernardet no que diz respeito às relações entre cinema e literatura no país.⁸

Enfim, tendo procurado sublinhar a linha de retração da função social da literatura, ocupamo-nos em seguida de romances das décadas de 1980-90 com vistas a mapear modos de representação recorrentes (sem prejuízo da diversidade da produção, características formais e conteúdos comuns foram facilmente detectados pela análise, posto que o conjunto da produção responde a questões socioculturais e político-econômicas também comuns). Esse capítulo de análises pontuais, que desemboca numa tentativa de síntese do realismo da produção romanesca, filia-se ao anterior mediante o seguinte pressuposto: o esvaziamento da função social do romance enquanto instrumento de representação (muitas vezes com pretensão totalizante) da experiência brasileira repercute na intencionalidade autoral. Redefinem-se, por conseqüência, os elementos de caracterização das representações produzidas pelos romances atuais. Nessa perspectiva, procuramos mostrar, amparados nos resultados das

análises, o surgimento de uma **nova visada** sobre as representações sociais cotidianas. A esse esforço romanesco de emprestar forma e elevar ao sentido as complexas representações cotidianas de nossos dias denominamos “realismo miúdo”.

Viu-se nesse capítulo como certo fragmentarismo, derivado de uma visão muita parcelada, oblíqua, do contexto social, marca a forma do romance brasileiro contemporâneo. Em parte, isso se deve à dificuldade mesma de trazer à harmonia da forma uma matéria preexistente já esfacela pelos interesses de diversas representações que de antemão a constituem. Por outro lado, deve-se dizer que a renúncia (se é que cabe essa palavra) a configurações o mais abrangentes possível dos sistemas de referência empiricamente dados se deve, também, à percepção autoral da complexidade de seu objeto. Em termos bakhtinianos (e parece-nos valer muito a pena lembrá-los aqui) dá-se conta da “vida socialmente tensa” do objeto, de seu caráter essencialmente “dialógico”: “O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus extratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico”.⁹

A percepção da complexidade do objeto pode ser entendida como avanço ideológico, se se pensa na tradição do gênero romance no país, muito marcada pelo “eterno retorno” de uma estética “naturalista” (em sentido amplo, que ultrapassa sua ancoragem no século XIX), de uma concepção de linguagem enquanto pura “transparência” e de uma concepção substancialista – poderíamos também dizer, não-“dialógica” – da realidade social. Ao fim das contas, à linguagem-transparência caberia apenas reproduzir tal realidade, duplicando e reafirmando a verdade **já** contida no próprio contexto social, pressupondo-se aí plena independência dos efeitos semânticos produzidos **em ato** pelo discurso.¹⁰

Isso posto, abramos um parênteses e registremos que a profissionalização da carreira de romancista deu-se entre nós a partir dos anos 1930, como nos faz saber importante estudo de Sergio Miceli.¹¹ Entre os fatores principais que contribuíram para consolidar a profissionalização (em todo caso, precária) da carreira estão: a) o incremento tecnológico dos processos de produção material dos livros e o estabelecimento de inúmeras editoras; b) a melhoria e a expansão do sistema de ensino, com a abertura, inclusive, das primeiras faculdades de educação, filosofia e letras naquela década; c) enfim, e sem dúvida principalmente, a expansão do público leitor, recrutado sobretudo nas camadas médias emergentes, com destaque para o papel das mulheres (a elas destinavam-se inúmeras coleções específicas, tais como “Biblioteca das Moças”, da Companhia Editora Nacional; “Menina e Moça”, da José Olympio; “Romance para Moças”, da Anchieta etc). Ocupando o primeiro posto de vendagem, entre os anos de 1938 a 1943, está justamente a literatura de ficção, predominando nessa categoria os romances das coleções menina-moça, os policiais e os livros de aventura – em suma, obra de “puro entretenimento”, conforme o autor.¹²

A carreira de romancista se consolida na década de 1930 quando a expansão do mercado do livro se alicerça sobre a base da literatura de ficção, então o gênero mais rentável. A maioria dos romancistas (ou candidatos a romancistas) não provinha dos grandes centros urbanos, sendo em geral os escritores descendentes de proprietários rurais que se arruinaram (Miceli cita Ciro dos Anjos, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, José Lins do Rego, entre outros). Dispondo em muitos casos de uma trajetória escolar “um tanto precária”, esses autodidatas se aventuravam no gênero romanesco, cuja linha de acesso era de menor resistência se comparada a de outros gêneros de maior prestígio na época (poesia e crítica literária), exigindo-se nesses últimos casos melhor formação técnico-cultural.

A especificação da origem social dos romancistas é estratégica no ensaio de Sergio Miceli: permite ao autor localizar a “posição em falso entre dois mundos” (entenda-se, entre o rural ou semi-rural de origem, e o citadino, para o qual se dirigem os romancistas, freqüentemente encontrando guarida aí no jornalismo ou

no funcionalismo público), “posição em falso” a partir da qual escrevem e que lhes permite, segundo Miceli, uma visão percuciente dos conflitos de poder entre os grupos sociais. Enfim, é dessa posição por assim dizer epistemologicamente privilegiada que irão discursar, adentrando o *front* das representações: “Num período de intensa concorrência ideológica e intelectual entre diversas organizações políticas (integralismo, Igreja, forças de esquerda), o romance converteu-se em móvel importante da luta em torno da **imposição de uma interpretação do mundo social** a um público emergente”.¹³

Pois bem, feita esta breve incursão, via obra de Miceli, aos inícios da profissionalização da carreira de romancista, cumpre retomar o nexos que vimos tentando clarificar entre o romance e o papel social que desempenha na cultura brasileira. Nessa perspectiva, o que segue é uma breve referência a três romances publicados em décadas distintas, procurando-se desenhar a partir dela uma determinada função literária pertinente à problemática da elaboração da verdade ou, melhor dito, do que convencionamos seja a verdade. Parece-nos que a época de que tratamos, as duas décadas finais do século XX, dadas suas características histórico-culturais específicas, tenha de certa maneira favorecido o romance no que se refere à possibilidade de colocar em **perspectiva crítica** as verdades socialmente estabelecidas. Ao contrário de 1930, e, vale também acrescentar, de 1960, o tempo presente é de grandes hecatombes ideológicas (ruiu a estrutura do mundo bipolar – capitalismo *versus* comunismo - , e o que as esquerdas procuram hoje são alternativas radicalmente outras para fazer frente às mazelas do capital globalizado). Certamente ficou mais difícil afirmar as grandes verdades, as verdadeiras alternativas para se alcançar uma sociedade mais justa... Em outras palavras, ficou mais difícil **impor** uma interpretação do mundo social, como pretendeu certo romance de 1930. O fato, a nosso ver, não deixa de comportar uma face negativa: vimos a dificuldade do romance dos anos 1980-90 de esclarecer as determinantes histórico-culturais e políticas do contexto atual, bastando-se muitas vezes no diagnosticar a opacidade e confusão das representações sociais cotidianas, cujos valores diretrizes mal se permitem apreender e chegar à forma literária. Por outro lado, esse romance - que

poderíamos denominar pós-utópico – está mais atento ao jogo de interesses que de antemão pré-forma sua matéria e, cauteloso, não arrisca tomar partido, preferindo ao invés manter-se criticamente distanciado das vozes que reclamam o poder. Uma fraqueza que às vezes faz sua força...

