Literatura brasileira contemporânea
um território contestado
Regina Dalcastagnè
EDITORA
HORIZONTE

Literatura brasileira contemporânea
um território contestado

Regina Dalcastagnè

EDITORA
HORIZONTE

Copyright © 2012
Regina Dalcastagnè

Conselho Editorial
Beatriz Olinto (Universidade Estadual Centro-Oeste); Flávia Biroli (UnB);
José Miguel Arias Neto (UEL); Márcia Motta (UFRJ);
Marie-Hélène Paret Passos (PUC-RS); Regina Dalcastagnè (UnB);
Ricardo Silva (UFSC); Renato Perissinotto (UFPR)

Editora
Eliane Alves de Oliveira

Revisão
Vivian Miwa / Elisa Andrade Buzzo

Diagramação
Book Antiqua 10,5/14

Capa
Lucas Gehre

Este livro contou com o apoio da FAP-DF.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Literatura brasileira contemporânea: um território contestado/Regina Dalcastagnè. – Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.
ISBN 978-85-99279-41-0
1. Teoria literária 2. Critíca literária - crítica social 3. Literatura brasileira contemporânea 4. Representação literária I. Regina Dalcastagnè
CDD 800.B869

Editora Horizonte
Rua Geraldo Pinhata, 32 sala 3
13280-000 – Vinhedo – SP
Tel: (19) 3876-5162
contato@editorahorizonte.com.br/www.editorahorizonte.com.br

Sumário

1. Pluralidade e escrita

2. O lugar de fala

3. Autoria e resistência

4. O narrador e suas circunstâncias

5. Espaços possíveis

6. Um mapa de ausências

Referências

1. Pluralidade e escrita

Desde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes "não autorizadas"; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade.

É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que pode parecer apaziguado, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa. Daí o estabelecimento das hierarquias, às vezes, tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho. A não concordância com as regras implica avançar sobre o campo alheio, o que gera tensão e conflito, quase sempre, muito bem disfarçados. Por isso, a necessidade de refletir sobre como a literatura brasileira contemporânea, e os estudos literários, situam-se dentro desse jogo de forças, observando o modo como se elabora (ou não se elabora, contribuindo para o disfarce) a tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu "devido lugar" e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado.

Para isso, é preciso dizer, em primeiro lugar, que o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo. Sem dúvida, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, blogs, sites etc. Isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma. Afinal, publicar um livro não transforma ninguém em escritor, ou seja, alguém que está nas livrarias, nas resenhas de jornais e revistas, nas listas dos premiados em concursos literários, nos programas das disciplinas, nas prateleiras das bibliotecas. Basta observar quem são os autores que estão contemplados em vários dos itens citados, como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo...

Só para citar alguns números, em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher (na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura)[1]. Outra pesquisa, mais extensa – apresentada no último capítulo deste livro –, mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico.

Por isso, a entrada em cena de autores ou autoras que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato. Pensem no senhor que conserta sua geladeira, no rapaz que corta

seu cabelo, na sua empregada doméstica – pessoas que certamente têm muitas histórias para contar. Agora colem o retrato deles na orelha de um livro, coloquem seus nomes em uma bela capa, pensem neles como escritores. A imagem não combina, simplesmente porque não é esse o retrato que estamos acostumados a ver, não é esse o retrato que eles estão acostumados a ver, não é esse o retrato que muitos defensores da Língua e da Literatura (tudo com L maiúsculo, é claro) querem ver. Afinal, nos dizem eles, essas pessoas têm pouca educação formal, pouco domínio da língua portuguesa, pouca experiência de leitura, pouco tempo para se dedicar à escrita.

E, ainda assim, alguns deles escrevem e publicam e tanto insistem que acabam atraindo nossa atenção, porque, como diz o rapper Emicida (2011), "uma frase bonita escrita com a grafia errada continua bonita". Mas não é fácil aceitar isso. Afinal, o domínio da norma culta serve como fator de exclusão e há quem se beneficie com isso. Aqueles que valorizam a si próprios por saberem usar a norma culta da língua, não têm interesse em desvalorizar essa vantagem, conquistada, às vezes, com muito esforço. Não é raro que, em sala de aula, algum aluno se refira à Carolina Maria de Jesus, por exemplo, como "escritora semianalfabeta", como se alguém capaz de escrever livros com a força e a beleza de *Quarto de despejo* ou *Diário de Bitita* fosse ser analfabeto só por escapar, vez ou outra, daquilo que é determinado pelo *Vocabulário ortográfico*, da Academia Brasileira de Letras.

Pensem no quanto é grande o desejo de escrever, para que essas pessoas se submetam a isso – a fazer o que "não lhes cabe", aquilo para o que "não foram talhadas". Imaginem o constante desconforto de se querer escritor ou escritora, em um meio que lhe diz o tempo inteiro que isso é "muita pretensão". Daí as suas obras serem marcadas, desde que surgem, por uma espécie de tensão, que se evidencia, especialmente, pela necessidade de se contrapor a representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua própria construção. E isso aparece seja no interior da narrativa: "É preciso conhecer a fome para descrevê-la", dizia Carolina Maria de Jesus (1983 [1960], p. 27); seja em prefácios, como os de Ferréz (2005, p. 9), que defende a importância de deixar de ser um retrato feito pelos outros e assumir de vez a construção da própria imagem; ou mesmo em manifestos, como o de Sérgio Vaz (2007), que diz "a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza"; e há ainda as apresentações dos livros, as orelhas e os textos da quarta capa que reforçam isso, explorando a ideia do lugar de fala do escritor.

E, então, começa um outro problema, o nosso problema como pesquisadores de literatura. Ao estudar um escritor ou uma escritora nessa situação – Conceição Evaristo no início de carreira, por exemplo, mulher, negra, pobre, moradora da periferia de Belo Horizonte, ex-empregada doméstica –, precisamos transferir para sua obra nossa própria legitimidade como estudiosos. Sem isso, não conseguimos trazê-la para dentro do universo acadêmico, e se ela não estiver legitimada enquanto objeto de estudo, um mestrando, por exemplo, não terá como inclui-la em sua dissertação. É o contrário do que acontece quando trabalhamos com um autor consagrado como Guimarães Rosa, para ficarmos com outro exemplo de Minas Gerais. Nesse caso, é o objeto de análise que nos confere importância como pesquisadores. É ele quem nos assegura um espaço no mundo acadêmico.

Em suma, para acolhermos um autor/uma autora dissonante, temos de fazer um investimento –, o que tem seus custos. É um investimento simbólico diante de nossos pares, ou seja, outros pesquisadores reconhecidos, que podem discordar radicalmente de nossa valoração dessa obra, e, por isso, enquadrar-nos em nichos menos valorizados dentro da academia (em vez de estudiosos literários, passamos a ser vistos como "aquelas feministas", "aquele pessoal dos estudos culturais", "aquele grupo que faz sociologia da literatura"). E isso se repete, sem parar, em outros espaços, ou entre outros agentes do campo literário: em meio a uma reunião de pauta na editoria de um jornal; ao lado de outros jurados em um concurso literário; junto a colegas que selecionam livros para o vestibular, para constar da bibliografia

de um concurso, para serem comprados pelo Ministério da Educação, para serem lidos pela turma do terceiro ano de alguma escola.

Voltando ao terreno das pesquisas – um espaço importante para conferir legitimidade a uma obra ou a um autor, uma vez que são elas que alimentam o processo da educação superior, que, por sua vez, forma, ininterruptamente, novos agentes do campo literário –, após decidir correr o risco com determinado autor, temos um novo problema: como abordar a obra? Bem antes de optar por quaisquer das abordagens teóricas e metodológicas possíveis, é preciso decidir por dois caminhos: podemos desconsiderar o julgamento de valor estético sobre a obra e analisá-la a partir de sua especificidade, sem hierarquizá-la dentro de códigos ou convenções dominantes, ou, ao contrário, usar as convenções estéticas mais arraigadas no campo literário para referendar essa obra dissonante, mostrando que ela poderia, sim, fazer parte do conjunto de produções culturais e artísticas consagradas na sociedade, desde que olhada sem preconceito.

São, ambos, procedimentos legítimos, embora esse último incorra em algumas dificuldades: em primeiro lugar, a necessidade permanente de elaborar um arrazoado a cada análise de uma obra para referendá-la. Ou seja, são páginas e páginas para dizer “isso é literatura”, antes de começar a discutir a obra – o que não é, absolutamente, exigido na análise de um autor melhor situado no campo literário (quer dizer, homem, branco, de classe média, morador do Rio de Janeiro e São Paulo, publicado por editoras mais centrais etc.). Com isso, mantém-se, de algum modo, inalterada a hierarquia dentro do campo literário, criando entraves à sua democratização. A necessidade de justificar a qualidade estética da obra também pode ser um empecilho para inclui-la em uma discussão mais geral sobre aspectos considerados relevantes para serem analisados: a elaboração do espaço em diferentes narrativas, a construção do tempo, do narrador, das personagens etc. Parar a discussão, para justificar a presença de um ou outro autor, é contraproducente.

Talvez, por isso, Carolina Maria de Jesus não entre em estudos literários sobre a representação do espaço urbano contemporâneo, por exemplo, embora tenha nos descrito com detalhes e poesia algumas das ruas de São Paulo. Da mesma forma que ela não figura nos estudos feministas sobre a maternidade, apesar dessa questão impregnar toda a sua obra. O problema é, que mesmo quem estuda autores que estão à margem do campo literário brasileiro, muitas vezes, insiste em fazê-lo de modo isolado, discutindo-os no âmbito das margens – com isso, não estabelecemos a fricção necessária entre representações literárias provenientes de diferentes espaços sociais. E, assim, deixamos de observar a tensão entre essas construções, abandonando, ao mesmo tempo, a possibilidade de tornar mais completo o quadro sobre a literatura brasileira contemporânea.

Tomar a obra de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, e mostrar como ela pode ser altamente avaliada, com base nos critérios de julgamento estético mais tradicionais, será eficaz para forçar algumas margens do campo. Mas incorre numa armadilha. Acabamos por referendar estes critérios, aceitá-los em sua pretensa universalidade – e ficamos em posição pior para dar o passo seguinte, que é questionar esses mesmos parâmetros de julgamento estético, que são, eles próprios, reflexo de exclusões históricas. Faço aqui um parêntesis para dar um exemplo de outro campo, o político: no movimento sufragista, um argumento em favor do voto feminino assinalava que as mulheres serviam ao Estado na qualidade de mães (e até podiam morrer no parto, como os homens podiam morrer no campo de batalha). Um discurso de forte apelo na época, que contribuiu para a vitória do movimento, mas fez com que as mulheres se integrassem à política como ocupantes de um nicho específico e, na verdade, subalterno: um nicho que as mantinha presas à esfera doméstica (Phillips, 1993, p. 107). Ou seja, a opção por utilizar um facilitador no embate político, apelando para argumentos que se fundavam no senso comum e, evitando questionar pressupostos nocivos ou errôneos,

contribuiu para a conquista de um direito, mas gerou dificuldades para avanços futuros (Miguel, 2012).

Por isso, talvez, seja mais produtivo percorrer o primeiro caminho – que é também o mais difícil –, desconsiderando os modelos de valoração estética nascidos da apreciação das "grandes obras" e partindo para um questionamento do nosso conceito de literatura. Afinal, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão.

São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão. Essas vozes que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantém de pé, a que e a quem servem... Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório.

Neste livro, estão reunidos textos que pensam a literatura brasileira contemporânea a partir de uma série de problemas, especialmente aqueles vinculados ao lugar de fala, seja ele do autor, do narrador, das personagens ou da própria crítica. Tentar entender esse estreito espaço de onde se olha e se constrói o mundo, significa perseguir um conjunto de estratégias discursivas, que envolvem diferentes procedimentos estéticos e diferentes interesses políticos. Sendo assim, não há, aqui, a intenção de montar listas, classificar autores ou mesmo de criar categorias que pretendam abarcar toda a produção atual. Pelo contrário, busca-se compreender como um número variado de obras reage diante de um determinado enfrentamento.

Os capítulos que se seguem apresentam diferentes abordagens desse conjunto de questões. O capítulo 2 discute os dilemas dos escritores oriundos de grupos marginalizados, que, frequentemente, têm como única brecha, no campo literário, a apresentação de uma voz "autêntica" – que, no entanto, marca-os como seres híbridos, entre o testemunho e a literatura legítima. O outro caminho possível, embora aberto a poucos, é mimetizar os modos do discurso dos dominantes, o que acaba fazendo-os trair a experiência vivida dos grupos de onde partem. O capítulo analisa, sob essa perspectiva, a obra de escritores julgados autênticos, como Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins, comparando-os com autores que ocupam posições dominantes no campo literário brasileiro, mas que têm a pretensão de trazer à cena personagens marginalizadas, como João Antônio, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan.

Já o capítulo 3 aborda os limites da escrita, colocando em paralelo dois dilemas enfrentados por escritores engajados no embate com as questões de seu tempo. A impossibilidade do intelectual falar pelo povo é tematizada em *A hora da estrela*, último romance de Clarice Lispector, analisado sob a perspectiva da relação entre Rodrigo S. M., escritor e narrador em primeira pessoa do livro, e Macabéa, sua personagem. Ao criar Macabéa, a nordestina pobre, inculta e sem qualificação profissional, que vem tentar a sorte (em vão) na cidade grande, Rodrigo S. M. marca sua própria distinção: ele se afirma intelectual em contraste com a representante da "massa". Ao mesmo tempo, o livro é uma oportunidade para que Clarice reflita sobre seu próprio fazer literário (e sua posição de escritora numa sociedade desigual e repressiva). Dilemas paralelos são discutidos em outros dois romances publicados no Brasil durante a ditadura – *Avalovara* (1973), de Osman Lins, e *Um romance de geração* (1980), de Sérgio Sant'Anna –, que apresentam as possibilidades da escrita em um ambiente de violência.

Ao mesmo tempo em que a opressão política parece deslegitimar a opção por uma obra não engajada, impõe-se à consciência do criador o fato de que sua produção tem reduzido efeito sobre a realidade. Isto é, a opressão agudiza o sentimento de ansiedade que, nas palavras de Harold Rosenberg (2004 [1964]), caracteriza a arte: a percepção de que ela não é capaz de resolver os problemas que identifica.

No capítulo 4, o foco recai sobre o narrador da literatura contemporânea – como ele constrói a si mesmo e quais suas estratégias para conquistar a adesão de seus leitores. O controle do discurso sobre si integra a busca da constituição de um sentido para a vida e, ao mesmo tempo, verifica-se a intenção de eliminar da narrativa todos os elementos que poderiam produzir desconfiança nos leitores. É analisada, então, a maneira pela qual o narrador manuseia o tempo da narrativa – que dá guarida a formas diversas de se situar no mundo contemporâneo e de estabelecer uma identidade em meio a discursos e relações em constante transformação.

Da discussão sobre o tempo, passa-se para o espaço, no capítulo 5. Ele observa o modo como a cidade é descrita na literatura brasileira contemporânea, qual sua relevância dentro do texto literário e em relação ao universo social. Mas importa, sobretudo, desvendar como esses espaços se constituem dentro da narrativa, como são aproveitados para a definição das personagens e de suas relações com o tempo circundante. Essas cidades são domínio de poucos, afinal, barreiras simbólicas determinam o lugar de cada um. Algumas áreas são vedadas aos pobres e malvestidos, exceto quando se encontram na posição de serviçais, ao passo que outras, as mais degradadas, são seu domínio. As ruas são dos homens e as mulheres, até bem pouco tempo atrás, permaneciam confinadas na esfera doméstica. As cidades, então, são territórios de aglutinação, de encontro de pessoas de diferentes procedências e de segregação. O capítulo discute tanto o espaço destinado aos diferentes tipos de personagens quanto o tratamento dado àqueles que ultrapassam as fronteiras, sejam pobres que ingressam no mundo dos ricos, sejam mulheres que migram, na contramão do estereótipo (literário e social), que vê o migrante como sendo homem.

Finalmente, o capítulo 6 apresenta e discute os resultados de uma pesquisa sobre os 258 romances de autores brasileiros publicados pelas três mais importantes editoras do país entre 1990 e 2004. Os dados mostram que o romance contemporâneo privilegia a representação de um espaço social restrito. Suas personagens são, em sua maioria, brancas, do sexo masculino das classes médias. Sobre outros grupos, imperam os estereótipos. As mulheres brancas aparecem como donas de casa; as negras como empregadas domésticas ou prostitutas; os homens negros, como bandidos. Assim, o campo literário, embora permaneça imune às críticas que outros meios de expressão simbólica costumam receber, reproduz os padrões de exclusão da sociedade brasileira.

***

As pesquisas que deram origem a este livro só foram possíveis graças ao apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), da Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos (FINATEC) e do Fundo de Pesquisa (FUNPE) da Universidade de Brasília. O CNPq concedeu dotações de diversos editais de pesquisa, além de bolsas de Produtividade em Pesquisa à autora e de Iniciação Científica a vários estudantes que nela se engajaram. A FAP-DF concedeu financiamento por meio de edital público de pesquisa. A CAPES financiou um programa de fixação de doutores recentes vinculado a pesquisas que deram origem a este livro. A FINATEC e o FUNPE contribuíram com financiamentos que permitiram a aquisição de material bibliográfico e viagens para consultar acervos ou participar de eventos científicos.

Essas pesquisas contaram com o envolvimento de muitas(os) alunas(os) de graduação e pós-graduação. O levantamento dos dados analisados no capítulo 6 só foi possível graças à dedicação e à competência de uma notável equipe de estudantes de graduação da Universidade de Brasília, à qual agradeço: Aline de Almeida Costa Ribeiro, Anna Luiza de Vasconcellos Cavalcanti, Bruna Paiva de Lucena, Bruna Valéria do Nascimento, Gleiser Mateus Ferreira Valério, Laeticia Jensen Eble, Larissa de Araújo Dantas, Luiz Rodrigues Freires Neto, Márcia Maria Nóbrega de Oliveira, Mariana de Moura Coelho, Marina Farias Rebelo, Naiara Ribeiro Gonçalves e Paula Diniz Lins. Ficou a cargo delas(es) a leitura dos romances, a coleta de informações adicionais, o preenchimento das fichas e a inserção dos dados no *software* utilizado para o tratamento estatístico. Também contribuíram com a interpretação inicial dos resultados da pesquisa.

Agradeço também às alunas e aos alunos que produziram monografias, dissertações e teses, e dialogaram em disciplinas oferecidas ao longo desses anos, voltadas para os temas aqui discutidos. Entre outras(os), gostaria de citar Adelaide Calhman de Miranda, Aline Paiva de Lucena, Andressa Marques da Silva, Bruna Paiva de Lucena, Danilo de Oliveira, Edma Cristina de Góis, Gabriel Estides Delgado, Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva, Igor Ximenes Graciano, Laeticia Jensen Eble, Larissa de Araújo Dantas, Leda Cláudia da Silva Ferreira, Ludimila Moreira Menezes, Ludmilla Oliveira dos Santos, Mariana de Moura Coelho, Marina Farias Rebelo, Paula Diniz Lins, Pedro Galas Araújo, Stella Montalvão e Susana Moreira de Lima.

No Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, encontro colegas que foram e continuam sendo importantes interlocutores nas discussões que faço neste livro. Cito, em particular, Cíntia Schwantes, Maria Isabel Edom Pires e Paulo C. Thomaz. E, com satisfação especial, as(os) ex-orientandas(os) que se tornaram colegas, Anderson Luís Nunes da Mata e Virgínia Maria Vasconcelos Leal.

Agradeço também às(aos) integrantes e interlocutoras(es) do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea em outras instituições, pelo diálogo permanente, ainda que à distância: Carmen Villarino Pardo, Claire Williams, Eduardo de Assis Duarte, Gabriel Albuquerque, Giovanna Ferreira Dealtry, Jaime Ginzburg, José Leonardo Tonus, Leila Lehnen, Lúcia Osana Zolin, Luciene Almeida de Azevedo, Paloma Vidal, Ricardo Araujo Barberena, Stefania Chiarelli e Tânia Pellegrini.

Algumas versões anteriores de partes deste livro foram publicadas em *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, *Gragoatá*, *Literatura e Sociedade*, *O Eixo e a Roda, Ipotesi*, *Contexto*, *Letras de Hoje*, *Cerrados*, *Signótica, Revista da Anpoll*, *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, *Diálogos Latinoamericanos*, *Agália*, *Afro-Hispanic Review*. Agradeço também àquelas(es) que debateram comigo em encontros e congressos, em particular os da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), os encontros Fazendo Gênero e os seminários Mulher e Literatura, e aos programas de pós-graduação e universidades que me proporcionaram espaço de discussão em cursos, conferências e palestras: Universidade Federal do Paraná, Universidade Estadual de Londrina, Universidade Estadual de Maringá, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Universidade de São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Universidade Federal de Minas Gerais, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Estadual da Paraíba, Universidade Federal do Amazonas, Universidade Federal de Sergipe, Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade Sorbonne Nouvelle, Universidade de Paris-Sorbonne, Universidade de La Rochelle, Universidade de Santiago de Compostela, Universidade do Minho.

A Luis Felipe Miguel, que ajudou a montar este livro e os últimos 25 anos.

E a Francisco, que está presente em cada pausa deste livro.

[1] Foram contabilizados apenas os primeiros colocados nas categorias principais de cada prêmio. (No caso do Prêmio São Paulo de Literatura, uma vez que são excludentes entre si, foram consideradas como principais tanto a categoria “livro do ano” quanto a “autor estreante”.) Mas as proporções não seriam muito diferentes, caso fossem incluídos segundos e terceiros lugares ou as categorias parciais (“melhor romance”, “melhor livro de contos” etc.).

2. O lugar de fala

O escritor, dizia Barthes (1999 [1966], p. 33), é o que fala no lugar de outro. Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrechocam, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar da fala*: quem fala e em nome de quem. Ao mesmo tempo, discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de autoria) na representação literária. Tudo isso se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante –, que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério (Williams, 1998).

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar *em nome* deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a "autenticidade" do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, nesse conjunto de discussões, é representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, política, direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido (Pitkin, 1967). O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais.

O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. Como lembra Anne Phillips, pensando num contexto diverso,

> é concebível que homens possam substituir mulheres quando o que está em questão é a representação de políticas, programas ou ideais com os quais concordam. Mas como um homem pode substituir, legitimamente, uma mulher, quando está em questão a representação das mulheres *per se*? É concebível que pessoas brancas substituam outras, de origem asiática ou africana, quando está em questão representar determinados programas em prol da igualdade racial. Mas uma assembleia formada só por brancos pode, realmente, dizer-se representativa, quando aqueles que ela representa possuem uma diversidade étnica muito maior? Representação adequada é, cada vez mais, interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos (Phillips, 1995, p. 6).

Embora a autora esteja se referindo à representação política, a discussão pode ser estendida, sem contorcionismos, à representação literária. Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não

significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva (ver o capítulo 6).

Por que ocorre essa ausência? Não se trata, é claro, de algo exclusivo do campo literário. As classes populares possuem menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representadas no parlamento (e na política como um todo), na mídia, no ambiente acadêmico. O que não é uma coincidência, mas um índice poderoso de sua subalternidade. Foucault já observava a centralidade do domínio do discurso nas lutas políticas travadas dentro da sociedade; segundo ele, "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta" (Foucault, 1996 [1971], p. 10).

Um dos sentidos de representar é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes, legítimo, frequentemente, autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, da maior competência, e até da maior eficiência social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor. Trata-se de um processo que está ancorado em disposições estruturais; voltando a Foucault, "em toda sociedade a produção do discurso é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos, que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade" (id., p. 8-9).

O controle do discurso, denunciado pelo filósofo francês, é a negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais: uma censura social velada, que silencia os grupos dominados. De acordo com Pierre Bourdieu, "entre as censuras mais eficazes e mais bem dissimuladas, situam-se aquelas que consistem em excluir certos agentes de comunicação, excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade" (Bourdieu, 1979, p. 133). O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar – que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporado no ordenamento legal de todos os países ocidentais –, mas da possibilidade de "falar com autoridade", isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido.

O processo se completa graças à introjeção dos constrangimentos estruturais pelos agentes sociais, que faz com que os limites impostos ao discurso não sejam excessivamente tensionados, já que cada um, via de regra, mantém-se dentro de seu espaço autorizado. Ainda conforme Bourdieu,

> a censura alcança seu mais alto grau de perfeição e invisibilidade quando cada agente não tem mais nada a dizer além daquilo que está objetivamente autorizado a dizer: sequer precisa ser, neste caso, seu próprio censor, pois já se encontra, de uma vez por todas, censurado por meio das formas de percepção e de expressão por ele interiorizadas, e que impõem sua forma a todas as suas expressões" (id., ibid.).

É assim que determinadas categorias sociais, que são excluídas do universo da política – trabalhadores e mulheres, por exemplo –, tendem a se julgar incapazes de ação política e, portanto, a aceitar a posição de impotência em que foram colocadas.

O mesmo se pode dizer da expressão literária. Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de literatura exclui suas formas de expressão.

O campo literário – entendido no sentido de Bourdieu, isto é, o espaço social, relativamente autônomo, em que os produtores literários (e alguns que deles estão próximos, como críticos e estudiosos) geram critérios de legitimidade e prestígio (Bourdieu, 1992) – reforça essa situação, por meio de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e

interpretação. Afinal, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é” (Compagnon, 1999 [1998], p. 33-4), ou seja, a valoração sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz da manifestação literária o privilégio de um grupo social. A exclusão das classes populares não é, obviamente, algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade. Uma segunda questão, então, se impõe: o que se perde com isso?

Perde-se diversidade. Há muito tempo, a narrativa vem perseguindo a multiplicidade de pontos de vista; alguns dos romances mais lembrados do século XX são justamente os que mais se aproximaram dessa meta. Só que, do lado de fora da obra, não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais. De acordo com a definição de Iris Marion Young, o conceito de “perspectiva social” reflete o fato de que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados dessa posição” (Young, 2000, p. 136). Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários a seus problemas, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente.

Quase sempre, expropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo marginalizado lhe é roubada, ainda, a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando. Perdendo, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria.

A terceira e última questão é a mais difícil: o que fazer diante disso? Fica claro que não há uma solução que se esgote dentro do campo literário – trata-se de um problema mais amplo, próprio de uma sociedade marcada por desigualdades. No entanto, da mesma forma que é possível pensar na democratização da sociedade, incluindo novas vozes na política e na mídia, podemos imaginar a democratização da literatura.

A inclusão, no campo literário, talvez, ainda mais do que nos outros, é uma questão de *legitimidade*. Neste sentido, a própria crítica e a pesquisa acadêmica não são desprovidas de relevância. Afinal, são espaços importantes de legitimação, ao lado dos próprios criadores reconhecidos (Shusterman, 1998 [1992], p. 101). Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de nomes consagrados, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-la ao limbo do “testemunho” e do “documento”, significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite.

Este livro busca participar deste movimento, abertamente político, de crítica e legitimação. Serão analisados aqui tanto o modo como alguns escritores, já “autorizados”, colocaram-se a falar dos marginalizados, transformando-os em personagens (e até em narradores) de seus textos, quanto as estratégias utilizadas por aqueles autores que, provenientes das margens do campo literário, tentam inscrever nele sua perspectiva e sua dicção.

Apesar de não interessar diretamente à discussão aqui proposta, um espaço bastante rico para a análise da representação do outro é a literatura regionalista. Quase sempre vinculado a um projeto de constituição da identidade nacional, o regionalismo percorre escolas e séculos, esbarrando, mais recentemente, no cosmopolitismo dos modernistas, reagindo nos anos 1930, com o “ciclo do romance nordestino”, e se dissolvendo na década de 1970, quando o Brasil se percebe um país majoritariamente urbano[1] e sua literatura passa a se ocupar, de modo prioritário, dos problemas dos habitantes das cidades.

Preocupados com a transcrição dos diferentes costumes e falas, os autores regionalistas, muitas vezes, reduziram “os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações *de cor*, um equivalente dos mamões e dos abacaxis [frutas de sabor exótico]”, nas palavras de Antonio Candido (1987, p. 157). Relacionando as transformações do regionalismo com a questão do subdesenvolvimento na América Latina, o crítico paulista aponta três fases no regionalismo brasileiro, que, com algumas adaptações, inspiram a classificação dos modos de representação do outro que desenvolvo neste texto. A primeira fase – que Candido chama de *regionalismo pitoresco* e inclui nomes como os de José de Alencar, Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães – seria marcada pela “consciência eufórica de país novo” e pela ideia do atraso, com uma representação saturada de exotismo. A segunda – o *regionalismo problemático* –, traria a agonia dos grandes engenhos, da seca e do homem do interior, aparecendo como “um precursor da consciência do subdesenvolvimento”.

Escritores como José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, incluídos na segunda fase, seriam caracterizados pela superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que aparecia na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendavam a situação na sua complexidade, voltando-se contra a classe dominante e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual (id., p. 160). Já Guimarães Rosa – com seus refinamentos literários e suas técnicas antinaturalistas, mas ainda aproveitando a substância do regionalismo – faria parte da última fase deste processo, que Candido chama de *super-regionalismo*. Colocando de lado o sentimentalismo e a retórica, esse terceiro momento corresponderia “à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo, que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo”(id., p. 159-62).

Da diluição da experiência do outro no meio ambiente à tentativa de compreensão dos seus problemas sociais e à crise na sua representação, temos, com variáveis posições ideológicas e estéticas, uma mesma perspectiva: a do escritor da cidade que, antes de mais nada, produz para leitores da cidade. O exotismo, que Candido aponta na primeira fase, não deixa de estar presente, ainda que de forma mais discreta, nas subsequentes. Segundo Bernard Mouralis, o exotismo é um meio pelo qual se pode operar, “graças à tomada em consideração da existência – e, por vezes, da irrupção – de outro, um conhecimento de si e, ao mesmo tempo, uma questionação do saber etnocêntrico. No entanto, não vai, por esse facto, conduzir a um conhecimento do outro”. Uma vez que a existência do outro está sujeita à vontade de um observador, sem a qual não chegaria até nós, esse outro “não existe senão em função (...) das nossas preocupações, dos nossos fantasmas” (Mouralis, 1982 [1975], p. 110).

Se isso vale para a população rural, representada em nossa literatura, não vai ser muito diferente quando o “outro” a ser traduzido for o operário, a empregada doméstica, o malandro do morro, o ladrão ou o traficante, a prostituta ou o menino de rua, seres urbanos que estão sempre *do lado de lá* de nossa existência de classe média. De modo geral, ao atravessar nossas narrativas, eles dizem muito mais dos patrões e patroas, da polícia, dos profissionais liberais assustados com a violência ou condoídos, pensando mais nos próprios filhos que em sua vida ou em seus problemas concretos. Talvez, porque o dilema do discurso exótico – fazer com que “o desconhecido e o estranho sejam codificáveis e entrem nas nossas categorias intelectuais” (id., p. 111) – seja o dilema do artefato literário mesmo: a necessidade de representar experiências outras, que não sejam apenas aquelas idênticas às de seus autores, para que, ao menos, uma tentativa de diálogo de estabeleça.

Os escritores brasileiros contemporâneos enfrentaram essa dificuldade por vias tão diferentes quanto é possível dentro de um espaço de tempo razoavelmente limitado, cerca de quatro décadas, com as quais pretendo trabalhar. E, nesse período, vivemos ainda sob uma

ditadura militar – o que impôs, para uma parcela dos escritores, um sentido maior de urgência à sua produção. Dentro da literatura engajada da época, convém fazer uma distinção entre aquela dita "política", em que *não há o outro* (já que as vítimas da repressão por ela enfocadas são, via de regra, os filhos da pequena burguesia), e que, portanto, não interessa a essa discussão[2], e a de cunho mais "social", que denuncia a exploração da classe trabalhadora, da qual veremos alguns exemplos. A denúncia do regime autoritário se apoiava numa faceta política (restrição das liberdades, desrespeito aos direitos humanos) e noutra econômica (arrocho salarial, concentração da renda, desemprego), mas a primeira delas era vista como atingindo especialmente as classes médias e a segunda, os estratos populares. O que já aponta uma evidente diferença de enfoque – várias outras serão questionadas mais adiante.

Para facilitar a análise, esses modos de representação do marginalizado em nossa sociedade contemporânea e urbana serão divididos em blocos, sem pretender que essa classificação tenha validade universal. O primeiro, que chamarei de *exótico*, será subdividido em outros dois: *cínico* e *piegas*, de acordo com a linguagem utilizada e o envolvimento entre autor/narrador/personagem. O segundo, intitulado *crítico*, subdividir-se-á em *implícito* e *explícito*, levando em conta o tipo de discussão interna que se estabelece na obra. Já o terceiro, que trará a perspectiva *de dentro*, ou seja, daqueles autores que seriam eles próprios "o outro", abarcará também a discussão do problema da autenticidade e da legitimidade, sociais e literárias.

Exotismo

No século XIII, quando escrevia seu livro de viagens para "o divertimento dos nobres (...) e a edificação dos burgueses" (Yerasimos, 1994 [1980], p. 28), Marco Polo utilizava seu espírito crítico para refutar algumas lendas (como a de que o amianto tinha suas origens na salamandra) sobre as quais possuía informações novas, mas era cuidadoso o bastante para não negar "elementos que a geografia de seu tempo considera bem reais, por exemplo, os homens com cauda ou com cabeça de cachorro. O fato de não tê-los encontrado, não é prova suficiente de sua inexistência, sobretudo diante do peso da tradição" (id., p. 27). É nesse sentido que vou me referir ao exotismo de algumas narrativas contemporâneas. Ou seja, aquelas obras onde o "outro" aparece com as feições que a tradição lhes deu – deformadas pelo nosso medo, preconceito e sentimento de superioridade. Obras que, mesmo tentando ser críticas, acabam por reforçar essa imagem, fazendo de gente que vive à nossa volta, seres tão distantes e estranhos quanto os mongóis no tempo de Marco Polo.

Dois dos mais consagrados nomes do conto nos anos 1970, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, constroem sua representação do outro – bandidos miseráveis no caso do primeiro, suburbanos pobres, no do segundo – sob a perspectiva das classes dominantes. E, tanto num caso quanto no outro, a violência, contra tudo e todos, é a marca definidora. Um certo cinismo, no estilo, também os aproxima. É verdade que a violência aparece mesmo quando eles tratam das elites, mas com deslocamentos significativos. Na obra de Rubem Fonseca há uma diferença no estatuto atribuído à personagem violenta, de acordo com sua extração social. O alto executivo que sai à noite para atropelar incautos com seu carro luxuoso (em "Passeio noturno I" e "Passeio Noturno II", de *Feliz ano novo,* 1975) é um sujeito comum, com emprego, mulher e filhos, que simplesmente possui uma perversão. Após matar, ele volta tranquilo para casa, pronto para outro dia normal de trabalho. Já os garotos que vão assaltar, estuprar e assassinar numa "festa de bacanas" (em "Feliz ano novo") não são nada além de assaltantes, estupradores e assassinos.

Enquanto o executivo mata sem nem sujar o para-choque, os rapazes chafurdam no sangue de suas vítimas. O primeiro é frio e calculista, os outros são desorganizados, irados, invejosos: animalescos, enfim. E não é o caso de perguntar qual a violência pior. O que está em questão

aqui é a representação do criminoso pobre. É possível interpretar os atropelamentos do executivo como uma metáfora um tanto óbvia dos crimes cometidos pelo capitalismo todos os dias, mas a ligação fica muito tênue, uma vez que os outros elementos do conto não corroboram essa leitura. O que temos é um indivíduo enlouquecido, um psicopata. Do outro lado, há um bando, que justificaria suas atrocidades pelo fato de terem menos do que aqueles que eles violentam. Esse discurso é ainda mais explícito em "O cobrador" (do livro com o mesmo título, de 1979), onde um homem pobre e sem dentes resolve cobrar o que a sociedade lhe deve, matando os bem situados na vida: "está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo" (p. 492).

O psicopata sofisticado e cheio de recursos é o *serial killer*, uma imagem já consagrada pelo cinema, um vilão que merece até alguma simpatia, tendo em vista a inteligência com que lida com suas vítimas e, especialmente, com a polícia. Já o sanguinário bando de assaltantes, que cospe um vocabulário próprio e exibe fuzis sem disfarces, está muito mais próximo dos noticiários policiais. O ponto central é que, embora ambos sejam representações literárias, teoricamente livres de um cotejamento com a realidade, o primeiro remete à ficção, e o segundo ao mundo real: ao cotidiano violento das grandes cidades brasileiras. Observando pela perspectiva dos "bem situados na vida" – nós, os leitores de Rubem Fonseca –, provavelmente acharemos alguma graça no executivo e nos sentiremos mais uma vez ameaçados pelos rapazes da favela. Nesse caso, o que a narrativa traz de novo sobre o outro que se inscreve sob a categoria marginal?

E o problema da representação se agrava quando notamos que tanto "Feliz ano novo" quanto "O cobrador" são narrados em primeira pessoa. O que reforça a ideia, intencionalmente ou não, de que "é assim mesmo que eles são" – os marginais, não as personagens – e nos remete, mais uma vez, ao contexto social de onde eles parecem ter sido retirados para nos falar de si, diretamente. Antonio Candido, num artigo sobre a nova narrativa, dizia que os autores contemporâneos, incluindo Rubem Fonseca, tentavam "apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular". Utilizariam, para isso, a primeira pessoa, "como recurso para confundir autor e personagem" (Candido, 1987, p. 213). Não há em Fonseca qualquer intenção de ser confundido com suas personagens, especialmente com seus marginais. Não se trata apenas de que o leitor pode chegar ao texto sabendo que foi escrito por um ex-delegado de polícia e advogado de multinacionais, o que já revelaria seu descolamento em relação às personagens –, mas as marcas de distinção se inscrevem na própria construção narrativa.

Enquanto o executivo do "Passeio noturno" conta sua história sem tentar se legitimar (da mesma forma que Fonseca faria, ou faz), o rapaz que narra o assalto na festa de ano novo precisa explicar sua situação logo no início: "Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada" (p. 13). É isso que o autoriza a falar (note-se que ele não está escrevendo) em nome do grupo. Portanto, a distinção social está mantida, sim, entre autor e narrador e, mais, vai se desdobrar entre narrador e demais personagens. Ele marca sua superioridade – indicada pela escolarização, obviamente precária diante da do autor – sobre os outros em diversos momentos, seja afirmando que não é supersticioso, em contraposição a um dos colegas: "chuto a macumba que quiser" (p. 13), seja recusando-se a estuprar as mulheres da festa, como fazem os outros dois: "só como mulher que eu gosto" (p. 20), ou, ainda, quando diz não se importar com a homossexualidade de um bandido conhecido.

Curioso é notar o quanto esses valores do narrador estão de acordo com os princípios da classe média. Da mesma forma que os desejos dos bandidos – não dos psicopatas – de Fonseca se parecem demais com aquilo que nós imaginamos que eles queiram. Tanto em "Feliz ano novo" quanto em "O cobrador" eles estão atrás de nosso dinheiro, nosso estilo de vida e de "nossas mulheres", nessa ordem. Ou como dizia uma outra personagem, de um outro autor:

“No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan, Alaor disse. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, entendeu? É só surgir uma chance” (Aquino, 2002, p. 47). Mas aí, no texto de Marçal Aquino, são dois empresários que conversam, observando os movimentos rotineiros de um peão e de um mestre de obras; já Rubem Fonseca apresenta a inveja como manifestação central da autoconsciência dos marginalizados (ver o capítulo 5). Evidencia-se aqui o cinismo de Fonseca em sua representação do outro. O que é considerado normal para a classe média, é apresentado como patológico no pobre: a vontade de possuir.

Dalton Trevisan é mais direto – faz do cinismo, estilo. E isso o autoriza a debochar de cada empregada doméstica, cada jovem suburbana, cada balconista, cada pequeno escriturário que inclui em suas narrativas. Eles ora são ingênuos, ora perversos, muitas vezes, as duas coisas ao mesmo tempo. Frustrados em suas taras, espremidos entre sonhos de depravação e a vida medíocre do subúrbio, circulam pelas páginas de seus livros como se tivessem o único intuito de nos fazer sorrir, superiores, diante de existências tão desprovidas de sentido e, ao mesmo tempo, tão carregadas de violência. As histórias curtas de Trevisan, às vezes, curtíssimas, como em *234* (1997), não precisam de contextualização para que localizemos as personagens no seu espectro social. Bastam alguns adjetivos, a descrição de determinados objetos, o emprego de diminutivos para que saibamos de onde elas vêm. Este, aliás, é o maior talento de Dalton Trevisan – a manipulação eficaz dos diferentes códigos sociais (que permite que um simples “cachacinha” inserido no momento adequado descortine todo um cenário suburbano).

O problema é que não há crítica nesse manuseio. Bem ao contrário, ele serve para reafirmar preconceitos e marcar a diferença entre nós, cosmopolitas, consumidores de arte, conhecedores de bons vinhos e da boa mesa, e essa gente, que “enche a cara” e passa o dia a se engalfinhar – patéticos em sua animalidade. É, assim, por exemplo, que a “criadinha” Maria, de “Os três presentes” (1979 [1968]), quase é estuprada por um pensionista, mas acaba se rendendo graciosamente a ele em troca de “radinho de pilha, caneca de letreiro *Parabéns*, pacote de bala Zequinha” (p. 119). O diminutivo para qualificar a moça já é sintomático do desprezo do narrador, levemente disfarçado pelo tom jocoso que o conto vai assumindo. Além de “criadinha”, ela é “doentinha” e “bobinha” em sua vontade de casar de branco. O rádio, a caneca e as balas são índices de um universo de consumo barato e sem qualquer sofisticação. Enfim, diante da história de uma menina frágil e sonhadora de treze anos de idade que é explorada sexualmente em seu trabalho, resta-nos a “graça” de sua rendição a preço tão baixo, tão vulgar.

Poderíamos, claro, dizer que a distorção é efetivada pelo narrador – os contos de Dalton Trevisan são quase todos em terceira pessoa – e que, portanto, tudo não passaria de uma profunda crítica social. Nesse caso, seria preciso observar como seu narrador se comporta diante de uma personagem com maiores recursos econômicos. Só como exemplo, em “O negro” (1979 [1968]), do mesmo livro, temos a história de uma dona de casa de classe média (ela vai ao cinema, possui carro, boas roupas, o marido viaja a trabalho) que, excitada, sai às ruas em busca de um negro para satisfazer seus desejos sexuais. Para ela, não há diminutivos, tampouco a ridicularização a partir de pequenos objetos de consumo (que a classe média é tão pródiga em acumular). A zombaria da narrativa anterior é substituída por um tom mais neutro, descritivo. Não se estabelece o preconceito contra a personagem enquanto representante de determinada categoria social, como em “Os três presentes”. O que não quer dizer que o preconceito não esteja ali – dessa vez contra a mulher, animalizada pelos seus instintos sexuais[3].

Em suma, em suas representações do outro, tanto Rubem Fonseca quanto Dalton Trevisan parecem ainda excessivamente presos à necessidade de marcar a distância entre o intelectual e a matéria-prima humana de que se serve. O ponto de referência para a construção dessas personagens, e também para a sua leitura, é a elite, econômica e cultural. Ou seja, o que está

representado ali não é o outro, mas o modo como nós queremos vê-lo. Num esforço interpretativo diferente, podemos tentar entender os marginais, as criadinhas e os pequenos aproveitadores que habitam essas narrativas como uma espécie de espelho de nossas próprias deformidades, a começar pelas literárias. E isso se verifica com mais clareza na insistência com que algumas narrativas de Fonseca parecem afirmar: *eles querem ser nós*, enquanto que as de Trevisan completam: *mas nós não somos eles*.

É evidente que tanto um quanto o outro autor não possuem empatia pelas personagens pobres, mas não é isso que faz suas narrativas exóticas, nos termos apontados anteriormente. Basta notar que num escritor como João Antônio, conhecido pela profunda simpatia com que lidava com malandros, prostitutas, pequenos traficantes, o exotismo não é menos forte, só de gênero diferente. Em alguns de seus contos, ele se utiliza daquele sentimentalismo de classe média em relação a determinadas figuras do submundo urbano que não se apresentam como uma ameaça efetiva para as elites. Suas personagens são bonachonas, engraçadas, sofredoras, nunca perigosas. É que, como o executivo de Rubem Fonseca, não estão ancoradas de fato num referencial concreto, mas, sim, sobre uma visão romantizada da boemia – o que as coloca num mundo à parte, bem longe de qualquer possibilidade de contato. É quando o outro deixa de ser o animal grotesco e libidinoso para compor uma fauna colorida, que dá vida e sabor à narrativa, apesar de não acrescentar nada de muito novo à sua própria representação.

João Antônio possuía uma habilidade especial para colocar em movimento todo esse arsenal humano. Abria os espaços públicos – ruas, praças, botequins – para trazer à tona sua gente, com o burburinho de uma manhã de sol. Por outro lado, os dramas de seus protagonistas (miséria, alcoolismo, jogo) parecem servir apenas para conduzi-los em meio a toda essa torrente. É o que acontece com o flanelinha de "Guardador" (1986), por exemplo. Velho, bêbado, sem a agilidade de outrora para abordar os motoristas, ridicularizado pelas crianças e pela polícia, Jacarandá circula por Copacabana e, nesse deslocamento, apresenta ao leitor os flagrantes da vida íntima da cidade:

> A praça aninhava um miserê feio, ruim de se ver. (...) Pivetes de bermudas imundas, peitos nus, se arrumavam nos bancos escangalhados e ficavam magros, descalços, ameaçadores. Dormiam ali mesmo, à noite, encolhidos como bichos, enquanto ratos enormes corriam ariscos ou faziam paradinhas inesperadas perscrutando os canteiros. Passeavam cachorros de apartamentos e seus donos solitários e, à tarde, velhos aposentados se reuniam e tomavam a fresca, limpinhos e direitos. Também candinhas faladeiras, pegajosas e de olhar mau, vestidas fora de moda, figuras de pardieiro descidas à rua para a fuxicaria, de uma gordura precoce e desonesta, que as fazia parecer sempre sujas e mais velhas do que eram, tão mulheres mal amadas e expostas ao contraste cruel do número imenso das garotinhas bonitas no olhar, na ginga, nos meneios, passando para a praia, bem dormidas e em tanga, corpos formosos, admiráveis no todo... também comadres faladeiras (Antônio, 2001 [1986], p. 27-8).

Há, aí, uma coletivização das personagens, o que apaga as feições particulares e comumente desemboca na caricatura[4]. Como elas não são apenas um pano de fundo – dão sustentação ao conto, motivando sua composição –, podemos perceber em sua representação o olhar de fora, estrangeiro, que capta, interessado, seus gestos, mas é incapaz de penetrar suas existências. A saída seria reforçar os protagonistas, mas, como já disse, eles possuem outra função na narrativa. O velho Jacarandá nos é apresentado com um tanto de humor, outro de pieguice. Acompanhamos seus passos, mas não sabemos de suas razões. No fundo, não passa de uma figura folclórica da cidade grande, junto dos loucos e dos pequenos trapaceiros. Portanto, mais uma vez, o que temos é o nosso olhar de classe média estampado no lugar do rosto do velho miserável. E um olhar ainda superior, respaldado pelo tom paternalista da narrativa, sempre cercada de diminutivos: Jacarandá tem "parceirinhos", anda em "turminha"; em sua volta há "crioulinhos" e "empregadinhas"[5].

Em seus melhores momentos, João Antônio consegue dar substância à sua representação, mas então existem narradores intermediários, que transformam a perspectiva por estarem mais próximos do universo descrito. É o caso de "Meninão do caixote" (1963), conto narrado em primeira pessoa por um garoto que faz sua transição da infância para a adolescência dando voltas em torno das mesas de sinuca de São Paulo. O mundo dos jogadores da Lapa e

redondezas é representado pela figura de Vitorino, um profissional do taco decadente, que fascina e explora o garoto do título. Revelado a partir do ponto de vista do menino, ele é uma personagem mais complexa: primeiro aparece cercado de *glamour*, em seguida é recontextualizado criticamente, exibido em sua pobreza e solidão. Mas ainda é secundário na trama, que tem como protagonista o garoto, filho de mãe costureira e pai caminhoneiro. Ele fala do outro enquanto conta da própria formação, num tom entre saudoso e benevolente, que o aproxima bastante dos narradores em terceira pessoa do autor.

Permanece, na obra de João Antônio, o exotismo de fundo, que pode ser observado também em narrativas que, em plena ditadura, propunham-se a trazer para o centro da trama não os bandidos, malandros e vigaristas, mas este outro desconhecido, o trabalhador brasileiro, como as dos primeiros livros de Domingos Pellegrini. Em "A maior ponte do mundo" (1977), por exemplo, conta-se com a história de um grupo de eletricistas convocado a trabalhar sem descanso na iluminação da ponte Rio-Niterói, prestes a ser inaugurada. Da mesma forma que em João Antônio, temos aí uma profusão muito bem construída de deslocamentos e ruídos, a constatação da violência e da exploração, mas nem a narração em primeira pessoa feita por um dos trabalhadores confere a eles existência própria. É que não são indivíduos, mas uma categoria, sobre a qual muito discurso já foi proferido. Escapar a esses discursos, já prontos e enraizados, talvez seja tão difícil quanto imaginar cada um desses homens ou mulheres que vemos trabalhando pelas ruas – varrendo, consertando coisas, dirigindo ônibus –, como alguém com uma história, um passado, projetos e sonhos, parecidos ou não com os nossos.

A categoria "trabalhador" (ou suburbano, marginal, malandro, conforme o caso) pretende condensar numa só abstração um conjunto de milhares de experiências vividas, como se fossem uniformes. O fato é que os autores brasileiros se mostram muito mais sensíveis à variedade das vivências dos estratos sociais mais próximos ao seu. Mesmo quando se propõem a organizar alguma espécie de painel da vida contemporânea, é comum ver esmiuçadas as minúsculas variações do estilo de vida das classes médias, enquanto que a existência das multidões de pobres é chapada, como se a diferença que separa um médico de um advogado fosse mais significativa do que aquela que afasta um balconista de lanchonete de um motorista de ônibus[6].

Luiz Ruffato pode ser trazido aqui como contraexemplo. Seu conjunto de cinco romances que recebeu o título coletivo de *Inferno provisório* (Ruffato, 2005a, 2005b, 2006, 2008, 2011), busca justamente marcar estas nuanças, compondo um quadro sensível e diversificado do mundo do trabalho no Brasil das últimas décadas. No lugar dos intelectuais e artistas que circulam com desenvoltura por tantos romances e contos, ele empurra para dentro da trama costureiras e operárias cansadas; em vez de traficantes sanguinários (e exóticos), traz ladrões baratos que tropeçam nas próprias pernas ou homens bêbados, envergonhados por não conseguirem sustentar os filhos. Enfim, um bando de trabalhadores pobres, de desempregados, de migrantes fracassados que ignoram a placa de "não há vagas" e se instalam ali, onde "não é o seu lugar". Eles entram e vão carregando consigo suas frustrações, seu cheiro de suor, seus objetos de plástico e suas mesas de fórmica, transportam sua vida mais íntima, impregnada de sonhos. Mas são indivíduos, que, com suas trajetórias pessoais, ajudam-nos a compor um painel mais plural sobre a vida no país nos dias de hoje.

Crítica

Do jeito que a discussão está sendo encaminhada aqui, pode parecer que a representação de grupos marginalizados é impossível, uma vez que a vivência de classe média dos escritores – com tudo o que isso implica em termos de conhecimento, sensibilidade, privilégios e preconceitos – criaria uma barreira intransponível entre eles e o universo de despossuídos que circula ao seu redor. Não é bem assim. A narrativa é uma arte em construção, que busca

caminhos novos frente a obstáculos novos. Um desses obstáculos é o aumento da consciência sobre as diferentes formas do preconceito. O que faz, por exemplo, com que a obra de um autor como Mark Twain, antiescravocrata, abolicionista e simpático à causa negra, possa, hoje, receber manifestações contrárias à sua leitura nas escolas dos Estados Unidos por parte de grupos afro-americanos.

Há ainda, mesmo que mal disseminada, a consciência de que "a expropriação objetiva das classes dominadas guarda uma relação com a existência de um corpo de profissionais objetivamente investidos do monopólio do uso legítimo da língua legítima" (Bourdieu, 1996 [1982], p. 47). Quer dizer, o escritor, ao falar sobre o outro, está exercendo uma forma de domínio: o que não deixa de ser constrangedor para qualquer um que pretenda estar usando sua criatividade para acrescentar algo de bom ao mundo. Por isso, talvez, as representações mais adequadas do marginalizado sejam aquelas em que o desconforto com o problema tenha deixado suas marcas – discretas, apesar de decisivas, como nos contos de Salim Miguel, Luiz Vilela e Renard Perez; ou explícitas, declaradas, como em Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant'Anna. A tradução disso se dá com um certo estranhamento na narrativa, seja em termos de conteúdo, seja em relação à forma, às vezes, em ambos.

Esse estranhamento tem a ver com um novo enquadramento das situações. Novo, justamente, porque não combina com aquilo que estamos acostumados a ver, preparados para ver. É o caso do conto "Sem rumo" (1973), de Salim Miguel, em que um caboclo nordestino, pobre e esfarrapado, chega andando numa cidade do Sul e, num bar, pergunta por trabalho. Nada do que vem a seguir é esperado, fora o fato de que ele não vai conseguir emprego e terá que continuar suas andanças. O texto é construído quase todo sobre diálogos, com o narrador se limitando a descrever o espaço e os poucos movimentos das personagens, circunscritas ao balcão do bar. É ali que o caboclo, enquanto espera a delegacia do trabalho abrir, vai contar sua história, feita de pobreza, fome, exploração. Mas, para nosso espanto, ele não é apenas mais uma vítima do capitalismo, pronta a se comportar como rezam as cartilhas. É um sujeito com vida própria, que sente prazer em saber que os pés descalços não têm raízes e que seu destino é andar pelo Brasil afora, "sem rumo".

O dono do bar, atrás do balcão, ocupa nosso lugar – de leitores de classe média – na narrativa. Proprietário, pés bem plantados no chão, dá informações breves e escuta. Quando chegam dois outros clientes, tão pobres e esfarrapados quanto o primeiro, mas gente do lugar, a história do caboclo é repetida, não uma, mas duas vezes – um dos homens é meio surdo e precisam gritar-lhe de novo tudo o que é dito. Daí vêm conversas sobre possíveis empregos nas redondezas e a incerta notícia de uma vaga junto ao mercado de um português, para onde o caboclo se recusa a ir sem os dois outros, consciente de que "chego lá assim de mãos abanando, sozinho, desconhecido, o homem me olha e vai logo dizendo que não tem precisão de pessoa alguma não, ou que já arranjou outra, eu cheguei tarde, uma pena" (p. 27). Então, entra o dono do bar, insistindo para que ele procure o tal português, mas o caboclo é definitivo, sabe o que sabe, e parte tranquilo.

O que nos incomoda, como parece incomodar ao dono do bar, é o seu modo resignado de encarar o destino ruim, a falta de lógica em suas atitudes, um certo desleixo na condução dos próprios passos. Mas se olharmos de novo a narrativa, se ouvirmos com atenção suas palavras, vamos perceber que o caboclo sem nome não é resignado, é experiente; que não lhe falta lógica, ela só não se coaduna com a nossa; que seu desleixo tem mais a ver com a nossa ânsia de segurança do que com a sua legítima vontade de conhecer o mundo. Obviamente, Salim Miguel não está querendo nos dizer que é assim que agem ou pensam os milhares de desempregados nordestinos que vagam pelo sul do país, mas o autor mostra que é possível falar deles sem recorrer a estereótipos. Não há discurso pronto que explique a trajetória desse homem, ele simplesmente é diferente, como cada um de nós se quer diferente, e vive.

É mais ou menos o que acontece em “Boa de garfo” (1979), de Luiz Vilela (que se passa em um sítio, ao contrário de todas as outras narrativas analisadas aqui, sempre urbanas). Nesse conto, um homem chega para uma entrevista de emprego numa chácara ao lado de uma imensa cadela. Pai e filho – o possível patrão e o menino que narra a história, dando todo o espaço para os diálogos, como no conto anterior – se sentem meio intimidados, mas têm boas referências do trabalhador, que acaba exigindo um salário muitas vezes maior do que outros que passaram por ali. A justificativa para o seu preço surge em meio a uma longa explicação: ele precisa de dinheiro para alimentar a cadela. Embora a mãe mande despacharem logo o sujeito – que, segundo ela, estaria tentando enganá-los –, o pai continua com a conversa, fazendo perguntas e tentando entender porque o homem gastaria mais com o animal do que consigo mesmo:

> “O senhor algum dia já pensou o tanto que o senhor já gastou de carne com ela?”
> “Não, não pensei não, mas deve ter sido um despropósito.”
> “E se o senhor em vez de dar pra ela tivesse comido essa carne?”
> “Eu?”
> “É; se o senhor em vez de dar pra ela tivesse comido essa carne.”
> “É verdade”, o homem baixou o olhar, parecendo refletir; então olhou novamente para o meu pai: “Mas e ela, quê que ela ia comer?” (p. 121).

Por fim, o sujeito acaba sendo contratado, com o pai em dúvida se não fora feito de bobo pelo outro, mas feliz com a decisão. Mais uma vez, temos uma lógica diferente em atuação. E é a ela que o dono do sítio acaba se rendendo, mesmo sem compreendê-la muito bem. Um desempregado que gasta o que não tem para alimentar um animal é uma deformidade diante de nosso olhar utilitarista, ou um mentiroso. Mas não é para isso que a narrativa aponta. Os diálogos não nos revelam um velhaco, disposto a enganar seu futuro patrão, o que, aliás, contrastaria com a carência em que vive. Mostram uma relação de solidariedade com o animal, visto não como um instrumento para alguma coisa (serviria apenas para tanger um gado inexistente) e sim como um ser merecedor de respeito e carinho por si mesmo. Uma relação afetiva, muito diferente da que une uma madame a seu *poodle*, por exemplo – pois esta se dá no espaço do supérfluo, e, portanto, não fere nossa escala convencional das prioridades, enquanto o trabalhador de Vilela cede o essencial à sua cadela.

Tanto em “Sem rumo” quanto em “Boa de garfo”, o que fica patente é a expressão de uma lógica social diferenciada, que rejeita objetivos, valores e formas de ação que nós tendemos a ver como naturais. Isso explica a sensação de estranhamento – e mesmo desconfiança em relação aos protagonistas – que os contos causam em seus leitores. Isso se repete, com o acréscimo da tematização das dificuldades no contato entre o intelectual e o “povo”, no conto “O guarda-noturno” (1983), de Renard Perez. Ali, a história gira em torno da amizade improvável entre um escritor e um guarda-noturno. O primeiro convida o outro a subir uma noite ao seu apartamento para beber alguma coisa, e este passa a frequentar sua casa, no começo meio constrangido, como quem invade um espaço alheio, aos poucos mais à vontade, embora com o jeito cuidadoso de quem teme tropeçar no tapete.

Quanto ao escritor, parece estar sempre se perguntando o que ele próprio deseja na ligação com o guarda (que, aliás, jamais é chamado de guardinha). Teme, justamente, usar o outro como matéria para sua escrita futura, muito embora se divirtam juntos como dois garotos que cabulam aula –, que é mais ou menos o que fazem, um fugindo do seu posto na rua para beber, o outro deixando de lado o texto que estava escrevendo para acompanhá-lo. A narração em primeira pessoa, feita pelo escritor, dá conta dessa situação ambígua. No início, o guarda é visto com simpatia indiferente (combinada com um pouco de desconfiança), aos poucos, torna-se um sujeito curioso (exótico), passa a ser encarado com afeto quando começa a falar de si, e aparece meio infantilizado quando o escritor (assumindo uma postura paternalista) se pergunta se não o está desencaminhando. Por fim, é visto com consideração e respeito. Primeiro, quando aparece dizendo que leu uma crônica escrita pelo amigo e gostou, que fica

orgulhoso com o elogio, depois, já no fim do conto, quando é reencontrado na rua, vestindo uma farda da Polícia Militar, sonho que acalentava há tempos.

Ao contar do guarda-noturno, o escritor de Renard Perez se insere na narrativa como a afirmar: não posso dizer dele sem explicitar que sou eu que o digo. Sua presença no texto denuncia seu olhar – nosso olhar – e, num relance, ainda faz adivinhar a existência do outro escondida sob nossa incapacidade de compreender. Se nesse conto a discussão se dá através do desenrolar do enredo, em livros como *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, o problema é tematizado explicitamente. Seus protagonistas são, a um só tempo, personagens, narradores e autores (quando não críticos) das histórias em que atuam. E é dali de dentro que encenam, ostensivamente, a impossibilidade de falar pelo outro, de sequer dar voz ao outro.

Rodrigo S. M., autor da Macabéa, de Clarice Lispector, é um sujeito cínico, pretensioso, que começa a narrativa muito seguro de suas habilidades para representar a jovem nordestina – parda, feia, pobre, inapta, até meio suja, ou seja, com todas as características negativas que a classe dominante lhe poderia dar. Mas ao longo do texto ele se vai desmontando, exibindo suas deficiências e seus preconceitos, um profundo desconforto diante do objeto de sua escrita. O desconhecimento que Rodrigo acaba delatando sobre sua personagem o impede de fazê-la falar, mas nos diz muito sobre a difícil relação entre o intelectual e a massa no Brasil (ver capítulo 3). Isso nos sugere uma maneira bastante inusitada de pensar a representação literária do outro – a partir da revelação dos nossos próprios mecanismos de adesão social, que distinguem e excluem. O curioso é que, ainda assim, sem falar e sem que falem por ela, Macabéa aparece por trás do discurso de Rodrigo S. M., como a acenar para nós, deixando claro que não é a tola incapaz que ele dizia, mas alguém com objetivos e razões diferentes.

Algo parecido acontece com Maria de França, a personagem de Osman Lins, tão jovem, nordestina, parda, miserável, feia e inapta para o trabalho quanto Macabéa. Pretensamente composta por Julia Marquezim Enone, uma escritora desconhecida, sem obra publicada, ela chega até nós a partir dos comentários ao romance realizados num diário pelo homem que teria amado sua autora. Ou seja, ela é a personagem de uma personagem de uma personagem. Se Rodrigo S. M. estabelecia a distância que o separava de alguém como Macabéa justamente por meio da criação artística – afinal, a produção e o consumo da "alta cultura" são ferramentas fundamentais na geração da distinção cultural e contribuem para naturalizar e legitimar assimetrias sociais (Bourdieu, 1979) –, esse homem vai fazê-lo via interpretação. Ele revolve um arsenal de erudição para justificar a existência literária de Maria de França, como se só assim ela ganhasse dignidade para frequentar as páginas de um romance. E é essa erudição – outra vez discursos prontos, mas agora ostensivos – que esconde e cala a jovem nordestina, para que o intelectual possa falar.

Tanto Macabéa quanto Maria de França só ganham existência a partir de seus atravessadores, todos bastante conscientes do domínio (não só literário, mas também social) exercido sobre esse outro que cresce, ou é anulado, à sua sombra. Sérgio Sant'Anna – que, sem ser engajado, no sentido mais superficial da palavra, é talvez o mais político dos escritores brasileiros contemporâneos, pois sempre expressa, de diferentes ângulos, o problema do controle do discurso – leva essa consciência da intermediação literária ao grau máximo em "Um discurso sobre o método" (1989). Nesse conto, um limpador de janelas senta-se sobre a marquise do prédio onde trabalha para fumar um cigarro. Embaixo, um grupo de curiosos imagina que ele pretende se suicidar e começa o coro: "pula, pula". Ele pensa em voltar à limpeza, quando é vaiado:

> E esta vaia, sim, foi recebida por ele com mágoa, porque os gritos anteriores tinham sido algo assim como o entusiasmo da arquibancada diante de um atleta e, de repente era como se ele houvesse executado a jogada errada. Com o escovão e o pano nas mãos, e o balde a seus pés, ele virou-se novamente para a plateia e deu um passo miúdo adiante, para ouvir distintamente os gritos de "pula", "pula" (p. 91).

Tendo o circo montado, entra em cena com mais força o narrador, onipresente e onipotente, a despejar sobre o homem uma tonelada de discursos, cada um mais absurdo que o outro, muito embora carregados da autoridade que lhes é conferida no mundo social. O narrador, aqui, não se traveste de personagem para transitar pela narrativa (como o menino de Luiz Vilela, ou mesmo o escritor de Clarice Lispector), ele aparece como aquilo que efetivamente é: um narrador em terceira pessoa, que até a pouco se queria imparcial e objetivo, mas que agora, e cada vez mais, se vê obrigado a se autodenunciar, explicitando sua própria perspectiva. Afinal, como já dizia Bakhtin, "o sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um 'dialeto individual'" (Bakhtin, 1988 [1975], p. 135). Assim, se em muitos contos e romances ainda precisamos buscar descobrir onde se esconde o narrador, ou o que ele esconde ao se esconder, no texto de Sérgio Sant'Anna temos o escancarar de sua posição, ou suas posições, uma vez que ele consegue reunir, num só sujeito da enunciação, os mais diferentes e divergentes enunciados.

Claro que todos esses enunciados acabam condensando uma única perspectiva, de elite, sobre o limpador de janelas. O narrador, cheio de sarcasmo, não quer parecer simpático à sua personagem, apesar de ser ainda mais ácido em relação aos discursos que reproduz. Já no início alerta que o homem da marquise é "um coadjuvante muito secundário, quase imperceptível, de um espetáculo polifônico" (p. 91). Ou seja, não confundamos o trabalhador com um protagonista. Ele é objeto de muitas falas, que se exibem, como num palco, disputando espaço e audiência. São vozes empanturradas de sabedoria, e de citações eruditas, que tentam explicar o trabalhador da marquise, seja pela filosofia, sociologia ou psicanálise, com seus discursos fechados e autossuficientes. Das explicações se passa para as tentativas de salvamento – o discurso sobre a redenção pelo amor, a Deus ou à jovem datilógrafa de uma das firmas para onde ele trabalhava.

Por fim, vem o diagnóstico, fornecido pelo bombeiro encarregado de retirar o sujeito do alto do prédio: "É louco" (p. 103). Apesar do rótulo novo, o homem da marquise não passa de uma alegoria social, como esclarece o narrador, se auto ironizando também, uma alegoria

> social, política, psicológica e o que mais se quiser. Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso relembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lúmpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então, pode se escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo (p. 103).

E aí temos a legitimação, obviamente irônica, de representações canhestras, preconceituosas, verborrágicas daqueles que "ainda não podem falar por si". Se nos romances de Osman Lins e Clarice Lispector essa discussão já era colocada de modo explícito, em "Um discurso sobre o método" ela se faz quase manifesto – bem humorado, como toda obra de Sérgio Sant'Anna, mas contundente.

Toda essa literatura mais marcadamente crítica está sugerindo, no final das contas, que a autoridade de quem fala pelo outro tem de ser questionada, tanto em termos literários quanto sociais. O que não significa que a representação de grupos diferentes daquele de onde procede o autor deva ser censurada, até porque, usando os termos de Anne Phillips em sua discussão sobre o problema da representação feminina, isso, inadvertidamente, condenaria vozes minoritárias a trabalharem apenas com questões ou cultura de minoria, sendo que a questão "não é quem deveria falar e de que perspectivas, mas como assegurar às mulheres nativas e de cor, acesso integral e idêntico às oportunidades de publicação" (Phillips, 1995, p. 9). Ou seja, a representação não dispensa a necessidade da presença do outro, não elimina a exigência da democratização do fazer literário. Enquanto isso não acontece, autores como Ferréz, pobres e periféricos, apresentam-se como vozes isoladas, e provocam: "'Querido sistema', você pode até não ler, mas, tudo bem, pelo menos viu a capa" (Ferréz, 2000, p. 19).

De dentro

Mas olhar a capa é muito pouco. Mesmo ler o livro não será bastante, se isso for feito de forma condescendente, com o jeito superior de quem está relevando falhas em função do interesse social da obra – o que também só acontece de tempos em tempos. A recepção às narrativas de Carolina Maria de Jesus é emblemática dessa situação. Muito antes de escritora, ela nos é apresentada como fenômeno estranho, alguém que consegue erguer sua cabeça da miséria para nos oferecer "um documento sociológico importantíssimo", como insiste Fernando Py nas orelhas de *Quarto de despejo* (1960). É claro que, como qualquer texto literário, o seu pode ser aproveitado como objeto de estudo da Sociologia ou de outras áreas do conhecimento, mas isso não quer dizer que não seja material estético a ser analisado, portanto, também esteticamente. O fato de ela ser negra, pobre, catadora de lixo não pode ser usado para transformá-la numa personagem exótica, apagando sua autoridade enquanto autora.

O que, aliás, foi feito das mais diferentes maneiras, inclusive pelo reconhecimento exclusivo de seus diários, editados e organizados por Audálio Dantas, e a desatenção a seus três outros livros: *Casa de alvenaria*, *Diário de Bitita* e *Provérbios e pedaços da fome*. Fora os poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro que sequer chegaram a ser publicados[7]. É como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o "fazer literatura" àqueles que possuem legitimidade social para tanto. Afinal, como dizia Bourdieu, "falar é apropriar-se de um ou outro dentre os *estilos expressivos* já constituídos no e pelo uso, objetivamente marcados por sua posição numa hierarquia de estilos que exprime por meio de sua ordem a hierarquia dos grupos correspondentes" (Bourdieu, 1979, p. 41).

Sendo assim, é preciso lembrar que Carolina Maria de Jesus (tanto quanto Paulo Lins, como veremos adiante) já começa a escrever seus textos se sabendo em desvantagem, consciente de que precisa se legitimar como escritora para poder construir uma representação de si mesma e daqueles que a cercam que se dignifique como literária. Essa consciência a que me refiro não aparece, é óbvio, de forma explícita – vincula-se àquele sentimento cruel de "saber do seu devido lugar", que subsiste mesmo entre os que se recusam a aceitar tais limites –, mas está presente em determinados constrangimentos impostos ao próprio discurso. Constrangimentos que não caberiam em obras de autores como Clarice Lispector ou Rubem Fonseca, por exemplo, que não têm por que justificar, ao menos não de forma imediata, sua escrita, e tampouco precisam recorrer a gêneros como "diários" ou "testemunho" para respaldar suas narrativas.

Com defasagens em termos de "literariedade", Carolina Maria de Jesus busca empregar a seu favor a "autenticidade" de seu relato. Daí a afirmação, em *Quarto de despejo*, de que "é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la" (Jesus, 1983 [1960], p. 27). O que não quer dizer que seus textos não sejam repletos de fabulação, ou que sua representação seja mesmo tão realista quanto ela defende diante de um vizinho (p. 118). Em meio à sua contabilidade da fome, com um tempo que se estende e se emenda em dias iguais feitos de trabalho e angústia, a autora insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com as intrigas, a falta de solidariedade, a feiura que contamina os meninos que vão morar ali: "No início são educados, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que se transformam em chumbo" (p. 37)[8]. Constrói, enfim, uma narrativa, repleta de significados e de ambiguidades, em que a protagonista é, antes de tudo, mulher, negra, trabalhadora, mãe e escritora. A miséria não apaga nada disso.

É a partir do seu olhar, ora irritado, ora pesaroso, quase sempre dúbio, que teremos a representação do universo da favela paulistana. A Carolina que aparece ali está sempre dividida entre o desprezo que sente pela gente do lugar: “as mulheres da favela são horríveis numa briga. O que podem resolver com palavras elas transformam em conflito. Parecem corvos, numa disputa” (p. 54), e a solidariedade superior da artista que se afirma diante do seu outro: “o poeta enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido” (p. 38). No entanto, talvez os momentos mais fortes de sua narrativa sejam aqueles em que ela precisa assumir fazer parte desse mesmo mundo: “Às oito e meia da noite eu já estava na favela, respirando o odor dos excrementos que se mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (p. 36).

Nesse olhar “de dentro” é possível notar uma grande variedade de perspectivas. Não há nada daquele tom chapado que aparece nos contos de Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan. O pobre, em sua narrativa, é visto como alcoólatra ou trabalhador, marginal ou vítima dos desmandos da polícia, violento com as mulheres ou traído por elas – muitas vezes, é uma coisa e outra ao mesmo tempo. E esse modo de ver pode ser preconceituoso, apreensivo, respeitoso, dependendo da disposição da protagonista e narradora no momento em que fala (ou escreve). Tudo, é claro, ajustado por um viés feminino, que olha pela janela do barraco enquanto esquenta a mamadeira das crianças, que observa uma mulher apanhando e pensa que é melhor estar sem homem, que tem de parar de escrever para lavar roupa. O que não restringe o ângulo de visão, justamente porque cada mulher hoje “pode reivindicar uma multiplicidade de identidades, cada uma das quais podendo associá-la a diferentes tipos de experiência compartilhada” (Phillips, 1995, p. 10).

Daí, talvez, uma das principais diferenças entre o livro de Carolina Maria de Jesus e o *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, outro escritor vindo da favela que obteve reconhecimento (sobretudo acadêmico) com sua obra. Embora mais de 30 anos separem os dois textos, tempo suficiente para a violência e o tráfico terem se tornado o centro das atenções sempre que se pensa em favelas, o enfoque de Paulo Lins – sobre os bandidos e as transformações na criminalidade no Rio de Janeiro – é bem mais limitado. A perspectiva feminina de Carolina Maria de Jesus abre espaço para abrigar uma pluralidade de existências: da mãe solteira que precisa sustentar os filhos em meio à miséria ao cigano bonito, com asas nos pés, que atravessa sua história. Mas há ainda a menina pobre que usa seu charme para conquistar as pessoas, o garotinho acusado de tentar violentar um bebê, o advogado pulha, os políticos corruptos que só são gentis durante as eleições, o homem triste abandonado pela esposa, os “nortistas” festeiros e tocadores de viola.

É uma imensa galeria de personagens – algumas melhor caracteri-zadas, outras apenas esboços – que abrange, especialmente, os moradores da favela, mas que se estende ainda pelas vias que levam à cidade, incorporando mendigos, vendedores ambulantes, donos de lojas do comércio, mulheres de classe média em suas casas bem montadas, atendentes de hospitais e delegacias. De cada um deles, temos um vislumbre de vida, no momento exato em que sua existência cruza com a da protagonista. E esses encontros são, evidentemente, literários, usados para preencher a necessidade de dizer alguma coisa sobre o outro e, talvez, esclarecer para si o mundo. Como escritora, a protagonista de *Quarto de despejo* se sabe diferente, alheia ao universo que narra. Nisso reside boa parte de sua ambiguidade. Se a autora Carolina Maria de Jesus não possui os instrumentos mais eficientes, e legítimos, para se afirmar no campo literário, a Carolina que nasce das páginas de seu livro é bastante eficaz em mostrar aos vizinhos a diferença que separa uma artista de um punhado de “favelados sem eira nem beira”.

Em meio ao enredo, ela faz isso vociferando, brandindo seu livro, ameaçando incluir as pessoas, com nome e sobrenome, em suas histórias. Já no discurso, a distância é marcada pela utilização frequente de palavras e expressões que não são de uso corriqueiro (como proletários, indolentes, soezes, companheiras de infortúnio, contingências da vida resoluta); o emprego equivocado, por excessivo, dos pronomes oblíquos ("Despedi-me e retornei-me", p. 15); a inversão de frases ("Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama em que dormimos. Dura é a vida do favelado", p. 42); e a clara intenção de fazer poesia ("A noite está tépida. O céu está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido", p. 31) ou até de refutá-la: "Toquei o carrinho e fui buscar mais papéis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: 'Ri criança. A vida é bela'. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: 'Chora criança. A vida é amarga'" (p. 34).

O vocabulário amplificado, a hipercorreção, a demonstração de leitura, tudo isso ajuda a separá-la da existência medíocre dos seus vizinhos, mas também serviria como passaporte para seu ingresso no campo literário: passaporte que traz bem marcada a origem social de sua portadora. E que, obviamente, não lhe permite acesso a todos os espaços. Convidada a comparecer a uma recepção em homenagem a Clarice Lispector em 1962, Carolina Maria de Jesus conta que sentiu o desagrado causado por sua presença e que sequer foi cumprimentada por Lispector: "retornei para casa pensando no dinheiro que gastei pintando as unhas e pagando conduções. Dinheiro que poderia guardar para comprar pão e feijão para os meus filhos" (Jesus, 1996, p. 203).

Uma vez que "as trocas linguísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico, em que se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos" (Bourdieu, 1996 [1982], p. 24), é interessante observar como um mesmo texto pode conferir status tão diferentes à sua autora. Vista de dentro da favela, Carolina Maria de Jesus ascende como escritora, vista do lado de fora, ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário[9]. Portanto, ao lado da discussão sobre o *lugar da fala*, seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração.

Ciente disso, um autor como Paulo Lins, também proveniente da favela, mas tendo passado pelos bancos universitários, procura deixar marcada sua diferença em relação a Carolina Maria de Jesus. Antes de mais nada, seu *Cidade de Deus* é um extenso romance, com pretensões a painel do crime no Rio de Janeiro, não um diário onde se registra o pão não comido de cada dia. Depois, ele surge com o respaldo de um dos mais importantes críticos literários brasileiros, Roberto Schwarz – que escreveu duas páginas na *Folha de S. Paulo* apresentando o livro como a mais instigante literatura dos últimos tempos –, enquanto Carolina era referendada por um jornalista, Audálio Dantas, que trouxe seu texto à tona como depoimento. Mas, apesar de tudo isso, no interior do discurso de Paulo Lins encontramos a mesma necessidade de legitimação diante do campo literário, inclusive com utilização de estratégias semelhantes às da autora de *Quarto de despejo*.

Também ele tenta reverter a seu favor o que seriam suas desvantagens (pouco domínio das técnicas da "alta literatura", nenhuma credencial para fazer parte dessa elite literária) a partir da afirmação de sua "autenticidade". Ou seja, "como favelado, ele teria acesso a uma realidade mais real, vedada aos intelectuais do asfalto" (Miguel, 1997, p. 6)[10], o que lhe confere autoridade para falar sobre esse universo. Mas isso não lhe basta, Paulo Lins quer mais do que dar seu depoimento a respeito da favela. Ele pretende inscrever seu texto no domínio literário. Daí uma certa ambiguidade de estilo, que pode ser observada com clareza no contraste entre narração e diálogo em seu romance. A fala das personagens é assinalada pelos desvios em relação à sintaxe e à prosódia cultas – "Vamo lá na Barra panhar mais uns

parceiro pra deitar esses bandidinho" (p. 113), "Aí, não quero pratéia, não!" (p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens poéticas, além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. É como se dissesse que "para contar a história dessa gente" é preciso um narrador diferente deles (o filme, com o mesmo título do romance, de Fernando Meirelles, corrigiu esse problema, ao fazer um dos garotos da favela, Buscapé, narrar a história). Como observa Miguel:

> 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 (id., p. 6).

A onda iniciada por *Cidade de Deus*, que teve seu impacto na mídia reforçado depois pelo lançamento do filme, em 2002, possibilitou o surgimento de Ferréz, morador de Capão Redondo, na periferia de São Paulo, e autor de *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2007). Nos dois primeiros livros, ambos romances, a proximidade com Paulo Lins é mais explícita, são histórias de jovens moradores de favelas, alguns marginais, e seus desencontros amorosos – mas a ênfase na violência é bem menos crua. Já no último livro, uma coletânea de contos que incorporam a estrutura do *rap*, o autor muda bastante a perspectiva. Continuamos na favela, mas não a favela de um Paulo Lins, de uma Patrícia Melo[11], ou do noticiário policial. Nesse livro, Ferréz não abre a escrita para os traficantes atuarem – seus protagonistas são trabalhadores, a maioria negros, e não aceitam o discurso fácil e fartamente veiculado de que o destino certo para um morador da favela é a bandidagem. Eles passam horas no ônibus, recebem pouco pelo seu trabalho, quando têm trabalho, são humilhados pela polícia, xingados na rua, mas exercem seu livre arbítrio e insistem na designação de trabalhadores.

Em "Fábrica de fazer vilões", por exemplo, um *rapper* que dorme no segundo piso do bar de sua mãe é acordado para ser achincalhado, junto dos frequentadores do lugar, todos negros, por um policial armado. Mesmo sem as mortes que o policial anuncia desde que entra, a narrativa é de uma violência impressionante. Em suas poucas linhas, talvez consigamos ter mais ideia do que é o insulto racial, o sofrimento que ele causa e a degradação da sociedade que o admite do que em páginas e páginas de análise sociológica. É quando temos a impressão de ver a favela pelo lado de dentro. As narrativas nos fazem ouvir algo dissonante dos discursos com os quais estamos acostumados, sejam eles da mídia, da política ou das artes. Abrir um barraco e encontrar um escritor trabalhando, passar pela rua e esbarrar em dois sujeitos discutindo sobre como conseguir um emprego, acompanhar o cãozinho que muda de dono e acaba achando melhor a vida ao lado daquele que mora na favela, revela-nos algo de novo. Ferréz não apenas incorpora personagens diferentes – diferentes por serem negras, por serem pobres e, vejam só, por serem honestas – à nossa literatura, ele procura inscrever nela um universo inteiro de exclusão.

Ferréz também busca se legitimar via autenticidade – na contracapa de *Ninguém é inocente*, ele diz "morar dentro do tema", enquanto a editora afirma que o autor produz "literatura de alto risco, carregada de realidade, crua, urgente". Mas, ao contrário de Paulo Lins, Ferréz reivindica uma tradição literária "às margens". Nos seus livros e em entrevistas, ele insiste em marcar seu vínculo com Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e mesmo João Antônio. Assim, apresenta-se não como alguém que almeja ser alçado à posição do grande escritor universal, mas como aquele que briga nas bordas do campo literário. De algum modo, ele já anunciava isso no primeiro livro, com sua afronta sarcástica ao sistema. De lá para cá, algumas coisas mudam, Ferréz se firma dentro do movimento *hip hop* de São Paulo, e isso lhe dá chão para novas incursões. Agora, não precisa ficar esperando a autorização que vem de fora para dizer o que querem que diga, ele é legitimado por um grupo. Como escritor, não fala

em nome desse grupo, mas, de algum modo, espelha-o e se referenda nele. Por isso, além de escrever seus textos, oferece oficinas, palestras, organiza coletâneas de outros escritores da periferia e assina seus "manifestos", como o "Terrorismo literário":

> Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é uma só, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto (Ferréz [org.], 2005, p. 9).

O que vamos fazer desse retrato, se ignorá-lo, simplesmente, se inclui-lo em nosso repertório literário é uma pergunta que fica para ser respondida.

Não é por acaso que Ferréz está ligado ao movimento *hip hop*. Mais do que na literatura, a busca de auto-expressão dos grupos dominados sempre passou pela música popular e, nessa, hoje, em especial pelo *rap* – que também possui uma estrutura eminentemente discursiva e narrativa. Trata-se da procura consciente de uma voz própria, genuína, como mostram a ênfase ininterrupta na afirmação da diferença em relação à experiência de vida dos *playboys* (jovens brancos de classe média) e a enunciação insistente do nome do *rapper*, em meio às letras. O refrão de Rappin' Hood, músico da favela de Heliópolis, em São Paulo, sintetiza a postura: "Eu tô com o microfone/É tudo no meu nome" (Hood, 2001).

Não se trata de dizer que o *rap*, com seu ritmo de origem estadunidense e seus *slogans* políticos estereotipados, represente a voz autêntica das populações periféricas, mesmo porque a ideia de uma tal autenticidade deve ser questionada. O importante é observar que o *rap* brasileiro gerou seus próprios códigos e seus próprios espaços de consagração, à margem do mercado, da indústria fonográfica e da MTV – resistindo, até o momento, com razoável êxito, às tentativas de cooptação. Ao contrário do que ocorre no campo literário, é o *rapper* branco, instruído, pequeno-burguês, quem tenta mimetizar a dicção do marginalizado, mas sempre convive com o estigma de ser uma contrafação (basta pensar, por exemplo, em Gabriel O Pensador).

Diversidade

Os impasses da representação literária de grupos marginalizados apresentados aqui, não insinuam, absolutamente, qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, mas indicam a necessidade de democratização no processo de produção da literatura – que jamais estará desvinculada da necessidade de democratização do universo social. Falam também da necessidade de contaminação pelo olhar do outro, com uma abertura maior para sentimentos, valores e modos de dizer que podem ser diferentes dos nossos e que, nem por isso, precisam parecer inferiores. Sugerem, ainda, um leitor mais desconfiado do que lê, mais atento aos preconceitos embutidos no texto. Por fim, mostram que a consciência do problema já é um passo em direção, talvez, não a uma solução, mas ao menos a uma discussão honesta, como foi visto em algumas das narrativas analisadas nesse capítulo.

Não se pretende que a produção literária dos integrantes de grupos marginalizados – de uma Carolina Maria de Jesus, por exemplo – possua alguma pureza especial, inacessível aos escritores da elite. A autora de *Quarto de despejo* também não padece de qualquer ingenuidade, trabalha suas marcas de distinção, não está imune a preconceitos e compreende sua posição periférica no campo literário, adotando estratégias que permitam superá-la, sobretudo pela valorização da experiência vivida e da autenticidade discursiva[12]. O que gera interesse permanente por sua obra, porém, além de qualidades estéticas que merecem ser reconhecidas como tal, é o fato de representar um raro foco de pluralidade num campo discursivo marcado pela uniformidade na posição social de seus integrantes.

Essa preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política. Pelo menos, duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode

permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito (Goodin, 2000, p. 106). Como isso pode ser alcançado e quais seus desdobramentos possíveis, tanto em termos literários quanto sociais, é algo que permanece em aberto, mas esta parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja pelo questionamento do nosso próprio olhar.

Em segundo lugar, como apontou Nancy Fraser, a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isso significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela *redistribuição* da riqueza como pelo *reconhecimento* das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos (Fraser, 1997, cap. 1): o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação dessa experiência por trabalhadores, mulheres, negros, índios, *gays*, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever.

Com muito mais elegância, é a própria Carolina Maria de Jesus quem clama pelo direito à expressão: “Hoje eu estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! preciso de voz” (Jesus, 1996, p. 152).

---

[1] Para uma discussão sobre a relação entre a urbanização do país e a produção literária, ver o capítulo 5.

[2] Para uma análise dos romances sobre a ditadura, ver Dalcastagnè (1996).

[3] Na nova geração, enfoque similar ao de Trevisan aparece nos contos de Marcelo Mirisola, também marcados pelo desprezo em relação à fauna humana que descreve – aos quais acrescenta um tom chulo, derivado do “maldito” estadunidense Charles Bukowski, e um autor-narrador em primeira pessoa cada vez mais onipresente. Ver *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (1998) e *O herói devolvido* (2000).

[4] Que parece dar prosseguimento à tradição inaugurada no Brasil por Aluísio Azevedo em *O cortiço* (1991 [1890]).

[5] Cabe notar que os diminutivos servem apenas para profissões consideradas inferiores: “criadinha”, “empregadinha”, até “professorinha”, mas jamais se vai ouvir, ou ler, sobre o “advogadinho” ou o “mediquinho”.

[6] A relativa ausência das classes populares, não é um problema inerente à representação literária. Um exemplo plástico disso é o livro *Women*, coleção de fotografias de Anne Leibovitz que pretende retratar a condição feminina nos Estados Unidos (Leibovitz e Sontag, 1999). Há, ali, inúmeras fotos de atrizes, escritoras, políticas, empresárias, e, pouquíssimas, são as mulheres pobres – ainda assim, com predileção por exemplares marcadamente exóticos, como artistas de circo e *strippers*.

[7] Para uma discussão sobre os silêncios impostos à autora, ver Meihy (1998).

[8] Nesse trecho, como em outros de Carolina Maria de Jesus, fiz uma revisão ortográfica e de concordância. A manutenção dos erros gramaticais nos livros da autora é uma demonstração de preconceito das editoras, que julgam que, de outra forma, a “autenticidade” do relato seria comprometida, mas o texto dos escritores “normais” (isto é, de elite) é sempre cuidadosamente revisado.

[9] Poderíamos ainda discutir a repercussão diferenciada que a autora possui no exterior, especialmente, nos Estados Unidos, onde sua obra continua sendo lida. Aliás, se quisermos uma edição integral de seus diários, teremos de lê-la em inglês. No Brasil, há apenas uma versão “menos editada”, mas ainda assim incompleta, organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine, intitulada *Meu estranho diário* (1996).

[10] O texto de Luis Felipe Miguel, que também se apóia na teoria dos campos de Pierre Bourdieu, adianta, no essencial, as observações que eu teria a fazer sobre o romance de Paulo Lins. Este parágrafo resume, em grande medida, seu artigo.

[11] Que no romance *Inferno* (2000) replica *Cidade de Deus*, exibindo menos violência, mas trazendo à tona inúmeros clichês sobre a favela.

[12] Que é, ao que parece, a estratégia comum aos escritores oriundos dos estratos populares. Ver, a esse respeito, Bourdieu (1992).

3. Autoria e resistência

A vida dos grupos marginalizados tende a ser representada à distância, de forma "monocromática" – como diria Löic Wacquant (2001, p. 7) – e estática. Normalmente, seus integrantes nos são apresentados ou como vítimas do sistema ou como aberrações violentas. No entanto, sob uma perspectiva menos autocentrada, é possível vislumbrar, entre eles, uma infinidade de estratégias de resistência e de deslocamentos, ou tentativas de deslocamento, no espaço social. As implicações dessas estratégias na existência das personagens, e na economia da narrativa, tornam-se uma questão crucial para o entendimento de suas possibilidades. Já o modo como elas são vistas e descritas não deixa de refletir o julgamento que é feito, por vezes, de forma inconsciente, dos integrantes desses grupos.

De um modo geral, a personagem da narrativa brasileira contemporânea "sabe o seu devido lugar". Na literatura, como nas telenovelas, na publicidade, no jornalismo, em suma, nas outras representações de nossa realidade (ainda que não necessariamente nela própria), a divisão de classes, raças e gênero é muito bem marcada: pobres e negros nas favelas e nos presídios, homens brancos de classe média e intelectuais nos espaços públicos, mulheres dentro de casa, negras na cozinha... Nas narrativas, os contatos entre os diferentes estratos são, em geral, episódicos. Quando aparecem, quase sempre, estão marcados pela violência – mas, aí, costuma-se privilegiar a violência aberta com que, por vezes, expressam-se integrantes das classes subalternas, em detrimento da violência silenciosa, estrutural, que é exercida sobre os dominados.

Pode não ser exatamente assim que se vive, mas a adesão a esses enquadramentos é fácil para o leitor, que os encontra replicados nos mais diferentes tipos de discurso. Portanto, é fácil também para o escritor, que não precisa se arriscar a lidar com o estranhamento na construção do outro. O que não quer dizer que não existam aqueles que o façam, e com competência, como já foi visto no capítulo anterior. De qualquer forma, é cada vez mais difícil ignorar a existência de uma crise na representação literária. Se o *representante*, no sentido político da palavra, assume a função de porta-voz – é aquele que fala em nome de outros na esfera pública –, o escritor faz outros, suas criaturas, ganharem voz por meio de sua obra. No momento em que se agudiza a consciência de que esse(a) autor(a) é socialmente situado(a), e de que tudo o que ele(a) produz traz as marcas dessa situação, a legitimidade de suas representações torna-se passível de questionamento. Instalada a dúvida, abrem-se brechas num sistema, em geral, bastante uníssono, porque refratário à presença de grupos sociais diferenciados – sejam autores(as), sejam suas personagens. Daí os ruídos e o desconforto causados pela intrusão dessas vozes não autorizadas no campo literário brasileiro; daí a tensão e os deslocamentos gerados entre os autores já legitimados, que se vêem diante da necessidade de explicitarem sua posição, abandonando a "perspectiva de alpendre"[1], que impregnava obras como *Menino de engenho* (1989 [1932]), de José Lins do Rego, por exemplo – não para assumir o ponto de vista do outro, mas para declarar justamente a impossibilidade dessa apropriação.

Neste capítulo estão reunidas análises sobre três autores centrais para se pensar essa tensão: Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant'Anna. Em todos eles, temos protagonistas escritores que, em plena ditadura militar, põem-se a pensar a própria escrita ao mesmo tempo em que a produzem, narrando seu desconforto e suas impossibilidades diante de um momento de opressão política e de profundas desigualdades sociais. São autores que revelam o arcabouço de sua poética e que nos permitem ver as ranhuras de seu projeto literário.

O intelectual e a massa

A hora da estrela, de Clarice Lispector, participa ativamente dessa discussão. Publicado em 1977, esse é o último livro de uma autora que já se tornara conhecida pelo tratamento mais intimista dado às suas protagonistas – em geral mulheres da classe média ou da burguesia. Ao criar um narrador homem, Rodrigo S. M., para contar a história de Macabéa (uma nordestina pobre e sem atrativos), Lispector começa a estabelecer o debate com seu tempo. Esse narrador é homem porque, como ele mesmo diz, "escritora mulher pode lacrimejar piegas" (p. 28). Ou seja, já temos acertado – com o sarcasmo da autora – que determinados assuntos devem ser reservados ao sexo masculino.

Mas o problema prossegue quando o "escritor" alerta que existe também um estilo próprio para contar da moça nordestina: há que ser antigo, sem modismos à guisa de originalidade (p. 27), e nada de palavras enfeitadas, adjetivos esplendorosos ou substantivos carnudos (p. 29). É que a matéria é pobre e ele tem de falar simples para captar sua existência humilde (p. 29). Depois, já se embrenhando num discurso sobre si próprio, Rodrigo S. M. se diz fascinado pelos fatos, pelo figurativo: "quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar" (p. 37).

Resumindo, a existência de uma migrante nordestina – segundo Rodrigo S. M. – tem de ser descrita com objetividade e clareza, detendo-se nos fatos; e isso é trabalho para homens. Nas entrelinhas desse discurso se encontram os preconceitos contra a mulher e a escrita feminina, mas também, de algum modo, contra o pobre e sua presença na literatura. Afinal, poderíamos perguntar, por que uma dona de casa abastada merece centenas de páginas para a descrição de seus conflitos interiores e a pobre nordestina tem de ficar restrita aos fatos? Ela não seria complexa o suficiente para ser apresentada com sua subjetividade? Limitar essa existência aos fatos aproximaria o relato mais ao jornalismo e a outros gêneros "menores" que o romance, gênero "maior" desde as revoluções burguesas. Macabéa não seria digna da "grande arte"?

Claro que o diálogo estabelecido por Lispector, nesse livro, não tem um único interlocutor. Ao reproduzir, ironicamente, o discurso de que mulher escreve piegas, que não se deve enfeitar o texto e que é preciso se reduzir aos fatos, a escritora de *A paixão segundo G. H.* e de *Perto do coração selvagem* está respondendo àqueles que apontavam sua obra como alienada ou excessivamente hermética e subjetiva (o que daria no mesmo). Mas não deixa de lançar um olhar crítico sobre a própria escrita, discutindo-a por meio desse narrador cínico e demasiado consciente de seus fracassos. Até porque, "fazer o figurativo para mostrar que sabe" pressupõe, por um lado, a existência do espectador (que não só observa, mas cobra algo), e, por outro, uma certa dúvida sobre as reais dificuldades (caso contrário, não haveria necessidade de provar nada).

Há que se lembrar, ainda, que o livro foi escrito em plena ditadura militar, num momento em que se exigia do artista e do intelectual que tomassem uma posição. Diante dos crimes cometidos pelo regime e da censura a que estavam submetidos os meios de comunicação de massa, esperava-se que nomes conhecidos usassem sua legitimidade para dizer um pouco do que estava se passando. Mas falar da realidade imediata, sem ser circunstancial, é um dilema difícil, expresso com amargura por uma personagem de Ivan Ângelo:

> Estou entre deus e o diabo na terra do sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais (Ângelo, 1978 [1976], p. 123).

Se houve aqueles que ignoraram o problema, outros, como o próprio Ivan Ângelo, transformaram-no, de certo modo, em tema de suas obras, denunciando o regime autoritário como algo que conspurca até a arte, como veremos adiante. É o que faz, talvez, não tão explicitamente, Clarice Lispector com seu *A hora da estrela*.

Rodrigo S. M. – escritor de Macabéa e narrador de si – é duplamente suspeito. Primeiro, porque é um intelectual falando sobre uma mulher pobre (e reafirmando seu preconceito); depois, porque usa a miséria de sua protagonista (que se torna ainda mais lastimável sob sua escrita) para não parecer, ele mesmo, tão miserável. É claro que essa suspeição não existe por si só, ela vai sendo construída *junto* e *no* discurso de Rodrigo. Ele é quem se denuncia, quem chama a atenção do leitor para suas contradições, seus temores. Ao lhe dar a fala, Lispector o incumbiu também de ser humano: forte o suficiente para esmagar o outro, fraco o bastante para deixar cair a própria máscara (ou seria o contrário?).

Há muito mais que desprezo na relação de Rodrigo com Macabéa. A jovem nordestina, segundo seu autor, "é virgem e inócua, não faz falta a ninguém" (p. 28). Ela é incompetente como datilógrafa e seu corpo é cariado, "dir-se-ia que havia brotado na terra do sertão em cogumelo logo mofado" (p. 44). Sua existência é rala, "ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando" (p. 38). É uma espécie de matéria amorfa, habitada pelo vazio, conformada. Faz coleção de anúncios, ouve a Rádio Relógio e sonha ser Marilyn Monroe. Tão diferente de *nós* – que somos úteis, temos competência e imaginação –, Macabéa é o outro, é a massa.

E a massa vem inquietando os intelectuais desde o início do século XX, numa relação que mescla desprezo e susto. O termo não remete à simples ideia de trabalhadores ou de multidão, mas de um público específico, resultado das reformas educacionais do final do século XIX. Um público alfabetizado, consumidor, ávido de bens culturais. É, então, que surge a necessidade de distinção do intelectual. Como lembra John Carey, a "massa" é apenas uma ficção: "Sua função como artifício linguístico é eliminar a condição humana da maioria das pessoas – ou, seja como for, privá-las daquelas características especiais que tornam superiores, na sua própria opinião, aqueles que empregam o termo" (Carey, 1993 [1991], p. 7).

É o que faz Ortega y Gasset, em *A rebelião das massas* (que reúne textos escritos a partir de 1926), quando se mostra ofendido por ver multidões invadindo museus e lendo jornais, ocupando espaços refinados da cultura humana que deveriam ser destinados a uns poucos (Ortega y Gasset, 1987 [1930], p. 37). Para ele, o "homem-massa" não passa de um "monstrengo social" (id., ibid.), que segue à deriva, sem projetos (id., p. 69). Aliás, nem mesmo é homem, "é apenas *uma* forma de homem constituída por meros *idola fori*; carece de um 'dentro', de uma intimidade própria, inexorável e inalienável, de um eu que não se possa revogar" (id., p. 12). O que preocupa Ortega y Gasset é que, com a disseminação dos métodos democráticos, essa gente domine o mundo.

Essa possibilidade já assustava Nietzsche. Em *Além do bem e do mal*, o filósofo alemão se referia aos "incuravelmente medíocres" (Nietszche, 1992 [1886], p. 178) como os homens do futuro, os únicos sobreviventes de um mundo que estava desmoronando. E ia além, apontando diferenças entre superiores e inferiores:

> Em todas as espécies de injúria e perda, a alma mais baixa e mais rude se sai melhor do que a mais nobre: os perigos desta serão maiores, a probabilidade de sofrer desastre e perecer é enorme, na complexidade de suas condições de vida. Num lagarto volta a crescer o dedo perdido: o mesmo não acontece no homem (id., p. 188).