O primeiro romance a que nos queremos referir é *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, publicado pela primeira vez em 1959. Ocupando precisamente aquela posição social “em falso entre dois mundos” definida por Miceli, Lúcio Cardoso irá articular nessa obra de prosa de ficção uma crítica aos valores brasileiros patriarcais, minando-os exemplarmente dentro da própria “casa” em que se estabelecem. Assim, o núcleo da história é a chegada de Nina à casa dos Menezes, uma família tradicional do sul de Minas, mas já em franca decadência econômica. Nina vem da cidade grande, o Rio de Janeiro, e mal pode suportar o meio provinciano a que aporta – representa, como ela mesma diz, uma “vida nova” que não se coaduna com a “tradição e a dignidade dos costumes mineiros”, pelos quais zelam os Menezes.

Mais eis que o poder dessa mulher extrapola as forças que lhe querem obstar a livre expansão. Nina insere um grão de **desordem** na estrutura familiar patriarcal, desestabiliza-a a ponto de anular seu ritmo secular: “não havia mais um horário comum, nem ninguém se achava submetido à força de uma lei geral. A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça”.¹⁴ Mulher dotada de extrema beleza física e com grande capacidade de apaixonar-se e levar seu amor às últimas conseqüências, Nina é fluxo vital que corre a contrapelo dos movimentos letárgicos dos Menezes, os quais só sabiam demonstrar sentimentos afetivos de “modo paternal”. Aí o “extraordinário” de sua presença, que faz pouco da “lei geral” arbitrariamente constituída.

Como enunciado diversas vezes no romance, Nina se choca e se contrapõe ao “espírito dos Menezes”. Padre Justino define esse “espírito”: “vontade de permanecer nos limites de um estreito realismo, de jamais ultrapassar uma determinada esfera de bom senso”.¹⁵ Malgrado a firme vontade dos Menezes, Nina irá colocar **em crise** o “sólido realismo” ao qual procura se ater a família. E

aqui chegamos ao ponto crucial: para nós **Nina representa, metaforicamente, os poderes do discurso ficcional de problematizar e colocar em causa os pressupostos das verdades estabelecidas**. Nina é a **ficção** que **desnaturaliza** a “verdade” dos Menezes, colocando-a enfim em xeque. Ora, não é à toa que os membros da família, para denegri-la, sempre se reportem à capacidade de **fingimento** de Nina, que lhes parece ser a característica maior de sua alma “demoníaca”: “... de que estranhos recursos de malícia e fingimento aquela mulher era dotada, como sabia de um simples detalhe, de um olhar, de uma palavra sem importância, compor a atmosfera precisa de um engano!”, diz André, e a personagem Ana, no mesmo sentido, observa a “extraordinária capacidade de mentir e de dissimular” de Nina”.¹⁶

Enfim, para levarmos às últimas conseqüências nossa proposta de interpretação, afirmemos que Nina, a exemplo do discurso ficcional literário, singulariza-se pela autoconsciência de seu estatuto ficcional. Em passagem importante da *Crônica da Casa Assassinada* ela diz à governanta Betty que sabe muito bem “separar o real da fantasia”, ao que acrescenta sua concepção positiva do elemento imaginoso: “Um pouco de fantasia, aliás, não faz mal a esta casa. Ela sofre de realidade demais”.

Jamais chegaremos a definir cabalmente o que seja a ficção (é de sua natureza ultrapassar continuamente nossas tentativas de classificação...), mas sempre poderemos inventariar características particulares e, principalmente, descrever sua *performance* observando-se suas concretizações textuais. Valdo, o marido de Nina, não sabe quem **é** Nina, o que o perturba deveras (apenas sabe mover-se no campo do “sólido realismo” da família, nada compreendendo fora desse escopo); entretanto, Valdo não pode deixar de aperceber-se do poder de sua mulher: “Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, **até mesmo da realidade**”.¹⁷

Em 1964, Gilberto Freyre faria sua estréia na ficção literária com o romance *Dona Sinhá e o Filho Padre*, sobre o qual faremos um breve comentário. Conta-se no livro a história de José Maria, o filho de Sinhá a quem foi imposto a carreira religiosa, à revelia dele, como paga de promessa da mãe à Nossa Senhora das

Dores, por ocasião de doença ocorrida na infância de José. Paralelamente a esse núcleo narrativo, o autor trata de assuntos pertinentes à tradição patriarcal, quais sejam anedotas, valores e costumes de senhores de engenho, mergulhando fundo num universo que, todos o sabemos, é-lhe muito caro e ao qual retorna nesta obra de ficção com o objetivo declarado de “compreender tempos inatuais perdidos no meio dos atuais”.¹⁸ Ocorre que a massa de informações relacionadas ao complexo histórico-cultural do patriarcalismo acaba por colocar à margem as peripécias dos protagonistas, sufocando-as graças à sua presença excessiva. Quanto a isso, poderíamos dizer que o sociólogo Gilberto Freyre rouba aqui demasiado espaço ao romancista Gilberto Freyre...

A relevância da matéria sociológica na constituição do romance conduz a uma dobra crítica, um momento de metalinguagem mediante o qual o narrador em primeira pessoa se indaga a propósito do gênero daquilo que aos poucos vai elaborando: “Mas afinal o que estou escrevendo é ensaio ou romance? Dissertação ou novela?”¹⁹ Pouco adiante se referirá ao “risco de turvar o que, nesta seminovela, é narrativa, juntando-lhe alguma coisa de ensaio metodológico”.²⁰ Essa dimensão metacrítica de *Dona Sinhá e o Filho Padre* é de nosso maior interesse, e é para ela que desejamos chamar a atenção, lembrando aqui que Gilberto Freyre notabilizou-se no campo intelectual, em princípio, por **revolucionar** o ensaísmo sociológico, incorporando a ele uma **produtividade discursiva** que tradicionalmente apenas reconhecemos nas obras de ficção.

O narrador do romance (notoriamente um *alter ego* do próprio Freyre) esclarece que ao se propor contar a história de José e Dona Sinhá pretendia “libertar-se do imperialismo da História sobre sua literatura e não apenas sobre sua ciência. A História como que me surpreendera a querer traí-la, entregando-me a namoros com a Ficção”. Esse narrador se diz não nascido para “romancista inventor de casos e de personagens”, mas sim para “outro gênero de bisbilhoteiro das intimidades da natureza humana: a bisbilhotice do real ou do mais real que real, de que fala o francês”.²¹ Isso posto, diz adiante que para narrar sua história decidira se valer de um método de composição “até certo ponto naturalista”, mas sem abrir mão, quando necessário, de fazer recurso ao “imaginoso dos poetas”,

ao “imaginoso dos cientistas”, ao “imaginoso dos detetives”. Tais recursos múltiplos se justificariam, a seu ver, pelo fato de que para “a verificação de uma verdade humana”, o detetive, assim como o poeta, estariam mais bem aparelhados que o cientista, pois mais sensíveis ao desconhecido e capazes, por outro lado, de extraírem do menor gesto, de um simples lapso de linguagem, o indício que se desdobrará em profunda revelação.²²

Em vista dos recursos de composição apontados pelo narrador, não deixa de causar espécie o “aviso ao leitor” que Gilberto Freyre antepôs ao início do texto literário propriamente dito: “O itálico não aparece no texto desta seminovela para dar ênfase a palavras porém simplesmente a fim de distinguir o histórico do fictício”. De fato, muitos trechos do romance estão em itálico: são passagens que dizem respeito, por exemplo, à genealogia dos senhores de engenho Wanderley, às escaramuças entre maçons e católicos no século XIX, ao abolicionismo de Joaquim Nabuco, a interesses comerciais pernambucanos na transição do regime monárquico ao republicano, de que dão notícia jornais da época – “documentos idôneos”- citados *ipsis litteris* pelo narrador etc. Não existiria uma **contradição estético-ideológica** nessa utilização do itálico por parte de um narrador que declarara explicitamente ter como objetivo “libertar-se do imperialismo da História sobre sua literatura”?!