Aqui, ao trazer o exemplo do lagarto, Nietzsche desloca a discussão para o campo biológico, deixando implícito que a inferioridade é um dado natural, não fruto de determinada estrutura social. D. H. Lawrence expressa esse mesmo preconceito de forma ainda mais direta:

> A vida é mais vívida no dente-de-leão que na samambaia verde, ou que na palmeira,/A vida é mais vívida numa serpente que numa borboleta./A vida é mais vívida numa corruíra que num jacaré.../A vida é mais vívida em mim que no mexicano que conduz minha carroça (apud Carey, 1993 [1991], p. 18).

Em suma, enquanto alguns vivem "a complexidade de suas condições de vida" (nas palavras de Nietzsche), outros, os que "carecem de um dentro, de um eu" (nos termos de Ortega y Gasset), apenas "inspiram e expiram" (como diz Rodrigo S. M.).

Sendo assim – poder-se-ia concluir –, nada mais natural que alguns sirvam apenas para puxar a carroça daqueles que nasceram predestinados a fazer literatura ou filosofia. E o quadro se completa se lembrarmos que esses seres biologicamente inferiores não se incomodam em ser assim, iguais a seus iguais (Ortega y Gasset, 1987 [1930], p. 38), e, tampouco, sofrem com a injúria ou a perda (de novo Nietzsche). Aliás, se não possuem individualidade, nem complexidade, nem sofrem, não são humanos, mas bestas. Talvez, por isso, muitos intelectuais não tiveram o pudor de se manifestar, de forma velada ou panfletária, contra a educação do povo.

E incluíam aí seu profundo desprezo pelos jornais populares, que – segundo Ortega y Gasset – tornavam a massa prepotente ao informá-la (id., p. 188)[2]. Se não tinham como evitar que as massas aprendessem a ler e conseguissem usufruir de alguns bens culturais, esses artistas podiam, ao menos, impedir que lessem literatura, ou a sua literatura. E o fizeram, "tornando-a demasiado difícil para que a entendessem" (Carey, 1993 [1991], p. 23)[3]. É dentro desse contexto que Carey ressalta o surgimento de um romance como *Ulisses*, de James Joyce, que traz como protagonista um homem da massa. Leopold Bloom lê jornais, vive cercado de publicidade e se alimenta de comida enlatada (o que também incomodava os intelectuais). Boa parte dos escritores contemporâneos a Joyce trataria essa personagem com desprezo. Não é o que acontece ali: "Um dos efeitos de *Ulisses* é demonstrar que o homem da massa tem importância, que possui uma vida interior tão complexa quanto a de um intelectual, que vale a pena registrar seus detalhes pessoais em escala prodigiosa" (id., p. 26).

No entanto, como lembra o próprio Carey, Leopold Bloom jamais leria *Ulisses*. Não há qualquer risco da obra de Joyce ser confundida com um "romance para a massa". Por mais que seja avançado para o seu tempo, incluindo um representante da massa e dando-lhe intensa vida interior, o livro ainda a exclui – uma grossa e invisível parede a mantém à distância. Aqui, podemos voltar a Rodrigo S. M. e Macabéa. O que temos em *A hora da estrela* é o explicitar do mesmo problema. Mas se em *Ulisses* precisamos erguer os olhos da obra e indagar o contexto em que ela se inscreve para penetrarmos na discussão, no livro de Lispector é o próprio debate sobre a relação entre intelectuais e massa que se encena.

Isso porque Macabéa não é apenas a pobre nordestina analfabeta que, igual a tantos outros, só atravessa nossa vida como estatística de um país doente e miserável que fica do lado de lá. Ela é conduzida para dentro do texto como alguém que lê e escreve, que junta recortes de jornal e vai ao cinema, que consome anúncios e quer saber o que significa a palavra cultura, ouvida ao acaso na Rádio Relógio. Macabéa, nesses termos, é sim aquilo que assustava Ortega y Gasset, e que continua incomodando tantos intelectuais hoje – ela é a massa. Feia, grotesca, meio idiota e incompetente no trabalho, não representa o povo, que costuma ser evocado de maneira idealizada pelo intelectual brasileiro, mas aquele monstro informe que exigiria das indústrias fonográficas e emissoras de televisão produtos cada vez mais degradados.

Sendo assim, Rodrigo S. M., tão refinado em seus conhecimentos e seus gostos, tem urgência em se distinguir de sua criatura. É que, como já foi dito, ao mesmo tempo em que narra Macabéa, ele constrói a si. Para forjar sua identidade enquanto intelectual, ele tem de fazê-la massa, ou seja, privá-la daquelas características especiais que, na sua própria opinião, o tornam superior (como dizia John Carey). Por isso, é cruel, é grosseiro – não para fugir da pieguice, do meloso, mas para marcar a distância que o separa daquele tipo de gente. Ele se recusa ao sentimento de solidariedade ou compaixão (que já assinalariam sua superioridade em relação a Macabéa) porque precisa se diferenciar também dos outros seres humanos.

Rodrigo é o escritor sofisticado, o intelectual que está acima dessas manifestações miúdas de sentimentalismo. É aquele que reflete, pondera, que indaga o mundo com perguntas adequadas. Bem ao contrário dos parvos, como Macabéa, que não sabem nem o que não sabem. Mas além de estar fora do universo barato das emoções, ele também se julga exterior

à vida concreta, com seus conflitos econômicos e sociais: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (p. 33). Em suma, ele paira sobre o mundo, escapando à contaminação.

Esse narrador em conflito, que fala de Macabéa para dizer de si, está exibindo bem mais que seu grande ego. Rodrigo expõe as entranhas de seres que vivem do lado de fora da narrativa e que, como ele, acreditam na própria superioridade, em sua inata capacidade de entender o mundo sem fazer parte dele. Tanto Rodrigo S. M. quanto Macabéa são trazidos à cena por Clarice Lispector para representar um drama já bastante conhecido, mas que exigia, dela também, uma posição. Talvez, por isso, a escritora precisasse de um narrador homem, um narrador com quem, teoricamente, não pudesse se confundir – para que ele realizasse o processo de enxergá-la. Afinal, são suas também as entranhas expostas.

Ao se afirmar que *A hora da estrela* se estabelece como uma profunda reflexão sobre a relação entre o intelectual e a massa, não se está negando outras possibilidades de leitura, mas apenas colocando em relevo uma série de indícios presentes na obra. Indícios de uma relação tensa que, como veremos, afirmam-se e se contradizem ao longo do texto. Aqui, iremos nos ater a três conjuntos deles, especificados pela contraposição entre *trabalho* e *criação*; *informação* e *conhecimento*; e *fome* e *apetite*. Em cada um desses momentos, temos os índices de uma discussão que ultrapassa as breves páginas do romance, saindo em busca do diálogo com a sociedade e o tempo nos quais a narrativa se inscreve, e com outras épocas e lugares – que têm, sem dúvida, muito a acrescentar às palavras de Rodrigo e aos acanhados gestos de Macabéa. Até porque, obra nenhuma sobrevive sem que algum acréscimo lhe seja feito (ainda que isso implique na perda de alguns significados).

Ao criar Macabéa – a partir do sentimento de perdição captado no rosto de uma moça nordestina vista de relance na rua (p. 26) – Rodrigo a faz datilógrafa, tão incompetente que precisa copiar as palavras letra por letra, e, ainda assim, erra (p. 29). O fato de Macabéa lidar com o mesmo material que ele, não indica qualquer aproximação. Bem ao contrário, serve para sedimentar o largo espaço que os separa. Enquanto Macabéa copia palavras alheias, Rodrigo dispõe das suas. Enquanto Macabéa usa as palavras para garantir sua sobrevivência, Rodrigo as utiliza para indagar o mundo, buscar verdades. Ou seja, enquanto Macabéa mexe com as palavras como se apertasse parafusos, Rodrigo as arranja para criar universos e discutir o que o cerca. Ela é uma trabalhadora manual, ele um intelectual.

E essa diferença vai sendo deliberadamente aprofundada ao longo da narrativa. Rodrigo afirma que Macabéa ganha dignidade ao se tornar datilógrafa (p. 29), ao mesmo tempo em que, orgulhosamente, diz só escrever o que quer, “não sou um profissional”[4] (p. 31). Em nenhum outro momento aparece qualquer referência a um emprego ou função exercida pelo narrador, que dá a entender que passa os dias trancado em casa escrevendo e pensando em si e na sua personagem. Em suma, o trabalho, que dignifica Macabéa, poderia conspurcar Rodrigo. Ou, como já sustentava D. H. Lawrence, uns servem para fazer poesia, outros para puxar carroças.

Rodrigo chega a negar sua posição de intelectual, “escrevo com o corpo” (p. 30), autoproclamando-se um “trabalhador manual” na dura batalha pela construção de Macabéa (p. 34). Mas é uma imagem calculadamente construída em frente ao espelho, uma vez que ele acredita que para se “pôr no nível da nordestina” precisa vestir-se com roupa velha e rasgada, deixar de fazer a barba e cultivar umas olheiras escuras (p. 34). Ele só se pronuncia assim porque sabe que ninguém ousaria confundi-lo com um trabalhador de verdade; está apenas pondo em evidência o esforço concretizado em nome da criação. Mais uma vez, o narrador marca a distância que o separa de sua personagem.

É relevante, aqui, observar a concepção de utilidade discretamente veiculada por Rodrigo. Macabéa, que não consegue sequer copiar um texto direito, não passa de um "parafuso dispensável" na sociedade técnica (p. 44), mas ele escreve

> por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias (p. 35-6).

Quer dizer, ela é a peça inútil de uma engrenagem da qual ele não faz parte. Assim, ainda que ambos sejam "inúteis", são de inutilidades diametralmente opostas. Macabéa é inútil onde deveria ser útil e Rodrigo, útil em sua inutilidade.

Mas o imenso fosso que separa o que *cria* daquele que *trabalha* – o intelectual e a massa – atravessa, ainda, outras áreas da difícil relação entre Rodrigo e Macabéa. Despossuída de tudo (dinheiro, inteligência, beleza), a jovem nordestina é usada para, por meio do contraste, oferecer identidade a Rodrigo. Ele não é apenas aquele que inventa uma personagem e se põe a garatujar um livro, é um escritor e, por mais que negue, possui um lugar na sociedade, reconhecido, legitimado, de onde pode realizar suas trocas. É um lugar garantido pela detenção de bens simbólicos, valores gerados na sociedade, mas que são expostos como uma qualidade natural das elites. Refinamento ou cultura precisam de tempo livre e acesso a determinados bens e espaços para nascerem – isto é, dependem de capital econômico. Mas se afirmam como capital simbólico ao negarem esse fundamento material e, assim, surgirem como signos de uma superioridade inata (Bourdieu, 1980, pp. 191-207).

Por isso, é possível dizer que Rodrigo possui *conhecimento*, enquanto Macabéa só tem *informação*. Já foi falado, aqui, do preconceito alimentado pelos intelectuais do começo do século XX contra os jornais populares[5], que tornariam a massa prepotente ao informá-la. Macabéa também está sempre às voltas com seus retalhos de informações, sejam os anúncios comerciais que ela coleciona, cuidadosamente recortados das páginas dos jornais (p. 54), sejam os curtos ensinamentos transmitidos pela Rádio Relógio, "que dava 'hora certa e cultura', e nenhuma música" (p. 53). Informações para as quais Rodrigo S. M. torce o nariz, dizendo que ela nunca achará modo de aplicá-las (p. 53).

Essa é, talvez, a diferença fundamental entre informação e conhecimento – enquanto a primeira participa da ordem prática da vida, acessível às mentes mais tacanhas, o segundo se transforma numa espécie de qualidade que pode, ou não, vir a ser utilizada. Conhecimento, assim, faz--se capital simbólico, domínio de poucos. Enquanto Macabéa sabe que "o único animal que não cruza com filho era o cavalo" e que "o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus" (p. 53), Rodrigo S. M. entende de Biologia e de História. Se ela não tem onde aplicar suas informações (tornando-as inúteis), ele não precisa utilizar seus conhecimentos, não tem de torná-los úteis para a sociedade. São um bem próprio, particular. Formam a erudição, que sinaliza a superioridade intelectual de quem a possui.

Curioso aqui é notar que as informações de Macabéa podem ser não aplicáveis para a sua vida profissional, mas funcionam perfeitamente para entabular seus diálogos impossíveis com o namorado, Olímpico (p. 73), ou mesmo para fazê-la sentir-se mais segura em meio aos outros: "Ouvira na Rádio Relógio que havia sete bilhões de pessoas no mundo. Ela se sentia perdida. Mas com a tendência que tinha para ser feliz logo se consolou: havia sete bilhões de pessoas para ajudá-la" (p. 75). Não é uma utilização tão diferente daquela que Rodrigo S. M. faz de todo o seu conhecimento. Apenas ela não tem como converter suas descobertas em capital simbólico.

Os conhecimentos de Rodrigo – que faz questão de dizer que aprendeu "inglês e francês de ouvido" (p. 33), enquanto à Macabéa não ocorria a existência de uma outra língua (p. 68) – se vinculam à arte, que, por sua vez, está ligada à perenidade. Bem ao contrário do que acontece com a informação, que traz sempre junto a ideia do efêmero. Rodrigo tem o "bom gosto burguês" – consome boa música, boa literatura, bom cinema. Não que ele explicite isso, mas

faz questão de apontar com ironia as preferências nem um pouco refinadas de Macabéa, referendando, assim, seu próprio gosto. Era ela quem gostava de filme de terror ou de musicais, ela quem "tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração" (p. 75-6).

De qualquer modo, a distância entre Rodrigo e Macabéa não se consolida apenas pelo que é consumido. Ainda que compartilhassem uma mesma obra – a ária "Una furtiva lacrima", de Donizetti, por exemplo, que Macabéa ouve um dia na rádio e que a emociona – o tipo de fruição seria completamente diferente. Ela não sabe nada da música, achava até que "'lacrima' em vez de lágrima era erro do homem da rádio" (p. 68). E quando a ouve, na voz macia de Caruso (outro desconhecido), tem um acesso de choro: "Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava" (p. 68). Ou seja, sua fruição é emocional, "menor", não compatível com a fruição estética, única a que se permitiria Rodrigo S. M.

Isto porque, como dizia Pierre Bourdieu,

> a negação da alegria inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em uma palavra, natural, que constitui como tal o sagrado cultural encerra a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, refinados, desinteressados, gratuitos, distinguidos, desde sempre proibidos aos simples *profanos* (Bourdieu, 1979, p. VIII).

Em suma, Macabéa, quando experimenta a arte, faz de modo vulgar, tacanho, já Rodrigo a vive refinada e desinteressadamente. É isto o que permite afirmar que "a arte e o consumo artístico sejam predispostos a preencher, quer se queira ou não, quer se saiba ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais" (id., ibid.).

Um outro aspecto – talvez, o mais perverso de todos – utilizado para marcar a diferença em relação à Macabéa é a sua fome constante, irremediável. Rodrigo S. M. tem a desfaçatez de dizer que para construir a jovem nordestina precisa se alimentar "frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado" (p. 37). E enquanto ele escreve, ao lado de sua taça de cristal, ela masca pedacinhos de papel, "pensando em coxa de vaca" (p. 47); sonha com potes de creme para a pele, "que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo" (p. 54); e tem ânsias de vômito porque adoça demais o café do botequim, para aproveitar o açúcar grátis (p. 71).

Apesar de ser ela a personagem e Rodrigo o escritor, Macabéa é, muitas vezes, mais humana, carnal. Suas entranhas não são metafóricas. Ela possui estômago, intestinos, fígado, útero – consome alimentos para aplacar uma necessidade física. Já Rodrigo é sofisticado demais para sentir *fome*. Ele é desses privilegiados que, no máximo, tem *apetite* (uma espécie de fome que não é). Volta, aqui, em outra medida, a distinção entre os que vivem suas alegrias ordinárias e aqueles que têm acesso a prazeres sublimados. Comer seria, então, muito diferente de possuir paladar – distinção que se presta também a cumprir a tal "função social de legitimação das diferenças sociais".

Se um dos atributos utilizados pelos intelectuais do começo do século XX para dar forma a algo que não passava de uma metáfora[6] – a massa – foi a leitura de jornais, o outro foi o consumo de comida enlatada. John Carey aponta uma longa lista de autores que faziam questão de colocar suas personagens mais desprezíveis a se alimentar de enlatados:

> No vocabulário conceitual do intelectual a comida enlatada torna-se um símbolo da massa porque peca contra aquilo que o intelectual denomina natureza: é mecânica e sem alma. Como produto de massa homogeneizado, é também uma ofensa à santa condição da individualidade, podendo assim ser permitida na arte apenas se for satirizada e renegada (Carey, 1993 [1991], p. 28).

Não há referências a enlatados em *A hora da estrela*, mas seus equivalentes contemporâneos estão lá. Numa conversa com um médico barato, Macabéa revela seu regime alimentar: cachorro-quente e sanduíche de mortadela (p. 84). E, em contraposição ao vinho branco de Rodrigo, a mais homogeneizada das bebidas: coca-cola (p. 52). Macabéa jamais frequentou um restaurante, come de pé no botequim da esquina (p. 56), não tem ideia do que

seja espaguete (p. 86) e passa mal quando toma “um farto copo de grosso chocolate de verdade” (p. 84). Sua relação com a comida é tão estúpida quanto ela; afora quando, junto de Olímpico, usa da farinha, da carne-de-sol, da rapadura e do melado da infância para compartilhar a nostalgia do Nordeste e marcar a identidade comum (p. 63).

A substância carnal de Macabéa – ser que sua, sangra e tem secreções – se evidencia também pela contraposição a outras personagens de Clarice Lispector (entes quase abstratos, que remoem a existência em palavras, enclausurando-a no próprio discurso). Ao mal-estar existencial, à náusea que frequenta essas personagens tão instruídas e bem alimentadas (entre as quais podemos incluir Rodrigo S. M.), Macabéa responde com sua constante vontade de vomitar. Mas aqui não há grandes conjecturas sobre a razão da vida ou da morte, tampouco obscuras sondagens a respeito do nada. Há apenas açúcar demais, chocolate demais. A reação é física, não filosófica. Por isso mesmo ela se contém, não vomita, “não era doida de desperdiçar comida” (p. 85).

Atoleimada, ignorante, vulgar, meio encardida até, Macabéa não é digna de pena. Falta-lhe fibra, diz Rodrigo S. M. (p. 41). Ela é “como uma galinha de pescoço malcortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda” (p. 100). Ela não reage, não grita, não se impõe, nada faz por si além do ousado gesto de ir a uma cartomante, só para ser atropelada prenhe de esperança vã. É por aqui que, muitas vezes, termina a leitura do livro de Clarice Lispector – antes do fim, junto da raiva de Rodrigo e acompanhado daquele discurso cínico sobre a necessidade de lutar para “vencer na vida”. Macabéa, dentro dessa lógica, é o fracasso, alguém que não se sabe a que veio. E todos nós, que franzimos o nariz diante de sua incapacidade, somos os vencedores, os que superamos intransponíveis barreiras (que provavelmente nem estavam lá).

Se Rodrigo S. M. é o intelectual, fazendo de tudo para não se confundir com a massa concretizada, por si, em Macabéa, ele é, também e ao mesmo tempo, um sujeito consciente de seus preconceitos, seus limites e fracassos como artista, homem, cidadão – ao contrário do que pode acontecer com o leitor, cuja visão de mundo pode se voltar contra a própria crítica estabelecida no texto. Por mais que se proclame limpo do mundo, afastado das engrenagens que o fazem girar, esse narrador, comprometido até os ossos que não tem com as estruturas sociais que o submergem, sabe de sua culpa: “sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto” (p. 33). Sabe, também – como sabia Lispector –, do “privilégio injustificável” (Bourdieu, 1984, p. 76) de ser um intelectual.

Por isso, escreve Macabéa, porque ela, em sua existência miúda e sem brilho o acusa, e construí-la é o único modo que encontra para se defender (p. 31). Talvez porque já não consiga sobreviver ao “sentimento de ter contas a prestar” de que falava Bourdieu (1984, p. 76), talvez porque precise conhecer a natureza daquilo que, mesmo sem querer, esmaga. E é essa tensão que contamina o discurso, que faz nascer o texto. Rodrigo é, desde sempre, um narrador comprometido – com o sistema que o engendra, mas também com seus próprios dilemas, que fazem dele o estranho, aquele que não tem guarida num mundo que não oferece teto para gente como Macabéa. Tão mais fácil pensar que a culpa é dela e que se estamos bem situados e abrigados é por nossos próprios méritos!

Rodrigo até tenta se convencer com esse tipo de argumento, mas Macabéa não deixa. É que ele é escritor o suficiente para lhe dar vida e fazê-la dialogar com sua própria existência: “O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado?” (p. 38). Por isso, ele pode falar da miséria que é ser a jovem nordestina, de sua burrice, sua imensa falta de aptidão para tudo, porque Macabéa estará sempre, de algum modo, desmentindo-o. E não adianta ele se vingar amando o cachorro “que tem mais comida do que a moça” (p. 41). Com seus

sanduíches de mortadela e cafés açucarados, Macabéa resiste e se impõe. Talvez, não na vida, não é esta sua índole, mas ao menos na escrita, na consciência de Rodrigo S. M.

E é nesses momentos que o discurso de Rodrigo se estilhaça, sentindo a presença tensa de Macabéa ao lado. Quando ela, sem falar, diz que não copia as palavras errado, mas que dá a elas sua lógica, transcrevendo o termo designar "de modo como em língua falada diria: 'desiguinar'" (p. 29). Quando emprega as informações da Rádio Relógio como melhor lhe convém e usa da farinha, da carne de sol e da coca-cola para se situar no mundo cultural – passado e presente. Quando vive seus instantes de solidão sem permitir que o narrador lhe penetre, de fato, nos pensamentos, ou quando afirma, diretamente, achar que não precisa "vencer na vida" (p. 66).

Quase sempre sem voz, Macabéa se impõe na escrita de Rodrigo a partir daquilo que Bakhtin chamou de polêmica velada:

> A ideia do outro não entra 'pessoalmente' no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação. O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura (Bakhtin, 1997 [1929], p. 106).

Macabéa – a galinha de pescoço cortado que não grita nem esperneia – vai penetrando no discurso de Rodrigo S. M. e influenciando-o "de dentro para fora" (id., ibid.), vai se fazendo presente e dizendo de si.

Rodrigo não compreende sua personagem – o mesmo pode ser dito de Clarice Lispector –, mas é na manifestação do seu desconhecimento (ressaltado pela polêmica velada) que entendemos melhor nossa própria incompreensão. Quando Rodrigo vê a nordestina se olhando no espelho e percebe ali seu próprio rosto, "cansado e barbudo" (p. 37), ele faz com que nos enxerguemos também. E passamos a ser nós os narradores desse livro – a ofender Macabéa para nos sentirmos um pouquinho mais fortes, mais aptos, a dizer que a amamos para parecermos generosos ou superiores. E isso conforma, e assusta, e nos põe em alerta, afinal "quem já não se perguntou: sou um monstro ou isso é ser uma pessoa?" (p. 29).

A indagação, tão mais verdadeira quanto mais desconforto nos traz, dá conta da angústia de quem não tem certeza de seu papel no mundo. Alguém como Rodrigo, que, depois de tudo, faz de Macabéa "um vago sentimento nos paralelepípedos sujos" (p. 102), mesmo sabendo que não pode abandoná-la assim. *A hora da estrela* é um romance sem consolo, atravessado pelo som de um violino e acompanhado "do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta" (p. 39). É um livro que expõe feridas e vergonhas, que fala de misérias e fracassos sem disfarçar incompetências (sociais, políticas, afetivas, artísticas) e sem fazer com que tudo se equivalha. Não amesquinha a dor, nem a vida.

O escritor e a opressão

O dilaceramento experimentado por Rodrigo S.M. diante do objeto de sua escrita – que, de algum modo, o acusa e condena –, reflete não só uma angústia de sua autora em relação às desigualdades sociais presentes no país, mas também a situação de repressão política do período. Embora esse não seja o tema de *A hora da estrela*, não se pode deixar de enxergar a sombra que se espalha sobre o livro, contaminando-o. Talvez, isso possa ficar mais evidente a partir da aproximação com outros romances brasileiros (ou mesmo com um romance português) que explicitam o problema, tematizando os empecilhos e as impossibilidades vividas pelos escritores em um momento de opressão.

No romance português, um pintor se reúne com os amigos, em meio à ditadura salazarista, e propõe o silêncio dos artistas, um "pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme". Ciente de que, com vontade ou sem ela, a arte dá "satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores" (Abelaira, 1970 [1968], p. 70),

ele se dilacera em seu conflito, sem, é claro, conseguir parar de produzir. Até que encontra uma solução provisória: pinta o retrato de uma mulher nua, extremamente bela de rosto, mas com um corpo repelente, coberto de chagas. Depois, esconde suas feridas sob uma camada de tinta especial, que se decomporá com o passar dos dias, revelando a obra original: "Ao fim de algum tempo, o bom burguês, comprador de uma genial Vênus para seu repouso, para embelezamento da sua sala de estar, verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, deixarei de contribuir para o sossego dele" (id., p. 72).

Embora seu ambiente seja outro, Aleixo, personagem do português Augusto Abelaira, sintetiza com essas palavras uma das facetas da crise vivida, e, de algum modo, expressa pelos escritores brasileiros durante a ditadura de 1964-85. Uma vez que a censura à produção ficcional foi menos intensa que aquela dirigida à música e ao teatro, nossos autores se encontraram na obrigação de abrir espaço em seus textos para a denúncia das arbitrariedades e dos crimes do regime. O que não foi um processo simples. De uma hora para outra se viram espremidos entre "escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva", como dizia a personagem de Ivan Ângelo (1978 [1976], p. 123). Imersos no dilema, muitos se debruçaram dolorosamente sobre a própria escrita, perscrutando-a, como o fez a própria Clarice Lispector. Surgiam, então, as fraturas – livros que, mais que a denúncia do momento, expõem o avesso de sua execução e nos falam de um dilaceramento que corrói artista e obra, levando-os a contorcionismos como os que sugere o pintor de Abelaira.

Interessa, aqui, portanto, não as estratégias de autocensura ou de codificação da escrita efetuadas pelos autores para dizer da repressão (Dalcastagnè, 1996), mas a obra que nasce da dúvida, dos questionamentos, do desconforto do artista diante do próprio fazer literário num momento de opressão. Interessa esse "objeto ansioso" – nos termos do crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg (2004 [1964]) –, que nos permite enxergar com maior profundidade a relação entre o artista e seu tempo, justamente, por ser o resultado mais íntimo desse confronto. Dois romances, que têm como protagonistas escritores e como tema a própria escrita, expõem esses dilemas, colocando como pano de fundo a realidade brasileira: *Avalovara*, de Osman Lins, publicado em 1973, e *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1980. São livros difíceis, em diferentes medidas, e, talvez, por isso mesmo, pouco conhecidos.

Parte da dificuldade desses romances pode ser creditada à estrutura inusual que apresentam. *Avalovara* é um livro longo (tem mais de 400 páginas) e extremamente sofisticado, repleto de implicações míticas e simbólicas. Em suas oito linhas narrativas, que vão reaparecendo de acordo com uma progressão matemática, sobressai a história de um escritor, chamado Abel, e das mulheres por quem se apaixona em diferentes etapas de sua vida, todas vinculadas a suas buscas pela escrita adequada, ao seu tempo e à sua necessidade de expressar o indizível. Em torno de, e convergindo para, um intenso encontro sexual entre o protagonista e a terceira de suas mulheres – o presente da narrativa –, vão se desenrolando as outras tramas, que também adquirem status de "aqui e agora" num texto em que tempo e espaço se pretendem unificados.

Já *Um romance de geração*, que transcorre em menos de cem páginas, tem a estrutura de uma peça de teatro. Também traz o encontro entre um homem, o escritor Carlos Santeiro, e uma mulher, a jornalista Cléa. Um pouco peça (são dadas as marcações de fala e de espaço), um pouco entrevista (a repórter vai até a casa do escritor em busca de uma frase de efeito sobre a "geração de 64"), um pouco manifesto (ele faz longos discursos altissonantes sobre a literatura de sua geração), o texto seria, afinal, o romance fracassado de Santeiro que, cínico, compraz-se em exibir os próprios desacertos, não só literários, mas também afetivos, sexuais e políticos. Daí que, o que é encontro de fato no primeiro romance, nesse não passa de farsa – uma encenação que o escritor e a jornalista repetem todas as noites para eles mesmos, uma

vez que não têm para quem apresentá-la (a peça, que, na verdade, é um romance, que na verdade é uma peça, é proibida pelo órgão de censura).

Mas, além da estrutura diferenciada, do conteúdo fragmentado e não linear, da sobreposição de narrativas (no romance de Lins) ou de representações (no de Sant'Anna), há ainda, nesses livros, um sentimento de desassossego, talvez, o principal responsável pelo desconforto do leitor. Sentimento que pode estar camuflado pelas exuberantes tintas poéticas de *Avalovara*, ou pelo humor corrosivo de *Um romance de geração*, mas que, nem por isso, faz-se menos presente. Voltando, então, à Vênus de Aleixo, o pintor português não tem certeza de que a tinta vai descascar um dia – o que torna seu esforço ainda mais dramático, uma vez que o resultado é duvidoso. De qualquer modo, a podridão estará sempre lá, oculta, aguardando, dizendo de si. É uma arte infeccionada, como o texto de Abel, ou de Santeiro, como os próprios romances que os acolhem.

É essa escrita contaminada que pode ser aproximada à ideia da ansiedade da arte, proposta por Harold Rosenberg, para se referir ao que ele chamou de *action painting* (pintura de ação) – aquela realizada por nomes como Pollock ou De Kooning nos anos 1950. A expressão, para o crítico, não está absolutamente relacionada com a intensidade das angústias dos artistas, mas, sim, com a consciência dolorosa de que se a arte não envolve o criador com as dificuldades de seu tempo, ela se esgota em sua própria realização (Rosenberg, 2004 [1964], p. 18). Isso porque "nenhum problema essencial da arte, salvo dificuldades técnicas, pode ser resolvido somente pela arte" (id., p. 23). A ansiedade surgiria, então, "não como um reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte em outras atividades humanas" e se manifestaria, sobretudo, no questionamento da própria arte (id., p. 19-20).

Esse questionamento começa, tanto em *Avalovara* quanto em *Um romance de geração*, pela indagação dos motivos do escritor. Abel, no livro de Osman Lins, procura, de algum modo, constituir-se a partir da escrita, usando-a para nomear o mundo e se tornar senhor de seu destino. Mas precisa dela também para alcançar os outros homens, afinal, são eles que legitimam sua identidade, que o fazem único num mundo habitado há milhares de anos e que o tornam igual a todos aqueles que um dia pisaram a superfície da Terra[7]. Acomodando em si a ambiguidade, ele busca um texto que lhe permita "alcançar o cerne do sensível" (Lins, 1973, p. 223), mas que, ao mesmo tempo, dê conta da superfície do real – e, portanto, do tempo histórico (no caso, o regime de 64 no Brasil):

> Procuro entrever e nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências. Assoma, entretanto, nos meus textos conflituosos e híbridos, a História – dissonante, sem integração possível – em uma de suas manifestações mais soturnas. Um quisto: cáustico e arbitrário (p. 329).

A escrita, para ele, é um canal de acesso ao mundo, que pode estar obstruído pelas circunstâncias, mas que mantém sua integridade.

Já Santeiro, o protagonista de Sérgio Sant'Anna, ao ser perguntado sobre seus motivos para escrever, começa dizendo que o faz porque se "preocupa com a condição humana" (S. Sant'Anna, 1980, p. 26), depois esclarece que é "pra comer as mulheres, pra elas gostarem de mim" (p. 35), para, em seguida, afirmar que precisava dar a si próprio "uma identidade: Carlos Santeiro, escritor" (p. 40) – o que, sem dúvida, impressionaria as mulheres. Em meio ao deboche e à ironia, ele põe em dúvida suas próprias razões, tornando amarga sua literatura. Bem ao contrário de Abel, Santeiro não vê a escrita como possibilidade de reintegração ao mundo, nem mesmo uma reintegração simbólica. Enquanto Abel viaja pela Europa e pelo Brasil, perseguindo, de algum modo, suas raízes na arquitetura das cidades e nos rostos dos homens, o outro se tranca em seu apartamento no Leblon, compra carbono, papel, cigarros, cachorro-quente e coca-cola, e abre as janelas à noite para ver a vida nas janelas em frente. Sonhando inspirar-se nos dramas mais autênticos que as "entranhas da cidade" lhe pudessem

oferecer, ele se vê, de repente, diante de um único e mesmo drama a "repetir-se em camadas infinitas, labirínticas, de espelhos" (p. 24) – as telas dos televisores, sintonizados no mesmo canal.

Para Santeiro, qualquer tentativa de se aproximar do real costuma dar nisso: embuste. Daí, suas afirmações sobre a falsidade das palavras, daí a ansiedade em relação ao material básico de sua obra:

> Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodca aqui (...). Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixava de ser um seio. Numa folha de papel um seio só podia mesmo "arfar de expectativa". Que o seio não era o seio, a vodca não era a vodca e mesmo o gosto péssimo na boca deixava de ser o gosto péssimo na boca para tornar-se apenas a frase "um gosto péssimo na boca" escrita numa folha de papel. E, até mesmo, as sensações mais concretas como esse gosto péssimo na boca, deixavam de ser qualquer sensação, porque se procurava agarrá-las pelo rabo, utilitariamente, para transformá-la num texto literário qualquer. E o que dirá, então, das sensações mais sutis e perfumadas como o amor e o desejo? Algo que antes era vital como o desejo formigando entre as pernas passava mesmo a ser uma "sensação sutil e perfumada" (p. 44-5).

Georges Gusdorf dizia que situar-se no mundo é estar em paz com as palavras: "Nosso *espaço vital* é um espaço de palavras, um território pacificado onde cada nome é solução de um problema" (Gusdorf, 1963, p. 37). Tanto Abel quanto Carlos Santeiro, embora o segundo possa se pôr a gritar contra a simples possibilidade da intenção aventada, consomem-se em busca desse lugar – um texto, uma ideia, algo que lhes permita ser, existir em relação aos outros e em sua individualidade. Qualquer coisa que lhes conceda o privilégio de alcançar o mundo sem traí-lo em sua representação. Ambos, no entanto, estão muito longe desse "território pacificado". Transportam, em si, um espaço de conflito. Se Santeiro encena diante da jornalista e do leitor sua repugnância pelas palavras – as quais ele não abandona, como Aleixo não larga suas tintas – Abel as enaltece, sem desconhecer que lida com um material gasto, contaminado:

> A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres. (...) Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e, em geral, os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado (Lins, 1973, p. 261).

A principal dificuldade de ambos está no fato de que as palavras não são transparentes. Não temos como ver, através delas, todas as suas implicações. Poderíamos dizer, com Rousseau, que a linguagem, tanto quanto um meio, é um obstáculo entre as ideias e os sentimentos de um homem e outro (Starobinski, 1991 [1948], *passim*), uma vez que esconde e deforma. Mas é com elas, com palavras gastas, usadas, que o escritor terá de trabalhar. Se a palavra é um "bem confiscado" pela opressão, Abel não pode ignorar, nem permitir que ignorem, que lida com um material impuro. Mas também não vai fingir que não se contaminou com o manuseio. Entretanto, além de impura, a palavra também pode ser insuficiente ou demais, e é isso que mais incomoda Carlos Santeiro. Como lembra o filósofo André Gorz,

> a linguagem é um filtro que me obriga sempre a dizer mais e menos do que aquilo que sinto. Sua aprendizagem é uma violência original feita ao vivido: ela me obriga a calar os vividos para os quais não há palavras, a dizer conteúdos que não correspondem à minha experiência, a ter intenções que não são as minhas (Gorz, 1988, p. 216).

Esse dilema da linguagem é explicitamente vivido por Abel e Santeiro em circunstâncias e momentos diferentes. Como escritores que são, não desconhecem os perigos da linguagem, mas, tampouco, podem prescindir dela. As palavras jamais darão conta do vivido, como diz Gorz, então só resta ao escritor a tarefa de tentar aproximações e de insistir. Insistir ainda que o resultado seja inferior ao prometido, ou imaginado, insistir mesmo que se sinta traído em suas emoções, em seus pensamentos. A frustração diante do que não se pode dizer, talvez, só não seja mais forte que a necessidade de continuar tentando. Wittgenstein afirmava que "o indizível (o que me parece cheio de mistério e que não sou capaz de exprimir) forma talvez o pano de fundo em virtude do qual o que posso exprimir adquire uma significação" (apud Chauviré, 1991 [1989], p. 48). Sendo assim, reconhecer o indizível, enxergar seu brilho em

meio à escuridão, já é ampliar as possibilidades do que pode ser dito. Ainda que falsas, as palavras podem trazer um sinal, uma lembrança daquilo que se encontra escondido. Revelar essa memória é abrir um campo de nostalgia, um espaço onde os homens podem se encontrar, encontrando um pouco de si próprios, de medos e sensações que eles jamais poderiam definir, mas dos quais conseguem lembrar depois de ler uma história, ouvir uma música, ver um quadro.

Talvez, resida aí grande parte da força da literatura, neste conflito permanente entre o autor e a palavra. O que, pelo menos, no caso de Osman Lins e Sérgio Sant'Anna, está irremediavelmente impregnado pela ansiedade e pela dúvida. A luta com as palavras é intermediada pela consciência de seu momento histórico, e de sua própria limitação. Por isso, Abel se pergunta:

> Pode um artista manter-se fiel às indagações que mais intensamente o absorvem e realizar sua obra, ignorando a surdez e a brutalidade, como se as circunstâncias lhe fossem propícias – a ele e à obra. Talvez, convença-se de que desse modo a preserva e se resguarda da infecção. Engana-se ou procura enganar? Isto, não sei. Sei que obra e homem, ainda assim, estão contaminados e, o que é mais grave, comprometidos indiretamente com a realidade que aparentam desconhecer. Ele e sua obra resgatam uma anomalia: testemunham (testemunho enganoso, bem entendido) que a expansão, a pureza e a soberania da vida espiritual não são incompatíveis com a opressão, e nos levam mesmo a indagar se esta, além de as admitir, não propicia grandes percursos do espírito (Lins, 1973, p. 339-40).

A posição de Abel, como a de Osman Lins, é visceralmente contrária à glamourização do embate entre criação e repressão: "serei sempre inferior, como homem e artesão, ao que seria em outras circunstâncias. Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos" (p. 364). Consciente disso, ele segue ruminando suas dúvidas. As mesmas, na verdade, que atormentavam muitos dos autores brasileiros da época. E que fariam Carlos Santeiro se perguntar se boa parte da literatura produzida então, com sua seriedade e sua intenção de denúncia, não passava de uma "cópia vagabunda" do filme real e triste que se passava do lado de fora:

> Entre o Wladimir Herzog que foi morto numa cela do Exército e aquele que aparecia em nossos livros havia uma diferença de grau e substância, ponto. Este último era apenas o personagem que nós, os escritores, precisávamos para manter acesa a "*nossa* chama", a "nossa fogueira", o JOGO, em maiúsculas, ponto de exclamação! O velório literário de Wladimir Herzog foi realizado nas livrarias de Ipanema, com coquetéis, batidinhas e salgadinhos, ponto de exclamação! (S. Sant'Anna, 1980, p. 68-9).

Aqui, não é simplesmente a palavra, ou a linguagem, que está sendo colocada em questão, mas o próprio artista. Harold Rosenberg dizia que "a ansiedade se impôs à arte junto com a experiência que acompanha a rejeição de soluções superficiais ou fraudulentas" (Rosenberg, 2004 [1964], p. 19). Osman Lins, Sérgio Sant'Anna e seus protagonistas estão imersos nessa experiência. Já não podem aceitar os parâmetros de um engajamento fácil – da literatura transformada num panfleto político – até porque estão cientes de sua ineficácia, mas também não pretendem ignorar a necessidade de fazer sua obra interagir com seu tempo, nem que para isso tenham de tensioná-la até seu limite. E esse limite inclui o próprio escritor, que se questiona e, mais que isso, se coloca sob suspeita. Como acontece com Humberto, o amigo advogado (que também escreve) do pintor de Abelaira. Remoendo-se na vergonha por não lutar por aquilo em que acredita, ele está sempre frustrado, vendo nos outros o reflexo do seu fracasso:

> Esta noite sonhei que vivia no Porto em 1830. De repente, vindo de Londres, o Alexandre Herculano aparece em minha casa e diz-me: "Vamos desembarcar dentro de poucas horas, precisamos do teu apoio". Acordei nesse instante com suores frios e, por acaso, lembrei-me do sonho interrompido. Pensei então, repousadamente acordado: Que responder? "Não conte comigo"? Nunca mais poderia olhar para ele a direito (nunca mais poderia olhar para mim mesmo a direito), mas como dizer-lhe: "Conte comigo" se o medo invadira o meu coração e a minha alma? Sem querer, sem dar por isso, surpreendi-me a raciocinar deste modo: "porque vieste? Eu vivia em paz, sim, vivia em paz, sabedor de que nada poderia fazer, crente de que era por isso que nada fazia. Porque vieste?" (Abelaira, 1970 [1968], p. 51).

Humberto está duplamente condenado. Primeiro, pela ditadura, que o impede de agir, que lhe incute o medo; depois, por si próprio, uma vez que ele já não confia em si e põe antecipadamente em dúvida suas reações. É uma consciência dilacerada, bastante semelhante à de Carlos Santeiro, que insiste em dizer que sua necessidade de escrever se vincula,

exclusivamente, à possibilidade de conquistar as mulheres e ter o ego afagado pelos leitores, ou que ele, como outros escritores que lhe são contemporâneos, estariam tristes com o fim da ditadura, porque "não teremos mais em quem botar as nossas culpas" (S. Sant'Anna, 1980, p. 69). Com isso, ele se resguarda da verdadeira angústia que lhe causa a necessidade de escrever seu "romance de geração", menosprezando a seriedade de seu projeto. Seriedade que se reafirma por meio de seu constante questionamento, seja da literatura produzida então, seja da própria obra. Tudo, sempre, atravessado pelo sentimento de compromisso com o tempo que os circunscreve. Em seu tom abusado, embriagado, Santeiro se recusa a ser indiferente, o que o aproxima, mais uma vez, de Abel:

> A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se, na verdade, existe a indiferença: se não é – e só isto – um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: "A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos". Não, não serei indiferente (Lins, 1973, p. 354).

Tanto Abel quanto Carlos Santeiro produzem uma escrita que já nasce contaminada pela opressão e que não se pretende pura ou elevada apesar dela. Uma arte que não resolve seus dilemas, mas que também não se deixa vencer por eles, que não se intimida nem se deixa anular. É que o questionamento, e mesmo a suspeita, no campo da produção artística não precisa ser sinônimo de paralisia, ou estagnação. Não é assim para Abel e Santeiro, nem para Aleixo ou Humberto, tampouco, para seus autores. A síntese do problema pode não ser uma solução, apenas um encaminhamento provisório, circunstancial. A decisão de continuar escrevendo, ou pintando, comporta, então, a necessidade de explicitar a dúvida, a ansiedade:

> Dentro de mim ou dentro da noite, procuro ouvir as respostas. Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isso me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo – mas com o seu cheiro de podridão (id., p. 383).

Esse cheiro dá a *Avalovara* a aparência da Vênus de Aleixo – é, sim, um belo romance, mas aflora aqui e ali o irremediavelmente feio, o doloroso e o contaminado. E sequer é preciso esperar que a tinta caia, basta seguir a leitura, lenta em alguns momentos, acelerada em outros, para esbarrar em seus tumores. A poesia do livro, sua plasticidade, a erudição explícita do autor, nada está posto de forma a obscurecer esse aspecto. Bem pelo contrário, toda a beleza de *Avalovara* se organiza e se desloca para fornecer contraste. A ditadura brasileira irrompe no romance das mais diferentes maneiras, seja pela aflição que ronda as personagens, sempre confusas e frustradas com sua atuação ou falta de, seja por meio de manchetes de jornal (enxertadas no texto), que, em sua dura concisão, dão conta do impacto das más notícias. Nada é verdadeiramente bonito aí. Tudo é muito direto e claro, sem recursos, marcando a diferença com o resto do texto, ricamente trabalhado.

Em *Um romance de geração* já não há intenção de beleza. O tom é de fracasso, de destempero, de acusação. As personagens são desgastadas por suas culpas, por suas frustrações – políticas, artísticas, amorosas, sexuais –, mas as enfrentam com escárnio. Carlos Santeiro, diante do sisudo e compenetrado Abel, morreria de rir. Debocharia da intensidade de suas buscas, das "sensações sutis e perfumadas" que ele descreve, de seu tremendo esforço de integridade, política e estética. Com isso, ele voltaria a se denegrir e à sua obra, diminuindo seu próprio empenho – talvez, ainda mais doloroso, porque negado – em busca de um lugar de onde resistir. É isso, afinal, a sua escrita, como a de Abel, um espaço de resistência. É daí que ambos interagem com o mundo opressivo que os cerca, daí que tentam se entender e entender aquilo que, em meio à ansiedade, produzem.

E resistir é ainda acreditar – nos homens e na própria literatura como instrumento de ação. Se não acreditasse, Santeiro realmente abdicaria das palavras e faria "da vida um livro não

escrito que se escreve a cada momento" (S. Sant'Anna, 1980, p. 45), como propõe desolado durante sua entrevista. Mas tanto crê, que se arma de palavras e de ironia e ataca, sem descanso, reinterpretando-se a cada página virada, fazendo-se síntese de um dilema que não era só seu. O teor de denúncia e de subversão de sua escrita não é menor que o do protagonista de Osman Lins, apenas se organiza de modo diferente. O deboche em Santeiro e a raiva em Abel funcionam como mecanismos para mantê-los de pé, o que é, afinal, a pré-condição para qualquer forma de resistência.

Mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura. Um romance pode expressar a oposição a um estado de coisas, mas se a oposição permanecer restrita às páginas dos romances, estará fadada ao fracasso. Em *Avalovara*, é contada a história dos pequenos mamíferos que surgiram no período triádico e que destruíram os gigantescos dinossauros, quebrando seus ovos nos ninhos (Lins, 1973, p. 281-2). Mesmo com toda a sua ingenuidade – do ponto de vista de um Carlos Santeiro –, Abel não acredita que uma obra literária possa cumprir esse papel. Ele sabe que a palavra escrita, a ficção, é uma das armas dos fracos – que, segundo Lucien Bianco, "são sempre fracas armas" (apud Bourdieu, 1998, p. 38), mas, nem por isso, inócuas.

De diferentes maneiras e em diferentes momentos – pois, os sete anos que separam um livro de outro, marcam a distância entre os anos de chumbo do governo Médici e o período da abertura do regime, quando a ditadura já tivera de conceder, por exemplo, a anistia aos presos políticos e exilados –, as obras de Osman Lins e Sérgio Sant'Anna põem em questão a posição do intelectual sob condições de violência. Sem que se reduzam a isso, são também dois vívidos testemunhos sobre aquele período. São literatura política, na mais completa acepção do termo, pois trazem em si a discussão do que há de político no interior do próprio fazer literário.

---

[1] A expressão é de Roberto Ventura, referindo-se à perspectiva de Gilberto Freyre sobre o canavial: "Com um pé na cozinha e um olhar guloso sobre os prazeres afro-brasileiros, Freyre viu a senzala do ponto de vista da casa-grande, mirou o canavial da perspectiva do alpendre" (Ventura, 2001).

[2] Para alguns intelectuais, homens do começo do século XX, outro aspecto deplorável desses jornais era que incentivavam as mulheres à leitura, com suas colunas e artigos dedicados a assuntos femininos, suas ilustrações e seus folhetins. (Carey, 1993 [1991], p. 15).

[3] Carey reconhece que não há como saber quanto desse processo foi consciente e deliberado, já que cada caso teria de ser analisado separadamente. Mas é inegável a intenção de excluir as massas da cultura, colocando a arte fora de seu alcance, seja abandonando o realismo e a coerência lógica, seja cultivando a irracionalidade e a obscuridade.

[4] Exatamente o contrário de Clarice Lispector, que teve de lutar muito com as palavras para garantir a própria sobrevivência.

[5] Macabéa lê *O Dia*, jornal popular "sangrento" do Rio de Janeiro (Lispector, 1990 [1977], p. 75).

[6] "Multidões podem ser vistas; mas a massa é a multidão em seu aspecto metafísico – a soma de todas as multidões possíveis, e isto pode assumir forma conceitual apenas como metáfora. A metáfora da massa serve aos propósitos de autoafirmação individual porque transforma as demais pessoas em um conglomerado. Nega-lhes a individualidade que atribuímos a nós mesmos e às pessoas que conhecemos" (Carey, 1993 [1991], p. 27).

[7] Como lembra Hannah Arendt, "se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prever as necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender. Com simples sinais e sons, poderiam comunicar suas necessidades imediatas e idênticas" (Arendt, 1987 [1958], p. 188).

4. O narrador e suas circunstâncias

Desde o dia em que Bentinho se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar seu drama, o leitor brasileiro teve de abandonar a confortável situação de testemunha crédula. Rompido o pacto da "suspensão da descrença", resta-nos o tenso diálogo com um narrador que, se por um lado se afirma como farsa, por outro, tenta nos cooptar pela franqueza e expansão de seus sentimentos. Até hoje, muitos leitores são capturados pela armadilha discursiva de *Dom Casmurro*. E, outros tantos, cientes das regras (ou da falta delas), passeiam com alguma desenvoltura por seus labirintos, recuperando o prazer do jogo.

Uma vez dispostas as peças e iniciada a partida, podemos acompanhar, ao longo dos anos, o fortalecimento dessa figura nova na literatura: no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada[1]. Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los.

A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto do vista com o qual se comprometer. Por isso, desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção. E, cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos. Não estão aí para adormecer nossos sentidos. Um narrador suspeito exige um leitor compromissado.

Nem poderia ser diferente essa relação em um tempo em que perdemos a ingenuidade diante da ciência e passamos a nos indagar a *quem* e a *que* servem suas teorias. Plenamente cônscios do comprometimento ideológico de todo e qualquer discurso, não há mais como dialogar com o mundo sem desconfiança, nem, tampouco, ter a pretensão da imparcialidade. Em meio a um emaranhado de discursos, somos levados a optar pelos que nos convêm e, é claro, a arcar com a responsabilidade da escolha. Esses narradores confusos, obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, exibem-nos quem somos.

O processo começa pela nossa reação frente a esse sujeito que fala. Devemos aceitar o que ele diz só porque é o narrador, ou, ao contrário, desconfiar de suas palavras porque é apenas um menino? A voz de um garoto com problemas mentais (como em *A barca dos homens*, de Autran Dourado) é menos digna de atenção que a de um renomado professor de História (como em *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza)? E quando quem narra é uma mulher traída e cheia de raiva (como em *Nada a dizer*, de Elvira Vigna)? Ou mesmo um homem doente e confuso (como em *As fúrias da mente*, de Teixeira Coelho)? Se, imbuídos de um espírito democrático, declaramos que todos têm igual legitimidade, por que nos perguntamos o que de fato teria acontecido com aquele menino ou com aquela mulher? E por que essa indagação não parece tão pertinente quando se trata do professor de História?

Se, por um lado, somos obrigados a reconhecer que todo texto é político, como dizia Eagleton (1994 [1983], p. 1-17), por outro, cada leitor continua interpretando-o a partir de seus preconceitos e valores – como já lembrava Sartre[2]. Então, por mais que o autor esteja querendo discutir a legitimidade das diferentes leituras do mundo, podemos passar por cima

de tudo, abandonando inclusive a polêmica proposta e ler com um olhar enviesado; concordando, por exemplo, com o modo preconceituoso como determinado narrador enxerga certa personagem ou situação. Desta maneira, o que fora construído como crítica pode ser incorporado pelo sistema de valores criticado como algo que lhe é próprio.

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

Nesse sentido, o romance contemporâneo reforça, em seu interior, os inúmeros diálogos apontados por Bakhtin (1988 [1975], p. 72-163) como sendo próprios ao gênero. Diálogos que se estabelecem com a sociedade dentro da qual foi engendrada a obra, com sua história, sua cultura, com outras obras literárias, outros gêneros discursivos. Diálogos com o gênero, a etnia, a classe social a que pertence o escritor — ou aquela de que faz parte o narrador ou seus protagonistas —, com o próprio campo literário e com a produção anterior do artista. Diálogos que fazem do romance um instrumento de inserção no tempo circundante. E que, portanto, o tornam vivo, ainda que os anos passem e que algumas das situações retratadas virem lembranças remotas (ou nem isso).

Neste capítulo, o foco recai sobre o narrador contemporâneo, sobre sua relação com o tempo, em um primeiro momento, e sobre suas estratégias para conquistar a adesão do leitor, no segundo. Para isso, discute-se tanto a busca da constituição de um sentido para a vida a partir do domínio do discurso sobre si, quanto a tentativa, explícita, de apagamento, na narrativa, de tudo o que poderia causar a desconfiança do leitor.

O narrador e seus tempos

O surgimento do romance moderno, dizia Robbe-Grillet, está diretamente vinculado à descoberta de que “o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, dos quais cada um é único, e tanto mais difíceis de lidar porque surgem de maneira sempre imprevista, fora de propósito, aleatória” (apud Bourdieu, 1994, p. 83). O que não impede que um decadente treinador de futebol, personagem do conto “Na boca do túnel”, de Sérgio Sant’Anna, tenha uma percepção diferente da realidade:

> Se você acorda e possui um emprego, um tempo presente a viver, logo acabará por acertar sua cabeça, mais ou menos assim: “Hoje é terça-feira e às nove horas tem treino”. Mas, se tudo isso terminou, você precisa procurar pensamentos e palavras para organizar um passado, a única forma de sentir-se uma pessoa real (S. Sant’Anna, 1982, p. 88).

Dizendo de outro modo, por mais que o romance contemporâneo procure se desvencilhar da organização espaço-temporal vinculada à literatura do século XIX – desmontando a ideia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade –, nem sempre suas personagens podem conviver com isso. É que, muito longe de toda teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta de nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo.

Como lembra Paul Ricœur, é contando histórias que

> os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desfechos o curso demasiado complicado das ações reais. Desta

> maneira, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a tantas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros (Ricœur, 1978, p. 219).

Daí as inúmeras histórias de vida, as narrativas biográficas, que tentam dar sentido à existência. Para entender a construção temporal da narrativa dos dias de hoje, é preciso lembrar que ela abarca os modos possíveis do homem e da mulher contemporâneos se situarem no mundo, representando a si e aos outros, estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer, ou daquilo que alcançam dizer.

O tempo, assim como o espaço (como veremos no próximo capítulo), não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção. A literatura é bastante sensível a essas alterações, incorporando o tempo como um dos seus temas – como em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1989 [1975]), ou no conto "O gramofone", de Salim Miguel (1979), por exemplo. Ou, ainda, absorvendo-o de modo a diluir seus novos enfoques na estrutura da obra, como em *As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha (1988), que leva ao limite aquilo que David Harvey chama de compressão espaço-temporal:

> À medida que o espaço parece encolher numa "aldeia global" de telecomunicações e numa "espaçonave terra" de interdependências ecológicas e econômicas – para usar apenas duas imagens conhecidas e corriqueiras –, e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (o mundo do esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de *compressão* de nossos mundos espacial e temporal (Harvey, 1992 [1989], p. 219).

Trabalhar isso, em termos de narrativa, pode significar a criação de tempos e espaços que se sobreponham; um texto em que passado, presente e futuro se tornem simultâneos, fazendo com que a ideia de perspectiva também tenha de ser reformulada. É claro que, uma vez que estamos falando de literatura, algumas impossibilidades se impõem, a começar pelo uso de sua ferramenta básica: a linguagem. Em um conto de Jorge Luis Borges, "El Aleph", o narrador, agachado no sótão da casa de um amigo, enxerga, numa pequena esfera, todas as coisas do mundo vistas por todos os ângulos do universo: "Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência" (Borges, 1974 [1945], p. 625). Mas entre enxergar e narrar, ele esbarra no impasse e curva-se diante dele: "O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei sucessivo, porque a linguagem o é" (id., ibid.).

É em busca dessa simultaneidade que se movimenta Luiz Ruffato, seja em *Eles eram muitos cavalos* (2001), que justapõe uma variedade de momentos e locais diferentes na narrativa de um único dia da cidade de São Paulo; seja em *O livro das impossibilidades* (2008), no qual o autor faz correr, lado a lado (em duas colunas), a história de dois amigos que se separam ao longo da trama. Ou, ainda mais radicalmente, o que faz Osman Lins em *Avalovara* (1973), em que o simultâneo é reconstituído por meio de vários artifícios, desde um complexo jogo de fragmentação até a simples justaposição numa mesma frase de elementos e tempos distintos:

> Minha avó com sessenta e oito anos com setenta Olavo Hayano e eu o enterro da negra e o incêndio do prédio em construção frente ao Martinelli. (Eu.) Visitando meus pais o enterro da negra pela cidade Inácio Gabriel na praça República um frio entardecer em fins de junho minha avó, setenta e nove oitenta, outras idades o sol; das onze horas eu; com Inácio nós eu & ele olhando os gansos que deslizam no lago não apenas. Com essas várias idades (Lins, 1973, p. 198)[3].

Obviamente, a linearidade permanece aí, letra após letra, palavra após palavra – é o enfileiramento exigido pela linguagem. Não há como escapar a isso, pode-se apenas sugerir a quebra, o estilhaçamento da ordem linear, fazendo com que o leitor, ao final do livro, ou de um capítulo, ou de um parágrafo, que seja, tenha a sensação (fabricada na memória) de ter visto seu aleph. O que não quer dizer que esse processo seja confortável, para o leitor, ou para a personagem – mas ao primeiro sempre resta a possibilidade de fechar o livro. Já para a personagem não existe outra opção senão seguir o rumo que lhe foi estabelecido. A menos que, nesse traçado, esteja previsto um espaço onde ela possa manifestar seu desagrado, como

acontece nos romances *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, de Sérgio Capparelli, ou em *As confissões prematuras*, de Salim Miguel, por exemplo. Mas, então, já estamos em meio a textos que problematizam sua própria existência, estilhaçando de vez as personagens e exibindo-lhes as entranhas vazias.

Se elas não podem reagir dentro dessa jurisdição, na qual são basicamente faladas em vez de falarem, a situação muda quando assumem a narração do texto. É a partir daí que muitas personagens vivem sua "ilusão biográfica", nos termos de Pierre Bourdieu. Saem em busca da atribuição de sentido à sua vida, ainda que este sentido esteja afundado na caótica cena contemporânea. A narrativa biográfica, dizia o sociólogo francês, inspira-se na preocupação

> de se dotar de sentido, de encontrar razões, de identificar uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (Bourdieu, 1994, p. 82).

A ilusão, portanto, estaria justamente em acreditar que "'a vida' constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma 'intenção' subjetiva e objetiva, de um projeto" (id., p. 81) e que esse todo pode ser compreendido sem que se considerem as inúmeras variáveis possíveis que contextualizam cada existência.

Se homens e mulheres experimentam cotidianamente essa ilusão, como ressalta Bourdieu; se se utilizam das narrativas para entender "o curso demasiado complicado das ações reais", nos termos de Ricœur; não é de se estranhar que esbarraremos, vez ou outra, em personagens que, para confirmar sua existência, precisem "organizar um passado", como propõe o treinador de Sérgio Sant'Anna; mesmo sabendo que o romance moderno celebra a descontinuidade, a imprevisibilidade e o despropósito do real, nas palavras de Robbe-Grillet.

Em romances contemporâneos como *Juliano Pavollini* (1989), de Cristovão Tezza, *O cachorro e o lobo* (1997), de Antônio Torres, *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar, *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado, *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, e *As mulheres de Tijucopapo* (1980), de Marilene Felinto –, o passado é organizado, de diferentes formas, para dar um sentido ao presente, mesmo que esse sentido não passe de uma farsa. Em todos eles, e em diferentes graus, os narradores procuram obter domínio sobre suas próprias histórias, seja para começar uma nova vida, no caso de Juliano Pavollini, seja para, enfim, morrer, como acontece com o narrador de Moacyr Scliar. Assim, a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas.

Também estariam, de algum modo, tentando burlar seu próprio fim. Caso se entenda, como Hannah Arendt, que "a essência humana – não a natureza humana em geral (que não existe), nem a soma total de qualidades e imperfeições do indivíduo, mas a essência de quem ele é – só passa a existir depois que a vida se acaba, deixando atrás de si nada mais que uma história" (Arendt, 1987 [1958], p. 206), pode-se dizer que é exatamente dessa narrativa que muitas personagens querem se apoderar. Até porque, como lembra a filósofa, "muito embora as histórias sejam resultado inevitável da ação, não é o ator, e sim o narrador que percebe e 'faz' a história" (id., p. 205). Assim, não basta a essas personagens ter vivido sua história, elas precisam também narrá-la – mas antes de morrer, uma vez que a prerrogativa aberta pelo defunto Brás Cubas não parece interessar a nenhuma delas. Portanto, sua ilusão biográfica – que pode ser estendida à ideia de "essência" desse projeto que se encerra com a morte, nos termos de Hannah Arendt – transformar-se-ia de uma necessidade de conferir sentido à vida numa tentativa de se fazer perene. O que, talvez, seja uma das razões da narrativa.

Juliano Pavollini, do romance com o mesmo nome, e Totonhim, de *O cachorro e o lobo*, são duas dessas personagens-narradoras que revisitam o passado tentando dar conta do presente. O primeiro é um jovem interiorano, está encarcerado em Curitiba, e escreve sua história para ver se cai nas graças de Clara, a psicóloga da prisão que pode ajudá-lo a retomar sua vida. É ela quem sugere ao rapaz que comece seu relato pela infância. E ele o faz, lançando o foco inicialmente nos pais. Vítima da ilusão biográfica, Pavollini acredita na vida como um projeto. A sua, como ele mesmo diz, "tinha tudo para dar certo, exceto a família" (Tezza, 1989, p. 9). Já Totonhim é um homem maduro, que volta de São Paulo após vinte anos de ausência, para rever o passado junto do pai e dos amigos de infância, no interior da Bahia. Enquanto um remonta só e isolado sua história, deixando claro desde o início que há uma intenção por trás dela, o outro vai buscar a confirmação de sua existência junto aos seus. O que não quer dizer que o fato narrado seja uma construção menos comprometida.

O curioso nas duas personagens é que elas não vivem apenas dentro de seus respectivos romances. Totonhim tem um passado, que, então, é presente, em *Essa terra*, de 1976, e Pavollini tem um futuro: prossegue suas narrativas, em meio a uma sucessão de farsas, em *O fantasma da infância*, de 1994. Possuem, portanto, uma extensão bem maior que aquela que lhes é conferida pelas páginas de um livro, ou mesmo de dois[4], já que o intervalo existente entre um romance e outro também vai sendo, de certa forma, preenchido pelas nossas expectativas enquanto leitores, especialmente quando nem tudo é dito sobre ele. O tempo que transcorre nesse intervalo – coincidentemente vinte anos para cada uma das personagens – parece domínio de ninguém. Tanto Juliano (que em *O fantasma da infância* se esconde sob o nome de André Devinne) quanto Totonhim preferem ocultá-lo, salvo uma ou outra referência que se faça necessária. O que já explicita a existência do recorte nessas "histórias de vida". Ou seja, a organização do passado que as personagens empreendem é apenas de parte do passado que lhes interessa trabalhar, ou revelar.

Os dois romances também têm em comum a estrutura narrativa bastante convencional. Pavollini, que, como já foi dito, escreve dentro da prisão, adota um tom confessional, e divide sua história basicamente em três partes, cronológicas: a dos dezesseis anos, contando a morte do pai e de sua fuga para Curitiba, onde é acolhido num prostíbulo; a dos dezessete, que narra seu envolvimento com Odair (o "fantasma" que assombrará André Devinne no outro romance) e a paixão por Doroti; e a dos dezoito, quando ele comete o crime – o assassinato de uma prostituta – que o levará à prisão. Há ainda um último capítulo em que ele explica como se entregou à polícia. Entremeados, vêm os comentários sobre sua relação com Clara, a psicóloga que lê seus manuscritos, que não são exatamente os mesmos que nós lemos. Já Totonhim é um narrador tradicional, conta o que sente, o que vê, o que imagina, e completa tudo com a reprodução de muitos diálogos – o que conferiria um tom realista ao livro, conquistando a confiança do leitor com mais facilidade, uma vez que, no lugar do depoimento exclusivo de um jovem criminoso com tendências à mitomania (como é o caso de Pavollini), teríamos uma multiplicidade de falas externas sobre o protagonista.

O cachorro e o lobo também é dividido cronologicamente. A primeira e a última partes trazem, respectivamente, o regresso de Totonhim à terra natal, chegando atrasado para o aniversário de 80 anos do pai, e sua despedida. De resto, temos um único dia narrado, com as histórias distribuídas entre "manhã", "tarde" e "noite". É o suficiente para fazer emergir todo um passado que, se por um lado aterroriza a personagem, por outro, vai se fazendo mais distante a cada passo dado, a cada palavra pronunciada. O suicídio do irmão, a loucura da mãe, as bebedeiras do pai, a prostituição das irmãs, tudo o que permanecia há vinte anos como um imenso presente em sua vida – ele partiu para São Paulo exatamente depois de deixar a mãe num hospício e voltar para ajudar o pai a enterrar o irmão –, de repente, começa a tomar as cores do passado, a se tornar esmaecido. Talvez, justamente porque ele passa a ver com os olhos dos que ficaram. Para seu pai, mãe e irmãs a vida prosseguiu desse mesmo

ponto, com as relações se transformando cotidianamente. Já para Totonhim, o que houve foi um intervalo, aquele mesmo que separa *Essa terra* de *O cachorro e o lobo*. Um intervalo que congelou o passado, congelando também a imagem triste das pessoas que o compunham, incluindo ele próprio.

Ao chegar, Totonhim pensa encontrar seus velhos fantasmas, mas o que vê é um pai bonachão, preocupado com as galinhas e em receber bem o filho, a mãe serena, enchendo-o de comida, as irmãs satisfeitas com os filhos e a vida. Vê um lugarzinho tranquilo, povoado de antenas parabólicas e crianças correndo pelas ruas. Mas vê, principalmente, a si mesmo, deslocado num espaço que já não lhe pertence, apesar de estar marcado dentro dele. É quando Totonhim percebe que sua história possuía um desenho bem mais complexo, uma vez que abrangia todos aqueles que estiveram à sua volta e ajudaram a torná-lo quem ele era. Pierre Bourdieu dizia que

> tentar compreender uma vida como uma série única e, em si mesma, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um "sujeito" cuja única constância indubitável é a de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações (Bourdieu, 1994, p. 88).

Ou seja, é só ao notar que a compreensão de seu trajeto envolve a compreensão de trajetos alheios, que Totonhim visualiza a possibilidade de prosseguir o que tinha interrompido, permitindo que o passado escoe e possa, enfim, ser transformado numa narrativa, com curso próprio. Com isso, a personagem adquire domínio sobre sua história, e sobre seu destino. Pode falar do passado sem o rancor que impregnava o cotidiano já feio e sem perspectivas de *Essa terra*, incorporando o tom nostálgico de quem lida com a memória. Mas pode ainda apagar a mancha deixada, em si e no lugar, pelo irmão que foi para a cidade grande, anunciou riquezas, e voltou para se matar ali, matando junto a esperança dos mais novos. Recuperando sua própria história, Totonhim pode fazê-la diferente da do irmão, diferente da de qualquer outro.

Essa possibilidade de rever o passado com o olhar do outro, de fazer cruzar os diferentes trajetos, não existe para Juliano Pavollini, pelo menos, não neste primeiro romance. Completamente isolado, ele tem como única interlocutora uma mulher que não fazia parte de sua vida, que não conhecia ninguém que ele conheceu. Assim, é para olhos estranhos que ele tece sua história, olhos que podem até duvidar, mas que não possuem outras referências senão aquelas que lhes são oferecidas por ele. São olhares que não interagem:

> Avanço dia a dia no labirinto da minha história, sempre dupla: o texto que ela lê não é este que escrevo. O texto que eu escrevo não é o que eu vivi, e aquele que eu vivi não é o que eu pensava, mas não importa – continuo correndo atrás de mim e esbarrando numa multidão de seres (Tezza, 1989, p. 113).

Juliano não está, simplesmente, reinventando sua vida para parecer viável à psicóloga, ele busca estabelecer uma identidade. Ao contrário de Totonhim, não é o encontro com o outro que lhe vai restituir o passado, mas o discurso.

Mesmo mentindo para a psicóloga – e quem garante que não minta para nós, também? – Juliano acredita no poder de reconstituição das palavras. Por isso, a necessidade de arranjá-las de modo a dar coerência à sua vida. Benedict Anderson, perguntando-se o que faz com que alguém olhe o retrato de um bebê e se reconheça ali, observa que "depois de sofrermos as transformações fisiológicas e emocionais produzidas pela puberdade, é impossível 'lembrar' da consciência da infância". E acrescenta que, como a identidade (no duplo sentido da *identidade pessoal* e da ideia de que o bebê da foto e o adulto que a olha são *idênticos*) "não pode ser 'lembrada', ela precisa ser narrada" (Anderson, 1991 [1983], p. 204). Ou, como diz uma personagem anônima da animação *Waking life*, baseando-se em Anderson, "para ligar o bebê desta imagenzinha esquisita com você, que vive e respira no presente, você tem de construir uma história do tipo 'este era eu com um ano de idade, depois eu tive cabelo comprido, e, então, a gente se mudou para Riverdale e agora estou aqui'" (Linklater, 2001).

É o que faz Juliano, juntando histórias umas às outras, para ver se compõe o retrato de si que nunca viu. A morte do pai, a ruptura com a família, o prostíbulo, o assassinato, o encarceramento, tudo, cada detalhe, vai sendo encadeado com uma lógica que não combina com a vida, mas que lhe permite pensar que teve uma e que é alguém, mesmo que não se lembre quem. Ele permanece, assim, como um grande ponto de interrogação em meio à própria narrativa. Se isso não lhe redime, ao menos lhe abre a possibilidade de reinventar o futuro. Em *O fantasma da infância* Juliano reaparece, vinte anos depois, com a identidade que escolheu: é André Devinne, um advogado de sucesso, casado com uma pintora, pai de uma menina, levando uma vida sofisticada e tranquila entre amigos sofisticados e tranquilos. O que não impede que seu passado retorne, fantasmagórico, na figura de Odair – o comparsa de juventude que quer desfrutar da boa vida do "velho amigo". Mas, nesse momento, o passado já não precisa de uma narrativa, tem apenas de se manter enterrado.

É exatamente o contrário do que pretende o narrador de *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar. Meio sedada e aguardando a morte no leito de um hospital, a personagem faz seu relato para um médico – que, supõe-se, faz a transcrição para nós. Sua intenção explícita é manter vivo o passado, não o seu, mas o de Noel Nutels, o menino com quem ele teria feito a viagem de navio que os trouxe da Rússia para cá, em 1921. Com uma pasta cheia de recortes de jornal sobre a vida do indigenista, o narrador sem nome vai tentando montar sua biografia, não menos ilusória que a de Totonhim ou de Juliano Pavollini. Também ele junta dados esparsos e tenta dar-lhes unidade, coerência – tudo em meio aos delírios que a doença, ou os remédios, provocam-lhe. Também ele acredita que a narrativa pode dar sentido ao que não tem. Só que, enquanto os outros dois pensam poder se encontrar em meio ao que narram sobre si, ele parece querer se enxergar, tão pequeno e insignificante, na sombra do grande homem que poderia ter sido. Tudo isso em meio a uma narrativa que, muito embora nos seja apresentada em meio a delírios, tem uma estrutura temporal bastante coerente, seguindo uma marcação cronológica que acompanha as duas personagens da infância à velhice (no caso de Nutels, nos é narrada também sua morte).

Ao contar da movimentação de Nutels – uma personagem histórica, médico de origem judia, nascido na Rússia, que dedicou sua vida aos índios brasileiros –, de seu brilho e sua capacidade de entender e se adaptar ao novo mundo, o narrador lembra da saga de muitos outros judeus que, fugindo da miséria e das perseguições, vieram "fazer a América". Mas, nessa história, inclui de contrabando até aqueles que tiveram medo, sofreram humilhações, fracassaram. Inclui a si próprio. Apesar de fazer muito tempo que a literatura e as artes plásticas se permitiram trocar os grandes heróis por homens e mulheres comuns, e mesmo fracos, a personagem de Scliar parece não acreditar que sua história mereceria ser narrada por si só. Daí a necessidade de confiscar a de Nutels e fazê-la ainda maior e mais heróica, para que ela sirva de veículo para a sua – insignificante, vazia, desconfortável: "Ai, doutor. Como é fácil resumir a vida, não é, doutor? De manhã eu acordava, ia para a loja, sentava atrás do balcão e ficava lendo: isso diz tudo doutor" (Scliar, 1997, p. 96).

Só a existência plena de realizações e aventuras de Noel Nutels parece fazer com que a sua adquira sentido, justamente porque ele se auto-institui depositário da memória do amigo de infância. Uma função que o ocupa em tempo integral – basta observar que apenas a pasta de recortes do narrador é levada para seu quarto na UTI, nenhum álbum de fotografias da família, nenhuma carta, nada mais pessoal é descrito ao seu redor. Como se os registros e evidências de sua própria vida fossem insuficientes para dar-lhe substância. Daí a necessidade de se reportar o tempo inteiro ao indigenista. O contraste entre sua existência sem projeto, resumida numa frase de rotina sufocante, e a de Nutels, que ocupa as páginas dos jornais, é salientado ao longo de todo o livro: "Eu não tinha ambições, não tinha planos, não tinha nada" (id., p. 133), repete ele aqui e ali, chamando atenção para si enquanto fala do outro.

Tamanha ênfase na presença do outro numa narrativa que percorre o passado em busca de sentido para o presente pode ter objetivos variados: seja tornar a própria biografia possível, postergando a morte e inscrevendo-se de contrabando na História, como no caso do narrador de Moacyr Scliar; seja tentar encontrar o ponto exato em que tudo desmoronou e o imaginado projeto de vida se desfez, como em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Mas a intenção pode ser, ainda – usando a metáfora de Pierre Bourdieu –, enxergar o desenho da estrutura da rede de metrô para entender o próprio trajeto, como acontece em *O risco do bordado*, de Autran Dourado. Nesses dois últimos livros, o outro é mais que a personagem a qual o narrador se refere. Cresce a ponto de se tornar protagonista, em alguns momentos, chega mesmo a narrar sua história. Mas isso não impede que, à frente de tudo, esteja um único sujeito, conduzindo falas e lembranças esparsas – alheias, inclusive – de modo a construir uma lógica para si.

João, o menino que vai se fazendo escritor no romance de Autran Dourado, conta de seus avós e dos pais deles, de tios suicidas e tias loucas, da menina do circo, das prostitutas e dos bandidos do interior de Minas na primeira metade do século XX. Abre espaço em sua narrativa para o outro falar, abdicando até da primeira pessoa em boa parte do livro, mas em momento algum ele deixa de ser o ponto para onde convergem todas as histórias, todas as existências. É, por um lado, o neto mais novo, por outro, o escritor que, vinte anos depois de ter partido para a cidade grande, volta à terra natal – tema comum em nossa literatura, talvez, por ser uma experiência corrente entre nossos autores –, indagando os seus e tentando reviver o passado, agora como narrador.

Algo muito semelhante ao que acontece em *Relato de um certo Oriente*. No lugar do menino, a menina, que também volta mulher muitos anos depois. Em vez de Minas Gerais, a Manaus dos imigrantes libaneses, nos anos 1950. Mas essa narradora sem nome não organiza a matéria narrativa num romance, como faz João, ela escreve para o irmão distante, tentando contar da morte da avó. Fala, então, de sua infância, seus terrores, fala dos parentes mais velhos e deixa-os falar em seu idioma híbrido, fala das empregadas, dos vizinhos, e da dificuldade de reunir as narrativas num todo coerente:

> Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. 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 (Hatoum, 1989, p. 165).

Essa a diferença mais importante em relação a João. Enquanto ela busca dissimular a falta de lógica das histórias de vida que resgata, ele deixa expostas as lacunas que significam “esquecimento e hesitação”. Mais que isso, faz desses intervalos tema e motivo.

Daí o livro dividido em capítulos que poderiam ser lidos como contos, a confusão cronológica que embaça a narrativa aqui e ali, o vácuo de informações, que transporta o leitor para o meio do acontecimento, tão perdido quanto qualquer menino mantido à parte dos segredos familiares. João parece consciente de que sua vida não é uma linha reta, mas feita de pontos, que são atravessados por outras trajetórias. Mas isso não significa que ele rompa de todo com a ilusão biográfica, afinal, como nos lembra o título do romance, a metáfora utilizada para a composição dessa história de vida é o risco do bordado: um traçado escondido, mas que dá coerência e unidade à imagem que gradualmente vai surgindo. Uma espécie de projeto, que não se vê, mas está lá, a tal essência humana da qual falava Hannah Arendt. Assim, se o esquecimento e a hesitação estão contemplados nessa narrativa, a imprevisibilidade parece um elemento rechaçado, até porque, não combinaria com o destino trágico da maior parte de suas personagens.

Ao revisitar o passado, João está tentando compor seu presente, delimitando sua identidade. Mas, para isso, não lhe basta seu próprio retrato infantil, ele precisa das fotografias de seus familiares, do lugar em que viviam, dos vizinhos, dos heróis e bandidos que serviam de modelo

para o menino que foi. Não é à toa que ele tem de voltar para contar suas histórias. E, ao contá-las, vive-as de novo, com o encantamento e o susto da primeira vez. E deixa que vivam seu avô, seu bisavô, sua tia, seus amigos, todos aqueles que podem, de algum modo, lembrá-lo quem ele é. Muitos falam, outros se tornam protagonistas dentro de sua trama, mas João está sempre presente – mesmo que seja, simplesmente, como aquele que ouve. Função importante, uma vez que aquele que ouve é o mesmo que relata.

Aqui, outra diferença importante com o romance de Milton Hatoum. Enquanto João disfarça a si próprio como narrador, como veículo de todas as histórias, a narradora de *Relato de um certo Oriente* chama a atenção para si, dando destaque para os próprios dilemas:

> como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava, então, recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes (id., p. 165-6).

Assumindo sua voz como um filtro para as outras, ela reconhece – ou ao menos, adverte-nos para isso – que, ao contar da dor do outro, é da sua que ela está falando. É seu o retrato angustiado que vai se fazendo, da menina que sofre esquecida pelo sofrimento dos adultos. O passado alheio vai desembocar, então, no seu inevitável presente.

Se todas essas personagens estão em busca de sua própria identidade, que não pode ser lembrada, mas apenas narrada, como quer Benedict Anderson, temos aí uma sequência de "biografias" que falam do passado sem nunca tirar os olhos do presente. É esse, basicamente, o tempo dessas narrativas, porque é o tempo dessas personagens, todas entre a juventude e a maturidade – são os velhos que costumam ser representados vivendo no passado, ou as crianças que são revisitadas pelo olhar do futuro. Essa redução dos horizontes temporais, que leva a "um ponto em que só existe o presente", nas palavras de David Harvey, encontra expressão em *Teatro*, de Bernardo Carvalho, mas também em *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto.

Dividido em duas partes, dois relatos em primeira pessoa que se complementam e se confundem, o romance de Carvalho tem como narradores Daniel, um policial aposentado que supõe estar envolvido – como autor – em uma terrível conspiração, e Daniel, fotógrafo ligado ao mundo da indústria pornográfica que, igualmente, insiste ter desvendado – agora como intérprete – uma grande intriga. Em suas narrativas, tudo o que aconteceu no passado vive e tem função no presente. Uma informação sobre o destino da antiga namorada faz conexão com o primeiro emprego do protagonista que, por sua vez, explica-se pelo contato com um velho professor e, assim, sucessiva e interminavelmente, ligando não só a história do ex-policial como também a do fotógrafo, e garantindo um encaixe perfeito para cada detalhe da trama.

Ambos lidam apenas com textos, narrativas que se sobrepõem, acumulam-se ao infinito – são cartas, bilhetes, livros, recortes de jornal, antigos documentos, lendas, até vídeos e fórmulas matemáticas com soluções inconcebíveis. E, entre todo esse material, eles buscam a unidade, a coerência, o nexo. Têm consciência de que cada discurso é uma versão, no mais das vezes mentirosa, sobre os fatos, mas é dentro desse jogo de imposturas que eles se movimentam, acreditando poder separar o falso do verdadeiro e oferecer a interpretação justa, ainda que inverossímil.

Já Rísia, a narradora de Marilene Felinto, irrompe a narrativa como uma migrante às avessas, que sai de São Paulo e retorna às origens nordestinas, dando as costas para a BR e penetrando cada vez mais fundo no Brasil cindido que a espelha. Sua viagem é geográfica, literária e mítica. Ao construir o percurso de volta, dilacerada pelas perdas que viveu em seu caminho, Rísia vai tentar refazer sua história, afirmando sua identidade. Como Daniel, ela junta pedaços – de velhas narrativas, de canções em inglês, de livros que leu, mas, especialmente, de sua própria infância em meio à miséria, de sua experiência de menina

pobre, negra e preterida na periferia do Recife – para compor uma narrativa de si que faça sentido. Enquanto caminha, ela vocifera, grita o ódio que sentiu um dia e que se atualiza a cada passo que dá. Todo o passado vira presente outra vez, e se digladia ali, em um corpo que caminha sob o sol.

Quando a encontramos, no meio do caminho, ela já é a mulher que discute literatura inglesa com seus amigos de Higienópolis – bairro paulista –, mas continua sendo a menina que come terra e pede esmolas pelas ruas de Recife. Ao longo de todo o percurso, vamos vendo uma e outra se debaterem, xingarem-se violentamente. Expõem feridas antigas e abrem novas. Enquanto a menina grita seu ressentimento, a falta de amor dos pais — que lhe batiam, ou lhe eram indiferentes —, a mulher tenta justificá-los dentro da situação de miséria que embrutece e silencia. Enquanto a adulta chora suas mágoas, a paixão perdida, as dúvidas sobre sua identidade, sua integridade, a criança (cruel como todas as crianças) lembra que ela é uma farsa, fraca, incapaz de matar alguém, de amar alguém. Então se atracam e se dilaceram e são sempre uma apesar de serem duas, um só corpo, uma só dor que é combinação de muitas e que se pode e não se pode explicar.

Ao contrário dos narradores hesitantes dos outros livros, tanto Rísia quanto Daniel – seja o ex-policial ou o fotógrafo – possuem convicção do que falam. Eles não duvidam: tiram conclusões e sofrem suas consequências. Enquanto narram, constroem um sentido, corporificam sua ilusão biográfica. Ela, para entender a miséria que a constitui, ele, para dar lógica à ilogicidade do mundo.

É claro que ambos ainda precisam fazer com que acreditem neles, ou ao menos os ouçam, mas essa já é uma segunda etapa. Para Rísia, a compreensão do outro é quase uma impossibilidade – por isso, os xingamentos, os palavrões, a cólera que transporta sua narrativa –, uma vez que é de sua experiência de vida, única, que ela está falando. Já para Daniel a importância de seu relato não está ligada aos acontecimentos narrados, não é o passado que lhe confere identidade, mas, sim, o fato de ser ele o autor do que conta, de ser ele a dar ordem ao mundo, mesmo que, como diz uma das personagens do livro, esse seja um processo paranoico: “o paranoico não pode suportar a ideia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações, quase sempre, militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranoico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo” (B. Carvalho, 1998, p. 31). Aponta-se, aí, uma relação imbricada entre loucura e literatura, uma vez que ambas apresentam a necessidade de se sobrepor ao mundo convencional um outro, único e intransferível, que transporte consigo as marcas de seu criador.

Daniel leva ao extremo – porque louco, porque dois, porque consciente de seu papel de autor, ou de intérprete – sua ilusão biográfica. E o extremo da ilusão biográfica é a paranoia. Muito mais que qualquer personagem dos outros romances, ele tem horror ao acaso, não permite que os dados desconexos de sua realidade não se enquadrem na lógica que construiu para si. Talvez, ficasse melhor ambientado se vivesse dentro de um romance do século XIX, transformando-se num daqueles narradores oniscientes, que preenchem todos os vazios e controlam todas as situações. Mas aqui, num romance dos nossos dias – que celebra o inconcluso, o fragmentado, o ambíguo –, ele é apenas mais um louco. Está irremediavelmente perdido entre as certezas que cria para si e as infinitas possibilidades que eclodem ao seu redor.

Enquanto essas personagens transitam em meio a um emaranhado de discursos, buscando a si mesmas, do outro lado, em uma outra história, um homem acorda à noite e, envolvido pelo escuro, sem qualquer som ou movimento, sem o calor de outra pessoa junto a si, chega a se perguntar se de fato existe: “E esse homem, se se pode chamá-lo assim nesse momento – esse infinito instantâneo –, não só desconhece quem é, onde está e por que, como também, mais

obscuramente, demora uma pequena fração atônita de tempo para perceber, até, que se encontra vivo" (S. Sant'Anna, 1997 [1982], p. 88). Esse homem é o treinador de futebol de Sérgio Sant'Anna, que há pouco falava da necessidade de organizar um passado em palavras para se sentir uma pessoa real. Aqui, justo no final do conto, ele se dobra sob o sentimento de irrealidade que palavra alguma, relato nenhum poderia remediar. Pode ser apenas um instante, só o tempo de ele sacudir a cabeça e se pôr de novo a narrar, mas a inocência se foi.

Talvez, as narrativas, todas as narrativas, não deixem de ser uma tentativa de escapar a essa percepção, de que em algum momento podemos estar tão sós que já nem saberemos se ainda estamos vivos. Enquanto se fala (ou se escreve), diriam Julianos, Totonhins, Rísias e tantos narradores sem nome, pressupõe-se a presença – por remota que seja – de alguém que ouve (ou lê). É ele (ela) quem confirma minha existência. Por isso, as narrativas em primeira pessoa, por mais que se afundem no passado, não poderiam ter outro tempo que não o presente: nossa existência precisa ser confirmada aqui e agora, todos os dias. Não importa se por meio de uma elaboradíssima carta, como em *Relato de um certo Oriente*, da descrição de uma sucessão de equívocos, como em *Teatro*, ou de uma conversa durante o jantar, em que se contam, em detalhes, os problemas do trabalho ou as agruras do trânsito.

O narrador e suas estratégias

Se a narrativa nos serve para dar um sentido à vida, para dar ordem ao tempo e escapar à morte, e se ela pressupõe sempre a existência daquele que ouve ou lê, sem o qual não poderia se efetivar, não há como deixar de se indagar quais recursos estão sendo utilizados pelo narrador para conquistar a atenção e, em última instância, a adesão de seu leitor. Um leitor, ou uma leitora, que desconfia e que, imbuído(a) das novas categorias para se pensar e narrar o mundo à nossa volta – como a ideia da compressão espaço-temporal, a percepção da descontinuidade do real e da própria ilusão biográfica –, exige, de algum modo, sua incorporação em textos que se proponham a dizer do presente.

É possível, aqui, fazer um paralelo entre a evolução da perspectiva nas artes plásticas, a partir do final da Idade Média, e a posição do narrador. A arte medieval dava às figuras a estatura de sua importância simbólica – Cristo era sempre maior que as outras personagens, por exemplo. Isto corresponde a um subjetivismo extremado, em que valores se impõem e condicionam a representação da realidade. O estranhamento gerado por essa estratégia só é reduzido se tomamos como certo que criador e público compartilham a mesma hierarquia de valores. Com a chamada "perspectiva científica", de Giotto em diante, a pintura busca reproduzir a visão de um determinado espectador da cena, que assim é imposta a todo o público. Esse ponto de vista único é desafiado a partir do final do século XIX, pelos impressionistas (que evidenciam os limites de qualquer visão da realidade, sempre embaçada), pelos cubistas (que tentam abarcar na obra a multiplicidade de perspectivas) e pelos expressionistas (que escancaram o elemento subjetivo da representação que é feita do mundo exterior). Em cada uma dessas estratégias, a adesão do público é buscada pela demonstração mais "honesta" da própria posição, mas, em consequência, o resultado exposto está mais vulnerável a questionamentos. Essa é a situação do narrador contemporâneo.

O narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque, sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens. Sabia, e esse era seu poder. No entanto, cada vez mais, duvidamos (também a literatura ajudou a nos constituir como seres que desconfiam), e reconhecemos que entre nós e o narrado existe um intermediário, ou dois, ou vários, como a multidão de personagens que se sobrepõe à figura de Mané, protagonista de *O paraíso é bem bacana*, de André Sant'Anna (2006), por exemplo. Por isso, quando Umberto Eco dizia que "à parte as muitas e importantes razões estéticas, acho que lemos romances

porque nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro" (Eco, 1994, p. 97), ele certamente não estava pensando na narrativa contemporânea. O espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso.

Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer desaparecer o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia). Quando muito, é possível escamoteá-lo, dissimulando, ao mesmo tempo, seus inúmeros desdobramentos. Ou seja, essa negação da presença do narrador no século XIX não significava uma diminuição de sua legitimidade, bem ao contrário, já que o objetivo final era conferir mais verdade ao narrado[5] – o que levava, consequentemente, à verdade do narrador.

Hoje – cada vez mais –, os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. Pretendem, em seu afã autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva deforma exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano tenha de ser anulado em função da arquitetura do texto.

As personagens contemporâneas, sejam elas feitas do material que for (em *Avalovara*, de Osman Lins, por exemplo, há uma jovem cujo corpo é composto de cidades, um senhor construído apenas com próteses, uma mulher feita de outras personagens), são chamadas à obra para viver experiências que dizem respeito aos homens, e às mulheres. Talvez, já não sejam muito realistas, mas insistem em sua própria existência (como acontece em *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, de Sérgio Capparelli), negando a si o desconfortável papel de herói ou de vítima passiva (e tomando a punho a condução da própria história, como faz o pequeno Páris em *Perversas famílias*, de Luiz Antonio de Assis Brasil), insubordinando-se diante do "autor" e exigindo tratamento mais adequado, a seu tempo ou a sua vontade (como em *As confissões prematuras*, de Salim Miguel).

Se podemos dizer que o narrador, desde o século XIX, vem se fazendo mais complexo e ganhando espaço em meio à trama – até pela constante necessidade de expor sua posição –, a personagem, por sua vez, não parou de perder atributos e privilégios. Como já observava Nathalie Sarraute,

> ele [o personagem do romance] estava muito ricamente guarnecido, repleto de bens de todo tipo, rodeado de pequenos cuidados; nada lhe faltava, desde as fivelas de prata de seu culote até o pincenê pendurado na ponta de seu nariz. Pouco a pouco, perdeu tudo: seus ancestrais; sua casa cuidadosamente construída, entupida do porão ao sótão de objetos de toda espécie, até as menores bugigangas; suas propriedades e seus títulos de renda; suas roupas; seu corpo; seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome (Sarraute, 1956, p. 71-2).

No entanto, se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez, elas tenham ganho um bem mais precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes, o simples fato de terem se transformado no "ponto de onde se vê" permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez, não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem elas são. E diz tanto que acaba falando até

do modo como nós a vemos, o que vai dar num acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência.

Talvez, essas alterações tenham a ver também com a ênfase, cada vez maior, dada ao próprio discurso, que vira tema e, em certo aspecto, um protagonista a mais da narrativa – como acontece em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ou no conto "Um discurso sobre o método", de Sérgio Sant'Anna (1989), por exemplo, no qual se coloca em discussão, como já foi analisado, as possibilidades e os impasses da escrita. Se o discurso é uma forma de poder, como já ressaltava Foucault, cresce a importância de se distinguir quem está falando dentro da obra, o que diz e que prestígio possui. Afinal, como lembra Pierre Bourdieu "os discursos não são apenas (a não ser excepcionalmente) signos destinados a serem compreendidos, decifrados; são também *signos de riqueza* a serem avaliados, apreciados, e *signos de autoridade* a serem acreditados e obedecidos" (Bourdieu, 1996 [1982], p. 53).

Sendo assim, em toda narrativa se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até a possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro. Em meio à luta, não é de se estranhar que personagens, narradores, e mesmo autores, lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala. Seja pela força de uma argumentação inscrita na ordem tradicional do discurso, seja pela "autenticidade" de uma voz que vem, há pouco, impondo-se e causando dissonância em um campo literário bastante uniforme (a mulher, o imigrante, o homossexual etc.), cada qual assume seu lugar e manuseia as armas antes do início da batalha. O que não quer dizer que teremos um jogo limpo – quase todos trapaceiam.

Podem ser eminentes pesquisadores universitários, como o professor Rennon, de *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza (1995), ou jovens com problemas mentais como aquele de *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, de Sérgio Capparellu (1994). Sejam renomados críticos de arte, como Antônio Martins, de *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna (1997), transexuais suspeitas de assassinato, como a Shirley Marlone, de *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna (2006), ou pobres coitados com amnésia, como o Magro, de *As confissões prematuras*, de Salim Miguel (1998), todos eles tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas se enganam, são enganados, enroscam-se nas palavras e tombam. Seres declaradamente ficcionais, eles não nos servem como modelos. Por mais que se esforcem, acabam apenas exibindo seus fracassos, suas dúvidas, seus eventuais sucessos. E explicitam, sobretudo, sua necessidade de readquirir algum controle sobre a própria existência, que parece diluir-se em meio a um emaranhado de discursos.

Em *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza, temos um jovem que escreve um livro para desvendar o pai a partir de suas cartas de amor – primeiro reservadas, depois ridículas, "como todas as cartas de amor" – a uma atriz de telenovelas. Ao bisbilhotar a correspondência alheia, que é fartamente exposta, o leitor tem a impressão de estar penetrando no território mais íntimo da personagem, um professor de História chamado Frederico Rennon. Discreto e controlado o bastante para manter de pé a biografia que construiu para si, cuidadosamente, nos últimos vinte anos, Rennon, em suas cartas (que são quase uma espécie de diário), vai se derramando em busca da compreensão de um passado que ele mesmo tentou apagar. Fala de si, da família, do filho, "um drogado rebelde" com quem não consegue se comunicar, do trabalho. E, em meio a tantas inconfidências, busca se enxergar sob os inúmeros discursos que o sepultam.

Ouvir este homem, e até solidarizar-se com sua crescente confusão mental, seria simples, não fossem as constantes interferências do filho, que dá "ao inferno dos fatos, uma interpretação" (Tezza, 1995, p. 22). Entre uma carta e outra, ele se impõe, tece comentários, contesta as afirmações paternas, numa clara disputa pela legitimação de sua própria voz –

totalmente submergida nos textos e na vida de Rennon. Lado a lado, portanto, são submetidos ao nosso juízo dois discursos: o do pai e o do filho. Cada um constrói a si e ao outro, e se contradizem, chocam-se, complementam-se. Servem, antes de mais nada, para apontar a não confiabilidade da fala do outro. Temos, então, o esfacelamento de dois narradores que lutam, talvez, inutilmente, para impor a sua versão e a sua identidade. Ao leitor, cabe o ônus da escolha – e a consciência de que nos situamos no mundo a partir de nossas opções.

Acreditar nas palavras do professor, recusando as do jovem que, sabemos, vinga-se do desprezo do pai, pode parecer uma atitude muito equilibrada, mas como fazê-lo quando as primeiras vêm conturbadas por uma paixão que atravessou décadas e que parece confundir cada vez mais aquele que as escreve? E como desdenhar as palavras do filho, se elas nos são direcionadas com uma lógica e um cuidado dignos do mais zeloso pesquisador historiográfico (profissão que o rapaz acaba mesmo seguindo)? Tudo isso cercado ainda por uma aura de sinceridade, uma vez que o jovem alerta-nos desde o princípio sobre suas razões mesquinhas (ou seriam as razões de um injustiçado?): “Escrevo este livro por dinheiro. É melhor dizer logo na primeira linha o que a cidade inteira vai repetir quando meu pai voltar a ser notícia, agora em forma de livro, o que é um pouco mais respeitável – mas não muito” (id., p. 5).

Tanto o professor Rennon quanto o filho são seres que se constituem a partir de seus discursos e só a partir deles acreditam poder se situar no mundo. Por isso, debatem-se tanto em torno das palavras, ferindo-se nas quinas do livro. Quase sentem a própria imaterialidade – Rennon chega a se dizer um homem textual; o outro, segundo o pai, bate suas asas de morcego pelas paredes e transforma tudo o que vê em poesia (e depois em pretensa História). Assim vão, aos poucos, perdendo pedaços pelo caminho, e expondo seus esqueletos de palavras. Talvez, não passem mesmo de dois discursos desencontrados que tentam, desesperadamente, adquirir concretude, se fazer humanos. Talvez por isso sejam tão frágeis e atrapalhados, tão autênticos em seu desconforto e em suas frustrações.

Ou apenas aguardam nossos bons sentimentos, nossa compaixão cúmplice? Não estaríamos sendo ardilosamente conduzidos para dentro de um labirinto textual – um espaço literário onde pai e filho podem ser eliminados, restando apenas nossos próprios mecanismos de adesão e legitimação social? Se é o filho quem seleciona e organiza as cartas, quem escreve o livro, o que garante que ele não distorceu os acontecimentos que narra? Por que não pensar que ele possa ter feito alguma intervenção no texto do pai? Ou que ele próprio tenha inventado algumas das cartas... quem sabe todas elas? Por outro lado, já que estamos exercitando a desconfiança, por que não imaginar que é o pai, hábil construtor de discursos, a se escrever a partir do olhar do filho? Se observarmos bem, os textos (das cartas e dos comentários) possuem inúmeras semelhanças estilísticas – o mesmo tipo de humor, igual ironia, ênfase parecida – e calculadas diferenças de tom. O que nos poderia fazer suspeitar de uma autoria única, ou ao menos não confiável.

Encena-se aí uma disputa que vai muito além das páginas do romance, até porque o livro não nos oferece, em momento algum, a verdade, seja por meio de um dado mais conclusivo sobre os protagonistas ou os acontecimentos por eles relatados, seja a partir da inclusão de uma terceira voz, que se dispusesse a interceder em nome da “realidade dos fatos”. Assim, se, por um lado, essas duas personagens são donas de seus discursos, por outro, vivem encerradas em uma batalha que não lhes permite avançar nem retroceder – que não lhes permite sequer dialogar. Para além do âmbito da escrita, estão totalmente isoladas uma da outra, são duas vozes que não se encontram, o que impede, de algum modo, o restabelecimento de sua identidade – o que, segundo Hannah Arendt, só pode acontecer a partir do contato entre os homens[6]. Talvez, por isso, precisem tanto da nossa adesão. Somos nós, leitores, que vamos confirmar sua existência, solidarizando-nos com sua dor, desconfiando de seus propósitos.

Já em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, deparamo-nos com um narrador que, embora se julgue sujeito, não passa de objeto de seu próprio discurso. Arrogante crítico de arte, suposto dono de sua história, Antônio Martins é enredado em uma trama que outros manipulam. Acreditando-se coautor de toda obra que interpreta, uma vez que indica os caminhos que o artista deve seguir, ele não percebe quando um pintor, Vitório Brancatti, decide preparar, junto da obra, a reação que o crítico terá. Performático, Brancatti exibe, ao final, como arte sua os comentários do outro nos jornais, revelando a ele – e a todos – quem estava no controle da situação. A visão parcial que Martins tem do conjunto o faz ser engolido por uma narrativa que vai se construindo paralelamente, à sua revelia. O outro, que ele acreditava preso em suas mãos, de repente cresce e se faz ver, não como objeto de seu olhar, mas como novo discurso, também parcial, também legítimo.