O recurso ao itálico é utilizado também por Bernardo Carvalho em *Nove Noites*, romance com o qual concluiremos. O texto gira em torno do mistério da morte do antropólogo norte-americano Buell Quain, que se suicidou de modo brutal entre os índios krahô do Xingu, em agosto de 1939. As causas que o levaram ao suicídio são objeto de perquirição de dois narradores em primeira pessoa: um narrador-jornalista, que escreve em 2001-2002 sobre Quain, movido por uma verdadeira obsessão detetivesca desencadeada, em princípio, por um artigo de jornal que mencionava a morte do antropólogo em terras brasileiras; um narrador-sertanejo, contemporâneo do cientista norte-americano, com quem travara contato pessoal na cidade de Carolina, escrevendo em meados de 1940 cartas endereçadas a um suposto amante de Quain. Nas cartas (que podem ser também páginas de um diário, pois é difícil determinar precisamente do que se

trata) o narrador-sertanejo relembra as “nove noites” nas quais conversara com Buell Quain, dirigindo-se com certa intimidade ao destinatário, como se com ele compartilhasse um segredo íntimo de Quain, de todos desconhecido. O destinatário que um dia deverá chegar e se apropriar pessoalmente de seu testemunho – de fato, os escritos do narrador-sertanejo começam invariavelmente pela fórmula “isto é para quando você vier”.

As narrativas do narrador-jornalista e do narrador-sertanejo se alternam no corpo do romance e aparecem distinguidas por um espaço em branco entre elas, bem como por um apoio gráfico: o testemunho do último está em itálico. A história de Quain é contada, portanto, em dois tempos – modo de estruturação que comparece em outros romances de Carvalho, como vimos anteriormente -, sendo que as duas narrativas se interpenetram, se afinam nalguns pontos e se distanciam noutros tantos, porém pouco se iluminando reciprocamente no caso específico de *Nove Noites*. Qual dos dois narradores detém – ou pelo menos mais se aproxima – da verdade de Buell Quain, dos motivos que o levaram a dar cabo, violentamente – imola-se com uma navalha e depois se enforca – da própria vida?

Em princípio, estaríamos tentados a supor que o narrador-sertanejo seria o mais aparelhado para esclarecer o mistério de Quain. Afinal, ele **conviveu** com o antropólogo: é testemunha – lembrando-se que a testemunha é sempre, por definição, testemunha **ocular** – das palavras proferidas em ato por Quain e de suas atribuições práticas no Xingu.²³ Entretanto, é o próprio narrador quem há de dissuadir o destinatário de suas cartas – e, por extensão, o leitor de *Nove Noites* – da objetividade de seu relato, alertando-o (nos) para o “o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto” e, na mesma linha de raciocínio, para o fato de que “a verdade depende apenas da confiança de quem ouve”.²⁴ Pouco mais adiante, o narrador-sertanejo move a peça decisiva no xadrez de palavras que ensaia: “O que agora lhe conto é a combinação do que ele [Buell Quain] me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites”.²⁵ Em verdade, trata-se aqui de um verdadeiro curto-circuito narrativo: a “objetividade” dos fatos não está de antemão assegurada pela experiência concreta do sertanejo em seu convívio com Quain, pois o relato que o **diz** é fruto, também, daquilo que se **imaginou** ouvir

e compartilhar. Isso não pressupõe, todavia, que o testemunho seja de má-fé, fraudulento (!), mas tão-somente que sua verdade é gerada no ato mesmo da enunciação: depende de sua *performance* para se efetivar, dos efeitos de sentido textualmente produzidos (ao leitor caberá a outra parte na constituição e desvelamento do mistério de Quain através de sua interpretação pessoal do discurso).

Passemos agora ao narrador-jornalista. Ele não dispõe de uma experiência histórico-concreta como a do sertanejo, logo não pode contar com a memória no que toca ao assunto, e por isso se arma de outros instrumentos de perquirição. Assim, refere-se explicitamente à **documentação escrita** pertinente ao caso que lhe ocupa: “Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos”.²⁶ À parte a documentação que consulta (inclusos os arquivos de Heloísa Alberto Torres, sob cuja tutela Quain trabalhou no Brasil em 1938-39), o narrador-jornalista faz entrevistas (conversa, por exemplo, com o professor Luiz de Castro Farias, que conheceu Quain pessoalmente, com a antropóloga – não nomeada no romance – que escreveu o artigo de jornal que lhe despertou o interesse inicial pelo assunto) e chega mesmo a visitar os índios krahô em Carolina, à cata de novas informações.

Cabe, enfim, perguntar: em relação ao narrador-sertanejo, este outro se aproxima mais da realidade dos fatos? A resposta seguramente é não. **Contrariamente ao que ocorre em *Dona Sinhá e o Filho Padre***, por exemplo, os papéis – a documentação – não constituem em *Nove Noites* garantia de um discurso “verdadeiro”. O artifício do itálico não contrasta aqui dois discursos antagônicos: o testemunhal-memorialista, menos verdadeiro porque contaminado pela imaginação; o histórico-documental, quiçá mais verdadeiro porque apoiado em pesquisa científica e de campo. Ora, tal está dito pelo próprio narrador-jornalista, em passagem, aliás, não desprovida de beleza: “... já ter encontrado um vasto material que me aproximava em círculos de Buell Quain, sem nunca de fato decifrá-lo ou me deixar alcançar o centro de seu desespero”.²⁷

Como se nota, *Nove Noites* chega, por seu procedimento construtivo, a um ponto em que o confronto entre realidade e ficção torna-se extremamente **tenso**, a

mediação literária complexificando ao máximo a apreensão da “evidência” dos fatos.²⁸ Visto isso, é imperioso observar que o narrador-jornalista abre ainda outro flanco de questionamento, que ultrapassa o círculo quainiano. Há outra “ficção” a desmistificar e esta, inopinadamente, diz respeito ao atentado terrorista de 11 de setembro ocorrido nos Estados Unidos. É para esse país que o narrador se dirige, dando continuidade a suas investigações sobre o antropólogo norte-americano. Citemos o parágrafo que dá início a esse novo acidente da narrativa: “A **ficção** começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos. A edição do *The New York Times*, de 19 de fevereiro de 2002, que distribuíram a bordo, anunciava as novas estratégias do Pentágono: disseminar notícias – até mesmo **falsas**, se preciso – pela mídia internacional; usar todos os meios para ‘influenciar as audiências estrangeiras’”.²⁹

Que significa a palavra “ficção” com que Bernardo Carvalho inicia o parágrafo? Evidentemente, não se trata de ficção literária! Ao invés, estando ela relacionada à perspectiva concreta de disseminação de “notícias falsas”, o que se refere aqui é uma sorte de ficção pervertida, da qual a ficção literária de Carvalho pretende justamente se diferenciar. Escrevendo sobre *As Iniciais*, Luiz Costa Lima já havia notado que a “dificuldade da ficção” para Bernardo Carvalho é justamente “fazê-la distinguir-se da generalizada”. Nesse sentido, a ficção do autor se insurgirá contra a “mistura de vida e ficção, em que cada uma se justifica pela outra” para se propor como uma “reflexão **ficcional** sobre o **estado do mundo**”, a ficção “como problematização da vida”.³⁰

Bernardo Carvalho, a nosso ver, é dos mais promissores romancistas que fizeram sua estréia na década de 1990. Não hesitaríamos em afirmar que sua obra é das mais relevantes para aqueles que se interessam em refletir sobre o estatuto próprio do discurso ficcional literário. Observemos que este escritor persegue com pertinácia e coerência um filão temático, aprofundando-o e desdobrando-o em novas indagações a cada romance que publica: as “notícias falsas” do Pentágono têm tanto a ver com a “ficção mistificante” do escritor M., de *As Iniciais*, cujos livros deliberadamente confundiam ficção com realidade, quanto,

e mais precisamente, com as cartas falsas atribuídas ao terrorista anônimo de *Teatro*, romance que tivemos a oportunidade de analisar no capítulo anterior.

As dificuldades enfrentadas por Carvalho em sua ficção não podem ser explicadas somente em termos lingüísticos ou estéticos. Com efeito, tais dificuldades derivam da **matéria histórico-cultural** a que procura emprestar forma literária. Como elaborar uma “reflexão ficcional” sobre o mundo contemporâneo, que se queira crítica, quando de antemão realidade e ficção estão de tal maneira entrelaçadas que toda tentativa de distingui-las está fadada à mais acirrada controvérsia, que tende a neutralizá-la? Diz-se correntemente, hoje, que o “virtual” comanda o “real”, e quanto a isso não há o que se fazer. Ora, sem termos a pretensão de responder à pergunta colocada acima, não vacilaríamos, entretanto, de recomendar um cuidado ficcional com a **base material** da sociedade e com o jogo de **interesses políticos e econômicos** que norteiam a organização da “nova ordem” mundial. Como observamos anteriormente, a “desrealização” do real promovida pelos novos meios de comunicação e informação não tem implicado uma “desrealização” do sofrimento humano.

Inspirados nas teses benjaminianas sobre o conceito de história,³¹ o que fizemos aqui foi interromper o *continuum* da tradição do romance brasileiro para citarmos e correlacionarmos numa nova constelação três “agoras” – três obras – nas quais vislumbramos configurações estéticas saturadas de tensão. Essa tensão nos parece decorrer, nas três obras, da problematização literária das relações entre ficção e realidade, levada a cabo de maneira singular por cada uma delas. Não pretendemos traçar uma linha evolutiva do romance brasileiro – transformações da representação literária rumo a um aperfeiçoamento progressivo da representação da realidade histórico-social. Isso seria anti-benjaminiano!... Frise-se, porém, que nosso foco de interesse, nosso ponto de chegada é o romance dos anos 1980-90, e o que se procurou afirmar é o surgimento de uma novidade ou especificidade literária: uma reflexão metalingüística original e uma seletividade específica da matéria social face ao paradigma da desreferencialização pertinente à cultura contemporânea.

As dificuldades enfrentadas por Bernardo Carvalho não lhe são exclusivas; vimos como Chico Buarque, Silviano Santiago, André Sant’Anna, João Gilberto Noll, notoriamente, também se encontram às voltas com o problema central de elucidação das representações sociais cotidianas, muito marcadas hoje pelos padrões mediáticos.³² Pensamos que o **realismo miúdo** seja efetivamente uma **resposta** desses escritores à situação histórico-cultural contemporânea. Esse realismo miúdo (quicá vexaminoso para aqueles que têm em apreço antigas voracidades romanescas, nas quais estava em jogo nada menos que a figuração do “Brasil”), chama-nos a atenção, por suas características, para a potencialidade do discurso ficcional literário de tratar a questão da verdade. Ora, tal fato é ou pode vir a ser promissor em relação ao tradicional horizonte de expectativa na interpretação do romance brasileiro: a leitura que procura nele, invariavelmente, a formalização **afirmativa** da verdade do nacional. Mas é claro que tal transformação depende de um esforço coletivo em prol de um novo modo de leitura crítica do romance, e se isso de fato se dará é questão para a qual só a passagem do tempo poderá encenar uma resposta. De nossa parte, ensaiamos aqui algumas hipóteses tendo em vista essa perspectiva.

Notas

(1) Isso não implica uma precedência da teoria que desenvolvemos face à análise crítica, subentendendo-se uma “ilustração” didática da primeira pela segunda. Cremos que escapamos à armadilha de fazer-se caber à força a análise dos romances num quadro teórico predeterminado. Como chegamos a notar já no primeiro capítulo, a teorização não se cumpriu aqui em abstrato, mas foi formulada justamente a partir de nossa observação prévia do material literário dos anos 1980-90.

(2) Produtividade que tem por pressuposto a própria produtividade da linguagem verbal, a qual não se restringe a refletir (especularmente) as coisas, como insistimos diversas vezes, mas sim “fabrica” a realidade. Não sendo nunca neutras, mas sempre carregadas de valores, as palavras funcionam como “óculos sociais” (Isidoro Blikstein) através dos quais vemos as coisas sempre já contaminadas pelas ideologias contemporâneas. João Cabral de Melo Neto o diz exemplarmente no poema “O Mito em Carne Viva” quando se refere aos “rituais ou as cortinas / que a linguagem traz por mais fina”.

(3) “Cultos como o pós-modernismo, a análise do discurso, o desconstrucionismo, o neopragmatismo deslocam-nos totalmente da realidade; um assombroso sentimento de desvinculação da história e da responsabilidade individual desvia a atenção dos assuntos públicos e do discurso público. Resulta uma espécie de chapinhar extremamente acabrunhante de se ver, mesmo quando a sociedade como um todo vagueia sem rumo nem coerência”. Edward Said, *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 373. Avaliação dura de Said, e certamente um tanto injusta. Para um juízo mais consistente, seria preciso matizar melhor as subcorrentes dos “cultos”

mencionados, bem como avaliar a produção individual dos diversos autores envolvidos etc. Citamo-la aqui, entretanto, porque reconhecemos como nossa a sua intencionalidade crítica.

(4) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexões a Partir da Vida Danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1993, p. 77 (fragmento 54).

(5) Cf. *idem*, respectivamente pp. 30, 35-36, 33 (fragmentos 16, 21, 19).