Assim, se em *Uma noite em Curitiba* nos deparamos com dois narradores que se entrechocam e se caluniam em busca do reconhecimento da sua identidade, em *Um crime delicado* esbarramos com um homem que acredita estar construindo o próprio enredo, mas que, sem perceber, abre espaço para que outra narrativa se concretize, incluindo-o apenas como uma personagem risível. A maneira que Martins encontra para restabelecer sua integridade, voltar a ter domínio sobre a própria existência, é escrever um livro, no qual vai relatar o que se passou. Então, já nem lhe importa ser visto como palhaço por um número ainda maior de pessoas. O que ele quer é ter o direito de dizer de si – sem o quê perderia sua dimensão humana. Ou seja, Antônio Martins, o respeitado crítico que é feito de bobo pelo objeto de sua análise, tem consciência de que não existe sem o seu discurso.

Sérgio Sant'Anna costuma preencher sua obra com a explicitação do artifício literário. Do famoso *Confissões de Ralfo*, de 1975, a *O livro de Praga*, de 2011, seus contos e romances parecem sempre empenhados no desmonte de algumas ficções. Principalmente, aquela que envolve a ideia de identidade como algo fixo e indivisível. Por isso, suas personagens são seres em constante transição, manuseados e constituídos por palavras, estilhaçados em sua subjetividade, em sua sexualidade, em suas opiniões. Às vezes, são engraçadas em seus desencontros e em sua perdição, outras, são só patéticas, demasiado humanas para uma história que se impõe tão escandalosamente como farsa.

Antônio Martins é um desses narradores confusos que circulam pela literatura contemporânea, daqueles que se descredenciam a cada palavra que acrescentam ao relato, sucessores do velho Dom Casmurro. Ele mente, exibe-se, confessa que fabrica algumas cenas, passa boa parte do tempo bêbado e até inconsciente. Por outro lado, garante não estar "querendo posar de altruísta, não é este o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica" (S. Sant'Anna, 1997, p. 31). Ou seja, ao mesmo tempo em que se expõe como farsa, ele procura cooptar a simpatia do leitor, mostrando-se inapto para maquinações mais perversas. Tentando justificar um crime que não acredita ter cometido, Martins se enreda, cada vez mais, na trama. Resta ao leitor decidir se está diante de um esperto manipulador de opiniões, um louco com manias conspiratórias ou um ingênuo, que pensa poder restabelecer sua dignidade a partir de um discurso confessional, declaradamente "escorregadio e multifacetado".

De qualquer modo, é desse relato em primeira pessoa – desnorteado, repleto de paixão ou só dissimulado – que vemos surgir as suas contraposições, o olhar enviesado e acusador do outro, a dúvida que brota junto de cada declaração mais peremptória. É que Antônio Martins não está, absolutamente, sozinho em sua fala. Por todas as brechas penetram discursos alheios, fazendo do enunciador uma personagem de sua própria narrativa:

> Na verdade, lá como aqui – na obra de Brancatti e neste relato –, encontra-se o absurdo, a loucura da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e, às vezes, vã, que nos alucina, à parte toda a vaidade, de registrarmos

> nossa passagem pela vida no breve momento que estamos nela. Momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados (id., p. 132).

Se é disso que se está falando, de resgatar a vida a partir da escrita, então, todos os recursos utilizados são legítimos e, a nós, caberia um gesto resignado de compreensão, seguido da aceitação de suas palavras.

Gesto esse que dificilmente se completaria, caso colocássemos, no lugar do crítico de teatro, uma prostituta transexual acusada de assassinato, como a narradora de *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna. Shirley Marlone se apresenta desde as primeiras linhas como uma fraude, a começar pelo próprio corpo, com seus "peitinhos de silicone ridículos" e meio fora do lugar (Vigna, 2006, p. 7), e pelo seu nome, evidentemente inventado. Mas será ela – figura vista como abjeta por uma sociedade que se recusa a olhá-la – quem vai contar sua história, em meio ao medo e aos atropelos que caracterizam sua existência. Será ela, com sua incapacidade de observar as coisas direito e sua alegada falta de lembranças, quem nos conduzirá para dentro da trama policial. Talvez, fosse melhor dizer pretensamente policial, uma vez que não é intenção do romance oferecer qualquer coisa próxima à solução de um crime para seu leitor.

O que Shirley Marlone precisa é construir uma narrativa que a acolha, com todas as suas ambiguidades, toda a sua inadequação, até mesmo, com a afronta que ela representa para o sistema de dominação. Se ela matou ou não a moça loira e bonita que fazia mais sucesso que ela, pouco importa para a estrutura da obra, pouco importa para a adesão do leitor, que sequer parece ser cogitada. O que importa é que a mais improvável das personagens pode, nesse livro, ter a pretensão de contar a história pelo seu ponto de vista, com a sua entonação, a partir de suas necessidades: "Então saiba: minha história tem falhas, buracos. E pior: vou preenchê-los" (id., p. 10). Mesmo sendo apenas uma versão dos fatos, é a sua versão que está sendo contada, imersa em sua experiência de vida:

> Ao se admitir como apenas uma das versões possíveis, o texto ressalta o caráter discursivo não apenas desse enredo, mas de todas as narrativas de poder. Ao provocar o questionamento acerca de sua própria inocência, a narradora induz a reflexão sobre a conivência de todos os atores sociais diante de qualquer história de exclusão (Miranda, 2008, p. 115).

Quando a narradora aproxima seus frequentes vômitos (como a Macabéa de Clarice Lispector, ela não tem náuseas existenciais, o processo é físico) à escrita que empreende (trata-se, afinal, de um texto sendo construído), ela coloca em perspectiva sua relação com o leitor. A comida que lhe faz mal – e é cuspida aos pedacinhos aqui ou vomitada ali – não é muito diferente dos fatos que ela tem para nos narrar, fragmentados, mal digeridos, às vezes, repugnantes até. Uma realidade, ou uma apreensão da realidade, extremamente dolorida, porque marcada por exclusões e humilhações constantes, algumas delas auto impostas: não ser loira, não ser linda, não ter o jeito certo, não ter o corpo certo, não ter o sexo que convém.

A escrita não a liberta, não lhe dá espaço para o reconhecimento de uma identidade qualquer, mas, talvez, sirva-lhe para refletir sobre seu próprio desconforto diante da vida: "A última coisa que penso antes de dormir é na palavra *fim* e que ela é uma boa invenção para quando não conseguimos mais nos suportar" (Vigna, 2006, p. 77). Se não nos reconhecemos em seu corpo, se nos incomoda sua fala, seus modos abusados, nem por isso podemos negar uma espécie de "autenticidade" em seu discurso. E é aí, em meio à sua angústia, que Shirley Marlone, talvez, capture-nos. É nas entrelinhas dos detalhes mais sórdidos de sua narrativa que o leitor pode vislumbrar o que está além da construção discursiva: o sentimento de inadequação ao mundo, que parece passar, como um filme alheio, pela janela de um táxi[7].

Se Shirley Marlone é senhora absoluta de sua história, vozes e versões diferentes disputam o mesmo espaço narrativo em *As confissões prematuras*, de Salim Miguel. Do embate entre um homem que perdeu a memória e aquele que tenta arrancar dele uma história esquecida (e, talvez, sequer vivida) – a de um possível caso amoroso entre este e a sua mulher –, vamos

desembocando numa discussão sobre o próprio fazer literário. Se as personagens, presas entre quatro paredes, numa espécie de interrogatório kafkiano, não têm lembranças, não têm passado, é porque são apenas as criaturas de um outro, extraídas do nada da página em branco. Sendo assim, o único instrumento que possuem para se impor é a palavra sobre si. Afinal, como dizia Rita Terezinha Schmidt, se a memória é "um fato essencial do processo cognitivo, inerente à construção da identidade, o discurso é o instrumento de (auto)conhecimento, pelo qual o(s) ser(es) humano(s) se faz(em) sujeito(s) no campo da produção e das relações sociais" (Schmidt, 1998, p. 185). Então, falam, falam e falam. Mas sabem que há um terceiro organizando a matéria narrada, juntando os fragmentos, restos de conversas, imagens que não se concretizam, alguém que parece ter preferências e simpatias. Entra em cena o "autor".

Meio atrapalhado, ele confessa sua incompetência, explicita sua incapacidade de expressar exatamente o que quer, seus impasses e vontades, seus deslizes; chama a atenção sobre si numa manobra para destacar o que lhe interessa da história. Em meio à aflição do narrar, e aos múltiplos desdobramentos para alcançar os diferentes pontos de vista exigidos na literatura contemporânea, ele próprio se revela cindido, esmagado pelo número de respostas que não foram dadas, pelo texto, que a seu ver, não passa de um "universo caótico" cujo fim não chega nunca. E, enquanto acompanhamos as confissões desse autor tão franco, ele nos vai conduzindo em direção aos seus objetivos, privilegiando o desmemoriado, dando-lhe o foco narrativo. Até que o outro – apresentado desde o início como um lunático de aparência asquerosa – se insubordina, confrontando-se com o autor e questionando toda a condução da narrativa.

Com isso, talvez, possa se dizer que o protagonista destas *confissões* não é o sujeito desmemoriado, e muito menos o marido ciumento, mas esse autor sempre frustrado diante de palavras esquivas e do papel em branco. E, sendo assim, por que não seriam o Magro e o Gordo – o que persegue uma história e aquele que a forja – apenas duas facetas desse autor em conflito? Justapondo as duas situações (a personagem em busca de um passado, o escritor diante de suas criaturas), a novela põe em questão o papel da memória como substância da criação artística, tema recorrente na obra de Salim Miguel, além de discutir a legitimidade da representação literária. Aqui também, como em *Uma noite em Curitiba* e em *Um crime delicado*, só a partir da construção de narrativas poder-se-ia restabelecer certo equilíbrio de forças: o desmemoriado passaria a ter algum domínio sobre seu passado; o ciumento confirmaria suas suspeitas; e o autor sinalizaria o "fim" de sua história.

Mas essas narrativas precisam estar, de algum modo, entrelaçadas – num ajuste tático e técnico que impeça o simples desenrolar de três histórias paralelas. Um narrador tradicional não teria sequer suscitado o problema. Senhor do enredo e de suas personagens, ele daria a sua versão, que seria *a* versão dos fatos, e a ninguém caberia ficar indagando o que deixou de ser dito, muito menos por quê. Já o autor de Salim Miguel tem de abrir espaço para a fala do outro, quando o conflito gerado ameaça a própria continuidade da narrativa. É claro que ele poderia ignorar a carta desaforada do Gordo, que reclama do tratamento que vem recebendo e faz uma crítica devastadora do livro, mas, então, teria de começar tudo de novo. A voz do outro, ainda que discordante, até dissonante, é constitutiva do jogo que se estabelece com o leitor já no início da trama.

Esse autor, que expõe sua própria inaptidão, precisa ser legitimado como alguém que pode falar em nome de outro, nem que para isso tenha de mostrar a impossibilidade de qualquer representação literária. Ou seja, uma vez que, em última instância, um homem não poderia falar em nome de uma mulher, um intelectual em nome de um operário, uma branca em nome de uma negra, e assim por diante, só restaria ao escritor se calar. Ou ser honesto quanto às suas limitações. E é essa a atitude que passa a ser a esperada pelo leitor contemporâneo – que procura nas narrativas a multiplicidade dos pontos de vista ou, ao menos, o reconhecimento

da existência do problema da representação. O "autor" de *As confissões prematuras* se vê impelido, pelo contexto literário atual, a abrir espaço em seu texto para a contraposição à sua palavra. Só assim, o que começa parecendo uma verdade – a sua versão sobre os fatos –, é desmascarado como farsa, construção, para, em seguida, ser restabelecido como verdade ficcional de algum modo – o que, no final das contas, não deixa de ser uma estratégia de legitimação.

Personagens que fogem do controle, abrem múltiplas possibilidades para a literatura. Afirmam-se como vozes diferenciadas não só em relação a narradores e a outras personagens, mas também em relação ao autor, que tanto pode aparecer como uma figura externa e distante, apesar de comprometida – como acontece em *As confissões prematuras* –, quanto se imiscuir fisicamente na trama, como em *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, de Sérgio Capparelli. Nessa história, que acompanhamos pelo olhar de um rapaz retardado, o autor invade a narrativa para seguir mais de perto o movimento de suas criaturas. Quando tudo começa a sair da linha, ele se vê obrigado a explicar-lhes que elas não existem, são apenas invenção sua. Pensa deter, assim, o fluxo dos acontecimentos, até descobrir, horrorizado, sua própria condição: é, ele também, ilusão, criatura de uma de suas criaturas.

Essas personagens, demasiado conscientes de sua ficcionalidade, são herdeiras da indignação de Augusto Pérez, protagonista de Miguel de Unamuno em *Névoa*, romance de 1914. Pérez fica revoltado quando descobre, numa conversa com o escritor espanhol, que não passa de uma criatura de ficção, o "sonho de um outro". Grita, esperneia e ameaça. Irritado com a impertinência de sua personagem, que o desafia, Unamuno resolve a situação matando-o, sem se importar com os apelos de Pérez, que exige respeito à lógica interna (Unamuno, 1914 [1914], p. 164-72). São obras assim que nos impedem de deixar de enxergar esses homens e mulheres que habitam os romances – mesmo os mais realistas entre eles – como artifício, construção de um outro. Ainda que se julguem donos de seu destino e de seu discurso, todos eles fazem parte de uma realidade (literária) maior e mais complexa, sobre a qual não têm controle. Daí a perturbação mental, os atropelos, as incertezas que tomam conta de personagens e narradores contemporâneos, quando não de seus "autores".

É justamente em meio a uma trama realista – que relata a dura vida de imigrantes italianos no sul do país, durante a segunda guerra mundial, brigando com a terra e com os que querem tomá-la deles – que vai surgindo a dissonância, o estranhamento do romance de Capparelli. O simples fato de a narrativa trazer o ponto de vista de um jovem que tem delírios com um cavalo morto não quer dizer muito. Faulkner já fazia isso em *O som e a fúria*, de 1929, e mesmo Autran Dourado em *A barca dos homens*, de 1961, embora em nenhuma das duas obras *todo* o foco narrativo fosse do "retardado" (como se o texto, então, precisasse de mais que isso para se sustentar). O que marca a diferença, aqui, é a sensação que atravessa o protagonista, primeiro discreta, depois invasiva, de que o trabalho árduo, os sentimentos, a existência inteira são apenas o discurso de um outro. Não um deus distante, a quem se reverenciaria em momentos rituais e sob o qual se seguiria vivendo, mas um escritor, que comparece na trama com seus gestos atrapalhados e seu nome ridículo, retirado de um outro livro: Ménard.

Em suma, aqui, já não há a possibilidade de se contrapor um discurso a outro – como fazem, de algum modo, o filho de Rennon, ao organizar e comentar as cartas do pai; Antônio Martins, escrevendo seu livro; ou o Gordo, ao enviar sua carta desaforada ao autor. Gaspar, ao descobrir que é uma personagem, que tudo a sua volta é simples invenção e que só lhe restaria continuar sofrendo um destino que sequer é seu, resolve se matar. Não existe espaço no enredo para ele começar outra narrativa. Teoricamente, o leitor já acompanhou a trajetória do rapaz por seu próprio olhar – mas não de sua fala. Por isso, Gaspar tenta argumentar diante de Ménard, exigindo sua parcela de vida, ou ao menos controle sobre o próprio destino. Ilusão que o outro, sendo também ficcional, tampouco, pode lhe garantir. Tudo já está escrito,

programado, e mesmo o que parece descontrole, tumulto na narrativa, não passa de meticulosa arquitetura literária.

Mais uma vez, fomos induzidos a acreditar que não devíamos acreditar no que, por fim, acabamos acreditando. Ou seja, com *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, teríamos uma ampliação do enfoque da realidade, uma vez que enxergaríamos acontecimentos com fundo histórico a partir do olhar de um jovem imigrante que se expressa e vê o mundo de modo único, não contaminado. No entanto, logo descobriremos que ele não existe. É construção de um outro (Ménard) que, por sua vez, é a reconstrução de um outro (o tio Leo), que, obviamente, é construção de um outro (Capparelli). E como foi que passamos do ponto de vista de um camponês com problemas mentais para o de uma sequência de intelectuais cheios de leituras romanescas? De onde, afinal, estamos vendo essa história se desenrolar? Somos largados em meio a uma farsa – reflexo, talvez, daquela outra, com a qual já estamos tão acostumados: a que nos faz encarar como natural uma forma de percepção da realidade que, na verdade, está associada a uma posição social bastante específica, a do intelectual, que via de regra corresponde à de uma elite cultural e, quase sempre, econômica.

Se podemos dizer que a narrativa contemporânea não é mais aquele lugar em que "a noção de verdade é indiscutível", a que se referia Umberto Eco, é porque uma série de transformações sociais, políticas e históricas foram impulsionando homens e mulheres a duvidarem, a reconhecerem todo e qualquer discurso como um espaço traiçoeiro, contaminado de intenções, e de silêncios imperdoáveis. De Marx, Nietzche e Freud herdamos o que Paul Ricœur chamou de "hermenêutica da suspeita" (apud Elster, 1999, p. 379-80), que nos faz menos ingênuos, e, obviamente, mais intranquilos. Arte alguma poderia ficar imune a este movimento, até porque, toda ela vai se constituindo dentro desse mesmo tempo. Ao reafirmar que o contexto social gera e alimenta as diferentes formas de expressão artística, nunca é demais lembrar que esse não é um caminho de mão única – a arte continua legitimando, em maior ou menor escala, comportamentos, valores, sentimentos. Por isso, é impossível entender as transformações estéticas de nossa literatura sem ao menos uma breve mirada em torno.

Deixando pelo caminho os heróis, as tramas cheias de peripécias, a linguagem mais engenhosa, a narrativa brasileira contemporânea, em seus momentos mais interessantes, parece empenhada em discutir a si própria, seja a partir das personagens, que adquirem espaço maior ao tornarem-se pontos múltiplos e privilegiados de observação (e, muitas vezes, até de narração, o que as faz ainda mais complexas, mesmo que confusas); seja pela explicitação do artifício literário, com o desmascaramento dos mecanismos de construção do discurso e da representação social. Mas se personagens e narradores foram se transformando e crescendo em importância ao longo dos anos, o leitor também possui novo significado dentro da estrutura narrativa. Nunca fomos tão invocados pela literatura com tanta frequência e tamanha intensidade. É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional, ou, ao menos, estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência.

Com tudo isso, outro ponto central da narrativa contemporânea é o próprio escritor, que também se vê obrigado a, de algum modo, expor-se – normalmente a partir de uma personagem, com características próprias, mas algumas vezes exibindo-se com nome e sobrenome, confundindo ficção e realidade, como faz Sérgio Sant'Anna em contos como "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro" (1982) e "A mulher-cobra" (1989), por exemplo. Ou, ainda, como Bernardo Carvalho em *Nove noites* (2002) ou Luiz Ruffato em *De mim já nem se lembra* (2007). Não deixa de ser uma atitude coerente, afinal, o escritor também é peça desse jogo. E tão mais importante, quanto mais se destaca a necessidade de se saber quem está distribuindo as cartas. Se os narradores estão confusos, as personagens desarticuladas e

os leitores desconfiados, qual a situação do autor, cada dia mais pressionado entre as exigências do campo literário e as imposições do mercado?

Talvez, sua presença no texto ainda possa crescer daqui para frente. Às vezes, na forma estéril de um exercício de narcisismo, na qual o que fala são unicamente os valores e preconceitos do autor, como se percebe em muitos jovens escritores, que, sob outros aspectos, não são desprovidos de talento. No entanto, nos casos mais interessantes, essa presença do autor se manifesta no texto como um questionamento sofisticado sobre o que a sua voz está calando ao se pronunciar. Reflexão que, na literatura brasileira, talvez, tenha sido inaugurada por Osman Lins, com a Maria de França de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), e, sobretudo, por Clarice Lispector, ao confrontar Rodrigo S. M. com sua Macabéa, em *A hora da estrela* (1977).

Quando se repete aqui que as palavras são, muitas vezes, um empecilho entre os homens e um modo de sufocar a verdade, não se está querendo afirmar que todos os discursos sejam iguais entre si. Se fosse assim, estaríamos impossibilitados de expressar qualquer coisa sobre o mundo que nos cerca, sob pena de levantar novas paredes entre nós e o que precisa ser dito. Só nos restaria, então, um vergonhoso silêncio, indigno de qualquer existência e conivente com "a ordem natural das coisas". Se as palavras são escorregadias e os discursos falhos, talvez, ajude lembrar que na vida, como na literatura, uma ordem vem sendo paulatinamente construída a partir do caos e que há os que controlam essa construção, impondo sua visão de mundo como a única legítima. Alguns escritores, como os que foram discutidos aqui, estão nos falando desse processo, tão mais violento, quanto mais despercebido parece passar. Ao mesmo tempo, expõem seu desconforto diante do fato de estarem, eles também, sobrepondo sua voz à daqueles que não se permite ouvir.

---

[1] Essa, é claro, não é a única possibilidade na narrativa brasileira contemporânea, mas é significativa. Tanto que a presença de uma personagem, e narradora, forte e decidida como a Kehinde de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves (2006), por exemplo, causa certo estranhamento.

[2] "Raskolnikoff (...) não passaria de uma sombra sem a mescla de repulsa e amizade que sinto por ele e que o faz viver. Mas, por uma inversão que é própria do objeto imaginário, não é a sua conduta que provoca minha indignação ou minha estima, mas minha indignação, minha estima que dão consistência e objetividade aos seus comportamentos" (Sartre, 1989 [1948], p. 42).

[3] Para uma discussão sobre o tempo em *Avalovara*, ver Dalcastagnè (2000).

[4] Ou mesmo três, já que Totonhim é recuperado num terceiro livro, *Pelo fundo da agulha* (Torres, 2006), quando, já aposentado e solitário, retorna à cidade natal e busca, uma vez mais, retomar o passado.

[5] Não se está querendo dizer que este não continue sendo o objetivo do escritor em meio à sua produção, mas, como veremos, os caminhos trilhados para se chegar a isso são muito diferentes hoje.

[6] "Para a confirmação da minha identidade, dependo inteiramente de outras pessoas; e o grande milagre salvador da companhia para os homens solitários é que os 'integra' novamente; poupa-os do diálogo do pensamento no qual permanecem sempre equívocos, e restabelece-lhes a identidade que lhes permite falar com a voz única da pessoa impermutável" (Arendt, 1989 [1951], p. 528-9).

[7] Ver Vigna (2006. p. 98). Shirley Marlone faz tradução de legendas para filmes de televisão (p. 143).

5. Espaços possíveis

Narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos, que preenchem a literatura contemporânea, habitam um espaço não menos conturbado. Um espaço que se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante. Talvez, porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência. Como observa Paul Conrad Kurz, “a composição épica de nosso tempo, o romance, está sociológica e psicologicamente em estreita conexão com a perda de uma comunidade de apoio, de uma compreensão abarcadora da fé e do mundo, com a individualização e o isolamento do ‘herói’” (Kurz, 1968, p. 18).

Nunca antes os homens (e as mulheres) possuíram tamanha mobilidade geográfica, o que faz com que os sentimentos comunitários percam centralidade. Michel Walzer lembra que “comunidades são mais que simples locais, mas são melhor sucedidas quando estão permanentemente localizadas” (Walzer, 1990, p. 11). Dormir em um país e acordar em outro não implica apenas uma espécie de aceleração do tempo, mas também uma possível transformação da identidade do migrante, como acontece com o protagonista das *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, por exemplo, que atravessa imensos territórios num piscar de olhos, transformando-se sempre num outro homem, com gestos, caráter, personalidade diferentes.

O que quer dizer que o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não. Mas personagens efetivamente fixas na sua comunidade estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea (era muito mais fácil encontrá-las nos romances regionalistas). Afinal, o país se urbanizou em um período muito curto – o censo de 1960 registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000 (os primeiros dados do IBGE para o último censo apontam 84% de população urbana em 2010[1]) – e a literatura acompanhou a migração para as grandes cidades, representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização. Assim, o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos, como será comprovado a partir de dados estatísticos no último capítulo deste livro. Não se está querendo dizer aqui que não se escreva (ou não se escreverá) mais nos moldes regionalistas. Bastaria citar o Francisco J. C. Dantas de *Coivara da memória* (1991) ou *Cartilha do silêncio* (1997), por exemplo, para derrubar essa tese. Acusado por ser regionalista, defendido por ser regionalista, Dantas aparece mesmo como uma voz isolada dentro de um contexto literário que não se quer mais regionalista. O próprio autor diz considerar sua prosa anacrônica, com a firme intenção “de se colocar à margem do gosto e da demanda atual” (apud Areas, 1997, p. 12)[2].

A cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum – e, nesse sentido, seu modelo é a *polis* grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam; e aqui o modelo não é mais a cidade grega, e sim Babel[3]. Mais até do que a primeira, essa segunda imagem, a da desarmonia e da confusão, é responsável pelo fascínio que as cidades exercem, como locais em que se abrem todas as possibilidades. A

narrativa brasileira contemporânea também paga seu tributo a esse fascínio, e a cidade aparece, então, "não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem" (Santos, 1999, p. 132).

Quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz já com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole. É o jovem que se despede dos amigos e dos lugares da infância para ir tentar a vida na cidade grande, como no conto "Primeira morte", de Murilo Carvalho (1977); é o escritor que retorna à sua comunidade para reconstruir suas lembranças (como em *O risco do bordado*, de Autran Dourado); é o homem, ou a mulher, que volta para enterrar os fantasmas do passado, colocando justamente em questão a divisão entre o Brasil agrário e o urbano (como em *O cachorro e o lobo*, de Antônio Torres, ou em *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto). Este é um dos grandes diferenciais entre a literatura produzida a partir dos anos 1970 e aquela que veio antes – são novos espaços, novas identidades, novos problemas para a representação.

Neste capítulo, interessa observar o modo como a cidade é descrita, qual sua relevância dentro do texto e em relação ao universo social. Mas importa, sobretudo, desvendar como esses espaços – tão fortemente vinculados ao mundo exterior – se constituem dentro da narrativa, como são aproveitados para a definição das personagens e de suas relações com o tempo circundante. Para isso, será necessário, ainda, acompanhar a evolução, dentro das narrativas, das fronteiras criadas entre os espaços público e privado.

Longe de afirmar um limite objetivo, a distinção entre público e privado varia de acordo com o contexto em que está colocada. Às vezes, é público aquilo que pertence ao Estado, em contraposição à economia (privada) de mercado; em outras, Estado e mercado são ambos públicos, sendo privado o espaço doméstico[4]. Mais ainda, a afirmação do caráter público ou privado de determinado espaço possui consequências sociais: se a fábrica pertencia ao mundo privado, a exploração dos trabalhadores não deveria se constituir em questão pública, da mesma forma como o caráter privado da família obstaculiza a tematização da opressão da mulher. Portanto, a nomeação de algo como público ou como privado não é o reconhecimento de uma realidade objetiva, mas um ato político, que busca constituir como tal seu objeto (Fraser, 1992, p. 131; Phillips, 1991, p. 15-20).

Urbanização, desterritorialização, transformações nas esferas pública e privada, segregação – esses são alguns elementos que, combinados entre si, podem ajudar a entender melhor a configuração espacial da narrativa dos nossos dias. Se não abrangem todas as formas de representação, ao menos podem iluminá-las, tornando a análise mais fecunda. Tendo isso em mente, é possível distinguir três diferentes percursos, com suas possíveis bifurcações. Um foco sobre a movimentação das personagens pelo cenário urbano – ruas, praças e bairros, quando não oceanos e países, desenha um mapa de deslocamentos possíveis. A atenção ao problema da segregação nas grandes cidades permite discutir a forma como se dá a anulação de determinados pontos de vista a partir de seu enclausuramento em espaços privados. Por fim, é preciso lançar luz sobre aquelas personagens que, ignorando o *seu devido lugar*, avançam sobre um território que não lhes é destinado.

Caminhando pelas ruas

"Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares", propõe Michel de Certeau (1994 [1990], p. 176). Sendo assim, nada melhor que acompanhar as trajetórias de algumas personagens pelas ruas da cidade para entender o mapa urbano que se desenha em nossa literatura. Obviamente, como já alertava Italo Calvino, "jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve" (Calvino, 1990 [1972], p. 59), ou, nas palavras de uma

personagem de Sérgio Sant'Anna, "o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes, a melhor e verdadeira coisa" (S. Sant'Anna, 1997, p. 106). Por isso, esse mapa que nos vai ficando nas mãos reporta espaços imaginários, ainda que socialmente construídos – como na cartografia medieval, onde o "fim do mundo" ou o Jardim do Éden eram também representados. É que "ao texto literário vai interessar, sobretudo, o incapturável da cidade: incapturável, porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares" (Santos, 1999, p. 137).

O que pode ser observado ao se acompanhar os passos dos protagonistas de três romances: *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos e Carlos Sussekind, *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza, e *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna. O primeiro transcorre no Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1950; no segundo temos a Curitiba da década de 1990; o terceiro também é situado no Rio de Janeiro, mas, supõe-se (uma vez que não há nenhuma marcação precisa), nos anos 1990. Todos os protagonistas são de classe média, transitam pela cidade à pé, ou usando o transporte público: bondes, ônibus, metrôs, táxis, deslocando-se em qualquer hora do dia ou da noite. Portanto, nem é preciso dizer que são todos eles homens.

Esse, talvez, seja o primeiro dado significativo para entender o tal mapa urbano de que falávamos – ele é inteiramente masculino. Entre as raras exceções, talvez, possam se citar *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, e um ou outro conto de Clarice Lispector, como o "Amor", de *Laços de família* (1960), além, é claro, do seu *A hora da estrela* (1977). Mas, no primeiro caso, a protagonista é louca, no outro é uma dona de casa em crise existencial, no último uma moça "atoleimada". Em suma, são mulheres fora da normalidade. Discuto adiante o espaço destinado a elas, mas é preciso destacar que seria outro o desenho da cidade caso acompanhássemos efetivamente seus passos, dificultados pelo peso das sacolas de supermercado, pelos carrinhos de bebê, pelos sapatos desconfortáveis. Talvez, as calçadas irregulares fossem mais importantes para a definição do espaço urbano que as belas fachadas de seus prédios[5].

Também é relevante o fato de os protagonistas dos três romances serem de classe média: em *Armadilha para Lamartine*, temos Espártaco, um juiz que anota num diário cada pequeno acontecimento do seu dia; em *Uma noite em Curitiba*, Frederico Rennon, um professor de História que tenta se enxergar outra vez sob a máscara que construiu para si no passado; já em *Um crime delicado* encontraremos Antônio Martins, um crítico de teatro que cai na armadilha de um artista plástico. Não teremos aqui nenhuma tentativa de alcançar o traçado de estratos populares, como em alguns contos de Domingos Pellegrini, por exemplo; ou marginais, como na obra de João Antônio. O universo citadino desses homens pode incluir alguma aglomeração, um ou outro bar sujo no meio da madrugada, mas, de modo geral, é composto de ruas arborizadas, salas de cinema e de teatro, cafés e restaurantes de qualidade.

Uma vez que são todos de classe média, e que as narrativas que os transportam são realistas, ou seja, pretendem proporcionar um reconhecimento imediato da representação do mundo social que cerca aquelas personagens, é de se estranhar que nenhum deles tenha carro e que precisem se deslocar de bonde, ônibus ou metrô – o que não faz parte da realidade da classe média (bem situada) brasileira, pelo menos não a partir dos anos 1970. Mas aqui entra uma necessidade estrutural da narrativa, que se esconde sob o que seria uma vontade dos seus protagonistas, todos bastante solitários: o contato humano propiciado pela grande cidade. Essa necessidade estrutural está relacionada ao fato de os protagonistas serem todos intelectuais e, portanto, poderem passar horas e horas trabalhando sozinhos diante de uma escrivaninha, uma máquina de escrever ou de um computador. São "naturalmente" alienados de outros seres humanos – e isso se agravaria se entrassem, mais uma vez sozinhos, no próprio carro para voltar para casa ou ir ao cinema.

É justamente por serem obrigados a subir e descer do bonde, correr atrás dos ônibus, atravessar ruas para conseguir um táxi que esses homens se encontram com a cidade, esbarrando nas pessoas, sentindo seu calor. Espártaco, que vive reclamando dos atrasos do transporte coletivo e da desorganização reinante, não deixa de se encantar com o que vê, mesmo que com suas lentes preconceituosas: "A Cidade está ficando intransitável de forasteiros. Não direi que não tenha seu encanto. Tem. Há figurinhas deliciosas de nortistas e mineiras, a indagar de ruas e igrejas. Mas há, também, muito marmanjo burro. E alguns ladrões, batedores de carteiras. Só se pode andar com o dinheiro exato das despesas do dia" (Sussekind, 1998 [1975], p. 243). Mas é claro que um carioca de classe média dos anos 1950 não renunciaria a registrar o crescimento desordenado da cidade, a degradação de sua tranquilidade. Espártaco o faz transcrevendo seu desconforto "por meio de uma descrição sensualista dos aspectos desagradáveis, pela visualização dos namorados audaciosos, do contato tátil com as bolas de futebol na praia e com os bichos incômodos, do cheiro da fumaça que lhe castiga o olfato e do forte apelo auditivo dos exercícios dos tiros de guerra" (Silva, 2001, p. 103).

Em Frederico Rennon e Antônio Martins essas preocupações desaparecem. Talvez, porque já tenham se acostumado com os transtornos das grandes cidades, talvez, porque não seja de sua índole reclamar das pequenas perturbações urbanas. Ambos se deslocam pelas ruas quase sempre ansiosos, atrás do objeto de seu desejo: a deslumbrante atriz de televisão, Sara Donovan, e a manca e pálida Inês, respectivamente. É seu sentimento em relação a elas que ilumina a cidade, altera-lhe as cores, como explica o professor Rennon: "Dei uma caminhada depois do almoço. Eu estou comovido. Arrepios na pele, este sol, a poderosa lembrança de você. Fui transformando o cinza e o azul bem comportados de Curitiba em amarelos e vermelhos de Van Gogh. (...) A cidade inteira colorida, e eu vagando no meio das plantas vivas de tinta". Transformada a cidade, anunciam-se outros deslocamentos: "E caminhando, investigava-me: por que estaria eu condenado até o fim dos tempos a ser o que sempre fui? Por que um homem não pode mudar? Por que um homem não pode, súbito, tomar outro rumo? *Entrar* nas cores, na carne de outro projeto de vida?" (Tezza, 1995, p. 96-7).

Se a "arte de 'moldar' frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos", como dizia Certeau (1994 [1990], p. 179), fica mais fácil entender que o espaço urbano que se vai desfiando nesses romances é uma construção das próprias personagens – todas elas escritoras. Mesmo Espártaco, tão zeloso em oferecer os nomes dos logradouros, dos clubes e escritórios por onde passou, cria a tensão necessária a cada movimento seu, fazendo da cidade um lugar de angústia, excitação, ansiedade, de acordo com o que ele vive naquele momento, ou, mais precisamente, com o que ele quer fazer parecer estar vivendo (lembre-se que Espártaco escreve um diário, registro de seus dias sempre ao alcance dos familiares). Mas é o crítico Antônio Martins quem denuncia com maior ênfase esse processo, quando resolve explicar porque não usa o nome, Lamas, do bar que frequenta: "Se me refiro quase o tempo todo a esse estabelecimento, localizado na rua Marquês de Abrantes, próximo de onde estávamos, como 'O Café', é para despi-lo de suas vinculações ao pitoresco de um certo tipo de boemia carioca, tornando-o mais neutro e condizente com a estranheza, para não dizer o extraordinário, de minha história" (S. Sant'Anna, 1997, p. 16).

Nesse sentido, a Curitiba que vai surgindo no romance de Cristovão Tezza e o Rio de Janeiro que eclode das páginas de Sussekind e Sant'Anna são cenários criteriosamente armados, não pelos seus autores, mas pelos seus protagonistas (que são, no final das contas, os escritores de suas próprias histórias). Isso fica, de algum modo, exposto quando Antônio Martins chama a atenção para seu olhar de crítico teatral, "familiarizado com cenários" (id., p. 56), ou quando o filho de Rennon, outro escritor, observa o pai na rua como que compondo um espetáculo com sua atriz, as fileiras de ônibus em movimento servindo de cortina para os acontecimentos (Tezza, 1995, p. 54). A delegação da escrita que acontece nesses três livros

permite a edificação de uma cidade que é, a um só tempo, fundação e fachada. Fundação, porque estruturante de conflitos e identidades – nenhum dos protagonistas desses romances seria o que é se não vivesse nessas cidades –, fachada porque construção realizada por eles para esconder propósitos, ressaltar imagens, conquistar legitimidade – diante de si, de outras personagens ou do leitor.

Embora abrigando diferentes linhas narrativas, além da confusão mental de seus protagonistas escritores, as tramas dos três livros transcorrem de modo linear, sem exigir nenhum esforço maior por parte do leitor para a sua compreensão. Tanto Espártaco quanto Rennon e Antônio Martins nos parecem falar diretamente, em primeira pessoa, tentando, de algum modo, cooptar-nos por meio de seu discurso (ver capítulo 4). São diários em *Armadilha para Lamartine*, cartas (de Frederico) e comentários a elas (feitas pelo filho do professor) em *Uma noite em Curitiba* e uma espécie de livro-testemunho, produzido com a intenção de redimir seu "autor", em *Um crime delicado*. Todas formas de expressão diferentes, transitando do pretensamente mais privado para o mais público dos gêneros. Afinal, um diário seria lido apenas pelo seu autor, a carta envolveria também seu destinatário, enquanto que o livro alcançaria tantos leitores quanto sua divulgação e o interesse despertado permitissem.

Em suma, tropeçamos em discursos enquanto atravessamos as ruas e praças que dão chão a esses livros. Um chão escorregadio, uma vez que suas cidades não se apresentam por inteiro, deixam intervalos, vazios que o leitor preenche com o repertório adquirido no contato com outras formas de representação – cinema, televisão, guias turísticos etc. –, inclusive representações de outros espaços urbanos, existentes ou não. Ou seja, a cidade que começa a ser delineada, de modo esparso e fragmentado nesses romances, só pode se erguer de fato durante o processo de leitura. Daí a impossibilidade de um mapeamento efetivo do espaço urbano no texto literário. Seria como mapear o olhar de quem vê.

Atravessando o texto

E isso se faz ainda mais complexo quando o autor resolve acelerar a movimentação de suas personagens, sabotando alguns elementos da narrativa tradicional, como o encadeamento espaço-temporal. Então, para acompanhar seus protagonistas não basta segui-los nas ruas, é preciso correr atrás deles pelos engarrafamentos da cidade, alcançar as autoestradas, tomar trens, aviões, navios, persegui-los por continentes e tempos diferentes, esbarrando, muitas vezes, no sem-sentido de seu percurso, reflexo do sem-sentido de sua existência. Dois romances representativos desse tipo de construção são *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, e *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant'Anna. No primeiro livro, temos um narrador anônimo, escritor fracassado, pouco preocupado em nos oferecer um mapa preciso de suas andanças; já no segundo, esbarramos em Ralfo, um escritor-personagem sempre pronto a mudar de cidade e de personalidade. Mais uma vez, são homens, intelectuais, de classe média.

Bandoleiros começa dentro de um carro. Ali, cercado pela noite quente, morre o amigo do protagonista, em meio a um engarrafamento de Porto Alegre e à lembrança de um velho filme norte-americano. São tantos os deslocamentos, antes e depois dessa cena (o tempo é embaralhado e disperso na narrativa), que ela parece dizer que *parar é morrer*. Em *Confissões de Ralfo*, iniciamos pela partida do protagonista. Ao abandonar a cidade, Ralfo se desprende também de sua existência anterior, empunhando roupas novas, uma pequena mala e algum dinheiro. Para se despedir, apresenta-nos, em tom de galhofa aquilo que fica: lojas de mau gosto, bares e bancos, o Palácio do Governo, o parque, o bairro boêmio. Depois vai: "Atravesso entre os carros, com o sinal fechado para os pedestres. Sinto-me quase imortal neste princípio de história, nada pode acontecer-me. Porque estou apenas no início e o mocinho nunca morre no começo do filme, a não ser quando vão reconstituí-lo em *flashback*. E quanto a mim, nada existe a ser reconstituído. Ralfo, o homem sem passado" (S. Sant'Anna, 1987 [1975], p. 17).

A referência ao cinema é recorrente nos dois livros, e serve tanto para marcar a sensação de irrealidade do momento quanto, o que nos interessa especialmente aqui, servir como elemento catalisador do espaço. Assim, para formarmos a imagem necessária da cidade, ou das cidades, onde a trama se dá, teremos de combiná-la com os *road movies* e os faroestes em *Bandoleiros* e com todo tipo de filme B de Hollywood em *Confissões de Ralfo*. É diferente do que acontece com as personagens de um Graciliano Ramos, por exemplo. Elas circulam por um espaço que também se constrói sobre representações anteriores, mas que busca, acima de tudo, remeter a um "real-concreto" que as precede. Nos romances de Sant'Anna e Noll, porém, o espaço se esgota nos ícones que o impregnam – do próprio cinema e da música norte-americana às mais diferentes marcas de alimentos e objetos, que, segundo Renato Ortiz, compõem nosso território mundializado: "A mundialização não se sustenta apenas no avanço tecnológico. Há um universo habitado por objetos compartilhados em grande escala. São eles que constituem nossa paisagem, mobiliando nosso meio ambiente" (Ortiz, 1994, p. 107).

O que, no final das contas, não torna esse espaço menos concreto que o chão árido de Graciliano. Apenas mais adequado ao dia-a-dia de nossas grandes cidades, onde a identidade se esgarça, se confunde. Em Noll temos um sujeito ambulante, que transita entre Boston, Porto Alegre e Viamão – cidade gaúcha próxima da capital – como se as distâncias entre cada um desses lugares não fossem muito diferentes. Aliás, tampouco, as cidades diferem. Talvez, porque se inscrevam no tal processo de mundialização de que fala Ortiz, talvez, porque tenham sido arranjadas sobre alguma película antiga de cinema, o que lhes conferiria um mesmo tom, ou ainda porque o protagonista não se modifica, não sofre qualquer impacto com o espaço que atravessa. Ao contrário de Ralfo, que decide a personalidade que terá a cada lugar que chega (ou do professor Rennon, que veste Curitiba com as cores de Van Gogh e pensa em se transformar com a cidade), ele parece ter congelado sua existência num grande presente. Além de não ter passado, ele não tem futuro – sem isso, que espaço sobra para a constituição de uma identidade?

Ralfo, que nas primeiras linhas de suas *confissões* apaga "qualquer vínculo com a existência anterior" (S. Sant'Anna, 1987 [1975], p. 13), é sempre uma possibilidade em aberto. Da capital sem mar (certamente uma alusão a Belo Horizonte) de onde parte saltando num trem, a São Paulo, Goddamn City, Paris, oceanos, pontes, autoestradas, todos os lugares lhe permitem ser alguma coisa, mesmo que um embuste. Claro que, como personagem confessa, seu trânsito é livre e fácil – basta virar a página e seguir adiante –, mas sua conexão com a vida, para além do texto impresso, é muito forte. Ralfo não é trazido à cena simplesmente para nos entreter com suas aventuras insólitas, ele diz algo sobre o mundo. Assim, por mais que se afirme como uma farsa literária, ele precisa ser reinserido no universo humano para que compreendamos as implicações de seus deslocamentos e o espaço que se vai desenhando por baixo deles:

> Espaço e tempo são categorias sociais (como diria Durkheim) e não entidades abstratas, matemáticas. A duração de um deslocamento é função da técnica de circulação; o que é destruído não é o espaço em geral, mas o espaço intermediário do trajeto. Os homens estavam acostumados a transitar num *continuum* espacial a uma velocidade que os integrava à paisagem. A diligência e o cavalo os haviam habituado a contemplar de perto a natureza envolvente. O trem quebra esta percepção de continuidade, os espaços locais tornam-se elementos descontínuos, pontilhados ao longo da viagem. Nada liga os intervalos existentes de uma rota, a não ser a visão panorâmica do que se descortina lá fora, longe dos sentidos ainda afinados com um sistema técnico que mantinha contato estreito com a terra firme (Ortiz, 1994, p. 47).

A ruptura na percepção da continuidade, introduzida pelo trem (justamente o transporte que inaugura os deslocamentos de Ralfo) e enormemente acentuada pelo avião, aponta para uma transformação da paisagem – logo, de sua representação literária. Olhando por aí,

> quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. (...) Na cidade do movimento (...) a arquitetura, sob o impacto da velocidade, perde espessura. A construção tende a virar só fachada, painel liso onde são fixados inscrições e elementos decorativos para serem vistos por quem passa correndo pela autoestrada (Peixoto, 1995, p. 362).

Isso pode ser visto tanto no romance de Sérgio Sant'Anna como no de João Gilberto Noll. A falta de senso de distância entre as cidades, do protagonista de *Bandoleiros*, seria sintomática

da ausência do “espaço intermediário do trajeto”. E a confusão entre elas poderia ser creditada à rapidez com que ele se move de um lado para o outro. Por isso, não podemos dizer que ele seja modificado pelas cidades que percorre, porque sua transformação começa antes, está vinculada ao conjunto de seus deslocamentos.

A velocidade descolaria os homens da paisagem urbana, arrancaria-lhes o chão de baixo dos pés. Nada mais coerente, então, que levar ao leitor uma tentativa de representação desse processo: com personagens desterritorializadas – de identidade embaralhada, ou mesmo apagada –, atravessando cidades desertas, que exibem apenas suas fachadas, como se fossem manchas no horizonte, ou, quem sabe, restos de um filme velho que ficou na memória. Nesses espaços vazios, os encontros são impossíveis. Se Espártaco, o professor Rennon e mesmo Antônio Martins ainda podiam esbarrar com algum conhecido nas ruas e conversar sobre amenidades, nesses dois últimos romances todo contato é uma farsa, livresca em certos momentos – como quando Ralfo se encontra com uma Alice travestida de Lolita (S. Sant’Anna, 1987 [1975], p. 166), cinematográfica em outros – como na cena em que o protagonista de *Bandoleiros* faz sexo com uma norte americana ruiva e de olhos verdes, a típica beldade hollywoodiana (Noll, 1989 [1985], p. 137). Destituídas de sua relação com a cidade, essas personagens se privam também da relação com o outro.

Decadência e segregação

Dentro dessa perspectiva, é preciso ressaltar ainda que essas cidades, tornadas impalpáveis e indistintas pela velocidade, são domínio de poucos. Como lembra Zigmunt Bauman,

> em vez de homogeneizar a condição humana, a anulação tecnológica das distâncias temporais/espaciais tende a polarizá-la. Ela emancipa certos seres humanos das restrições territoriais e torna extraterritoriais certos significados geradores de comunidade – ao mesmo tempo que desnuda o território, no qual outras pessoas continuam confinadas, do seu significado e da sua capacidade de doar identidade (Bauman, 1999 [1998], p. 25; ênfase suprimida).

Daí, a necessidade de se olhar o espaço urbano também pelo ângulo daqueles que estão impedidos de se mover, muito embora observem “impotentes, a única localidade que habitam movendo-se sob seus pés” (id., ibid.). As cidades, então, muito mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação.

Carolina Maria de Jesus já expressava esse sentimento com agudeza em 1960: “Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (Jesus, 1983 [1960], p. 36). É especialmente reveladora, aqui, a relação entre espaço e corpo. O fato de ser obrigada a morar num lugar feio e sujo faz com que ela se perceba como um trapo descartado. Talvez, porque, como diz Pierre Bourdieu, as imposições mudas dos espaços arquitetônicos se dirigem diretamente ao corpo, obtendo dele a reverência e o respeito que nascem do distanciamento (Bourdieu, 1993, p. 163). De qualquer forma, a metáfora da escritora é bastante pertinente para a situação de milhões de brasileiros hoje, para os quais a cidade fica cada vez mais longe.

Para essas pessoas, ocupar um espaço é sinônimo de se contentar com os restos – as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas. Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvessem placas, visíveis apenas para elas, dizendo “não entre”. Afinal, “não há espaço, numa sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e sobretudo mascarada pelo *efeito de naturalização* que proporciona a inscrição das realidades sociais no mundo natural: as diferenças produzidas pela lógica histórica podem assim parecer surgidas da natureza das coisas” (id., p. 160).

Em narrativas de Sérgio Sant'Anna, Paulo Lins e Luiz Ruffato podemos acompanhar – confortavelmente sentados em nossas poltronas – algumas das consequências dessa hierarquização e do seu mascaramento. São exemplos diferentes da segregação nas grandes cidades, com diferentes modos de ocupação dos espaços disponíveis. No conto "O albergue", de Sant'Anna, por exemplo, vemos a apropriação, desordenada e perigosa, de um prédio prestes a desabar.

> É sempre assim: eles chegam desconfiados, carregando todos os seus pertences. Humildes, tiram o chapéu e olham para os lados, à procura de um responsável. Não vendo ninguém, estacionam para um pequeno descanso. E vão ficando. Às vezes conseguimos expulsá-los, passando por ter alguma autoridade. Mas alguns são teimosos e exigem a presença do proprietário ou algo semelhante. E acabam permanecendo (S. Sant'Anna, 1997 [1969], p. 29).

Relata um dos moradores mais antigos, aguardando passivamente o desfecho já conhecido: serão expulsos, o prédio virá abaixo, e terão de invadir outro lugar e outro e outro. É o chão movendo-se sob seus pés, nos termos de Bauman.