(6) *Idem*, p. 110 (fragmento 82, cujo título, significativamente, é “A Três Passos de Distância”).

(7) Jean-Claude Bernardet, “Diálogo I: A Metáfora Literária”, in *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995, pp. 160-161. As aspas contidas no interior da segunda parte de nossa citação de Jean-Claude Bernardet são devidas à referência do autor ao ensaio de Alfredo Bosi, “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras”, do livro *Dialética da Colonização*. De nossa parte, queremos reafirmar que a influência da literatura nos anos 1960 não se restringia ao campo cinematográfico, alcançando também, e poderosamente, a música popular brasileira, bastando lembrar aqui a influência da obra modernista de Oswald de Andrade para os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil.

(8) *Idem*, p. 164: “Embora ainda fortemente presente num filme recente como *Romance*, parece que a metáfora literária vem perdendo vitalidade. Seu esgotamento deve-se provavelmente ao aparecimento de novos cineastas cuja formação literária não é talvez tão intensa quanto a dos quadros do Cinema Novo e que são mais voltados para a televisão e a música”.

(9) Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo, Editora Unesp, Hucitec, 1998, p. 86. Como nota Thomas Aron em relação à teoria bakhtinina do romance, o que

está em jogo no conceito de “dialogismo” são menos discursos individuais que discursos “amplamente socializados”, o que nem sempre é devidamente levado em conta pelos comentadores do autor russo: “Le *dialogue* dont relève tout énoncé, que le discours rapporté manifeste de façon privilégiée et dont le roman est le véhicule littéraire par excellence, ce dialogue ne met pas aux prises des voix prioritairement individuelles. L’échange quotidien comme le texte littéraire, le texte de fiction, mettent en jeu des discours largement *socialisés*, comme est socialisé l’échange même qui les organize, leur mise en perspective réciproque”. Pouco à frente, Aron refere-se ao problema da representação romanesca desses discursos socializados, colocando em destaque o caráter produtivo da representação literária, de resto já indicada pelo próprio Bakhtin: “... tous ces discours se trouvent, selon les termes de Bakhtine, non reproduits (même fictivement) mais *représentés*”. Cf. Thomas Aron, “Le Roman Comme Représentation de Langues”, in *Europe*. nº 888. Paris, Centre National du Livre, avril 2003, respectivamente pp. 36, 45.

(10) Para essa observação, apoiamo-nos principalmente em Flora Süssekind, *Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e sua História: O Naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

(11) Sergio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-45)*, in *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, em particular o capítulo intitulado “A Expansão do Mercado do Livro e a Gênese de um Grupo de Romancistas Profissionais”, pp.141-194.

(12) *Idem*, pp. 148-155. Registre-se que os fatores que determinaram a expansão do mercado brasileiro do livro não diferem essencialmente daqueles que assistiram à “ascensão” do romance na Inglaterra do século XVIII. Também aqui, o incremento da atividade editorial vai de par com a emergência da classe média, com destaque para o papel das mulheres, que compunham então o principal público leitor do romance. A propósito, cf. Ian Watt, “O Público Leitor e o

Surgimento do Romance”, in *A Ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 34-54.

(13) Sergio Miceli, *idem*, p. 159 (grifo nosso).

(14) Lúcio Cardoso, *Crônica da Casa Assassinada*. São Paulo, Círculo do Livro, 1975, p. 247.

(15) *Idem*, p. 175.

(16) *Idem*, respectivamente pp. 189, 390. Que Nina seja metáfora da ficção, conforme nossa hipótese, parece ser idéia que ocorre também à personagem André, que a compara a uma obra de arte: “Não, aos meus olhos ela não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte. Não tinha o direito de se ferir, nem de apodrecer, nem de se acabar como os outros – era inatingível na sua majestade” (*idem*, pp. 331-332).

(17) *Idem*, respectivamente pp. 136-137, 239 (grifo nosso).

(18) Gilberto Freyre, *Dona Sinhá e o Filho Padre*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000, p. 18.

(19) *Idem*, p. 63.

(20) *Idem*, p. 71. “Seminovela” é o termo cunhado pelo próprio narrador para definir o gênero de *Dona Sinhá e o Filho Padre*. A caracterização aparece à p. 87: “Tudo por amor ao assunto que me pareceu digno de ser aproveitado em novela, embora uma novela quase sem enredo. Seminovela”. Como se nota, também na ficção literária Freyre se mostra um exímio criador de expressões e conceitos com forte efeito de indeterminação semântica...

(21) *Idem*, respectivamente pp. 30, 18.

(22) Cf. *idem*, p. 72.

(23) Soshana Felman esclarece o que é testemunhar um evento: “O testemunho é, em outras palavras, uma **prática** discursiva, em oposição à pura **teoria**. **Testemunhar – prestar juramento de contar, prometer e produzir** seu próprio discurso como evidência material de verdade é realizar um **ato de fala**, ao invés de simplesmente formular um enunciado” (Soshana Felman, “Educação e Crise, ou as Vicissitudes do Ensinar”, in *Catástrofe e Representação*. Org. Arthur Nestrovski e Márcio Seligman-Silva. São Paulo, Escuta, 2000, p. 18; grifo da autora). À luz da definição de Felman ganha relevo o acerto estilístico de Bernardo Carvalho ao conferir forma epistolar à narração da personagem sertaneja.

(24) Bernardo Carvalho, *Nove Noites*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, respectivamente pp. 8, 25.

(25) *Idem*, p. 47. Observação que o narrador retoma, nos mesmos termos, à p. 134, acrescentando mais um imponderável ao relato: a recepção do leitor a que visa seu testemunho, impossível de se determinar *a priori*: “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever”.

(26) *Idem*, p. 14.

(27) *Idem*, pp. 156-157.

(28) Alcir Pécora, resenhando o romance, nota com pertinência: “O leitor está obrigado a imaginar hipóteses precariamente capazes de dar sentido aos dados apresentados com minúcia alucinada, sem que nenhum deles adquira o estatuto de ‘evidência’. São mais alegações interessadas, autodescrições empenhadas, no

caso do narrador-jornalista, e racionalizações afetivas, no caso do narrador-testemunho. Os ‘fatos’ – principalmente os ‘fatos’ – são os grandes inverossímeis de *Nove Noites*”. Alcir Pécora, “*Nove Noites*”, in *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*, 08 de março de 2003.

(29) Bernardo Carvalho, *Nove Noites*, ed. cit., p. 158 (grifo nosso).

(30) Luiz Costa Lima, “A Ficção Mistificante”, in *Intervenções*. São Paulo, Edusp, 2002, pp. 282-283.

(31) Cf. Walter Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 221-223.

(32) Romance não analisado neste trabalho, *Barco a Seco*, de Rubens Figueiredo (São Paulo, Companhia das Letras, 2001), é bom exemplo de uma reflexão ficcional que compartilha o horizonte problemático de outros aqui considerados. Trata-se, nele, de desmistificar as lendas criadas em torno do pintor espanhol Emilio Vega: “a fantasia exasperante de um pintor que nunca existiu e de quem, afinal, eu sonho um dia dar cabo para sempre”, resume o narrador-protagonista. Anedotário que fundamenta o mito de um pintor exótico, aventureiro maltrapilho obcecado pelo mar – tema de suas telas – e que tem por objetivo ao fim das contas uma causa pouco nobre: elevar o preço das obras de Vega no mercado de arte... Como de praxe, a “ficção mistificante” serve a interesses muito concretos! Em suma, *Barco a Seco*, bem como o próprio *Nove Noites*, são dois exemplos de que a produção romanesca do século XXI principia dando continuidade às questões tratadas, privilegiadamente, pela produção dos anos 1980-90.