Já em "Marieta e Ferdinando", do mesmo autor, temos, numa longa sequência, a descrição de um bairro abandonado pela cidade: "Ali, onde foi antigamente o centro da cidade, mas depois a cidade começou a crescer em outra direção, e o seu centro (seus prédios novos, suas diversões) transferiu-se para muito mais adiante". Descrição que comporta desde os elementos mais físicos do espaço, com suas ruas e becos, até sua transformação pela presença humana, ou pelo descaso com a presença humana: "ali, onde se abriram buracos de obras que nunca serão terminadas; onde pequenos objetos enferrujam junto ao meio-fio e as latas de lixo permanecem sujas diante das portas"; evoluindo para o retrato das existências possíveis naquelas circunstâncias:

> ali, onde os fundos das habitações dão para a fumaça e os apitos, não muito distantes, das fábricas, e nesses mesmos fundos, roupas desbotadas secam durante a noite para serem vestidas na manhã seguinte; ali, onde as pessoas atendem por sobrenomes que não fazem lembrar nenhuma família ou por apelidos tais como Caveira, Magro, Preto, Dedos – ou ainda por nomes falsos como Ivette, Rosa, Érica, Soraya (S. Sant'Anna, 1997 [1973], p. 110).

Tanto o prédio quanto o bairro são espaços sujos, feios e decadentes, mas não há aí qualquer insinuação de que sejam assim por culpa daqueles que os habitam – ideia muito comum no imaginário da classe média e que faz parte da deformação efetuada pelo *efeito de naturalização* de que falava Bourdieu, ou seja, se os pobres sempre vivem em lugares sujos é porque eles são naturalmente sujos (basta ver, por exemplo, um conto como "Feliz ano novo", de Rubem Fonseca, que será discutido a seguir). Bem ao contrário, Sérgio Sant'Anna enfatiza o abandono, o desprezo das autoridades por esses lugares, que elas prefeririam ver vazios, ou mesmo não ver mais. Como quando o velho prédio do primeiro conto se incendeia e os bombeiros "preocupam-se apenas em isolar os edifícios vizinhos. Como se quisessem que o albergue queimasse, como se aquilo fosse uma medida sanitária" (S. Sant'Anna, 1997 [1969], p. 42). Aliás, a segregação dos pobres nas grandes cidades, tirando-os das vistas e da paisagem das elites, nunca deixou de ser tolerada como uma espécie de limpeza urbana.

Claro que as narrativas de Sant'Anna não são manifestos sobre essa situação. A ambientação, nesses contos, constrói-se em relação direta com as personagens – faz-se ao seu redor e dentro delas, espalhando-se por toda a trama, dando-lhe substância e sustentação. A ponte que se estende até a realidade inclui aí sua própria problematização. Como lembra Luis Alberto Brandão Santos, na obra de Sérgio Sant'Anna

> a realidade deixa de ser entendida como um mero tema, objeto a ser passivamente representado, e passa a ser considerada como um processo, que, por sua vez, é também processo de linguagem. Em função da certeza de que o real é indissociável da forma como é percebido, a opção de trazer, para o universo da ficção, o debate sobre o real implica discutir os próprios mecanismos de representação (Santos, 2000, p. 86).

Portanto, muito mais que um retrato do expurgo nas grandes cidades, esses textos se estabelecem como uma discussão sobre como isso é visto, pelos leitores e pela própria

literatura.

Paulo Lins, em *Cidade de Deus* (1998), também nos traz a discussão sobre a segregação urbana, concentrando-se na existência de gente que vive cercada, confinada nos muros invisíveis da favela. A perspectiva é a dos bandidos – ladrões de caminhões de gás no início, traficantes sangrentos adiante –, o que restringe ainda mais o espaço de movimentação das personagens. A intenção é formar um painel do crime no Rio de Janeiro, a partir das transformações do crime na Cidade de Deus. Daí a necessidade de expor a relação da favela com a cidade, o "asfalto". A cidade aparece como consumidora da droga, que quer distância de seus fornecedores, mas também como objeto de desejo, ainda que nunca pronunciado, dos moradores da favela. Os traficantes são donos do lugar e de muito dinheiro – mas o dinheiro não basta para comprar o acesso à cidade. Eles não entram em bancos, nem em shoppings, não vão ao cinema nem frequentam restaurantes, sequer podem circular por suas ruas[6].

Nem é preciso dizer que o Rio de Janeiro, que se desenha para esses homens, é muito diferente daquele conhecido por Espártaco ou mesmo por Antônio Martins – são duas cidades que, de certa forma, fingem se ignorar. Até porque o contato entre elas não costuma se estabelecer sem violência, física ou simbólica. Se os moradores de Cidade de Deus não podem circular por Copacabana, tampouco, alguém como Espártaco poderia se deslocar com tranquilidade pelos becos da favela. Isso porque "os habitantes desprezados e despojados de poder das áreas pressionadas e implacavelmente usurpadas respondem com ações agressivas próprias; tentam instalar nas fronteiras de seus guetos seus próprios avisos de 'não ultrapasse'" (Bauman, 1999 [1998], p. 29).

Já na São Paulo de *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, a cidade e seus restos se encontram com mais frequência. O livro se passa num dia da capital e abriga dezenas de personagens num painel urbano fragmentado e cheio de ruído. O crítico inglês Raymond Williams dizia que as sociedades contemporâneas tendem a tratar seus membros como "consumidores", assimilando o indivíduo a um "canal sobre o qual os produtos navegam e desaparecem" (apud Ortiz, 1994, p. 147). Quase todas as histórias de *Eles eram muitos cavalos* situam seus protagonistas a partir daquilo que eles consomem, do que sonham consumir e mesmo do que não poderão consumir jamais. A violência, outra marca das narrativas do livro (e da cidade), é justamente a forma de inserção daqueles que têm negado o acesso aos bens de consumo. E é aí que os diferentes mundos se cruzam, nos sequestros-relâmpago, nos assaltos diante dos semáforos, nos assassinatos.

Mas também nas humilhações sofridas pelas personagens pobres, que saem da periferia tomando vários ônibus para chegar a uma cidade que não lhes pertence, nem as acolhe[7]. São, elas também, violentadas por seu apelo consumista, pelas barreiras impostas, pelo ressentimento diante do que não podem ter – do emprego às fraldas para o filho recém-nascido, do tênis do momento ao carro que passa rápido demais. A violência urbana normalmente é entendida num sentido restrito, como aquela perpetrada contra os que possuem, não a que sofre os que nada têm. Bourdieu lembra que

> como o espaço social se encontra inscrito, ao mesmo tempo, nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais, que são, por sua vez, o produto da incorporação daquelas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência desapercebida (Bourdieu, 1993, p. 163).

É a essa violência que costumamos fechar os olhos e que a literatura, ou ao menos parte dela, pode nos fazer ver.

Sob pés femininos

A cidade que se vai desenhando na narrativa brasileira contemporânea é, como já disse antes, masculina. Não temos a menor ideia de como as mulheres vêem espaço urbano que se

estende sob seus pés e se relacionam com ele. Elas se tornam, assim, invisíveis. São apagadas de nossas ruas, praças, prédios públicos – como se nada tivessem a fazer ali, como se nada tivessem a dizer da vida nesses lugares. E isso não acontece apenas nos textos produzidos por homens. Também nas narrativas de autoria feminina as mulheres costumam estar circunscritas ao espaço da casa, aonde irão se desenrolar seus dramas e, quando possível, suas alegrias.

Fora as exceções citadas anteriormente, em Clarice Lispector e Osman Lins, surgem mais recentemente, aqui e ali, obras que tiram as mulheres de dentro de casa e as fazem circular. Em A *chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, *Algum lugar* (2009), de Paloma Vidal, e *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, podemos encontrar protagonistas femininas fora de seu lugar. No entanto, mais que mulheres que se relacionam com as cidades, habitando-as e sendo construídas em sua relação com o espaço urbano, o que temos aí são mulheres em trânsito. A narradora de *A chave de casa* viaja para Istambul, a terra dos avós, e para Lisboa, onde a mãe viveu seu exílio, tentando se encontrar; a narradora de *Algum lugar* vai para Los Angeles estudar, e circula sem parar por suas largas avenidas; já Vanja, a narradora adolescente de *Azul corvo*, vai para o Colorado, nos Estados Unidos, procurar o pai após a morte da mãe.

Todas caminham, deslocam-se, conhecem pessoas com as quais se relacionam nesse trânsito, mas vivem em espaços que continuam não sendo seus. Elas não frequentam seus bares, ou cafés, preferidos, onde se encontrariam com amigos, não se referem ao modo como o sol bate em determinada esquina no final da tarde, não falam nem do estacionamento do supermercado ou da vitrine da loja de sapatos por onde sempre passariam no caminho do trabalho ou da universidade. Sendo assim, esse mundo do lado de fora de suas portas não é enxergado por nós a partir de uma perspectiva feminina. O espaço público aparece, então, ainda como o lugar do estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para casa.

A representação do espaço da mulher, portanto, dá-se, sobretudo, pelo seu enclausuramento no âmbito doméstico, a esfera privada. O que não significa que as dissonâncias e as hostilidades sociais desapareçam – em algumas narrativas elas chegam mesmo a ser ressaltadas pelo convívio forçado, os segredos cochichados, as mágoas acumuladas. Pode-se dizer que a casa acaba reproduzindo, em pequena escala, a cidade, como um conjunto de espaços sociais conflituosos, que envolve mães, sogras, pais, filhos, agregados e empregadas num constante jogo de poder, onde o olhar feminino, muitas vezes, prevalece. Isso, obviamente, não supre a ausência do ponto de vista das mulheres sobre a cidade, mas, ao menos, permite-lhes encenar algo para além de seu papel de objeto de desejo ou de reprodutora (como é o caso, por exemplo, de Sara Donovan e da esposa de Frederico Rennon, respectivamente, em *Uma noite em Curitiba*).

Seria possível, aqui, tentar fazer não um mapa, mas uma espécie de planta baixa – metáfora mais apropriada à situação – sobre o modo como esse espaço feminino, feito de contradições e também de violências, é ocupado na narrativa brasileira contemporânea. Lygia Fagundes Telles, com seus contos e romances que narram cinco décadas de transformações femininas, abrangendo desde as perturbações adolescentes (em livros como *Verão no aquário,* de 1963, e *As meninas*, de 1973) até os transtornos da velhice (como em *As horas nuas*, de 1989, e em algumas narrativas de *A noite escura e mais eu*, de 1995), consumiria, então, boa parte dessa discussão. Suas protagonistas, de um modo geral, são mulheres sufocadas pelas exigências sociais, pelos compromissos familiares, pelas máscaras que já não descolam do rosto. Daí confiná-las numa casa, para fazer ressoar seu confinamento interno. O que significa que o espaço físico possui profundas implicações nessas narrativas, tanto na elaboração da trama quanto na constituição das personagens.

Mas as protagonistas de Lygia Fagundes Telles ainda ocupam um espaço privilegiado dentro do ambiente doméstico. O equivalente às favelas das grandes cidades não é o toucador da madame, mas o quartinho dos fundos, onde ficam confinadas aquelas cujo olhar não interessa a mais ninguém, aquelas que são anuladas até como perspectiva sobre o mundo: as empregadas domésticas.

Da escrava que atendia aos caprichos da sinhazinha à criada que dedica sua vida aos cuidados dos patrões, percorreu-se um longo caminho, que parece ter fechado um círculo – dentro dele ficou encarcerada a garota que é arrancada de seu lar miserável para trabalhar como serviçal em uma "casa de família"; ficou presa a mulher que mal sai à rua porque não tem folgas, e, por isso, não possui amigas, nem amantes, e jamais terá uma família; ficou esquecida a velha que, quando já não tem forças para o serviço, é abandonada num asilo, sem filhos, sem netos, sem sequer um passado, uma história sua. São corpos negados, primeiro pelos patrões, depois por si mesmas. E é de dentro desse círculo fechado – o quartinho dos fundos, cheio de tralhas, que ninguém mais lembra para que servem – que poderíamos acompanhar um olhar inusitado sobre o resto da casa. Mas, como veremos, isso só se processa por intermediários.

Clarice Lispector intui a importância desse outro olhar em *A paixão segundo G. H.* (1964), quando coloca sua protagonista dentro do quarto da ex-empregada, diante de um desenho feito à carvão na parede: um homem, uma mulher e um cachorro, estáticos, imensos e atoleimados. Como centro do mundo, que imagina ser, a ex-patroa logo supõe que aquelas imagens sejam uma espécie de recado para si: "Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência" (Lispector, 1988 [1964], p. 28). A partir daí, e do esmagamento de uma barata, G. H., a patroa, entra em longas divagações sobre sua própria existência e Janair é soterrada. Dela, só nos sobra a descrição de um desenho na parede, descrição feita pela dona da casa – é bom lembrar –, contaminada pelo rancor e pelas diferenças de classe.

E não basta haver empatia daquele que narra, normalmente, bem alfabetizado e bem situado, pela empregada da casa – como em "Belmira e o tempo" (1983), de Renard Perez, por exemplo – para que essas diferenças se dissolvam. Elas estarão presentes até numa certa condescendência com que a criada é tratada. No conto de Perez, um jovem universitário de repente se dá conta da existência da mulher que ajudou a criá-lo, que cuida de suas roupas e prepara suas refeições. Após ignorá-la durante anos, ocupado em suas próprias transformações, uma noite ele a encontra na cozinha e começa a ouvi-la falar enquanto janta. Fica surpreso ao saber que Belmira, quase invisível nos vinte anos que morou ali, tinha um passado, com um amor deixado para trás e uma vida abandonada mal havia começado. É ele quem vai contar sua história, entre penalizado e culpado.

Por isso, de Belmira, ao contrário da Janair de Clarice Lispector, vamos ter uma descrição um pouco mais atenta, de alguém que a ouve e que se solidariza com seus sonhos adormecidos. Alguém que chega a nos revelar que ela nunca teve folga, nem recebeu salário, nem fez amigos desde que saiu, adolescente, da casa dos pais para trabalhar como doméstica, pensando poder continuar seus estudos. Trancada no apartamento alheio, no quartinho dos fundos que também não lhe pertence, Belmira se impressiona quando, enfim, desce com o neto da casa e conversa com as jovens babás que falam de férias e do dinheiro que economizam para comprar um terreno. Seu confinamento espacial é também um confinamento no tempo. Ela, que sequer sabe ao certo quantos anos tem, então, dá-se conta de que algumas coisas mudaram desde que começou a trabalhar. Em sua ignorância, Belmira nos revela – sempre por uma voz alheia – todo espaço que lhe falta para viver.

Espaço que uma outra empregada, Natividade, em uma outra narrativa – *Avalovara* (1973), de Osman Lins – só conquista depois de morta, quando seu corpo atravessa, num cortejo fúnebre, a cidade de São Paulo, saindo do asilo onde foi abandonada pela família a quem serviu durante toda a vida em direção ao jazigo. Mais especificamente, ela ganha espaço a partir da descrição triste de seus dias, e da vontade violenta da narradora – a nora de seus patrões – de reinseri-la num lugar que nunca foi seu: a cidade. "A carcaça negra de Natividade, sempre mais pesada, trespassa devagar esse mundo vário e indiferente, alheia ao traçado das ruas e avenidas (...), rumo ao jazigo perpétuo da família junto à qual envelhece servindo, rumor de bilros e de louça, cheiro de mostarda e de amoníaco, seu velho corpo e este anacrônico cruzeiro entre o asilo e o jazigo, enfim morta, enfim aceita, o silêncio, a inércia e a podridão do seu corpo encantando os lugares onde irrompe" (Lins, 1973, p. 331).

Natividade não sabe dos pais, nem dos avós, não tem notícias de irmãos, tios, sobrinhos, morre virgem, tendo fantasiado filhos, alegrias e perdas:

> Todos os anos, ao longo de mais de trinta anos, no dia 2 de novembro, às três horas da tarde, sai sem dizer para onde, compra um ramo de margaridas, entra no primeiro cemitério, procura um túmulo – seja de quem for – abandonado, deposita as flores, reza para um nome, imagina uma afeição, chora em silêncio (id., p. 342).

Como Belmira, Natividade não tem nada seu, a começar por um teto. A cidade que ela alcança após a morte não passa de uma encenação literária. Seu corpo vai ser enterrado sem que tenha consumido muito espaço na vida. E vai em silêncio, porque a voz também ocupa lugar.

Quando eles invadem

Como se vê, distinguir o espaço na narrativa contemporânea é uma tarefa tão mais complicada quanto maior parece ser a tensão que ele estabelece com as personagens que o atravessam ou que o ocupam. Uma vez que as longas descrições do romance do século XIX foram abolidas em nome da agilidade dos nossos tempos, resta-nos uma ambientação mínima, que exige do leitor o reconhecimento quase instantâneo dos diferentes códigos sociais embutidos em cada situação[8]. Ou seja, se antes tínhamos a farta apresentação de móveis, utensílios e vestimentas, além de detalhes da própria casa e da rua onde ela estaria instalada, para esclarecer a posição de determinada personagem, hoje, precisamos nos ater ao modo como ela fala, como gesticula e se comporta diante de outras para saber de onde ela vem, e quem ela é. Mais do que nunca, a personagem transporta seu próprio espaço, por mais reduzido que ele seja.

Mesmo que a imaginemos como consumidora, é seu corpo a instância última para a ostentação daquilo que pode comprar: seja o corte de cabelo, as formas esculpidas em academias ou em mesas cirúrgicas, seja o idioma bem pronunciado (incluindo aí o inglês). Ainda que despidas de quaisquer apetrechos, as personagens contemporâneas podem falar de si e do lugar que ocupam no mundo. A ilustração visual de um processo similar aparece na evolução da obra do alemão Hans Holbein (1497-1543). Pintor oficial da nobreza da Inglaterra, com o passar dos anos ele vai retirando de seus quadros todos os objetos que antes serviam para indicar a posição social do retratado. Sobram, ao final, roupas discretas e escuras, quase nenhuma joia, apenas o semblante austero, a elegância contida, o olhar arrogante – mas, mesmo assim, permanecem evidentes a origem e a situação desses homens e mulheres.

Uma vez que o espaço é constitutivo da personagem, podemos ler, nas marcas de seu corpo – sejam elas cicatrizes, rubor, gagueira etc. – os seus próprios deslocamentos. É em seu corpo, afinal, que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados. E isto é ainda mais visível quando se encenam tramas em que as personagens estão fora de seu lugar, invadindo um espaço que não é considerado seu. Em "Feliz ano novo" (1975), de Rubem

Fonseca, *O fantasma da infância* (1994), de Cristovão Tezza, e *O invasor* (2002), de Marçal Aquino, temos três invasões, três momentos em que personagens que nada possuem ocupam o território alheio, seja pela força, seja por ameaças ou chantagens. Em cada um desses momentos é possível acompanhar a violência que intermedia as relações entre dominantes e dominados – violência física ou simbólica.

O conto "Feliz ano novo" começa com uma informação de segunda mão: "Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque". Logo em seguida, o narrador nos expõe a sua situação, agora de modo direto: "vou ter de esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros" (Fonseca, 1989 [1975], p. 13). Rubem Fonseca ambienta sua narrativa com grande economia de recursos – até porque conta com o reconhecimento fácil do leitor. Já sabemos, desde as primeiras e escassas linhas, de que estrato social são retirados os três protagonistas dessa história. Mais algumas frases e acumulamos o necessário para localizá-los em sua miséria: estão num lugar que cheira mal, entre drogas, armas e objetos roubados. São negros, feios e desdentados, insinua o narrador, que é um deles.

Usando nossas próprias informações de segunda mão, os noticiários policiais da televisão e da imprensa escrita, podemos completar a imagem do espaço que os cerca e que faz com que eles sejam quem são. É mais que suficiente para os propósitos da narrativa. O que nos interessa aqui é como esses três homens inscrevem em si esse espaço, transportando-o em seus corpos. Isso pode ser observado na segunda parte do conto, quando eles invadem uma mansão, em meio a uma festa de réveillon. Lembrando que a perspectiva seria de um dos assaltantes, é interessante observar que a única descrição importante da casa (fora a utilitária, de que ela tinha um jardim extenso e ficava no fundo do terreno, o que facilitaria o assalto) é de que o banheiro do quarto da proprietária possuía uma grande banheira de mármore, a parede forrada de espelhos e de que tudo era perfumado (id., p. 18).

A descrição entra aí para marcar a diferença óbvia em relação à casa do narrador, onde o banheiro cheirava tão mal que um dos amigos preferia usar a escada do prédio (id., p. 13). É depois de ver o banheiro da mulher, que ele decide defecar sobre a colcha de cetim de seu quarto. A cena, muito antes de ter seu significado vinculado ao pretenso desprezo do bandido pelo luxo do ambiente, serve para confirmar o que os donos da casa e seus amigos (ou os leitores de classe média de Rubem Fonseca) pensam sobre os marginais: como não podem ter o que nós temos, eles destroem o que é nosso. Essa é a tônica do conto. Os três assaltantes são apresentados como predadores do espaço que invadem. Apesar de sonharem com a riqueza, não demonstram nenhum interesse pelo que está a sua volta – apenas pisam, sujam, contaminam com a sua presença. Como se trouxessem, consigo, a imundície do lugar em que vivem. E isso não está apenas no barro de seus sapatos, mas no modo como se expressam e se comportam. Enquanto as ricas vítimas do assalto ficam em silêncio, amarradas no chão – e nós lhes adivinhamos os modos educados e a sintaxe correta –, os bandidos andam de um lado para o outro desajeitadamente, comem com as mãos, arrotam alto e usam uma linguagem cujo vocabulário não abrange muito mais que três ou quatro palavrões.

Em meio a isso tudo, chama a atenção o quanto o narrador compartilha dos preconceitos de classe média que circulam dentro e fora do livro (ver capítulo 2). Logo no início do conto ele se mostra superior aos seus comparsas pelo fato de saber ler e escrever. Mais adiante, já durante o assalto, enfurece-se quando um dos convidados pede calma e diz para levarem tudo o que quiserem: "Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro" (id., p. 19). A constatação do desprezo o atinge profundamente, desencadeando mais violência e assassinatos, iniciados por ele próprio, que permanecia contido até ali. O que mostra sua preocupação com o que pensam a seu respeito.

Não há, em “Feliz ano novo”, nenhuma tentativa de diálogo entre esses dois espaços tão distantes. Se isso pode ser considerado realista do ponto de vista social, não deixa de ser frustrante no que diz respeito à construção narrativa. Afinal, o embate violento entre a marginalidade e os “bem-situados na vida” não traz nada de muito diferente do que estamos acostumados a imaginar – ou, melhor, das representações de mundo que costumamos consumir. Aqui, é possível fazer mais uma aproximação com as artes plásticas, desta vez com a pintura hiper-realista, que surgiu nos final dos anos 1960 (como Malcolm Morley, Chuck Close, Gerhard Richter etc.). Seu realismo extremado não se deve à fidelidade na representação dos objetos do mundo real – pode-se argumentar que um Van Eyck, por exemplo, em pleno século XV, aproximava-se mais desse objetivo – mas à cópia caprichada da fotografia. Da mesma maneira, um Rubem Fonseca nos parece tão realista não por nos remeter ao mundo social à nossa volta, mas por ecoar uma das formas dominantes de representação desse mundo, o noticiário jornalístico (e, em particular, o noticiário policial).

Assim, o conto de Rubem Fonseca apresenta um modo de ver o contato entre o marginalizado e as elites – absolutamente vinculado ao olhar da classe média, apesar do narrador miserável –, em que estão ressaltadas a inveja e a violência dos que nada têm, relacionando-os incessantemente aos excrementos que produzem e dos quais fariam parte. A suposição, do próprio narrador, de que um dos convidados pensaria neles como moscas, só corrobora essa visão, que, de certa forma, é incorporada por ele também.

É outro o viés de *O invasor*. Na novela de Marçal Aquino, dois empreiteiros contratam um matador de aluguel para eliminar um terceiro sócio, que estaria inviabilizando um contrato escuso. O primeiro encontro entre eles se dá num bar sujo de periferia. Ali, são os dois homens ricos que estão em desvantagem, deslocados em suas roupas caras, acuados pelo olhar do outro: “Merecemos uma rápida avaliação dos dois sujeitos que bebiam cerveja debruçados no balcão, conversando com o velho que devia ser o dono do bar. Os quatro homens que jogavam bilhar também nos olharam por um instante, e depois retomaram sua conversa” (Aquino, 2002, p. 8). Como em “Feliz ano novo”, não há quase descrição do espaço físico, apenas a marcação da diferença social que abrange os dois grupos – empresários de um lado, frequentadores do bar de outro – a partir da sensação de desconforto, que é essencialmente corporal.

Dono da situação, antes de mais nada porque senhor do espaço que ocupa, Anísio, o assassino, os interpela, e, num simples aperto de mão, identifica, de forma debochada, o lugar de cada um deles. Pele lisa no primeiro: “nunca precisou pegar no batente” (id., p. 9); calos antigos no outro, de quem trabalhou pesado um dia, mas: “dá pra ver que agora você está só no bem-bom” (id., p. 10), fala apontando-lhe a barriga. Esse arranjo, que dá a Anísio uma posição de superioridade, deveria ser desmontado em seguida, após a efetivação do acordo e o pagamento do combinado. Ele, então, desapareceria de suas vidas, seria esquecido e tudo voltaria ao normal. Só que as coisas não vão acontecer exatamente assim. Não porque Anísio vá exigir mais e mais dinheiro, como seria de se esperar, mas porque ele vai querer ocupar um outro espaço, vai querer fazer parte daquilo tudo, daquelas vidas que não são a sua.

Após executar o empreiteiro honesto, Anísio faz uma visita ao escritório de seus contratantes, cumprimenta-os como se fossem velhos amigos, elogia a reprodução de Cartier-Bresson pendurada na parede – e pede um emprego (id., p. 69-70). Ao contrário dos bandidos de Rubem Fonseca, que precisam afirmar o tempo inteiro seu desprezo por tudo aquilo que não têm, o matador de Marçal Aquino gosta do que vê e se acha bastante digno para pertencer àquele lugar. Tem gestos seguros e controle emocional. Ameaça com tranquilidade. Mais uma vez, a sensação de desconforto fica com os empresários, não só pelo medo de serem desmascarados, mas também pela vergonha de terem aquele sujeito ao seu redor, com suas roupas baratas e seu jeito abusado. Como a narrativa é feita por um dos sócios, o dos calos e da barriga, acompanhamos esse desconforto até as suas raízes.

Mas se Anísio não se sente desconfortável diante dos empreiteiros, também não é imune à sua aura de poder. Não basta para ele ter dinheiro e circular em seus ambientes. Quer ter influência, ser *como* eles. Por isso leva um amigo seu até o escritório, recomendando-o para um empréstimo, numa clara demonstração de força: “Meu compadre veio de longe, achando que ia resolver o problema, e o que acontece? Vocês estão me fazendo passar vexame por causa de uma mixaria” (id., p. 92). Da mesma maneira, faz um churrasco para comemorar seu aniversário e praticamente exige a presença de seus “novos amigos”, falando em desfeita e olhando de cara feia (id., p. 103). Ou seja, pretende mostrar para seus antigos conhecidos que agora faz parte de um outro mundo, mas ainda precisa convencer a si mesmo disso – daí a necessidade de se relacionar socialmente com gente rica, o que deixa os empreiteiros horrorizados, é claro.

Se no conto de Rubem Fonseca há uma busca constante por remeter os acontecimentos narrados à realidade, ou à representação jornalística dela, na novela de Marçal Aquino, ao contrário, parece haver uma espécie de descompasso com o mundo social – o que vai desembocar na inverossimilhança narrativa. Anísio, o bronco matador de aluguel, acaba namorando a moderninha filha do sócio assassinado e até mesmo assume seu lugar nos negócios da família, ocupando, sem nenhuma dificuldade, o papel do zeloso e experiente avô da moça. De uma hora para outra, o matador de aluguel torna-se um deles e ninguém mais repara no desacordo de sua presença. Em suma, a invasão se transforma numa ocupação, sem qualquer resistência, e a história muda de rumo, passando a enfocar o descontrole emocional do narrador.

Só em *O fantasma da infância*, de Cristovão Tezza, teremos essa relação entre invasor e invadido levada a uma maior complexidade. O romance tem duas linhas narrativas, mas aqui nos interessa apenas uma delas, a que conta a história de um bem situado advogado que vê sua vida invadida por um antigo comparsa da juventude – inconveniente por não combinar com o lugar que ocupa na sociedade, perigoso por saber demais sobre seu passado. Os problemas começam quando André Devinne, o advogado, está lavando seu carro no jardim de casa, junto da filha pequena, ouve uns passos desengonçados nas pedrinhas da rua, então visualiza uma figura quase maltrapilha e vagamente familiar, por fim, a voz inconfundível: “Carrão, hein? Vidro fumê!” (Tezza, 1994, p. 15). Ele ainda tenta se fazer de desentendido, fingindo não reconhecê-lo, mas Odair, o fantasma da infância do título, não aceita entrar no jogo:

> Ele já tinha posto os dois pés sujos de barro em outro patamar da vida, olhando o gramado verde, inclinado, até a varanda com as redes, os janelões, um trecho da sala com reflexos coloridos de belos quadros, o telhado tão bem encaixado como numa casinha de Walt Disney, a delicada chaminé da lareira, e, mais acima, incrustada no morro, a pequena construção com uma larga abertura onde uma mulher pintava uma tela, e olhando um pouco mais alto já se encontrava o céu, como quem estende preguiçosamente o braço (id., p. 16).

Temos aí a descrição, breve e carregada de sentidos, do espaço que será invadido. É uma casa rica, mas aconchegante, com quadros nas paredes e uma chaminé no telhado. Para completar, a mulher pintando uma tela e a menina que, sabemos, corre pelo gramado. O cenário é de fantasia, harmonioso, colorido e cheio de calor, como o desenho de uma criança. Por isso, o choque da invasão é ainda maior. O narrador em terceira pessoa, que tudo vê, acompanha o olhar guloso de Odair a partir da visão apavorada de Devinne. O olhar do primeiro

> desossava, metia as mãos, a gordura no tapete, os dedos na tinta branca, a volúpia de um tijolo que se arranca; o olhar dele [Devinne] acompanhou o do outro, correndo atrás, juntando pedaços, recompondo a rede e a porta aberta e a gaveta do *freezer* e o tapetinho do banheiro e, num pânico extra, escondendo Laura e os olhos da filha, mas era inútil, porque os olhos do intruso devassavam e devastavam (id., ibid.).

Mas o advogado – que já fora o presidiário Juliano Pavollini (ver capítulo 4), agora é o bom marido, pai carinhoso, profissional competente – não pode fechar a porta ao antigo companheiro, nem expulsá-lo dali, ou chamar a polícia. O outro o ameaça pela simples presença, o riso torto, as cicatrizes, os cabelos sujos, a perna coxa. Cada detalhe de seu corpo

fala de um tempo e de um lugar que precisam ser enterrados para que o novo Devinne sobreviva. Por isso, abraça-o com a falsa saudade de quem não se vê há muito, convida-o a entrar, apresenta mulher e filha. Aceita hospedá-lo, certo de que vai assustá-lo com sua riqueza, fazendo-o notar-se inadequado, impróprio naquele ambiente. E Odair, ao contrário dos marginais de Fonseca, fica fascinado com tudo que encontra, mas, diferente do matador de Marçal Aquino, é sensível às discrepâncias entre seu corpo bruto (saído há pouco da prisão) e as delicadezas daquela casa. Isso fica mais evidente quando ele entra no banheiro do quarto de hóspedes, com seus sabonetes coloridos, suas esponjas e cremes.

É onde ele se reconhece, em contraposição ao que o cerca: "Triste figura diante do espelho. Tudo, cada detalhe, do trinco ao lustre de palhinha, conspirava para que ele se tornasse *pior*. A força terrível do espaço: ele existe para acolher, mas nos esmaga" (id., p. 34). É claro que o modo como Odair se enxerga, o *pior* que ele acredita ser, é uma construção que o precede e que o constitui. Ele se vê com os olhos de Devinne, com os olhos daqueles que possuem dinheiro para andar sempre limpos, com cabelos bem cortados e dentes cuidados. Em suma, daqueles que transformam uma situação econômica num quadro moral, gerando violência simbólica. Como afirma Bourdieu, "quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são o produto da dominação ou, em outras palavras, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de *submissão*" (Bourdieu, 1998, p. 19).

Quando Anísio faz uma festa de aniversário e quer a presença dos dois empreiteiros confraternizando com ele, também está, mesmo sem se dar conta, encenando um ato de reconhecimento, de submissão. O mesmo pode ser dito do bandido de Rubem Fonseca que defeca sobre a cama. Em Odair isso é trabalhado mais a fundo. Talvez, possa se dizer que esse é o centro do romance, ou, ao menos, da linha narrativa com a qual estou trabalhando. André Devinne tem razão ao acreditar que o intruso não vai ficar tão confortável em sua casa quanto ele pensa. Dos menores objetos de decoração até os movimentos leves do casal, tudo parece estar ali lhe apontando a inadequação. E Odair reconhece essa força, reagindo a ela fisicamente. Afinal,

> a força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, independentemente de qualquer coação física; mas essa magia só opera com o apoio de predisposições colocadas, como molas, na região mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como uma *alavanca*, quer dizer, com um gasto extremamente pequeno de energia, é porque apenas desencadeia as disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação depositou naqueles ou naquelas que, graças a isso, estão por ela capturados (id., p. 44).

Isso pode ser visto durante o jantar que Devinne e sua mulher oferecem a alguns amigos. Enquanto eles vão chegando, bonitos, ricos e alegres, Odair os observa numa sombra escura da varanda, desconfortável com seu cabelo mal cortado e sua perna bamba. Ouve, encantado, a conversa frívola e as piadas velhas, nota os gestos agradáveis, o riso suave por qualquer coisa (Tezza, 1994, p. 61-2). Ao ser apresentado, já está meio encolhido em sua insignificância, mas ainda acredita poder fazer parte daquilo. Por isso, esboça "um sorriso intrigado, tentando acelerar a compreensão do novo mundo, um mundo alegre" (id., p. 61), mas basta que ele entre na roda, com seu riso "bruto e descompassado" (id., ibid.)[9] para que um silêncio constrangedor se faça à sua volta. E aí, mesmo lembrando do poder que possui sobre o dono da casa, sua mão treme e ele volta a se esconder no escuro da varanda.

A gagueira, o tremor, o enrubescimento são modos de "vivenciar, por vezes, com conflito interno e clivagem do eu, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se esquiva das diretrizes da consciência e da vontade mantém com as censuras inerentes às estruturas sociais" (Bourdieu, 1998, p. 45). Ao tremer, Odair marca sua adesão corporal às estruturas de dominação, ainda que isso nem lhe passe pela cabeça; ao se afastar, reconhece a autoridade daqueles que o censuram. A partir desse momento, não há mais muita esperança de vir a fazer

parte desse mundo alegre – espaço reservado para aqueles que são iguais[10]. Daí, o prosseguimento coerente da narrativa: Odair vai perdendo as estribeiras, irritando-se com a postura de André, até a noite em que se embebeda e faz um escândalo num bar da cidade usando o nome do advogado que, enfim, o mata e enterra, com a ajuda da mulher, no belo jardim da casa, onde um providencial poço estava sendo cavado anteriormente.

E esse é todo o espaço que lhe será cedido, seja porque o destino dos fantasmas da infância é mesmo serem soterrados um dia, seja porque a superfície criada pelo rico advogado jamais poderia comportar o peso de seu passado. É só depois de jogar a última pá de terra sobre Odair que André Devinne pode se transformar em alguém que "sente os limites confortáveis do próprio corpo: um homem que, afinal, coincide com o seu espaço" (Tezza, 1994, p. 178). Em suma, Odair é mais que um simples invasor, ele lembra ao outro, o tempo inteiro, que – apesar dos ternos bem cortados, dos quadros nas paredes e dos sabonetes – as posições ali poderiam ser invertidas. Ao matá-lo, Devinne destrói em si aquilo que não pertence ao lugar que ocupa, por isso, sente-se bem, confortável, porque seu corpo já não transporta o Odair que ele também era.

Das três narrativas, *O fantasma da infância* é a que explora esse confronto entre espaços sociais diferentes com maior profundidade e mais nuances. A invasão de Odair, ao contrário das outras duas, põe em questão o problema do pertencimento, ou seja, porque uns parecem pertencer "naturalmente" a determinados espaços e outros não. No conto de Rubem Fonseca há apenas o que seria a constatação de uma realidade: uns têm, e os que não têm destroem. Na novela de Marçal Aquino é um pouco diferente: uns têm, outros se apropriam. Já no romance de Cristovão Tezza aqueles que têm o tem por alguma circunstância (não muito lisonjeira). E, é em meio ao embate entre invasor e invadido, que percebemos que é o dinheiro, no final das contas, o que compra o bom gosto, a cultura artística, os gestos delicados, a conversa agradável – tudo aquilo que costuma ser apresentado como um dom natural das elites. Ficção na qual André Devinne prefere acreditar, ou não sofreria tanto com a presença de Odair, a lembrar-lhe sempre de onde vem.

Talvez, parte da diferença entre as três narrativas, em termos de aprofundamento da discussão, possa ser creditada aos diferentes gêneros utilizados – é claro que um romance permite desdobramentos mais complexos que um conto, ou mesmo uma novela –, mas é preciso levar em consideração também as intenções do autor. O que pode ser observado até na escolha da perspectiva a ser adotada. No texto de Fonseca teríamos o ponto de vista do invasor (o que pode ser questionado, tendo em mente, como já foi dito, os inúmeros preconceitos de classe média que transparecem nessa narrativa em primeira pessoa), no de Aquino, a perspectiva é de um dos invadidos, enquanto que no de Tezza temos um narrador em terceira pessoa que, ao menos, teoricamente (uma vez que há um empenho maior na explicitação dos sentimentos de Devinne), forneceria-nos tanto o olhar do invadido quanto o do invasor.

Ao dizer que as personagens contemporâneas transportam o espaço em seu corpo, não estava, obviamente, pensando num corpo biológico, em seu traçado genético, mas num corpo tornado social, com as cicatrizes e rasuras próprias de seu tempo e suas circunstâncias. Ao se concentrar na descrição desse corpo, em detrimento das ruas, casas e quartos, a narrativa contemporânea não perde de vista sua função representacional, apenas adensa suas possibilidades (ainda que por meio do desmonte e da distorção). O confronto entre corpos socialmente construídos para ocuparem espaços diferentes parece uma temática oportuna em uma sociedade violenta e repressora. Resta saber a posição que nossa literatura vai assumir para reinterpretar essa realidade.

Quando elas migram

Mas esses corpos deslocados, não domesticados, são ainda corpos masculinos. Seu acesso ao território alheio se dá pela violência, pela imposição física, mesmo que intermediada por ameaças ou chantagens. Não é esse o estofo das personagens femininas. Com exceção, entre outras poucas, de uma Carolina Maria de Jesus, personagem e autora de *Quarto de despejo* (1960), que impõe seu corpo roto diante dos vizinhos da favela ou das autoridades que quase nunca aparecem; de uma Rísia, narradora de *As mulheres de Tijucopapo* (1980), de Marilene Felinto, que vocifera seu ódio e sua vontade de matar enquanto se embrenha pelo interior do país; ou de algumas das protagonistas dos romances de Elvira Vigna[11], que têm as mãos sempre sujas de sangue, as mulheres são relativamente dóceis em nossa literatura. Podem fazer intrigas, ser traiçoeiras e desleais, mas, de um modo geral, sabem o seu lugar.

Para encontrar mulheres sem dono e sem cabrestros sociais, seria preciso ir atrás daquelas que se desembaraçam de raízes e partem pelo mundo afora, buscando um espaço que não lhes foi destinado: a cidade grande. É nas jovens migrantes, mulheres pobres que se mudam sozinhas, sem pai ou marido, que podemos vislumbrar a rebeldia de algumas personagens femininas. Mas aí já se impõem outros constrangimentos – suas trajetórias são barradas por diferentes discursos, misóginos, racistas, anti-nordestinos, todos eles imersos no preconceito de classe.

Falando das grandes secas que assolaram o Nordeste no final do século XIX, Euclides da Cunha lembrava que a única preocupação dos poderes públicos, então, era eliminar das cidades os miseráveis que chegavam em levas, doentes e famintos. “Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores” e mandavam aquela gente para a Amazônia, “expatriados dentro da própria pátria”, sem com eles enviar um só agente público, ou um médico. “Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem...” (E. Cunha, 1995 [1909], p. 276).

Mais de cem anos depois, a migração interna ainda é um problema mal resolvido no País. Mal resolvido mesmo em nosso imaginário cultural, de onde os migrantes continuam sendo banidos, seja por sua ausência dentro de representações artísticas que pretendem dizer do Brasil de hoje, seja por sua constante vitimização na cidade grande – a partir da construção de personagens migrantes que são tão exploradas, sofrem *tanto* nas metrópoles que parecem estar ali apenas para, em missão didática, esclarecer que esse, definitivamente, *não é o seu lugar*.

O fluxo migratório no Brasil é intenso e coloca em movimento pessoas de todas as classes sociais. No entanto, apenas os pobres são vistos, e designados, como migrantes. Ou seja, o deslocamento das classes médias e das elites é entendido como algo natural e que não implica, necessariamente, em uma marca identitária. Marca que leva consigo o sinal de menos para aqueles que a transportam – especialmente se for uma mulher e estiver migrando sozinha, sem pai ou marido (uma realidade que, segundo as estatísticas, é crescente no país).

Buscar, em meio à nossa produção cultural, representações dessa mulher que não sejam preconceituosas ou marcadas pelo lugar-comum pode ser uma tarefa árdua, ainda mais se estivermos atrás de protagonistas, de mulheres que sejam agentes ativas do processo migratório. Afinal, as sagas da migração, seja ela interna ou externa, com raras exceções[12], ainda são narrativas essencialmente masculinas – a história dos percalços do pai de família que migra e garante melhores oportunidades para seus filhos.

Mas, com certo esforço, é possível evocar, aqui e ali, algum exemplo bem realizado de mulheres migrantes que se contrapõem a essa imagem, como a Violeira, personagem da canção com o mesmo nome (1983), de Chico Buarque; a Macabéa, do romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector; e a Hermila, do filme *O céu de Suely* (2006), dirigido por Karim Ainouz. São três trajetórias bem diversas: encontramos Macabéa já morando e trabalhando na capital carioca; Hermila, por outro lado, é vista em seus preparativos para a partida; só da Violeira acompanhamos o trajeto todo de ida para o Rio de Janeiro. São, as três,

jovens, muito pobres, e absolutamente certas do que querem para suas vidas: morar na cidade grande. Mas, para elas, esse não é um sonho fácil, afinal, não são poucas as forças que empurram as três protagonistas para fora do caminho.

Macabéa é construída como a personagem de um outro, Rodrigo S.M., que nos diz escrevê-la a partir do "sentimento de perdição" (Lispector, 1990 [1977], p. 26) que captou no ar ao observar o rosto de uma moça nordestina na rodoviária (ver capítulo 3). Narrando-a para nós, Rodrigo dirá que ela é feia e suja, que sente fome o tempo todo, que é atoleimada, que não pensa, que não tem sonhos, que não faz seu trabalho direito, é um "parafuso inútil" na engrenagem (p. 44). Por fim, ele a mata atropelada, expulsando-a da narrativa e da cidade, como "um vago sentimento nos paralelepípedos sujos" (p. 102).

Ainda assim, humilhada, silenciada, esmagada contra os paralelepípedos da cidade, a Macabéa que surge diante de nós é uma jovem que trabalha em um escritório como datilógrafa, que tem um namorado, que ouve rádio[13], lê jornais e revistas, vai ao cinema, ao médico, à lanchonete, à cartomante, anda, enfim, livre pelas ruas do Rio de Janeiro – talvez, uma daquelas nordestinas que incomodavam Espártaco, de *Armadilha para Lamartine* (ver capítulo 4). Macabéa não nos parece infeliz, como insiste Rodrigo S.M. Ao contrário, é dona de sua vida e de seus passos, não deve satisfação a ninguém, não tem nenhuma autoridade masculina a quem se reportar. Não é a cidade que a destrói, a cidade lhe dá vida e espaço, quem a mata é seu autor, porque não sabe o que fazer com ela, porque acha que ela não cabe no mesmo lugar que ele.

Se Macabéa – ao contrário da Violeira, que fala em primeira pessoa – nos é contada por um outro, que sobrepõe sua própria imagem à dela, a Hermila de *O céu de Suely* aparece diante de nós sem sombras, de corpo inteiro – somos testemunhas de sua angústia. O filme começa com a moça voltando com o bebê para Iguatu, no sertão cearense, depois de uma temporada em São Paulo. O marido, que iria reencontrá-la ali, simplesmente, não aparece e ela logo percebe que precisa ir embora daquele lugar. Sem dinheiro, e sem condições de consegui-lo, Hermila decide rifar o próprio corpo, oferecendo ao ganhador uma noite de sexo. Com o que arrecada, pretende ir o mais longe possível – no caso, Porto Alegre.

Aqui, temos uma moça que é acolhida pela avó e por uma tia, que cuidam do seu filho, dão-lhe casa, comida e afeto; uma moça que reencontra um antigo namorado, meigo e ainda apaixonado; uma moça que decide abandonar tudo isso, vendendo seu corpo para migrar. Ela corroboraria a ideia de que são jovens sem juízo e sem moral, prostitutas, enfim, que partem de seus chãos de origem em busca de sabe-se lá o quê. Mas não é essa a intenção do filme. Se encontramos ali os olhares acusadores, as ofensas e ameaças contra a jovem (incluindo a vergonha expressa pela avó e a possibilidade sempre presente da polícia intervir), temos também a sua perspectiva, o seu olhar desconsolado para um lugar sem qualquer futuro para si. Ela nos é apresentada com uma pessoa que tem dignidade, que sabe o que quer e que tem pouca escolha para realizar seu sonho.

É justamente o contrário do que acontece no cordel *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo* (de 1991), de Abraão Batista. No cordel, o olhar masculino, moralista e acusador fala de evento "acontecido em Juazeiro do Norte, entre o final de agosto e o começo de setembro de 1991". Contando a história da "pobre moça", "abandonada pelo marido e maltratada pela família", o autor invoca a polícia, o jornalismo e a política para acabar com tal absurdo, afinal: "Se a rifa de Ana Paula/daqui para frente pegar/vai ser um atropelo/pra ninguém mais acabar/agora a AIDS encontra/um veículo pra espalhar". E ainda reflete: "Eu mesmo fico pensando/nos brios de uma mulher/colocar o corpo em rifa/como um óbulo qualquer/isso é uma desgraça/não há respeito sequer" (Batista, 1991, p. 8).

Se Hermila não diz o que espera da cidade para onde vai, ela também não anuncia o que a incomoda em Iguatu. Mas nós vemos – o isolamento do lugar, a falta do que fazer, os olhos de

todos voltados sobre si, a pobreza e a feiura de um vilarejo que a câmera insiste em não idealizar. É que o filme não foi feito para julgar Hermila, mas para perguntar, a cada um(a) de nós, "o que *você* faria se estivesse em seu lugar?". O que parece estar em discussão, portanto, é por que ela não teria direito de fazer tudo para ir embora dali. E a história termina com a jovem dentro do ônibus, partindo. Seu futuro está em aberto, o antigo namorado fica para trás (como todos os homens da Violeira) e não há sinal de nenhum Rodrigo S.M. a interceptar-lhe o caminho.

A Iguatu de Hermila serve, assim, para visualizarmos a Quixadá da Violeira, que não chega a ser descrita na canção. Da mesma forma que o trânsito de Macabéa pelas ruas do Rio de Janeiro pode nos dar uma dimensão dos passos futuros da Violeira (ou mesmo de Hermila na Porto Alegre aonde um dia vai chegar). As narrativas, portanto, complementam-se em suas diferenças, oferecendo, por exemplo, um antes e um depois possíveis para uma história feita quase apenas de percurso – embora seja um percurso bem diferente daqueles dos protagonistas de *Bandoleiros* ou *Confissões de Ralfo*, onde não existem barreiras. É na música de Chico Buarque que acompanharemos, de fato, o trajeto migratório – e agora é a própria personagem quem nos conta sua história. É ali que encontramos a mulher que vai descendo do Nordeste em direção ao Rio de Janeiro. São anos de travessia, com encontros e desencontros, filhos que vão sendo gerados, vida que transborda, como os rios que ela navega.

Em quase metade da música somos empurrados por uma narrativa que, se não segue sempre em frente (há idas e vindas no percurso da personagem), vai nos levar, junto com ela, à desembocadura da jornada: "Ver Ipanema/foi que nem beber jurema/que cenário de cinema/que poema à beira-mar". Não se trata, é claro, do fim do trajeto, porque o enfrentamento com as autoridades começa em seguida: "E não tem tira/nem doutor, nem ziguizira/quero ver quem é que tira/nós aqui desse lugar".

A hipótese de ser banida, de ter que voltar com os filhos para o sertão de Quixadá é apontada por ela como um apagamento de sua história. Retornar seria desfazer ponto a ponto aquilo que faz dela quem é:

> Será verdade
> Que eu cheguei nessa cidade
> Pra primeira autoridade
> Resolver me escorraçar
> Com a tralha inteira
> Remontar a Mantiqueira
> Até chegar na corredeira
> O São Francisco me levar
> Me distrair
> Nos braços de um barqueiro sonso
> Despencar na Paulo Afonso
> No oceano me afogar
> Perder os filhos
> Em Fernando de Noronha
> E voltar morta de vergonha
> Pro sertão de Quixadá

Atravessar rios, perder os filhos, afogar-se – são metáforas para a ideia de anulação do trajeto. Voltar ao ponto de partida seria eliminar sua história, suas possibilidades (não só o passado, mas também o futuro): "Tem cabimento/depois de tanto tormento/me casar com algum sargento/e todo sonho desmanchar". Os versos finais, usados como refrão, reforçam o que foi dito na chegada à cidade, mas os termos mudam. Se antes o confronto possível é com a força da autoridade (o "tira" e o "doutor"), agora se marca a disposição de enfrentar a força física: "Não tem carranca/nem trator, nem alavanca/quero ver quem é que arranca/nós aqui desse lugar".

Se Macabéa é a banida e Hermila a que volta para a cidade grande, a Violeira é aquela que se agarra e não vai embora. Há uma espécie de certeza de que esse é, *sim*, o seu lugar. A

mesma certeza que podemos ver em Macabéa (quando Rodrigo S. M. sai da sua frente) ou em Hermila (não por suas palavras, mas por meio de suas ações).

É atrás de novas oportunidades de vida que essas jovens migrantes vão. E o discurso moralizante e de controle das mulheres não as alcança, nem enquanto indivíduos, nem enquanto objetos da fala de um outro. “Reter o homem no campo” é o discurso – hoje já um tanto desgastado – de burocratas que não se dispõem a sair por um minuto sequer de suas confortáveis vidas urbanas. Boa parte do trabalho acadêmico ainda ecoa esse discurso, em que uma demanda acima de qualquer possibilidade de crítica (a necessidade de oferecer melhores condições de vida às populações do campo ou das pequenas cidades do interior) é contaminada por um viés de contenção que, em última análise, visa retirar a autonomia dessas pessoas. Vir para a cidade grande pode ser uma experiência emancipadora. E isso é ainda mais verdade para as mulheres.

Vale fazer um paralelo com o que Nancy Fraser observou sobre a mudança do trabalho agrícola familiar para o trabalho fabril assalariado, que a tradição marxista tende a definir simplesmente como “escravidão assalariada”. Se um camponês perde propriedade e autonomia ao se proletarizar, diz Fraser, é necessário pensar também na experiência de uma jovem que troca a “fazenda – com suas horas de trabalho indefinidas, supervisão paterna intrusiva e pouca vida pessoal autônoma – por uma cidade fabril, onde a intensa supervisão na fábrica era combinada com a relativa ausência de supervisão fora, bem como com a crescente autonomia na vida pessoal conferida pelo salário em dinheiro. Sob esta perspectiva, o contrato de emprego era uma liberação” (Fraser, 1997, p. 230). Da mesma forma, as migrantes, talvez, busquem um espaço de liberdade na balbúrdia e no anonimato da cidade grande.

Tanto Macabéa quanto a Violeira ou Hermila trazem as marcas do Nordeste (em seus traços, sua pele, seu sotaque, suas lembranças), mas não podem ser identificadas apenas por isso, porque, em seu trânsito pelo Brasil afora e pelas ruas das grandes cidades, elas vão adicionando significados à sua existência, fazendo plural sua identidade. Tanto são plurais que nos pegamos, em algum momento, a partir de algum ângulo de nossa própria pluralidade, identificando-nos com elas – o que não aconteceria se nos fossem apresentadas apenas como as pobres migrantes que a cidade grande engoliu. E é essa possibilidade de aproximação que causa estranhamento, que subverte o discurso hegemônico que fala sem parar dos perigos da cidade grande para as mulheres, especialmente para as que não são dali.

Elas certamente não são a representação da “migrante nordestina”, até porque os sonhos das inúmeras migrantes nordestinas não são iguais e não poderiam ser reduzidos a uma única experiência, ou três – redução que denota uma visão preconceituosa sobre as experiências de vida dos mais pobres. Elas são feitas indivíduos, para que nos aproximemos de sua existência e percebamos as possibilidades por trás de cada jovem nordestina, ou cada jovem migrante que atravessa nosso caminho.

Pálido retrato

Corpos que se movimentam com facilidade, deslocando-se, autorizados, por ruas e entre países; corpos silenciados, domesticados, esquecidos nos quartos de despejo; corpos insubordinados, que insistem em ocupar lugares que não lhes são destinados; corpos que negam o discurso alheio sobre si – são esses corpos, cheios de marcas e rasuras que preenchem nossas cidades, e que podem dar sentido à nossa literatura. São eles que transportam e definem o espaço narrativo, sempre tão implicado pelos constrangimentos do espaço social. Daí as ausências, a segregação imposta a determinados grupos no interior de nossa literatura –, situação que restringe seu alcance e suas possibilidades, afinal, são muitos os modos de viver a cidade, e muitas as maneiras de representar esteticamente essas experiências.

Mas enquanto as mulheres, os pobres, os negros, os cegos, os velhos, as crianças estiverem excluídos das ruas e contornos urbanos que se delineiam nos textos contemporâneos, teremos um pálido retrato da vida fervilhante, desconfortável e violenta de nossas cidades – por onde as mulheres circulam com suas sacolas, suas pastas e seus bebês; onde os cegos tropeçam, mas seguem adiante; onde os velhos ocupam praças ou vendem bilhetes de loteria nas esquinas; por onde os pobres têm de passar, nem que seja só para chegar até o trabalho. Dizer que esses textos se constroem como ficção e que não se pretendem documento de nossos tempos é fugir à discussão, uma vez que o ponto de vista masculino está contemplado nessas representações. De qualquer forma, os recortes efetuados pela literatura, com seus próprios modelos segregacionais, não deixam de ser significativas para uma reflexão sobre quem tem o domínio sobre os espaços públicos no Brasil hoje.

Ao sair em busca do espaço urbano mapeado pela narrativa contemporânea, deparamo-nos, de algum modo, com o lugar da cidade em nossas vidas e com o não lugar de muitas vidas em nossas cidades. O mapa que procurávamos, talvez, não traga mais que alguns rabiscos, desenhos sem muita continuidade, que precisam ser afastados de nossos olhos para que consigamos ver ali algo reconhecível. E esse reconhecível pode ser nosso próprio rosto, confuso, assustado, meio caricato até. Afinal, somos nós que preenchemos os vazios da cidade, nós que a fazemos existir, o que nos torna, de algum modo, responsáveis por suas injustiças, por sua violência, sua segregação. Somos responsáveis por tudo aquilo que não queremos ver.

Em *A condição humana*, a filósofa Hannah Arendt dizia que "ser visto e ouvido por outros é importante pelo fato de que todos vêem e ouvem de ângulos diferentes" (Arendt, 1987 [1958], p. 67). Por isso, a necessidade de compartilhamento amplo e democrático dos espaços públicos, incluindo aí o espaço literário, porque:

> somente quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que os que estão à sua volta sabem que veem o mesmo na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo manifestar-se de maneira real e fidedigna (id., ibid.).

E essa não é uma necessidade que possamos descartar.

---

[1] Ver http://www.ibge.gov.br/censo2010/primeiros_dados_divulgados/index.php?uf=00. Acesso em 11 de março de 2011.

[2] Dantas não é o único autor a revisitar o sertão e rediscutir o regionalismo – *Galiléia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, e *Os Malaquias* (2010), de Andréa del Fuego, são exemplos recentes, embora, neste último caso, com um tom quase paródico. Mas trata-se de uma opção que, no cenário da atual narrativa brasileira, tinge todas essas obras com um involuntário exotismo.

[3] A dicotomia "*polis*/Babel" foi desenvolvida por Weintraub (1997). A imagem da grande cidade como Babel remete a Jacobs (1993 [1961]); ver também Berman (1986 [1982]).

[4] Para uma discussão das diversas formas de entender a distinção público/privado, ver Weintraub (1997).

[5] A perspectiva feminina é considerada um dos diferenciais da obra de Jane Jacobs (1983 [1961]), que critica o planejamento urbano modernista em nome da multiplicidade de usos e apropriações da cidade. Segundo James Scott, enquanto Le Corbusier e seus seguidores vêem a cidade de cima, Jacobs adota o ponto de vista da rua, do usuário dos serviços urbanos (Scott, 1998, p. 132).

[6] A personagem Carolina Maria de Jesus, de *Quarto de despejo*, possui mais mobilidade pelas ruas de São Paulo, embora seu corpo, muitas vezes sujo e suado, seja sua própria barreira. A sujeira é efeito tanto da pobreza – "Se estou suja é porque não tenho sabão" (Jesus, 1983 [1960], p. 109) – quanto do trabalho braçal pesado – "Quem trabalha como eu tem que feder" (id., p. 151).

[7] Em *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, temos um raro exemplo de narrativa que se propõe a acompanhar trabalhadores cansados do longo dia de trabalho dentro de um ônibus. O percurso se faz mais extenso e aflitivo por conta das manifestações violentas no caminho, com queima de pneus e ataques que exigem que o motorista procure desvios.

[8] Cabe anotar que a redução das descrições na literatura é também efeito do surgimento da fotografia e, sobretudo, do cinema, que forneceram ao público um enorme repertório de imagens, bastando ao texto evocá-las.

[9] Arnaldo Antunes, em "Volte para o seu lar", gravada por Marisa Monte em 1991, expressa essa mesma dificuldade, embora de forma positivada: "nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão/mas não sorrimos à toa".

[10] Afinal, "só os iguais riem entre si. Se as pessoas inferiores forem autorizadas a rir diante de seus superiores ou se não puderem refrear o riso, pode-se dizer adeus a todos os respeitos devidos à hierarquia" (Herzen, apud Bakhtin, 1987 [1965], p. 80).

[11] Ver *O assassinato de Bebê Martê* (1997), Às *seis em ponto* (1998) e *Coisas que os homens não entendem* (2002).

[12] Como *Amrik*, de Ana Miranda (1997), por exemplo.

[13] O rádio que, segundo Néstor García Canclini, desde as primeiras décadas do século passado "falou sobre as cidades, as representou e foi muito útil para que os imigrantes recém chegados conhecessem os usos linguísticos, as notícias, a publicidade e as diferentes formas de expressar os sentimentos na vida urbana" (Canclini, 2002, p. 46).

6. Um mapa de ausências

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, conectar-se a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si. Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de "representações de linguagens", nos termos de Bakhtin (1988 [1975], p. 205), envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(suas) leitores(as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.

Os dados discutidos neste capítulo são provenientes de uma extensa pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo realizada na Universidade de Brasília. O projeto teve início a partir de um sentimento de desconforto causado pela constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros. Ao pensar na realização desse grande mapeamento – com obras publicadas entre 1990 e 2004 –, era atrás deles que estávamos indo, tentando entender sua ausência a partir da compreensão do que estava se sobrepondo a eles. De um modo geral, esse tipo de ausência costuma ser creditada à *invisibilidade* desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo. Nesse caso, os escritores estariam representando justamente essa invisibilidade ao deixar de fora das páginas de seus livros aqueles que são deixados à margem de nossa sociedade. A pergunta que surgia, então, era se para fazer isso não seria preciso, muito mais que excluir esses grupos de suas histórias, mostrar alguma tensão existente, provocada pelos que *não parecem* estar ali.

Quando se afirma que algo é invisível, a situação é, de algum modo, tornada objetiva. Ser invisível seria a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas, talvez, o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar. Passaríamos, então, da pretensa objetividade de uma situação, para o problema da subjetividade do observador. É *ele*, o observador (que somos cada um de nós, nossos escritores preferidos, nossos melhores narradores) que escolhe (obviamente imerso em sua própria experiência, de classe, de gênero, de vida) o que quer, o que pode (o que queremos, o que podemos) *ver*. Por isso mesmo, não nos bastaria mapear as personagens dos romances, seria preciso saber também quem eram seus(uas) autores(as). Se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes. A partir dessas ausências, foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...

Antes de apresentar os dados, é importante ressaltar que os impasses da representação literária de grupos marginalizados discutidos aqui não insinuam qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, nem buscam estabelecer que um determinado recorte temático

é mais correto que outro. Não se está exigindo, absolutamente, uma cópia fiel da realidade brasileira, com escritores consultando os dados do IBGE para produzir seus livros. A pesquisa não teve o objetivo de policiar a atividade dos autores brasileiros. Não estamos julgando escritores individualmente, mas indagando um conjunto de obras. Queremos apenas mostrar e entender o que o romance brasileiro recente – aquele que passa pelo filtro das grandes editoras, atinge um público mais amplo e influencia novas gerações de produtores literários – está escolhendo como foco de seu interesse, o que está deixando de fora e como está representando determinados grupos sociais.

A ausência de uma maior diversidade no conjunto de romances é, segundo tentamos demonstrar, empobrecedora. Mas isto não quer dizer que, dentro do *corpus* da pesquisa, não existam obras que sejam lidas com prazer, que façam refletir, que ajudem seus leitores e leitoras a compreender melhor o mundo. É possível que muitos desses livros sejam "grande literatura", seja lá o que isso queira dizer. Nada disso elimina o fato de que o conjunto possui um foco limitado. Enfim, é necessário entender que se buscou um diagnóstico sobre o campo literário brasileiro atual, sem que nele esteja presente, nem mesmo de forma implícita, a intenção de condenar qualquer obra singular.

Convém esclarecer também que, por suas características, pela abordagem predominantemente quantitativa sobre seu objeto, a pesquisa não detecta ironias nem sarcasmos, não lê entrelinhas, não observa as sutis trocas de olhares entre as personagens. Porém, se o foco da representação literária está em determinados grupos sociais, fazendo com que os outros desapareçam (ou quase), então, quem está trocando os olhares? Sobre quem existem entrelinhas a serem decifradas? A pesquisa que se apresenta neste capítulo não pretende esgotar as leituras válidas e enriquecedoras que se podem fazer da literatura em geral ou do romance brasileiro contemporâneo em particular, que são múltiplas. Mas o quadro geral que dela emerge é, em si, significativo e não pode ser ignorado.

Por fim, encerrando a relação de mal entendidos a serem evitados, a pesquisa não comunga de nenhuma noção ingênua da mimese literária – que a literatura deve servir como espelho da realidade, deve ser o retrato fiel do mundo circundante ou algo semelhante. O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais. A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade. Essa invisibilização e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente de nossa sociedade (e, dentro dela, de nosso campo literário).

De resto, fica nossa constatação de que a literatura não é neutra, não está acima de outros meios de representação, como o cinema, o jornalismo ou a televisão, e *não é intocável*. Nossa posição diante do texto literário não é de reverência, mas de crítica.

O recorte da pesquisa

A seleção do *corpus* da pesquisa exigiu certas definições operacionais importantes. Em primeiro lugar, a opção pelo romance, em detrimento da outra forma principal da narrativa literária, o conto, vincula-se à clara proeminência do gênero no campo literário e, mesmo, no mercado editorial brasileiro. Muito embora se ressalte a presença de inúmeros novos contistas na virada do século XX para o XXI, é preciso lembrar que as narrativas curtas haviam quase que desaparecido entre os lançamentos nos anos 1980, ressurgindo apenas na segunda metade dos anos 1990. Há também o fato de que, no romance, podemos vislumbrar personagens mais inteiras – ou seja, com maior desenvolvimento – do que nos contos, em que, muitas vezes, elas podem ser até dispensáveis. Delimitado o gênero, era inviável contemplar a totalidade da produção do romance brasileiro entre 1990 e 2004, por motivos materiais. Mesmo que se decidisse fazer uma amostragem aleatória, ela seria duplamente enviesada.

Primeiro, porque o universo total a partir do qual a amostra seria selecionada provavelmente não incluiria centenas de obras, publicadas no interior do país, por casas editoriais pequenas ou pelos próprios autores, cuja existência não seria rastreada. Depois, as obras desse tipo, mesmo quando tivessem sido listadas e fossem sorteadas para a amostra, em muitos casos teriam de ser descartadas pela impossibilidade de se encontrar algum exemplar.

Mais importante que as considerações práticas, vale observar que este procedimento – de buscar representar *tudo* o que se escreveu e se publicou no período – seria incongruente com a orientação teórico-metodológica da pesquisa. Um campo é um espaço estruturado, hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora. Não é possível equivaler um livro lançado por um romancista consagrado, comentado na grande imprensa, exposto nas livrarias, adotado nas universidades, com uma obra de edição caseira, distribuída apenas aos parentes e amigos do autor. Sem que haja aqui qualquer julgamento de valor literário, esta última obra não gera efeitos no campo literário e, portanto, não pertence a ele.

Tornava-se necessário, assim, um critério ou conjunto de critérios que permitisse identificar obras validadas pelo campo literário brasileiro. Entre diversas alternativas possíveis – enquete junto a escritores, pesquisa na crítica de imprensa e outras – uma se destacou como a mais prática, do ponto de vista operacional, e também a mais adequada, do ponto de vista da moldura teórica. A *casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou. Afinal, "a editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo" (Vieira, 1998, p. 68).

As editoras mais importantes, que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estarão entre as menores, garantem a atenção de livreiros, leitores e críticos para seus lançamentos[1]. O passo seguinte era identificar quais eram as editoras centrais no campo literário brasileiro do período.

O método adotado foi reputacional, isto é, através pela consulta a "informantes-chave", integrantes do próprio campo literário brasileiro. Trinta ficcionistas, críticos e pesquisadores de diferentes estados foram contactados por correio eletrônico, recebendo a seguinte pergunta: "Em sua opinião, quais são as três editoras brasileiras mais importantes para a publicação de prosa de ficção nacional, no período 1990-2004?" A seguir, era esclarecido que "a categoria 'importância' condensa diferentes fatores, tais como: prestígio entre os próprios produtores literários e a crítica, distribuição, impacto na mídia" e que "não é necessário indicar as editoras em ordem de prioridade". Foram recebidas a tempo 24 respostas, fornecidas sob garantia do anonimato do informante. A Companhia das Letras foi mencionada por todos os 24 informantes; 17 (71%) citaram a Editora Record e 14 (58%), a Editora Rocco. Outras sete editoras obtiveram, ao todo, 11 indicações. Três respondentes deixaram a lista incompleta. O resultado indica uma percepção majoritária claramente definida de que Companhia das Letras, Record e Rocco são, de fato, as editoras centrais para a ficção brasileira do período. Assim, a decisão de escolher os romances publicados por elas como *corpus* de pesquisa foi bastante segura e tranquila.

Estimado o total de romances brasileiros publicados pelas três editoras no período e diante dos recursos humanos e materiais disponíveis, foi tomada a decisão de buscar cobrir a *totalidade* dessa produção. Assim, foi incluído na pesquisa todo romance que preenchesse simultaneamente quatro requisitos: (1) foi escrito originalmente em português, por autor brasileiro nato ou naturalizado; (2) foi publicado pela Companhia das Letras, Record ou

Rocco; (3) teve sua primeira edição entre 1990 e 2004; (4) não estava rotulado como romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil. A formulação dos critérios (2) e (3) implicava a possibilidade de incluir obras que tivessem saído em primeira edição por outras editoras, no período desejado, e depois sido reeditadas por uma das três casas editoriais escolhidas. De fato, ocorreram 14 casos assim, 5,4% do total do *corpus*. O critério (4), por sua vez, excluía gêneros que são considerados menores e formam subcampos próprios, às margens do campo literário[2].

Por exemplo: boa parte da literatura de Rubem Fonseca pode ser, tecnicamente, considerada "policial", mas não está incluída na coleção de romances de mistério de sua editora, a Companhia das Letras. O julgamento implícito é que se trata de "literatura demais" para ser confinada a um gênero menor. Assim, os romances de Rubem Fonseca foram incluídos na pesquisa, mas não os de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que a mesma Companhia das Letras publicou sob o rótulo de literatura policial. Mais uma vez, não está embutido aí nenhum juízo de valor, por parte dos pesquisadores, sobre a qualidade das obras de um e outro autor.

Alguns poucos títulos, menos de uma dezena no total, exigiram investigação – livros que se colocavam a meio caminho entre memórias e romance ou entre contos e romance ou ainda aqueles que, pela produção editorial, sugeriam destinação ao público infanto-juvenil, embora não fossem assim rotulados expressamente. Tais casos foram analisados e discutidos no grupo de pesquisa, com decisões tomadas caso a caso.

Do ponto de vista comercial, as três editoras escolhidas estão entre as mais importantes do país. Em 1998, de acordo com dados da Câmara Brasileira do Livro, entre as cerca de 600 casas publicadoras brasileiras, quatro eram, sozinhas, responsáveis por algo entre 35 e 40% do faturamento global do segmento de obras gerais (isto é, todos os títulos, excluídas as obras didáticas): exatamente Record, Companhia das Letras e Rocco, acompanhadas da Objetiva (Gorini e Branco, 2000). Ainda que desde então o panorama do mercado editorial brasileiro tenha se modificado, inclusive com a entrada de grupos multinacionais importantes, como Planeta e Larousse, e de editoras portuguesas, como Leya e Babel, a predominância das quatro casas no setor permanece inconteste – sendo que a Objetiva foi incorporada ao grupo espanhol Santillana e passou a operar também como selo Alfaguara.

Unanimidade entre os informantes consultados, a Companhia das Letras é também a mais nova entre as editoras selecionadas. Foi fundada em 1986 por Luiz Schwarcz, que havia sido diretor editorial da Brasiliense no momento em que ela alcançou maior sucesso, no começo dos anos 1980, com *marketing* agressivo e uma linha editorial voltada ao público jovem (as coleções "Primeiros passos", "Cantadas literárias" e outras). Em sua editora, Schwarcz optou por um perfil mais sofisticado. Com apresentação gráfica cuidadosa, que estabeleceu novos padrões para a indústria no Brasil, e uma atenção especial à visibilidade na mídia, transformou a Companhia das Letras numa grife editorial, capaz de produzir sucessos de vendas improváveis como *Rumo à estação Finlândia*, ensaio do crítico estadunidense Edmund Wilson, primeiro título da casa.

Mas já em 1988, a despeito do êxito de público e crítica, a Companhia das Letras encontrava-se em dificuldades, das quais saiu ao vender uma participação acionária para a Caminho Editorial, empresa da família Moreira Salles, que controla o grupo financeiro Unibanco, um dos mais poderosos do país. Desde então, Fernando Roberto Moreira Salles ocupa o cargo de diretor superintendente da editora. Especializada em literatura e ciências humanas, a Companhia das Letras criou nos anos 1990 um selo para crianças (Companhia das Letrinhas) e outro para adolescentes (Cia. das Letras); depois, vieram um selo para romances gráficos (Quadrinhos na Cia.), outro para edições de bolso (Companhia de Bolsa), uma parceria com a americana Penguin Books (Penguin-Companhia) e um selo de obras paradidáticas (Claro Enigma). Entre os escritores brasileiros que publica estão Sérgio

Sant'Anna, Elvira Vigna, Milton Hatoum e Ana Miranda. No período estudado pela pesquisa, Rubem Fonseca – que depois se transferiu para a Objetiva – era um dos principais nomes do seu catálogo.

A Record surgiu em 1942, como distribuidora de histórias em quadrinhos e outros serviços para imprensa, passando a publicar livros em 1962. Nos anos 1970, firmou-se como editora de *best-sellers* (Sidney Sheldon, Harold Robbins, Danielle Steel). A partir da metade dos anos 1980, tem diversificado seu catálogo e também ampliado o investimento em literatura brasileira, área em que antes as únicas estrelas eram o romancista Jorge Amado e o cronista Fernando Sabino. Em 1996, ela assumiu o controle do grupo Bertrand-Brasil, que por sua vez havia comprado a Civilização Brasileira, a principal casa editora das décadas de 1960 e 1970. E, em 2001, a Record comprou a Editora José Olympio, que exerceu papel fundamental na literatura brasileira por quatro ou cinco décadas, a partir de sua fundação, em 1931. Uma vez que os selos mantêm independência e identidade editorial própria, para os fins da pesquisa foram considerados apenas os romances publicados sob o nome Record.

Parte significativa da diversificação editorial da Record é devida à modernização de seu parque gráfico. Em 1989, a empresa adquiriu o Sistema Cameron, um equipamento que permite a impressão de 20 mil páginas por minuto e entrega, como produto final, livros já prontos para a venda – isto é, costurados, colados e com a capa. Portanto, o grupo Record precisa manter um volume de produção grande o suficiente para justificar o investimento no maquinário, o que estimula a publicação de um maior número de títulos. Entre os autores nacionais estão Nélida Piñon, Lya Luft, Antônio Torres e Luiz Ruffato.

A Rocco foi fundada em 1975 por Paulo Rocco, que a dirige até hoje e que fizera carreira na extinta editora Sabiá, de Rubem Braga e Fernando Sabino. Com uma política editorial eclética, teve na linha de frente os *best-sellers* esotéricos de Paulo Coelho, que publicou durante décadas, e hoje a série juvenil *Harry Potter*, de J. K. Rowling, cujos direitos detém no Brasil. No campo da literatura brasileira – em que conta, entre outros, com Silviano Santiago e Clarice Lispector, permanentemente republicada; na época abrangida pela pesquisa, detinha também os direitos da obra de Lygia Fagundes Telles e de Cristovão Tezza –, lança um número significativo de autores, mas sua opção preferencial é por investimentos de pouco risco financeiro: obras curtas, em geral com menos de 200 páginas.

Discurso sobre o método

Os estudos literários são, em geral, avessos aos métodos quantitativos, que parecem inconciliáveis com o caráter único de cada obra. Tal singularidade, porém, não é privilégio da literatura: é algo comum aos diversos fenômenos sociais. Ainda assim, o tratamento estatístico permite iluminar regularidades e proporciona dados mais rigorosos, evitando o impressionismo que, facilmente contestável por um impressionismo em direção contrária, impede que se estabeleçam bases sólidas para a discussão. Assim, se alguém diz que os negros estão ausentes do romance brasileiro contemporâneo, outra pessoa pode enumerar dezenas de exemplos que contradizem a afirmação. Mas verificar que 80% das personagens são brancas mostra um viés que, no mínimo, merece investigação. Sem negar em qualquer momento o caráter único das obras pesquisadas, o resultado mostra, em diversos aspectos, uma regularidade geral bastante significativa.

A pesquisa, por sua vez, contemplou a especificidade do texto literário. O objeto que se procurava decifrar – a personagem do romance contemporâneo – é, em muitos casos, escorregadio. Desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute (1956, p. 71-2), todos os seus atributos, incluindo a descrição física, a personalidade e, com frequência, até o nome próprio. (De fato, 7,5% das personagens identificadas pela pesquisa

são anônimas, sem contar as que recebem nomes genéricos, como Homem, Mulher ou Fulano.) Assim, não seria possível imaginar que os dados necessários seriam obtidos de forma mecânica.

O esforço de pesquisa envolveu a leitura cuidadosa de todos os romances constantes do *corpus*, seguida, muitas vezes, de discussão em grupo dos casos em que havia alguma dúvida. Uma vez que, em geral, não se podia contar com uma descrição em regra, *à la* século XIX, das personagens do livro, eram buscados os indícios presentes no texto. Assim, a pesquisa buscou compatibilizar o método quantitativo com aquilo que o historiador italiano Carlo Ginzburg chamou de "paradigma indiciário" nas ciências humanas:

> A orientação quantitativa e antiantropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância. Só a linguística conseguiu, no decorrer deste século, subtrair-se a esse dilema, por isso, pondo-se como modelo, mais ou menos atingido, também para outras disciplinas. Mas vem a dúvida de que *este tipo* de rigor é não só inatingível, mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos (Ginzburg, 1989 [1986], p. 178-9).

À leitura do livro, seguia-se o preenchimento de uma ficha para cada uma das personagens mais importantes (além de uma ficha específica para cada autor). A partir de um modelo inicial, estabelecido antes do início da pesquisa, a ficha foi sendo ajustada, visando contemplar do modo mais abrangente possível a complexidade dos romances do corpus, até chegar a seu formato definitivo, com mais de três dezenas de questões. Preenchida a ficha, os dados dela constantes eram então inseridos no programa de computador Sphinx Lexica, para o tratamento estatístico. Os números entregues pelo software, porém, não devem ser encarados como sendo o resultado da pesquisa. Eles são a base a partir da qual a investigação se inicia. Os dados estatísticos não falam por si sós; eles são, uma vez mais, *indícios* a partir dos quais a reflexão crítica procura entender a realidade.

O corpus e seus autores

O *corpus* da pesquisa atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco e identificados pelo grupo de pesquisa. Como esperado, a Record contribuiu com uma parcela significativamente maior de títulos, conforme demonstrado na tabela 1.

Tabela 1: Romances incluídos no *corpus*, por editora

Record	123	47,7%
Companhia das Letras	76	29,5%
Rocco	59	22,9%
total	258	100%

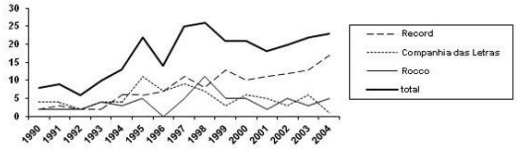
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Cumpre observar que existe a possibilidade de que alguns títulos tenham ficado de fora. Apesar dos vários contatos feitos com as três editoras, apenas a Companhia das Letras – cuja disponibilidade aqui agradeço – encaminhou a relação de todos os títulos lançados no período. Para Record e Rocco, foram usados os catálogos de 2004, que em geral contêm os títulos publicados até o ano anterior cujos direitos permanecem em poder da editora. Aos livros indicados nessas relações, acrescentaram-se os lançados ao longo do ano de 2004, bem como outros, antigos, já fora de catálogo, encontrados nas bibliotecas públicas e particulares consultadas, em livrarias, em sebos ou em buscas por meio da internet. Ainda assim, é provável que um pequeno número de obras não tenha sido identificado.

O gráfico 1 mostra a evolução do número de títulos no *corpus*, ano a ano. A indicação é do ano da publicação *original*, mesmo quando por outra editora. A pequena quantidade relativa

de obras nos primeiros anos do período contemplado pela pesquisa pode indicar a ausência de títulos agora fora de catálogo. Mas corresponde também ao governo Collor, quando, após o confisco da poupança, ocorreu a maior crise do mercado editorial brasileiro. A recuperação toma fôlego com o Plano Real, em 1994. Assim, o marcante contraste entre o terço inicial do período da pesquisa e os dois terços posteriores é explicado, em grande parte, pela situação econômica do país[3].

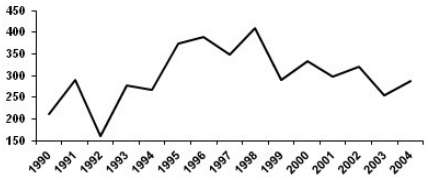
Gráfico 1: Ano de publicação dos livros do *corpus*



Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Em favor dessa hipótese, há a similaridade entre a curva do total de publicação dos livros no *corpus*, apontada no gráfico 1, e aquela do gráfico 2, que apresenta as oscilações do mercado livreiro no Brasil. Há uma séria queda nas vendas no começo dos anos 1990, uma recuperação a partir de 1993 e um pico em 1998, seguido de redução. É claro que os dois gráficos sintetizam fenômenos diversos, um enfocando o número de títulos lançados, com os recortes próprios da pesquisa (gênero, editora, nacionalidade do autor), o outro somando exemplares vendidos, de todos os gêneros, com exclusão apenas dos didáticos – entram reedições, não-ficção, poesia, autoajuda etc. Mas ambos ilustram o fato de que o livro, como qualquer outro produto supérfluo, é extremamente sensível às oscilações da conjuntura econômica.

Gráfico 2: Venda de livros no Brasil (excluídos os didáticos), em milhões de exemplares



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 17/9/2005, p. E-4

Ao todo, o *corpus* incluiu 165 autores (nas raríssimas coautorias, foi considerado apenas o primeiro nome citado), alcançando uma média de 1,56 romance por autor. A média é mais elevada quando é isolada a Companhia das Letras (2,05 romances por autor), refletindo a política da editora, de formar um elenco de escritores "da casa" e neles investir. No polo oposto está a Record, com média de apenas 1,24 romance por autor.

Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8%[4], número bem próximo ao alcançado pela pesquisa[5]. É uma evolução pequena, quando se compara com o período 1965-1979, que foi alvo de levantamento similar. Entre os autores dos romances da época publicados por Civilização Brasileira e José Olympio, então as principais editoras, apenas 17,4% são de mulheres.

Mais importante que a mera constatação da maioria de escritores homens é o fato de que a situação não se altera entre os autores mais jovens. A única classe de idade em que mulheres e homens se encontram empatados é a "nascido(a) antes de 1920", com apenas dois casos[6]. (As mulheres são majoritárias apenas entre os "sem resposta" para o quesito ano de nascimento, dado que reflete o preconceito, ainda existente, que as inibe de declarar a idade.) Em todas as outras classes de idade, os escritores homens predominam, sem que se possa discernir uma tendência de redução do hiato.

Num ensaio clássico, publicado em 1929, a romancista inglesa Virginia Woolf afirmava que, para fazer literatura, a mulher antes "precisa ter dinheiro e um teto todo seu" (Woolf, 1945 [1929], p. 6). Ela buscava sinalizar a conexão entre o trabalho artístico e as condições sociais e materiais – cidadãs de segunda categoria, limitadas aos afazeres domésticos, dificilmente possuiriam competência ou respeitabilidade para ingressar no campo literário. Desde então, a situação das mulheres mudou (talvez, não tanto quanto Woolf, ou nós, gostaríamos) e hoje, talvez, possa se dizer, há quase que um espaço reservado a elas na literatura: falar de si. Embora restrito, é um lugar de onde as mulheres podem se expressar com alguma legitimidade, apresentando sua perspectiva sobre o mundo.

Mas não deixam de se estabelecer tensões significativas aí. A produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculina para singularizar a produção dos homens. Portanto, cada escritora tende a ser vista como representante de uma certa dicção feminina típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros ficam praticamente como áreas interditadas.

Ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. Estas representações apontam diferentes modos de encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito. Na medida em que, nas últimas décadas, transformou-se aceleradamente a posição feminina nos diversos espaços do mundo social, a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje.

Quando falamos em mulher é preciso lembrar que a condição feminina é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado, a vivência feminina não é una (Spelman, 1988; Young, 1997). Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das mulheres – e elas, ao fazer suas próprias escolhas, ao aderir conjuntos de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. Os problemas e desafios que enfrentam são em parte comuns ao "ser mulher", em parte específicos, em parte, até mesmo, opostos entre si (Lauretis, 1994 [1987]). A riqueza dessa condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença, e a questão que se coloca aqui diz respeito a quanto dessa riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea.

Ainda mais gritante que a pouca presença feminina entre os autores publicados é a homogeneidade racial. São brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os "não brancos", como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%)[7]. Uma imensa maioria possui escolaridade superior (78,8%, contra apenas 7,3% de não superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada). E, em grande medida, aqueles que participam do campo literário já estão presentes também em outros espaços privilegiados de

produção de discurso, notadamente na imprensa e no ambiente acadêmico, como indicado na tabela 2.

Tabela 2: Profissão dos autores

jornalista	60	36,4%
professor universitário	27	16,4%
escritor	22	13,3%
tradutor	16	9,7%
roteirista	14	8,5%
outros	42	25,5%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Contrariamente a um velho lugar comum, ouvido com frequência nas rodas literárias brasileiras – de que "ninguém vive de escrever nesse país" –, há um contingente considerável de autores que retiram ao menos parte de seu sustento de seu ofício. Caso à profissão "escritor" sejam anexadas "roteirista" (em geral de televisão) e "dramaturgo", o total superaria os 20%. É um reflexo da crescente profissionalização do campo literário brasileiro. Na maior parte dos casos, a fonte de renda não se resume às obras ficcionais, incluindo também a redação de orelhas, apresentação de coletâneas e outros textos de encomenda, bem como a presença em eventos do circuito cultural; ou, ainda, há a participação no próspero mercado do livro infanto-juvenil. Seja como for, a transformação é patente. Resta saber se a especialização profissional representa um avanço ou, ao contrário, deve ser lamentada como um retrocesso, em face do ideal benjaminiano de desvanecimento da fronteira entre produtores e consumidores culturais.

Há também uma notável concentração geográfica. Quatro estados da federação são o local de nascimento de mais de 70% dos escritores e escritoras do *corpus* – Rio de Janeiro (36,4%), São Paulo (13,3%), Rio Grande do Sul (12,7%) e Minas Gerais (10,9%). Quando o foco é o local de moradia, a disparidade é ainda maior: mais de 60% estão concentrados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ao passo que a região Norte inteira fica com apenas dois representantes (1,2%), ambos no Amazonas; a região Centro-Oeste com sete (4,2%), todos do Distrito Federal, e a Nordeste, com mais oito (4,8%). Um contingente expressivo (6,1%) reside no exterior. A esmagadora maioria dos autores e autoras vive em capitais (90,3%).

Há um pouco mais de dispersão entre as faixas etárias, com a maior parte dos autores nascidos na década de 1940 (26,7%) ou de 1950 (21,8%), reduzindo-se a proporção paulatinamente conforme se chega aos muito velhos (1,2% nascidos antes de 1920) ou muito jovens (3,6% nascidos a partir de 1970; nenhum depois de 1980). Como o período que a pesquisa abrange é amplo – 15 anos – é mais significativo observar a idade dos autores no momento em que publicaram cada título do *corpus*. Conforme a tabela 3 demonstra, mais da metade das publicações se concentra na faixa intermediária, entre 40 e 59 anos.

Tabela 3: Idade ao publicar		
menos de 30 anos	6	2,3%
de 30 a 39 anos	50	29,4%
de 40 a 49 anos	64	24,8%
de 50 a 59 anos	73	28,3%
de 60 a 69 anos	38	14,7%
de 70 a 79 anos	18	7,0%
80 anos e mais	4	1,5%
sem resposta	5	1,9%
total	258	100%

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo. Um pouco menos da metade (46,7%) já havia estreado em livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do *corpus* se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); quase todos (90,3%) têm outros livros publicados além dos incluídos no *corpus* da pesquisa.

Excetuada a maior média de títulos publicados por autor na Companhia das Letras, citada antes, não há nenhuma diferença significativa no perfil dos escritores quando os dados são desdobrados por editoras. Companhia das Letras, Record e Rocco apresentam proporções similares, quando se observam seus autores por critérios de sexo, faixa etária, cor, local de nascimento, local de moradia, escolaridade ou profissão. A média de idade quando da publicação de cada livro do *corpus* é muito próxima para as três editoras, ficando em torno dos 50 anos.

Os romances estudados, por sua vez, caracterizam-se pelo foco no período histórico atual. Quase 60% se passam, total ou parcialmente, no período democrático pós-1985; o segundo período histórico mais frequentado é a ditadura militar (1964-1985). A Tabela 4, abaixo, indica as épocas em que se situam as narrativas do *corpus*, utilizando como referência as etapas convencionais da história política do Brasil. Nos casos, relativamente escassos, em que a narrativa se passava em outro local, buscou-se a adaptação mais próxima. A opção “múltiplas épocas” foi reservada aos romances cujo desenrolar abarcava mais de três dos períodos listados.

Tabela 4: Época em que se situa a narrativa		
Pré-colonial (antes de 1500)	18	7,0%
Colônia (1500-1822)	16	6,2%
Império (1822-1889)	28	10,9%
Primeira República (1889-1930)	26	10,1%
Era de Vargas (1930-1945)	27	10,5%
República de 1945 (1945-1964)	48	18,6%
Ditadura militar (1964-1985)	56	21,7%
Redemocratização (a partir de 1985)	152	58,9%
Futuro	4	1,6%
Múltiplas épocas	15	5,8%
Época incerta	17	6,6%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.
Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

O local da narrativa, por sua vez, é, com clareza, a metrópole. Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural[8]. Vale observar que mais de dois terços das

obras que se passam em cidades pequenas ou no meio rural se passam também na metrópole. O caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo é, assim, amplamente confirmado pelos dados da pesquisa. De alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que nos anos 1960 tornou-se majoritariamente urbano. Segundo os dados do censo demográfico de 2000, 81,3% dos brasileiros viviam em cidades.

É importante ressaltar, aqui, o caráter preponderantemente referencial – Flora Süssekind (1984) diria naturalista – do romance brasileiro contemporâneo. Os dados indicam que as personagens dessas narrativas se deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. Assim, embora, como já foi dito antes, a pesquisa não comungue de nenhuma noção ingênua da mimese literária, cabe retomar a indagação sobre o porquê da ausência de determinados grupos nessa configuração espaço/temporal. O *efeito de realidade* gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada de mulheres, de negros e de outros estratos marginalizados.

O sexo da personagem

Nos 258 romances estudados, foram identificadas 1245 personagens "importantes". O critério de importância é subjetivo, mas foi realizado um esforço para homogeneização das avaliações, permitindo localizar, em cada livro, as personagens mais cruciais para o desenrolar da trama. Não se restringiu aos protagonistas, mas deixou de lado figurantes, personagens menores ou aquelas cuja presença se limitava a subtramas claramente secundárias. Em alguns livros, foi fichada uma única personagem importante; em outros, o número subiu muito, sobretudo, quando se tratava de um romance com pretensão a formar um painel de determinado espaço social ou, então, com estrutura narrativa muito fragmentária – como foi o caso, respectivamente, de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (19 personagens), e *Onze*, de Bernardo Carvalho (18 personagens). Fora esses dois casos, o número de personagens identificadas como importantes oscilou entre uma e 11 por título, com uma média de 4,8. Mais de 70% dos livros se situaram na faixa entre três e seis personagens importantes.

Não causa surpresa o fato de que quase todas as personagens são humanas, com uma presença residual de animais (0,4%) e de entes sobrenaturais (1,3%). Mais significativa é a predominância de personagens do sexo masculino. Entre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino – um único caso foi alocado na categoria "sexo: outro", pensada para abrigar hermafroditas, seres assexuados etc. Em apenas quatro livros do *corpus*, isto é, 1,6% do total, não há nenhuma personagem importante do sexo masculino, ao passo que as personagens importantes do sexo feminino estão ausentes de 41 romances (15,9%).

A maior visibilidade das personagens masculinas fica ainda mais patente quando é introduzida uma nova variável, a posição na narrativa. Conforme a tabela 5 mostra, as personagens femininas tendem a ocupar menos a posição de protagonistas e narradoras. Cumpre observar que as entradas nas posições na narrativa superam a população total, uma vez que uma mesma personagem pode ser protagonista e narradora (140 casos) ou coadjuvante e narradora (33 casos). O número de protagonistas é um pouco superior ao de romances presentes no *corpus*, pois em alguns casos não foi possível determinar um protagonista único.

Tabela 5: Sexo e posição das personagens

	protagonista	coadjuvante	narrador(a)	total
feminino	28,9%	41,5%	31,7%	37,8%
masculino	71,1%	58,3%	68,3%	62,1%
outro	-	0,1%	-	0,1%
total	100% *n = 342*	100% *n = 893*	100% *n = 183*	100% *n = 1245*

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição".
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Portanto, além de serem minoritárias nos romances, as mulheres[9] têm menos acesso à voz – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas.

É possível especular que a maior familiaridade com uma perspectiva social determinada leva as mulheres a criarem mais personagens femininas e os homens, mais personagens masculinas – e o mesmo vale, *a fortiori*, para protagonistas e narradores. Resta explicar por que a discrepância é tão maior no caso dos escritores homens, que contam com menos de um terço de personagens femininas, enquanto as mulheres criam quase a metade de suas personagens no sexo masculino. A resposta, talvez, esteja na própria predominância masculina na literatura (e, imagina-se, em outras formas de expressão artística), que proporciona às mulheres um contato maior com as perspectivas sociais masculinas. Outra hipótese é que, diante dos avanços promovidos pelo feminismo, os homens se sentem cada vez mais deslegitimados para construir a perspectiva feminina[10].

É notável, também, como as mulheres representadas são mais jovens do que os homens. Para os fins da pesquisa, foram definidas seis faixas etárias – infância, adolescência, juventude, idade adulta, maturidade e velhice –, sem que fossem estabelecidas fronteiras rígidas, já que as pessoas amadurecem em momentos diferentes de suas vidas, de acordo com suas origens sociais e trajetórias. Valiam os indícios presentes no texto. Em muitos casos, as personagens transitavam por mais de uma faixa etária; foi criada ainda a categoria "múltiplas idades", para aquelas personagens que, no romance, eram representadas em muitas fases da vida. A tabela 6 mostra a concentração das personagens do sexo feminino na faixa "juventude", em proporção muito superior à dos homens – que, por sua vez, têm presença muito maior do que elas na faixa etária "maturidade". Essa disparidade, que aparece com nitidez no quadro geral, é ainda mais forte nas personagens de escritoras mulheres[11].

Tabela 6: Faixa etária das personagens, por sexo		
	sexo masculino	sexo feminino
infância	7,9% (61)	6,4% (30)
adolescência	8,8% (68)	11,3% (53)
juventude	19,9% (154)	33,8% (160)
idade adulta	48,4% (374)	43,3% (204)
maturidade	29,8% (230)	21,4% (101)
velhice	9,7% (75)	8,5% (40)
múltiplas idades	6,2% (48)	6,6% (31)
sem indícios	1,6% (12)	0,8% (4)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável "faixa etária".
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Em termos percentuais, a proporção de idosos entre as personagens do *corpus* não se afasta muito da população brasileira. Os maiores de 60 anos eram 8,6% da população em 2000, dentro de uma tendência nítida de ampliação de seu peso demográfico. As mulheres são a maior parte deste grupo etário, com uma proporção ainda maior nas faixas mais idosas – o fenômeno chamado de "feminização da velhice" (Camarano, 2002, p. 6) –, tendência que se inverte ligeiramente nas personagens. É mais importante, porém, a baixa presença relativa de mulheres adultas e maduras. Uma vez que, como será visto adiante, as relações amorosas representam um dos mais importantes focos do romance brasileiro atual, parece refletido aqui o preconceito contra as mulheres mais velhas no universo sexual e amoroso, com o recurso ao velho clichê, permanentemente reforçado pela indústria cinematográfica e pela publicidade, do casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem.

A orientação sexual das personagens dos romances também mostra uma clara preponderância, com uma ampla maioria heterossexual. Na tabela 7, "sem indícios" significa que, com relação àquela personagem, a narrativa passa ao largo de questões que possam definir sua orientação sexual; "ambígua/indefinida" quer dizer que são apresentados indícios contraditórios no texto. A orientação sexual foi uma questão considerada "não pertinente" em relação a animais, a crianças – exceto quando houvesse indício contrário no romance – e a alguns entes sobrenaturais. Uma personagem foi identificada como "assexuada" quando o texto indicava ou sugeria que ela não possuía interesse sexual. Cabe observar que o foco é a *orientação* sexual, isto é, a direção do desejo da personagem, não a *prática* sexual. Um celibatário não é necessariamente assexuado; uma personagem homossexual pode, eventualmente, ver-se constrangida a praticar sexo heterossexual e vice-versa.

Tabela 7: Orientação sexual das personagens		
heterossexual	1009	81,0%
homossexual	48	3,9%
bissexual	30	2,4%
assexuado	25	2,0%
ambígua/indefinida	24	1,9%
não pertinente	17	1,4%
sem indícios	92	7,4%
total	1245	100%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

A predominância das personagens heterossexuais fica ainda mais evidente quando são retidas apenas as quatro primeiras categorias, aquelas que indicam efetivamente uma orientação sexual; neste caso, mais de 90% das personagens são heterossexuais. Entre as

homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%), mas as bissexuais se dividem meio a meio.

O espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Nas últimas décadas, registrou-se um avanço – ainda insuficiente, mas indiscutível – na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado de trabalho de uma maneira notável: em 1977, na faixa de idade entre os 16 e os 60 anos, participavam do mercado de trabalho 88% dos homens e 39% das mulheres; em 2001, as porcentagens eram de 87% e 58%, respectivamente (Soares e Izaki, 2002, p. 5). Também diversificou-se a gama de profissões a seu alcance, e elas já despontam, ainda que timidamente, em posições de chefia. Apesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família.

O primeiro dado que sustenta esta conclusão diz respeito às *relações* estabelecidas e aos *papéis sociais* desempenhados pelas personagens, dentro das narrativas. Foram identificados os papéis e relações relevantes de cada personagem, isto é, aqueles com peso na trama. A mera indicação de que uma personagem era casada, por exemplo, não era importante, se a relação com o marido ou com a mulher não tivesse significado no livro. Os resultados, apresentados na tabela 8, mostram que – independentemente do sexo da personagem – o romance brasileiro contemporâneo privilegia as relações amorosas e familiares, mas essa característica é acentuada no caso das mulheres.

Tabela 8: Sexo e relações sociais das personagens

	relações profissionais	relações amorosas e familiares	relações de amizade e inimizade	outras relações	sem relações
feminino	150 (31,8%)	422 (89,6%)	162 (34,4%)	18 (3,8%)	-
masculino	364 (47,1%)	597 (77,2%)	389 (50,3%)	35 (4,8%)	7 (0,9%)
outro	–	–	1 (100%)	–	-
total	514 (41,3%)	1019 (81,8%)	552 (44,3%)	53 (4,3%)	7 (0,6%)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “relações sociais”.
Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Os números revelam que o único tipo de relação que aparece na maioria das personagens são as amorosas e familiares, mas aí a diferença entre homens e mulheres é significativa – quase 90% das personagens femininas mantêm relações amorosas e familiares, proporção que cai para pouco mais de três quartos no caso dos homens. As mulheres aparecem mais no papel de cônjuge (44,8% contra 36,7% das personagens do sexo masculino), de amante (17% contra 11%), de namorada (16,8% contra 12,3%), de “ex” (14,6% contra 9,4%), bem como de filha (35% contra 27,21%), de mãe (34% contra 25,7%) ou de irmã (22,5% contra 16,2%). A predominância se anula quando é focada a posição de “parceiro sexual” (eventual), ocupada por 13,2% das personagens tanto de um quanto de outro sexo.

As relações profissionais, que incluem patrão/empregado, cliente/fornecedor, colegas de trabalho e sócios, bem como entre professores e seus alunos, estão muito mais presentes nas personagens masculinas do que nas femininas, o que é condizente com o insulamento das mulheres na esfera privada. Chama a atenção, porém, o fato de que mesmo entre os homens, a maioria das personagens não se insere no espaço profissional. Lembrando ainda que a grande maioria das personagens masculinas são maduras, portanto, plenamente incorporadas ao mercado de trabalho, a incongruência fica ainda mais evidente.