Summary

This study proposes a reflection about the concept of representation in its context of contemporary theoretical discussion and always referred to the Brazilian literary production. In the first chapter, we criticise theories that tend to understate the relations between language and empirical reality. We have privileged the materialistic conception about the problem of aesthetic representation. Under this perspective, we seek to support the use of the concept that encompasses the premise of the own productivity of verbal language, without disregarding, on the other hand, the knowledge of the social context, claimed as a indispensable element to the interpretation of the “represented realities” in the texts.

The theorisation around the concept of representation is accompanied by an analytical development, whose object is the Brazilian novel of the 1980s and 1990s. As we proposed, the theorisation allows, in the second chapter, a historical approach of the social function of the novel in the Brazilian culture of the XX century. Contextualising the roles played by the novel in the 1930s, 60s and 80-90s, we sought to demonstrate how an emptying of the influence of literature in its relations with social sciences and other forms of art in Brazil occurred over time.

The third chapter is dedicated to the analysis of the novel production of the 1980-90s. We start with individual analysis of the selected novels, immediately followed by an attempt to systematise the characteristics that seemed to singularise the whole of the production. At the end, the chapter leads to a discussion on the modern realism considered in its present configuration, i.e., in the case referred to the particularities of the novels that we analysed, as well as to Brazilian tradition of the genre.

In the final considerations, we retake the main topics that guided the elaboration of the study, aiming for a brief synthesis. Once more, we sought to emphasise the use of the concept of representation in the terms defined here, driving the final discussion towards the new hypothesis of interpretation of novel, through which the potentiality of the literary fictional discourse to enquire the question of truth would be privileged.

Key-words:

- 1- Mimesis in literature.
- 2- Brazilian fiction.
- 3- Brazilian prose.
- 4- Literature – History and Criticism – Theory.

Bibliografia

Obras de Ficção (Romances)

Andrade, Mário de. *Macunaíma. O Herói sem Nenhum Caráter*. Ed. crítica – Tele Porto Ancona Lopes (coordenadora). Paris, Unesco / Brasília, CNPq, 1998.

Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Globo, 1992.

Aranha, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Callado, Antônio. *Quarup*. São Paulo, Círculo do Livro, 1973.

Cardoso, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. São Paulo, Círculo do Livro, 1975.

Carvalho, Bernardo. *As Iniciais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

----- . *Nove Noites*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

----- . *Onze*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

----- . *Os Bêbados e os Sonâmbulos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

----- . *Teatro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Coelho, Teixeira. *As Fúrias da Mente: Viagem pelo Horizonte Negativo*. São Paulo, Iluminuras, 1998.

----- . *Niemeyer, um Romance*. São Paulo, Iluminuras, 2001.

Dantas, Francisco J. C. *Cartilha do Silêncio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

----- . *Coivara da Memória*. São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

- . *Os Desvalidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Figueiredo, Rubens. *Barco a Seco*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Fonseca, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo, Companhia das Letras, 1985.
- Freyre, Gilberto. *Dona Sinhá e o Filho Padre*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.
- Hatoum, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- . *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Hollanda, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Lispector, Clarice. *A Maça no Escuro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- Melo, Patrícia. *O Matador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- Noll, João Gilberto. *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Paula, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo, Editora Papagaio, 2001.
- Sant'Anna, André. *Sexo*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.
- Santiago, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- . *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- Sussekind, Carlos. *Que Pensam Vocês que Ele Fez*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- Tavares, Zulmira Ribeiro. *O Nome do Bispo*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- Trevisan, João Silvério. *Ana em Veneza*. Rio de Janeiro, Record, 1998.
- . *O Livro do Avesso*. São Paulo, Ars Poética, 1992.

Bibliografia Geral

Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a Partir da Vida Danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1993.

----- . “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, in Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).

Alencastro, Luiz Felipe de. “Joaquim Nabuco. *Um Estadista do Império*”, in *Introdução ao Brasil. Um Banquete no Trópico*. Org. Lourenço Dantas Mota. São Paulo, Editora SENAC, 1999.

Anderson, Perry. “Modernidade e Revolução”, in *Novos Estudos Cebrap*. Trad. Maria Lúcia Montes. São Paulo, Cebrap, nº 14, fevereiro 1986.

Andrade, Oswald de. “Falam os Escritores”, in *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo, Globo, 1990.

Antonio, João. “Testemunho de Cidade de Deus”, in *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Arantes, Otília Beatriz Fiori. “Lúcio Costa e a ‘Boa Causa’ da Arquitetura Moderna”, in *Sentido da Formação: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

Arantes, Paulo. *Um Departamento Francês de Ultramar: Estudos sobre a Formação da Cultura Filosófica Uspiana*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

Arêas, Vilma. “O Escritor Contra a Língua”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 de maio de 1997.

----- . “Errando nas Quinas de Cidade de Deus”, in *Praga*. nº 5. São Paulo, Editora Hucitec, maio 1998.

Aron, Thomas. “Le Roman Comme Représentation de Langages”, in *Europe*. nº 888. Paris, Centre National du Livre, avril 2003.

- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. "A Sociologia no Brasil: Florestan Fernandes e a 'Escola Paulista'", in *História das Ciências Sociais no Brasil*. v. 2. Org. Sergio Miceli. São Paulo, Editora Sumaré, Fapesp, 1995.
- Assunção, Ademir. "André Sant'Anna Satiriza Clichês Urbanos", in *Caderno 2, O Estado de São Paulo*. São Paulo, 6 de agosto de 2000.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo, Editora Unesp, Hucitec, 1998.
- Barbosa, João Alexandre. "A Modernidade do Romance", in *A Leitura do Intervalo*. São Paulo, Iluminuras, 1993.
- Barthes, Roland. *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris, Éditions de L'Étoile, Le Seuil, 1980.
- "L'Effet de Réel", in *Communications*. nº 11. Paris, Seuil, 1968.
- Bastide, Roger. "L'Amérique Latine dans le Miroir de sa Littérature", in *Annales*. nº 13. Paris, Netherlands, Kraus Reprint, Nenden, Liechtenstein, 1997.
- Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- Bernardet, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- "Diálogo I: A Metáfora Literária", in *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995.
- Blikstein, Isidoro. *Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- Bolle, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp, 1994.
- Bosi, Alfredo. "Os Estudos Literários na Era dos Extremos", in *Literatura e Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

- . "Situação de Macunaíma", in Andrade, Mário de. *Macunaíma: O Herói Sem Nenhum Caráter*. Ed. crítica – Tele Porto Ancona Lopez (coordenadora). Paris, Unesco / Brasília, CNPq, 1998.
- Bosi, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- Brombert, Victor. *Em Louvor de Anti-Heróis*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.
- Candido, Antonio. "A Literatura e a Formação do Homem", in *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2002.
- . *Florestan Fernandes*. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2001.
- . *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. v. 2. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1997.
- . "Literatura de Dois Gumes", in *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.
- . "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", in *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1985.
- . *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- . "Uma Palavra Instável", in *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- Carvalho, Bernardo. "João Gilberto Noll Explora a Livre Associação em *Harmada*", in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 de julho de 1993.
- Castro, E. M. de Melo. "Da Crítica, a Crítica", in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 1. Niterói, Abralic, março 1991.
- Chauí, Marilena. "Entrevista concedida a Alexandre de Oliveira Torres e Joaci Pereira Furtado", in *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. nº 35. São Paulo, junho 2000.
- Coelho, Teixeira. "Entrevista concedida a Aurora Bernardini e Manuel da Costa Pinto", in *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. nº 13. São Paulo, agosto 1998.
- . *Guerras Culturais*. São Paulo, Iluminuras, 2000.
- Costa, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

- Coutinho, Carlos Nelson. "Marxismo e 'Imagem do Brasil' em Florestan Fernandes", in *Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaio sobre Idéias e Formas*. Rio de Janeiro, DP&A, 2000.
- Cunha, Euclides da. *À Margem da História*, in *Obra Completa*. v 1. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- . *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- Dalcastagnè, Regina. "Representação e Legitimidade na Narrativa Brasileira Contemporânea", in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 20. Brasília, julho / agosto 2002.
- Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizze da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- . "Economimesis", in *Mímesis des Articulations*. Org. Sylviane Agacinski. Paris, Aubier-Flammarion, 1975.
- Duarte, Rodrigo Antonio de Paiva. *Mímesis e Racionalidade: A Concepção de Domínio da Natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo, Loyola, 1993.
- Duarte, Rodrigo e Figueiredo, Virginia (org.). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- Farinaccio, Pascoal. "A Questão da Representação e o Romance Brasileiro Contemporâneo", in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 20. Brasília, julho / agosto 2002.
- . *Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária*. São Paulo, Ateliê Editorial, Fapesp, 2001.
- Favaretto, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
- Fernandes, Florestan. *A Condição de Sociólogo*. São Paulo, Hucitec, 1978.
- . "A Reconstrução da Realidade nas Ciências Sociais", in *Florestan Fernandes*. Org. Octavio Ianni. São Paulo, Ática, 1986.
- Figueiredo, Rubens. "Sexo e Clichê", in *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de fevereiro de 2000.
- Filho, George Avelino. "As Raízes de Raízes do Brasil", in *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Cebrap, nº 18, setembro 1987.

- Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington, Port Townsend, Bay Press, 1983.
- Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 1996.
- . *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Freud, Sigmund. *Malaise dans la Civilisation*. Traduit. de l'allemand par Ch. Et. J. Odier. Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- Freyre, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro, Record, 1995.
- . "Graça Aranha: Que Significa para o Brasil de Hoje", in Aranha, Graça. *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968.
- . *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1979.
- . *Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- Galard, Jean. *A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Edusp, 1997.
- Galvão, Walnice Nogueira. "As Falas, os Silêncios", in *Desconversa*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.
- . "MMPB: Uma Análise Ideológica", in *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- . "Musas sob Assédio", in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 de março de 2002.
- Giron, Luís Antonio. "Pena de Sangue", in *Cult. Revista Brasileira de Cultura*. nº 59. São Paulo, julho 2002.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Anchor, 1959.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence. Flores Pereira. São Paulo, Editora 34, 1998.

Hansen, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

Heidegger, Martin. “Sobre a Essência da Verdade”, in *Conferências e Escritos Filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo, Nova Cultural, 1999 (Os Pensadores).

Hirszman, Leon. “Ficção e Confissão: Entrevista a José Carlos Monteiro”, in *Cinemas: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. nº 1. Rio de Janeiro, setembro-outubro 1996.

Hobsbawn, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Holanda, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: Da Literatura ao Cinema*. Apresentação de Leandro Tocantins; depoimentos de Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

Holanda, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra*. v. 1. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

----- . *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

----- “Sociedade Patriarcal”, in *Tentativas de Mitologia*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

----- . “Uma Entrevista”, in *Revista do Brasil*. Ano 3, nº 6. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rioarte, Fundação Rio, 1987.

Imbasciati, Antonio. *Afeto e Representação: Para uma Análise dos Processos Cognitivos*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo, Editora 34, 1998.

Iser, Wolfgang. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996.

----- . *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999.

----- . *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996

- . “Problemas da Teoria da Literatura Atual: O Imaginário e os Conceitos-Chaves da Época”, in *Teoria da Literatura em suas Fontes*. v II. Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- . *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Org. João Cezar de Castro Rocha; trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999.
- Jameson, Fredric. *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a Globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares. Rio de Janeiro, Vozes, 2001.
- . “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”, in *Novos Estudos Cebrap*. Trad. Vinicius Dantas. São Paulo, Cebrap, nº 12, junho 1985.
- Jauss, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- Jobim, José Luís. “A Ficção dos Limites e os Limites da Ficção”, in *Máscaras da Mimesis: A Obra de Luiz Costa Lima*. Org. Hans Ulrich Gumbrecht, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, Record, 1999.
- Kurz, Robert. *O Colapso da Modernização: Da Derrocada do Socialismo de Caserna à Crise da Economia Mundial*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- . *Os Últimos Combates*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues et al. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.
- Lafetá, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- Lara, Cecília de. “Da Transfiguração do Regionalismo à Universalidade: Ficção Brasileira Atual”, in *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*. nº 57. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- Lebrun, Gérard. “A Noção de ‘Semelhança’ de Descartes a Leibniz”, in *Conhecimento, Linguagem, Ideologia*. Org. Marcelo Dascal. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- Leenhardt, Jacques. “O que se Pode Dizer da Violência”, prefácio a Lins, Ronaldo Lima *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.
- Lima, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo, Edusp, 2002.
- . *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

- . *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- . “Representação Social e *Mimesis*”, in *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- . *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- Lísias, Ricardo. “Redescobrimo um Ícone dos Anos 60”, in *Caderno de Sábado, Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 de junho de 2001.
- Lopes, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: A Margem e o Texto*. São Paulo, Hucitec, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.
- Lukács, Georg. “A Concepção do Mundo Subjacente na Vanguarda Literária”, in *Significado Presente do Realismo Crítico*. Trad. Carlos Saboga. Lisboa, Cadernos de Hoje, 1964.
- . *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- Lyotard, Jean-François. “Reponse a la Question: Qu’est que le Postmoderne?”, in *Critique*. nº 419. Paris, avril 1982.
- Mami, Lorenzo. “A Arte é Portadora da Verdade Permanente”, in *Ilustrada, Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 de setembro de 1996.
- Man, Paul de. *Alegorias da Leitura: Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- Matos, Olgária C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: A Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- Mello, João Cardoso de. “A Contra-Revolução Liberal-Conservadora e a Tradição Crítica Latino-Americana”, in *Poder e Dinheiro: Uma Economia Política da Globalização*. Org. Maria da Conceição Tavares e José Luís Fiori. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.
- Miceli, Sergio. “Condicionantes do Desenvolvimento das Ciências Sociais”, in *História das Ciências Sociais no Brasil*. v 1. Org. Sergio Miceli. São Paulo, Vértice, Editora Revista dos Tribunais: IDESP, 1989.
- . *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-45)*, in *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

- . “O Papel Político dos Meios de Comunicação de Massa”, in *Brasil: O Trânsito da Memória*. Org. Jorge Schwartz, Saúl Sosnowski. São Paulo, Edusp, 1999.
- Moisés, Massaud. “A Difícil e Esquecida Arte da Crítica”, in *Caderno de Sábado, Jornal da Tarde*. São Paulo, 9 de setembro de 2000.
- Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo, Ática, 1977.
- Nabuco, Joaquim. *Minha Formação*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1963.
- Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Márcio (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo, Escuta, 2000.
- Nietzsche, Friedrich W. “Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida”, in *Considerações Intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa, Editorial Presença, s. d.
- . *Obras Incompletas*. Sel. Gerard Lebrun; trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).
- Novais, Fernando e Mello, João Manuel Cardoso de. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, in *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea*. v. 4. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Nunes, Benedito. “Crítica Literária no Brasil, Ontem e Hoje”, in *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. nº 26. São Paulo, setembro de 1996.
- . *Crivo de Papel*. São Paulo, Ática, 1998.
- Ortiz, Renato. “Notas sobre as Ciências Sociais”, in *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Cebrap, nº 27, julho 1990.
- Pécaut, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo, Ática, 1990.
- Pécora, Alcir. “Nove Noites”, in *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*. São Paulo, 8 de março de 2003.
- Peixoto, Fernanda. *Freyre e Bastide: Os Dois Lados da Luneta*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 2000.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Altas Literaturas: Escolha e Valor na Obra Crítica de Escritores Modernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

- Pessanha, Juliano Garcia. *Certeza do Agora*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.
- . *Ignorância do Sempre*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- . *Sabedoria do Nunca*. São Paulo, Ateliê Editoria, 1999.
- Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- Pollak, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”, in *Estudos Históricos*. v. 2, nº 3. Rio de Janeiro, 1989.
- . “Memória e Identidade Social”, in *Estudos Históricos*. v 5, nº 10. Rio de Janeiro, 1992.
- Pontes, Heloisa. *Destinos Mistos: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Prado, Antonio Arnoni. “Raízes do Brasil e o Modernismo”, in *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Cebrap, nº 50, março 1998.
- Prado, Décio de Almeida. “A Antropofagia Revisitada”, in *Peças, Pessoas, Personagens: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Ribeiro, Maria Thereza Rosa (org.). *Intérpretes do Brasil: Leituras Críticas do Pensamento Social Brasileiro*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2001.
- Ricoeur, Paul. “La Triple Mimèsis”, in *Temps et Récit*. v. 1. Paris, Seuil, 1983.
- Rocha, Glauber et al. “Manifesto ‘Luz e Ação’: de 1963... a 1973”, in *Arte em Revista*. Ano I, nº 1. São Paulo, Kairós, janeiro-março 1979.
- . *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- . “Uma Estética da Fome”, in *Arte em Revista*. Ano I, no 1. São Paulo, Kairós, janeiro-março 1979.
- Rocha, João Cezar de Castro (org). *Erich Auerbach: V Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- . *Literatura e Cordialidade: O Público e o Privado na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998.

- Rorty, Richard. "Fisicalismo Não-Redutivo", in *Objetivismo, Relativismo e Verdade. Escritos Filosóficos I*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997.
- Rouanet, Sérgio Paulo. "A Verdade e a Ilusão do Pós-Moderno", in *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Saer, Juan Jose. *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- . "Reflexões sobre o Exílio", in *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- Santiago, Silviano. "Entrevista", in *Vale Quanto Pesa: Ensaaios sobre Questões Político-Culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- . "Silviano Santiago Conversa com Maria Antonieta Pereira", in *Suplemento Literário de Minas Gerais*. nº 53. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, novembro 1999.
- . *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Scholes, Robert. "Language, Narrative, and Anti-Narrative", in *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981.
- Schwarz, Roberto. "Cultura e Política: 1964-1969", in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- . *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- . *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- Seligmann-Silva, Márcio. "Palavra e Imagem na Obra de Walter Benjamin: Escritura como Crítica do Logos", in *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária*. São Paulo, Iluminuras, Fapesp, 1999.
- Sontag, Susan. *Aids e suas Metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Sousa, Germana H. P. de. "Entre o Cedro e a Seringueira: Certos Relatos de Milton Hatoum", in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 14. Brasília, julho / agosto 2001.

Souza, Gilda de Mello e. “*Terra em Transe*”, in *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

----- . *O Tupi e o Alaúde: Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

Souza, Paulo César (org.). *Sigmund Freud & O Gabinete do Dr. Lacan*. Trad. Isa Mara Lando, Paulo César Souza. São Paulo, Brasiliense, 1990.

Steiner, George. *Linguagem e Silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

Süssekind, Flora. “Escalas & Ventriloquos”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 de julho de 2000.

----- . “Ficção 80: Dobradiças e Vitrines”, in *Revista do Brasil*. Ano 2, nº 5. Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura, 1986.

----- . *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1985.

----- . “Rodapés, Tratados e Ensaio: A Formação da Crítica Brasileira Moderna”, in *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

----- . *Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e sua História: O Naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

Talens, Jenaro. “Writing Against Simulacrum: The Place of Literature and Literary Theory in the Electronic Age”, in *Postmodern Literary Theory: An Anthology*. Ed. Nial Lucy. Oxford, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000.

Vasconcelos, Gilberto. *O Xará de Apipucos*. São Paulo, Casa Amarela, 2000.

Vattimo, Gianni. *A Tentação do Realismo*. Trad. Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, Instituto Italiano di Cultura, 2001.

Vázquez, Maria Célia. “La Puesta en Perspectiva de una Escena de Lectura Conflictiva”, in *Dispositio*. v. XXIV, nº 51. Michigan, The University of Michigan, 2000.

Velho, Otávio. “Processos Sociais no Brasil Pós-64: As Ciências Sociais”, in *Sociedade e Política no Brasil Pós-64*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Ventura, Roberto. *Folha Explica Casa-Grande e Senzala*. São Paulo, Publifolha, 2000.

Waldman, Berta. “Na Mira das ‘Vergonhas’ Encobertas”, in *Folhetim, Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 de junho de 1985.

Watt, Ian. “O Público Leitor e o Surgimento do Romance”, in *A Ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Wellbery, David E. “Retoricidade: Sobre o Retorno Modernista da Retórica”, in *Neo-Retórica e Desconstrução*. Trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998.

White, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia da Franca Neto. São Paulo, Edusp, 1994.

Willer, Cláudio. “A Crise da Crítica”, in *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. nº 49. São Paulo, agosto de 2001.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo, Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores).

----- *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo, Edusp, 1994.

Xavier, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

----- “Encontros Inesperados”, in *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 de dezembro de 2000.

----- “O Cinema Brasileiro dos Anos 90”, in *Praga*. nº 9. São Paulo, Editora Hucitec, 2000.

----- *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.