É como se o trabalho – com todo o seu universo, formado pelos colegas e os chefes, as pressões, o cansaço, as intrigas, o jogo de poder, as fofocas no botequim ao final do dia – não fosse um tema digno para a literatura. Teríamos de anular, então, toda uma história das artes, e da própria literatura, que, a partir do século XIX (e em especial com o realismo de Courbet, Corot e Daumier, nas artes plásticas, após a revolução francesa de 1848), vai incorporando o trabalho e os trabalhadores entre os seus protagonistas.

Por fim, as relações de amizade e inimizade também são mais frequentes nas personagens homens. É possível especular que isso reflete um velho preconceito, que afirma que a verdadeira amizade é um privilégio masculino, enquanto as mulheres estariam sempre competindo entre si.

Mesmo quando são isoladas, as personagens referentes ao período mais recente – de 1985 em diante –, as diferenças entre personagens do sexo feminino e do sexo masculino permanecem inalteradas (de fato, os percentuais para cada tipo de relação, por sexo, pouco se movem). Portanto, o foco nas relações amorosas e familiares das mulheres não é efeito da presença de narrativas históricas, situadas em períodos nos quais o acesso feminino ao mundo do trabalho remunerado era restrito. Na verdade, a proporção de mulheres com relações profissionais é *maior* quando a narrativa se situa na época da Colônia ou do Império, o que se deve à presença relativamente forte de personagens escravas e de suas relações com seus senhores ou senhoras, ou seja, dentro do universo do trabalho.

A segunda evidência da permanência das personagens femininas no círculo doméstico se refere às principais profissões indicadas para elas nos romances. A tabela 9 apresenta os ofícios mais desempenhados pelos homens, nos livros do *corpus*.

Tabela 9: Principais ocupações das personagens masculinas

escritor	66	8,5%
bandido/contraventor	54	7,0%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	49	6,3%
estudante	45	5,8%
jornalista, radialista ou fotógrafo	43	5,6%
comerciante	42	5,4%
professor	42	5,4%
religioso	34	4,4%
sem ocupação	34	4,4%
oficial militar	30	3,9%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.
Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

A predominância de personagens escritores reflete a tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário, o que é reforçado pela presença, também bastante significativa, de outros criadores artísticos. Os criminosos também estão bastante representados, indicando um foco do romance nesse universo (e, aos 54 bandidos e contraventores identificados, seria, talvez, possível somar mais 6 presidiários). A categoria “sem ocupação” indica personagens desocupadas, sem que apareçam buscando um emprego (caso em que migrariam para a categoria “desempregado”, com 10 citações); tampouco, abrange os casos em que a narrativa não permite colher indícios sobre a eventual profissão da personagem (categoria “sem indícios”) ou crianças antes da idade escolar, animais e entes sobrenaturais (quando a questão foi considerada “não pertinente”).

A tabela 10 revela as ocupações mais frequentes para as personagens do sexo feminino.

Tabela 10: Principais ocupações das personagens femininas		
dona de casa	118	25,1%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	48	10,2%
sem ocupação	40	9,6%
empregada doméstica	35	7,4%
estudante	35	7,4%
sem indícios	30	6,4%
professora	28	5,9%
profissional do sexo	24	5,1%
jornalista, radialista ou fotógrafa	16	3,4%
escritora	15	3,2%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

O rol das principais ocupações é notavelmente diferente daquele que se refere aos homens. Há uma concentração muito maior em algumas poucas categorias, a começar pela de dona de casa, que abrange mais de um quarto das personagens mulheres (houve um único "dono de casa", um travesti). Uma proporção significativa aparece como "sem indícios", mostrando que, muito mais do que acontece com as personagens do sexo masculino, as mulheres podem receber um tratamento tão focado em seu universo pessoal que a questão da sua ocupação nem se coloca – foram apenas 27 personagens homens, 3,5% do total, classificadas como "sem indícios".

Não que uma variedade maior esteja ausente – aparecem também médicas, cientistas, ativistas políticas, empresárias, taquígrafas e mesmo operárias. Mas são casos isolados. Embora as narrativas se passem, em geral, nos nossos dias, conforme mostrou a tabela 4, a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas-de-casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas[12].

Os dados são congruentes com a análise, realizada em texto anterior, que apontou a ausência da mulher na representação do espaço urbano na narrativa brasileira recente. A personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina (ver capítulo 5).

Diretamente ligada à profissão, a questão sobre o pertencimento à elite intelectual também gerou dados interessantes. Os integrantes da elite intelectual foram definidos como aqueles possuidores de elevado capital cultural, na conceituação de Pierre Bourdieu (1979). Não precisavam ser necessariamente produtores culturais, podendo ser consumidores esclarecidos e assíduos de bens culturais considerados "legítimos". Uma grande parcela das personagens se enquadra na definição – 41,3%, enquanto 50,4% não pertencem à elite intelectual e para os restantes não há indícios ou a questão não é pertinente (crianças, animais etc.). Quando isolamos homens e mulheres, surge uma diferença significativa. Entre as personagens do sexo masculino, 46,6% pertencem à elite intelectual; entre as do sexo feminino, apenas 32,7%. No entanto, convém notar, as mulheres são, já há algum tempo, a maioria dos estudantes do ensino superior brasileiro e a tendência é de um crescente hiato de escolaridade em favor delas (Godinho et al., 2003).

Já em relação ao estrato social, personagens homens e mulheres apresentam perfis similares. Conforme será analisado adiante, há uma concentração de personagens nas classes médias. Esta concentração nos estratos intermediários é um pouco maior entre as mulheres, e elas também apresentam uma mobilidade social (personagens que transitam de um estrato social para outro) ligeiramente superior, mas nada que seja significante do ponto de vista estatístico.

As mulheres também são representadas como sendo um pouco mais religiosas que os homens. De maneira geral, o universo da religião é ignorado pelos romances presentes no *corpus*. Para 56,3% das personagens de ambos os sexos – a proporção é ligeiramente menor quando as mulheres são isoladas – não há, na narrativa, nenhum indício de sua religião[13]. Em seguida, aparecem os católicos, com 23,2% (no caso das mulheres, uma porcentagem bem maior, 28,7%, enquanto os homens alcançam 19,8%). As outras igrejas possuem pouquíssima presença: religiões afro-brasileiras (3%), judaísmo (2,2%), denominações protestantes históricas (1,6%), islamismo (1,2%), cultos esotéricos (0,8%, sendo 1,3% entre as mulheres e 0,5% entre os homens), denominações pentecostais (0,6%), cultos indígenas (0,6%), religiões fictícias (0,4%), religiões orientais (0,3%), espiritismo (0,2%)[14]. Há uma proporção relativamente grande de personagens "sem religião" (7,8%), mas é entre as agnósticas e ateias que a diferença entre os sexos reaparece: são 4,4% dos homens, mas apenas 1,9% das mulheres.

A cor da personagem

A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não-branca importante. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem branca. E dois livros, sozinhos, respondem por mais de 20% das personagens negras. A tabela 11 apresenta a distribuição das personagens por cor. Na tabela, mais uma vez, a categoria "não pertinente" agrupa personagens não-humanas.

Tabela 11: Cor das personagens

branca	994	79,8%
negra	98	7,9%
mestiça	76	6,1%
indígena	15	1,2%
oriental	8	0,6%
sem indícios	44	3,5%
não pertinente	10	0,8%
total	1245	100%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Apenas como base de comparação, é possível notar que o censo de 2000 realizado pelo IBGE – que é, muitas vezes, acusado de embranquecer a população, pela forma como coleta os dados sobre raça e cor – aponta 53,7% de brancos, 6,2% de pretos e 38,5% de pardos, além de 0,4% de indígenas, 0,5% de amarelos e 0,7% sem declaração. A predominância branca no romance contemporâneo, portanto, não corresponde à diversidade da população do país.

Da mesma forma como a auto-atribuição da raça ou cor, pelos entrevistados do IBGE, é carregada de subjetividade, na interpretação dos textos literários valeu a regra do contexto social. Uma vez que raça e cor são categorias construídas socialmente, o que importava, mais até do que a eventual descrição do aspecto físico das personagens, era como o meio encarava aquele indivíduo. Em especial, a linha divisória entre negros e mestiços podia ser ou não relevante, de acordo com cada contexto – se havia ou não gradação do preconceito racial, se havia ou não diferenciação interna numa comunidade não-branca.

Além de reduzida, a presença negra e mestiça entre as personagens é, tal como acontece com as mulheres, menor ainda quando são focados os protagonistas e, em especial, os

narradores. A tabela 12 apresenta os dados.

Tabela 12: Cor e posição das personagens

	branca	negra	mestiça	indígena	oriental	sem indícios	não pertinente
protagonista	84,5%	5,8%	5,8%	1,5%	–	2,0%	0,3%
coadjuvante	77,9%	8,7%	6,3%	1,1%	0,9%	4,0%	1,0%
narradora	86,9%	2,7%	3,8%	–	–	4,9%	1,6%
total	79,8% *n* = 994	7,9% *n* = 98	6,1% *n* = 76	1,2% *n* = 15	0,6% *n* = 8	3,5% *n* = 44	0,8% *n* = 10

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição".
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Os negros são 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores; embora em proporção menos drástica, uma redução similar ocorre no caso dos mestiços. Assim, os brancos não apenas compõem a ampla maioria das personagens identificadas no *corpus*; eles quase monopolizam as posições de maior visibilidade e de voz própria.

A pequena presença de negros e negras entre as personagens sugere uma ausência temática na narrativa brasileira contemporânea, que o contato com as obras, dentro e fora do *corpus*, contos e romances, confirma: o racismo. Trata-se de um dos traços dominantes da estrutura social brasileira, que se perpetua e se atualiza desde a Colônia, mas que passa ao largo da literatura recente. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica[15], ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida (cf., entre outros, Guimarães, 2004 [1998], e Damasceno, 2000). O mito, persistente, da democracia racial elimina tais questões dos discursos públicos – entre eles, como se vê, o romance.

Ao falar de racismo penso o termo segundo a definição de Ella Shohat e Robert Stam:

> O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos – não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social (Shohat e Stam, 2006 [1994], p. 51).

E uma vez que a opressão é tanto material quanto simbólica, podemos percebê-la também na própria literatura, uma forma socialmente valorizada de discurso que elege quais grupos são dignos de praticá-la ou de se tornar seu objeto[16].

Juntando os dados da tabela 12 com os da tabela 5, apresentada na seção anterior, é possível observar a ampla predominância de *homens brancos* nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as *mulheres negras* mal aparecem – o que sugere a ideia de que há um padrão, com cada desvio ocorrido reduzindo geometricamente a chance de ocorrência de outro. A tabela 13 apresenta os dados, que evidenciam que o contingente de protagonistas mulheres brancas equivale a 28,7% do total de protagonistas brancos, de ambos os sexos, mas as protagonistas mulheres negras equivalem a apenas 15% dos protagonistas negros de ambos os sexos; e as narradoras mulheres brancas correspondem a 32,7% dos narradores brancos de ambos os sexos, ao passo que, entre as personagens negras, o total de narradores mulheres não passa de 20% do total de narradores de ambos os sexos. Isto é, entre protagonistas e narradores negros surgem menos mulheres, da mesma forma que, entre protagonistas e narradoras mulheres, aparecem menos negros.

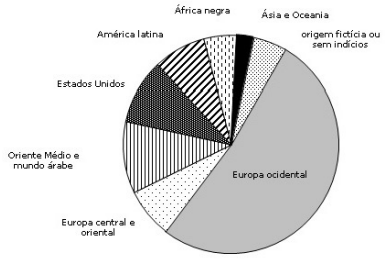
Tabela 13: Sexo, cor e posição das personagens				
	protagonistas		narradores	
	brancos	negros	brancos	negros
homens	206	17	107	4
mulheres	83	3	52	1

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Ainda em relação ao sexo, há uma pequena concentração de personagens masculinas entre os negros (65,3%, enquanto a média é de 62,1%). Talvez, a diferença, que não é significativa estatisticamente, explique-se pelo perfil diferente de ocupações das personagens, conforme será visto adiante – a opção por representar os negros como vinculados à violência reduz a presença de mulheres, em geral apresentadas como alheias a este universo. No quesito orientação sexual, há uma curiosa elevação da proporção de homossexuais (3,9% do total) entre personagens sem indícios de raça ou cor (11,4%), como se, ao se fixar nesta opção sexual, as outras características fossem dispensáveis. Outras porcentagens podem enganar – os 6,7% de homossexuais entre os indígenas e os 12,5% de bissexuais entre os orientais correspondem, na verdade, a uma única personagem em cada caso. Os efetivos totais são tão pequenos que a análise estatística perde validade.

Na grande maioria dos casos, a personagem do romance brasileiro contemporâneo é brasileira, mas esta afirmação é ainda mais válida para negros e mestiços. Enquanto 25,5% das personagens brancas (e 50% das orientais) são estrangeiras, a proporção desce para 16,3% no caso das negras e meros 3,9% no caso das mestiças[17]. Isso reflete a preferência pela origem europeia, majoritária entre as 281 personagens estrangeiras identificadas na pesquisa, demonstrada no gráfico 3.

Gráfico 3: Origem das personagens estrangeiras



Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Mas vale anotar que entre as mulheres também há menor proporção de estrangeiras. Elas são 40,6% das personagens apresentadas como brasileiras e apenas 29,8% das com outra nacionalidade. Aqui, novamente, parece se confirmar a existência um padrão implícito (homem, branco, heterossexual, brasileiro), sendo que a transgressão de um de seus critérios amplia as dificuldades para que outro também seja rompido. Dito de outra forma, se a personagem é do sexo feminino – isto é, foge ao padrão “homem” – é menos provável que deixe de ser branca, heterossexual e brasileira; se não é branca, então, é mais provável que seja homem, heterossexual e brasileiro, e assim por diante.

Uma diferença relevante está nas faixas etárias das personagens negras e brancas. Conforme sintetizado na tabela 14, as personagens negras são significativamente mais jovens, apresentando percentuais maiores do que as brancas para as três primeiras categorias de idade contempladas na pesquisa (infância, adolescência e juventude) e menores nas outras três categorias (idade adulta, maturidade e velhice). Há também uma proporção nitidamente

menor de negros na categoria “múltiplas idades”, isto é, de personagens que são acompanhadas por longo período de suas vidas.

Tabela 14: Faixa etária das personagens brancas e negras

	branca	negra
infância	74 (7,4%)	9 (9,2%)
adolescência	93 (9,4%)	16 (16,3%)
juventude	243 (24,4%)	36 (36,7%)
idade adulta	469 (47,2%)	40 (40,8%)
maturidade	273 (27,5%)	20 (20,4%)
velhice	92 (9,3%)	8 (8,2%)
múltiplas idades	63 (6,3%)	1 (1,0%)
sem indícios	7 (0,8%)	-

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “faixa etária”.
Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

A diferença de idade ajuda a explicar porque, entre as personagens negras, há uma proporção menor de doentes (2%, enquanto entre os brancos são 6,6%) e uma proporção muito maior de dependentes químicos (13,3%, contra 3,1% para os brancos). Mas não é toda, nem a maior parte da explicação. Da infância à idade adulta, há uma gigantesca desproporção entre negros e brancos no que se refere ao uso de drogas. Nada menos do que 33,3% das crianças e 56,3% dos adolescentes negros retratados no romance brasileiro atual são dependentes químicos, mas apenas 4,1% das crianças e 7,5% dos adolescentes brancos estão na mesma situação. Os números devem ser lidos com cuidado, uma vez que a base de dados não permite identificar o *momento* do uso de drogas – a personagem pode passar por mais de uma faixa etária, começando pela infância ou adolescência, e tornar-se dependente mais tarde. Fica patente também o impacto de livros que objetivam mostrar o submundo do crime nas favelas, fonte de grande parcela das personagens negras. Ainda assim, o viés na representação é inegável; só há um equilíbrio nas faixas etárias superiores, maturidade e velhice, quando nenhum negro – e uma parcela inferior a 2% dos brancos – aparece como dependente químico.

A cor é relevante também no que se refere à elite intelectual e ao estrato socioeconômico. Entre as personagens brancas, 46,9% pertencem à elite intelectual[18], mas entre os mestiços são apenas 19,7% e entre os negros, 17,3%. De fato, os brancos são mais de 90% de todas as personagens integrantes da elite intelectual, nos romances do *corpus*. Já a tabela 15 mostra que os brancos representados apresentam um perfil socioeconômico nitidamente mais privilegiado do que mestiços e, sobretudo, negros. Enquanto os brancos oscilam entre as classes médias e (um pouco menos) a elite econômica, os mestiços se dividem entre classes médias e (um pouco mais) pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres.

Tabela 15: Estrato socioeconômico e cor das personagens

	elite econômica	classes médias	pobres	miseráveis	sem indícios	outro	não pertinente
branca	36,2%	56,6%	15,5%	1,8%	1,6%	0,1%	0,2%
negra	10,2%	16,3%	73,5%	12,2%	1,0%	1,0%	-
mestiça	19,7%	42,1%	52,6%	5,3%	1,3%	-	-
indígena	26,7%	20,0%	53,3%	6,7%	-	13,3%	6,7%
oriental	25,0%	37,5%	50,0%	-	-	-	-
sem indícios	2,3%	50,0%	40,9%	2,3%	6,8%	-	-
não pertinente	-	10,0%	10,0%	-	10,0%	-	70,0%
total	31,5%	51,4%	23,9%	2,9%	1,8%	0,3%	0,8%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “estrato socioeconômico”.
Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

As categorias de estrato socioeconômico adotadas na pesquisa são sociologicamente imprecisas, mas se adequam aos indícios encontrados no romance. A elite econômica inclui os proprietários dos meios de produção e todos aqueles que possuem padrões elevados de conforto e consumo, levando-se em conta a época e o local da narrativa. Assim, em hipótese, seria possível identificar uma "elite econômica" dentro de, por exemplo, um aldeamento indígena. A linha divisória entre pobres e miseráveis é a fome; foram classificados como pobres aquelas personagens que, embora levando uma vida dura e passando dificuldades, tinham o que comer.

Abordando os mesmos dados de outro ângulo, é possível perceber que os brancos (79,8% da população total, conforme visto) são 91,8% da elite econômica e 88% das classes médias, mas apenas 51,9% dos pobres e 50% dos miseráveis. Mesmo nesses últimos grupos, convém observar, há uma presença maior de brancos entre as personagens do que na população brasileira. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), do IBGE, de 1999, os brancos eram 36% dos pobres e 30,7% dos indigentes[19].

É possível perceber, então, um duplo movimento. Em primeiro lugar, a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade. Sempre de acordo com os dados do PNAD de 1999, 42,4% dos pretos e 48,4% dos pardos situam-se na faixa que inclui pobres e indigentes, mas a proporção chega a 83,7% e 56,6%, respectivamente, entre as personagens. Mas, *ainda assim*, sub-representa-os nestes mesmos grupos, já que a proporção de personagens brancos entre aquelas de menor renda é elevada. Dito de outra forma, nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros.

Em relação à religião, observa-se que ela está mais presente nas representações das personagens indígenas e negras. Enquanto 62,5% dos orientais, 58,8% dos brancos e 47,4% dos mestiços não apresentam indícios de filiação religiosa, a proporção cai para 37,8% no caso dos negros e 33,3% no caso dos indígenas. Trata-se de efeito da forte vinculação destas personagens com, num caso, os cultos indígenas e, no outro, a umbanda e o candomblé. Entre os indígenas, 40% são indicados como praticantes de cultos tradicionais. E 26,5% das personagens negras aparecem como seguidores das religiões afro-brasileiras, isto é, mais de 70% dos fiéis destes cultos são negros. Os negros também são a maioria absoluta entre os pentecostais e possuem uma proporção de sem religião (15,3%) que é quase o dobro da presente na população total (7,8%). Já os mestiços se destacam pela alta proporção de católicos (36,8%, enquanto a média geral é de 23,2%).

A representação da umbanda e do candomblé como religiões quase que só de negros, por sua vez, corresponde cada vez menos à real distribuição de seus fiéis entre os diferentes grupos étnicos. Os dados do IBGE de 2000 revelam que 50,4% dos seguidores das religiões afro-brasileiras – umbanda e candomblé agrupados – declaram-se brancos, contra 18,2% de pretos, 29,8% de pardos e 0,3% de amarelos. Mesmo o candomblé, que até meados do século XX, apresentava-se fortemente associado à população negra, vivenciou o que Reginaldo Prandi descreveu como sendo "sua universalização, quando passou de religião étnica a religião de todos, com a incorporação, entre os seguidores, de novos adeptos de classe média e de origem não africana" (Prandi, 2005, p. 224)[20].

No *corpus*, a visão estereotipada – e mesmo preconceituosa – das religiões afro-brasileiras faz também com que seja o grupo religioso com maior porcentagem de pobres e miseráveis (81,1%) e, inversamente, um dos com menor proporção de personagens integrantes da elite intelectual, logo após do pentecostalismo. Nenhum pentecostal e apenas 10,8% dos seguidores dos cultos afro-brasileiros integram a elite intelectual, ao passo que, na outra ponta, 88,4% dos ateus ou agnósticos, 60,7% dos judeus, 60% dos esotéricos e 51,5% dos sem religião foram assim classificados. Os números devem ser lidos com cuidado, já que as

populações totais são muito reduzidas, mas no caso das religiões afro-brasileiras, bem como dos ateus e agnósticos, mostraram ser estatisticamente relevantes. O censo demográfico de 2000, no entanto, indica que a média de anos de estudos dos fiéis da umbanda e do candomblé (respectivamente, 7,3 e 7,5 anos) é superior à da grande maioria dos outros grupos religiosos, inclusive católicos romanos (5,8 anos), protestantes históricos (5,8 anos) e sem religião, categoria que, para o IBGE, inclui também ateus e agnósticos (5,7 anos)[21].

As personagens negras apresentam uma proporção significativamente menor de relações amorosas e familiares (71,4%, enquanto que entre os brancos a proporção é de 84,3% e, entre os mestiços, 81,6%). Por outro lado, os negros são a única categoria na qual a maioria das personagens trava relações de amizade ou inimizade (65,3%, ao passo que para os brancos a porcentagem é de 43,7% e, para os mestiços, 36,8%). No cruzamento entre cor e relações, chama a atenção ainda o fato de que 87,5% dos orientais estabelecem relações profissionais, seguidos, de longe, pelos negros (54,1%), mestiços (47,4%), indígenas (40%) e, por último, brancos (38,9%). No caso dos orientais há, aqui, reforço do estereótipo do "trabalhador sério".

É mais um dos muitos clichês que, segundo é possível inferir dos dados da pesquisa, perpetuam-se no campo literário – uma visão preconceituosa, muitas vezes, inconsciente, à qual aderem os escritores. As mulheres mantêm menos relações de amizade que homens, o candomblé e a umbanda como religiões só de negros incultos, o oriental trabalhador. Ou ainda, o fato de que ateus ou agnósticos têm maior possibilidade de se suicidar (14%, contra 3,4% da média geral), seguramente pela ausência do conforto que a crença num Deus proporcionaria.

Personagens negras e mestiças têm possibilidade um pouco maior de morrerem que as personagens brancas – o desfecho "morte" está presente para 28,7% dos brancos, 36,8% dos negros e 38,2% dos mestiços. É ainda mais significativo o tipo de morte. Há um predomínio do assassinato entre as personagens negras mortas, conforme mostra a tabela 16.

Tabela 16: Tipo de morte e cor das personagens

	suicídio	assassinato	acidente ou doença
branca	32 (11,2%)	80 (28,1%)	173 (60,7%)
mestiça	3 (10,3%)	10 (34,5%)	16 (55,2%)
negra	4 (11,1%)	22 (61,1%)	10 (27,8%)
indígena	1 (16,7%)	1 (16,7%)	4 (66,7%)
oriental	1 (50,0%)	-	1 (50,0%)

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Em relação às personagens indígenas ou orientais, os números absolutos são tão pequenos que não permitem qualquer generalização. Mas a predominância do assassinato como morte para os negros – é o desfecho de 22,4% de *todas* as personagens negras presentes no *corpus* –, revela uma associação entre a cor e o mundo da violência. Os dados referentes à ocupação ilustram com clareza a situação.

A tabela 17 lista as principais ocupações das personagens brancas; como elas formam a grande maioria da população pesquisada, a tabela se assemelha a uma mescla das tabelas 9 e 10, que relacionavam as ocupações mais citadas de homens e mulheres. Assim, donas de casa, artistas, escritores e estudantes ocupam o topo da lista.

Tabela 17: Principais ocupações das personagens brancas		
dona de casa	97	9,8%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	84	8,5%
escritor	69	6,9%
estudante	68	6,8%
sem ocupação	63	6,3%
professor	61	6,1%
jornalista, radialista ou fotógrafo	54	5,4%
sem indícios	48	4,8%
comerciante	47	4,7%
bandido/contraventor	32	3,2%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

É notável o contraste com a tabela 18, que apresenta as principais ocupações das personagens negras, com uma grande concentração na criminalidade. Mais de um quinto dos negros, representados nos romances em foco, são bandidos ou contraventores. (E a eles poderiam ser acrescentados mais três presidiários.) É notável também que duas categorias "femininas" – o emprego doméstico e a prostituição ou seus arredores – apareçam com mais frequência que "dona de casa".

Tabela 18: Principais ocupações das personagens negras		
bandido/contraventor	20	20,4%
empregado(a) doméstico(a)	12	12,2%
escravo	9	9,2%
profissional do sexo	8	8,2%
dona de casa	6	6,1%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	6	6,1%
estudante	5	5,1%
escritor	4	4,1%
governante	4	4,1%
mendigo	4	4,1%
oficial militar	4	4,1%
professor	4	4,1%
religioso	4	4,1%
não pertinente	4	4,1%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

As personagens mestiças ficam numa posição claramente intermediária; a ocupação mais presente é o emprego doméstico, com 9 menções (11,8%), logo seguida pelas donas de casa, com 8 menções (10,5%), e por bandidos e estudantes, com 7 (9,2%) cada. Aparentemente, o branqueamento gradativo das personagens lhes vai conferindo melhores posições na escala social.

O cruzamento entre sexo, faixa etária e cor mostra-se especialmente significativo. Entre as personagens do sexo masculino que passam pela adolescência, 58,3% apresentam a ocupação "bandido/contraventor" quando a cor é negra, percentual que desce para 11,5% entre os brancos (para os quais a categoria mais numerosa é "estudante", com 44,2% dos casos). Entre as que passam pela juventude, 47% dos negros são classificados como criminosos, contra 9% dos brancos; e a diferença permanece entre as personagens que passam pela idade adulta

(25,9% contra 4,7%). Há uma inversão apenas entre as personagens que transitam pela maturidade e/ou velhice, quando nenhum negro é classificado como “bandido/contraventor” e alguns poucos brancos (2,1%) o são.

Outras características

Além dos dados relativos ao sexo e à cor, a pesquisa revelou outras pistas interessantes sobre a composição das personagens do romance brasileiro atual.

Orientação sexual. Os dados confirmam algo que se intuía: autores mais jovens dão mais espaço, em suas narrativas, a personagens homossexuais e bissexuais. Entre a população total pesquisada, um pouco menos da metade (48,1%) é obra de escritores nascidos a partir de 1950, mas foram eles que criaram 73,3% dos bissexuais e 66,7% dos homossexuais. Já as personagens assexuadas foram, em sua grande maioria (92%), criadas por escritores nascidos antes de 1950.

Não foi detectado nenhum viés estatisticamente significativo no cruzamento entre orientação sexual e posição na narrativa, embora os bissexuais (e as personagens com orientação ambígua) apareçam com ligeira vantagem nas posições de protagonistas e narradores, o contrário acontecendo com os assexuados, como mostra a tabela 19.

Tabela 19: Orientação sexual e posição das personagens.

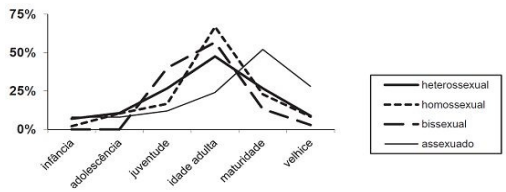
	protagonista	coadjuvante	narradora
heterossexual	285 (28,2%)	717 (71,1%)	140 (13,9%)
homossexual	13 (27,1%)	35 (72,9%)	8 (16,7%)
bissexual	10 (33,3%)	20 (66,7%)	7 (23,3%)
assexuado	5 (20,0%)	20 (80,0%)	2 (8,0%)
ambígua/indefinida	11 (45,8%)	12 (50,0%)	7 (29,2%)
não pertinente	2 (11,8%)	15 (88,2%)	3 (17,6%)
não mencionada	16 (17,4%)	74 (80,4%)	16 (17,4%)
total	342 (27,5%)	893 (71,7%)	183 (14,7%)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “posição”.
Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Acrescentada a variável sexo, porém, alcança-se um resultado relevante. Entre as personagens heterossexuais do sexo feminino, 20,4% são protagonistas e 11,5% são narradoras, mas as porcentagens sobem significativamente quando a orientação sexual muda: entre as homossexuais do sexo feminino, 40% são protagonistas e 20%, narradoras; e, entre as bissexuais do sexo feminino, temos 40% de protagonistas e 26,7% de narradoras. Isoladas as personagens do sexo masculino, há uma proporção maior de protagonistas (mas um pouco menor de narradores) entre os heterossexuais que entre homossexuais e bissexuais.

Em relação às faixas etárias, os homossexuais se concentram na idade adulta, bem como os bissexuais, embora estes últimos também apareçam fortemente na juventude. Os assexuados estão entre a maturidade e a velhice, conforme sintetizado no gráfico 4.

Gráfico 4: Orientação sexual e faixa etária das personagens



Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Homossexuais e bissexuais têm mais chance de serem retratados como sofrendo de alguma doença (12,5% e 15,7%, respectivamente, contra 5,2% dos heterossexuais), mas nunca aparecem como deficientes físicos – o que ocorre com 1,7% dos heterossexuais e com 8% dos assexuados. Ainda que não esteja disponível o dado estatístico, a leitura dos romances permite citar a aids como responsável, em parte, por esses números, uma vez que a doença é elemento recorrente de um universo ficcional que ainda situa os homossexuais masculinos como "grupo de risco". A explicação não cobre, porém, as personagens femininas homossexuais e bissexuais, que também apresentam percentuais de doença elevados, ainda que não tanto quanto homossexuais e bissexuais masculinos.

Ao mesmo tempo, enquanto 40,5% dos heterossexuais pertencem à elite intelectual, a proporção sobe para 43,3% entre os bissexuais e 47,9% entre os homossexuais. Nesse quesito, porém, a diferença realmente significativa ocorre entre os assexuados, 68% dos quais integram a elite intelectual: talvez, um reflexo de velhas teses de sublimação da sexualidade.

Nacionalidade. A grande maioria das personagens, como visto, é brasileira, mas os estrangeiros formam uma minoria nada desprezível, com 282 indivíduos, isto é, 22,7% do total. Entre eles, é significativa a presença maior de velhos, que respondem por 13,8% das personagens estrangeiras, mas apenas 7,6% no caso das brasileiras. É um reflexo da presença de um clichê literário, o velho imigrante, com as lembranças do país de origem e uma vida aventurosa para contar. Já no caso dos migrantes internos – pessoas que se mudam de uma para outra região do país – não há diferença relevante na proporção de velhos.

Os estrangeiros também são retratados como mais próximos das posições de elite. Há uma proporção maior de estrangeiros na elite intelectual (49,3% deles pertencem a este grupo, contra 39,3% dos brasileiros) e também na elite econômica (46,1%, ao passo que são apenas 27,3% entre os brasileiros). Por fim, os estrangeiros estabelecem mais relações profissionais (52,8% contra 38,2% dos brasileiros) e menos relações amorosas e familiares (74,5% contra 85%), reforçando o entendimento de que essas personagens são, em grande medida, estrangeiros *no Brasil*, portanto, longe de seu ambiente de origem.

Faixa etária. Há uma pequena diferença entre as personagens criadas por escritoras mulheres e por escritores homens: as autoras criam uma proporção ligeiramente maior de crianças, adolescentes e velhos, o que, talvez, reflita a parcela também maior de responsabilidade, assumida pelas mulheres, em relação aos que se encontram nas extremidades da existência. Não chega, porém, a ser uma distância significativa.

Personagens classificadas como "múltiplas idades" têm mais possibilidade de aparecerem como protagonistas, o que era de se esperar, já que a narrativa as acompanha por várias etapas da vida. A tabela 20 apresenta outros dados, menos previsíveis, como a forte proporção de protagonistas entre as crianças – e, no polo oposto, as personagens velhas concentradas na posição de coadjuvantes.

Tabela 20: Faixa etária e posição das personagens

	protagonista	coadjuvante	narradora
infância	42 (46,2%)	46 (50,5%)	20 (22,0%)
adolescência	33 (27,3%)	87 (71,9%)	19 (15,7%)
juventude	97 (30,9%)	215 (68,5%)	43 (13,7%)
idade adulta	191 (33,0%)	383 (66,3%)	101 (17,5%)
maturidade	84 (25,4%)	244 (73,7%)	38 (11,5%)
velhice	17 (14,8%)	97 (84,3%)	9 (7,8%)
múltiplas idades	39 (49,4%)	40 (50,6%)	17 (21,5%)
sem indícios	4 (25,0%)	11 (68,8%)	5 (31,3%)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Os adolescentes são mais propensos a aparecer como dependentes químicos: 13,2% das personagens desta faixa etária apresentam tal característica, contra apenas 3,9% do total. Os velhos, por sua vez, têm mais chance de aparecer como doentes (20%, enquanto a média geral é de 5,8%).

Condição física e psicológica. Conforme já foi visto em alguns cruzamentos de dados anteriores, a pesquisa contemplou também a presença de personagens com diferentes tipos de distúrbios físicos ou psicológicos. A proporção de portadores de deficiência física, de enfermos e de perturbados mentais (categoria que inclui da loucura ao retardamento) é praticamente idêntica entre as personagens do sexo feminino ou do sexo masculino, mas as mulheres são menos propensas à dependência química (apenas 1,7% delas são dependentes, contra 5,3% dos homens). Duas diferenças relevantes se destacam quando o foco é sexo *dos autores*. Mulheres criam menos personagens que sejam dependentes químicas (2,2% das personagens criadas por elas são dependentes, contra 4,6% dos homens) e são mais propensas a produzir personagens que sofram de perturbação mental (7,2% contra 3,7%).

Personagens portadoras de deficiência física têm uma ligeira tendência a serem assexuadas (9,5% delas são assexuadas, enquanto a média geral é de 2%). Enfermos, por sua vez, aparecem mais como homossexuais ou bissexuais (15,3%, para uma média geral de 6,3%). Já os integrantes da elite intelectual padecem mais de doença (7,4% são classificados como doentes, contra 4,1% das personagens indicadas como não pertencendo à elite intelectual) e menos de dependência química (2,1% contra 6,1%).

Tudo indica que a relação negativa não é entre pertencimento à elite intelectual e dependência química, mas entre o pertencimento aos grupos socioeconômicos privilegiados (situação da quase totalidade da elite intelectual) e a dependência química. Entre os miseráveis, 8,3% são representados como dependentes químicos; entre os pobres, 7,4%. A proporção cai para 3,4% entre as classes médias e 2% na elite econômica. Assim, o uso de drogas fica associado à figura do “marginal viciado”, não ao consumidor rico ou de classe média – e com tudo o que o estereótipo do noticiário policial inclui, isto é, o adolescente pobre, negro e do sexo masculino. Um dado relevante é que 42,9% dos pentecostais aparecem como dependentes químicos, em muitos casos indicando a participação religiosa como instrumento para superação do vício.

Se, no quesito dependência química, pobres e miseráveis podem ser tratados como uma unidade, no que se refere à perturbação mental o quadro é diferente. As personagens pobres têm a menor proporção de perturbados mentais (3%), enquanto as miseráveis têm a maior (13,9%). Possivelmente, efeito de outra figura recorrente, com grande visibilidade tanto nas cidades quanto no campo, a do andarilho andrajoso e demente.

Elite intelectual. Fortemente representada no conjunto de personagens estudado, a elite intelectual ocupa, de maneira ainda maior, os espaços de voz. Personagens pertencentes à elite intelectual são 41,3% do total, 58,5% dos protagonistas e 68,3% dos narradores. Há uma forte associação da elite intelectual com a elite econômica; 52% dos integrantes da elite econômica são também caracterizados como intelectuais, porcentagem que desce para 18,2% entre os pobres e 11,1% entre os miseráveis. Neste último caso – intelectuais miseráveis –, as personagens passam por processo de mobilidade social, isto é, transitam por mais de um estrato social.

Estrato socioeconômico. O mundo do romance brasileiro contemporâneo é o mundo das classes médias. Conforme já foi apontado antes, mais da metade das personagens pertence a esse grupo, ao menos em alguma etapa de sua trajetória.

Um total de 152 personagens, ou 12,2% da população, apresentam algum tipo de mobilidade social, isto é, passam de um estrato a outro. Os dados agregados não permitem identificar se predominam situações de mobilidade ascendente ou descendente. O movimento

mais frequente, com 65 casos, é o de personagens que passam da pobreza às classes médias, ou vice-versa, mas também ocorrem transformações drásticas, da elite econômica à miséria, ou o contrário, com 8 casos – mais do que entre classes médias e miséria, que reúne apenas 6 casos.

De maneira ainda mais acentuada do que acontece com a elite intelectual, as classes médias concentram as posições de narradoras dos romances do *corpus*. Englobando 51,4% do total de personagens, as classes médias representam 58,2% dos protagonistas e 78,1% dos narradores. As elites econômicas, por sua vez, apresentam uma forte redução entre sua presença geral (31,5%) e como narradoras (17,5%). Cruzando as três variáveis – posição na narrativa, pertencimento à elite intelectual e estrato socioeconômico – é possível perceber que mais da metade (54,1%) dos narradores pertencem tanto à elite intelectual quanto às classes médias. Ou seja, mais uma vez, observa-se que aqueles que assumem a voz na narrativa tendem a compartilhar as características dos autores dos romances.

Isso não significa dizer que esteja ausente um discurso crítico sobre as classes médias. De fato, a denúncia, frequentemente irônica, do arrivismo, da inautenticidade, da mesquinharia, da vulgaridade e do farisaísmo da classe média é um dos temas recorrentes da literatura, ao menos desde o século XIX e não só no Brasil. Muitas vezes, tal denúncia assume um caráter reacionário, já que é feita em nome de valores de elite, que a classe média macaqueia, mas nunca alcança. Seja como for, o tom crítico não elude o fato de que é esse estrato social o objeto privilegiado do fazer literário brasileiro.

Os títulos. Retirados artigos, pronomes, preposições e números, as palavras mais presentes nos títulos dos livros pesquisados são “amor”, “amores” e as conjugações do verbo “amor”, com 12 ocorrências, seguidas de “Deus” ou “deuses”, “diário” e “noite” ou “noites”, com 5 ocorrências cada. Na sequência, com quatro ocorrências cada, aparecem “estrela” ou “estrelas” e “ópera” ou “opereta”. Sem dar excessiva importância a tais dados, que mais merecem o estatuto de simples curiosidades, não custa registrar que eles são congruentes com uma ênfase nas relações íntimas (o amor, o diário). A presença da “ópera” na listagem das palavras mais citadas, por outro lado, é um sintoma do universo de referências privilegiado pelos escritores. (“Samba”, “carnaval” e “futebol”, por exemplo, não aparecem sequer uma única vez.)

As editoras. Os dados revelam pouca diferenciação entre as três editoras. Ainda que, algumas vezes, os testes estatísticos apontem uma diferença como significativa, é difícil entendê-la como sendo resultado de uma decisão editorial, consciente ou não. Assim, há um pouco mais de narradores entre as personagens dos romances publicados pela Companhia das Letras (20%) e um pouco menos na Record (12,3%); há mais personagens animais nos livros da Rocco (1,1%) do que na média geral (0,4%); um pouco mais de homossexuais e bissexuais na Companhia das Letras (9,7%, somadas as duas categorias, enquanto a média geral fica em 6,3%); mais adultos na Rocco (52,7%) e menos na Record (42,1%); menos pobres na Rocco (14,9%) do que no geral (23,9%); e assim por diante. Tais discrepâncias podem, na maior parte dos casos, ser atribuídas à presença de um ou dois autores no elenco de uma determinada editora, que, com meia dúzia de títulos publicados, fazem a balança pender para um lado ou outro.

O fato de não haver diferenças significativas nos dados obtidos entre as três editoras escolhidas para a pesquisa indica que, provavelmente, a inclusão de outras casas editoriais importantes não alteraria as conclusões sobre a representação dos grupos marginalizados no romance brasileiro atual.

Idealização

É muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele. Das mais sofisticadas teorias – que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. Ao contrário do que apregoam os defensores da arte como algo acima e além de suas circunstâncias, o discurso literário não está livre das injunções de seu tempo e, tampouco, pode prescindir dele – o que não o faz pior nem melhor que o resto.

Parece redutor afirmar, como faz Roger Taylor, que "a linguagem específica com a qual se discute o mundo da arte é uma cortina de fumaça que confere uma mística ou aura especial a esse aspecto [a 'alta cultura'] da vida burguesa. A burguesia classifica suas preferências como 'arte'" (Taylor, 2005 [1976], p. 48). Mas negar *a priori* a relação entre a expressão artística julgada *legítima*, de um lado, e a *legitimação* de formas de dominação social, do outro, impede que se coloque em questão quem distribui o direito à expressão artística. Como consequência, caímos na metafísica do belo (e do bom) intrínseco – terreno comum à maior parte das teorias estéticas, a despeito de suas divergências. Um exemplo extremo dessa metafísica pode ser encontrado nos argumentos de Lukács:

> Aquele efeito emocionante e que nos abala, aquela convulsão proporcionada pela tragédia, pela comédia, pela obra de ficção, pela boa pintura, pela bela estátua e pela criação musical, aquela purgação de nossas paixões nos torna seres humanos melhores do que éramos, desenvolve em nós a prontidão para o moralmente bom (apud Taylor, 2005 [1976], p. 112).

Assim, o problema de se idealizar a arte e a literatura é o que essa idealização acaba escondendo. Negar a literatura como prática humana, presa a uma complexa rede de interesses, é escamotear um processo, em última instância, autoritário: aquele que define o que pode ser considerado literatura em meio a tudo o que é escrito ou que se pensa escrever um dia. De um modo geral, dissocia-se a ideia de produção de controle, como se todos fossem livres para escrever o que bem entendessem, desde – é claro – que se sujeitem às regras "estéticas e universais" da Literatura (com L maiúsculo para diferenciá-la de outras atividades mais corriqueiras). Assim, não somos *nós*, com nossas convicções e preconceitos, a legitimarmos determinado romance ou poema, rejeitando outros, mas cada obra em particular, com suas "qualidades estéticas e universais", a conquistar seu espaço, consagrando autor e personagens. Em suma, a produção artística seria regida por leis transcendentais, o que a tornaria inacessível para alguns – uma vez que é bem mais fácil argumentar contra decisões humanas do que se impor diante de regras eternas e imutáveis, tão mais castradoras quanto mais enraizadas parecem estar na realidade social que as circunscreve.

É claro que os tempos mudaram, que algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios começassem, timidamente, a se revelar na condição de escritores. Mas, como vimos, ainda não foram incorporados de fato. Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens, condicionaram-nos a pensar que a voz dos homens não tem gênero e, por isso, existiam duas categorias, a literatura, sem adjetivos, e a literatura feminina, presa a seu gueto. Da mesma forma, aliás, que, por vezes, parece que apenas os negros têm cor ou somente os *gays* carregam as marcas de sua orientação sexual. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais[22]. E que, portanto, toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses, por mais difusos que eles sejam.

Negar isso é insistir na perpetuação de uma forma de opressão, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras

em potencial. Nosso campo literário é um espaço excludente, constatação que não deve causar espanto, já que ele se insere num universo social que é também extremamente excludente. Falta ao romance brasileiro contemporâneo, como os números da pesquisa indicam de maneira eloquente, incorporar as vivências, os dramas, as opressões, mas também as fantasias, as esperanças e as utopias dos grupos sociais marginalizados, sejam eles definidos por classe, por sexo, por raça e cor, por orientação sexual ou por qualquer outro critério.

O resultado é que, como conjunto, nossa literatura apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida, também o mundo acadêmico. A crítica, convém reforçar, não se dirige a autores ou obras em específico, mas ao conjunto do campo literário; seu foco não está em tal ou qual opção narrativa ou estilística, e sim nos constrangimentos estruturais preexistentes. Sua condição de possibilidade, porém, é a dessacralização do fazer literário, enunciada acima. Se é legítimo denunciar, como fez Joel Zito Araújo (2000), a ausência do negro na telenovela brasileira, por que não se pode apresentar veredicto idêntico sobre o romance?

Há vinte anos, prefaciando um livro de Flora Süssekind sobre o "eterno retorno" do naturalismo em nossa literatura, Luiz Costa Lima chamava a atenção para o fato de que o escritor brasileiro costuma se revestir de "autoridade – por sua vez legitimada por sua recepção – porque aponta o que *é* o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se pois como um porta-voz da nacionalidade" (Lima, 1984, p. 12). Não há dúvida de que essa é uma postura que se mantém até hoje, especialmente quando a vertente referencial de nossa literatura se mostra tão forte, seja pelo viés da representação da violência nas metrópoles brasileiras, como em um Marçal Aquino, por exemplo, seja pelo enfoque no provincianismo da classe média, como em um Cristovão Tezza, ou mesmo do resgate da memória de grupos de imigrantes às margens dos grandes centros urbanos, como em Milton Hatoum. Se já não cabe a ideia de um único Brasil – que, de certo modo, ainda se insinuava em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984) –, nem por isso, desaparece a intenção de apresentar uma parcela do "ser brasileiro".

O ensaio de Süssekind, que continua sendo uma das interpretações mais originais e instigantes de uma tendência de conjunto da nossa narrativa, chega ao final indicando o rumo para o "bom" romance brasileiro, de uma "literatura-contra", isto é, uma literatura que se estabeleça *contra* a realidade (Süssekind, 1984, p. 198). Por mais que a proposta ali esboçada seja instigante e pareça sedutora, não julgo que o caminho passe pela construção de qualquer critério para diferenciar certo e errado, boa e má literatura. Conforme a discussão anterior deve ter deixado evidente, descarto a possibilidade de construção de qualquer parâmetro estético com validade universal.

A crítica à produção literária brasileira recente, na forma aqui proposta, deve ser feita a partir de seu perfil de conjunto (e, agora, não me refiro somente ao *corpus* desta pesquisa, mas às obras publicadas nesse período de um modo geral), enfocando aqueles que me parecem ser três problemas principais de nossa literatura, problemas, aliás, intimamente ligados entre si: falta de crítica, falta de autocrítica e falta de ambição. Falta crítica na sua abordagem do real, aceito como aquilo que é e, neste sentido, naturalizado. Não que os escritores não possam ser, como, muitas vezes, são sensíveis às graves injustiças da sociedade brasileira, ou que seus textos não traduzam tal sensibilidade. Mas o retrato da injustiça ou da miséri a, que aparece aqui e ali, apenas ecoa aquilo que o texto jornalístico, ou o discurso acadêmico fossilizado, já oferece cotidianamente, incapaz que é de dar vida ao conjunto complexo de relações sociais que sustenta tais situações (miséria, injustiça).

Também é relevante a ausência quase que absoluta de uma contraface utópica. O que, de algum modo, aponta para a impossibilidade de sequer imaginar uma realidade outra. A utopia, segundo André Gorz, é "a visão de futuro sobre a qual uma civilização baseia seus projetos, estabelece seus objetivos ideais e constrói suas esperanças" (Gorz, 1988, p. 22). Portanto, os próprios agentes sociais podem saber que não é possível a sua completa realização, mas ela "direciona a ação política e potencializa a insatisfação com o mundo existente" (L. F. Miguel, 2006, p. 93). Sua ausência na literatura também implica no não questionamento da noção de realidade do próprio leitor. Ou como lembra Luiz Costa Lima: "enfatizando o documental e a 'realidade' de que a obra se quer 'retrato', satisfaz-se o 'bom senso' do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições" (Lima, 1984, p. 12). Assim, a falta de crítica corresponde, em grande medida, ao padrão naturalista questionado por Süssekind.

A falta de autocrítica, por sua vez, refere-se à tranquilidade com que, em geral, o romance brasileiro aceita a ausência de uma pluralidade de vozes em seu interior. A deslegitimação das formas de expressão desviantes faz com que, no campo literário, vigore a mesma regra existente na política, na qual "a um grupo dominado resta apenas a opção de calar ou ser falado [por outros]" (L. F. Miguel, 2003, p. 134). Em romances como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ou em contos como "Discurso sobre o método", de Sérgio Sant'Anna, a ausência da voz alheia é, como já vimos, problematizada, aflorando no texto a tensão causada pelo fato de que o objeto da escrita – a retirante, o trabalhador –, longe de apresentar sua perspectiva, não passa de "um coadjuvante muito secundário, quase imperceptível, de um espetáculo polifônico" (Sant'Anna, 1989, p. 91). Mas tais obras são exceção, num campo literário em que os autores não põem em questão sua própria autoridade (ver capítulo 2).

O que não significa, é claro, que a representação de grupos diferentes daquele de onde procede o autor deva ser abolida, até porque, usando os termos de Anne Phillips em sua discussão sobre o problema da representação feminina, isso inadvertidamente condenaria vozes minoritárias a trabalharem apenas com questões ou cultura de "minoria", sendo que a verdadeira questão "não é quem deveria falar e de que perspectivas, mas como assegurar às mulheres nativas e de cor, acesso integral e idêntico às oportunidades de publicação" (Phillips, 1995, p. 9). Ou seja, a representação não dispensa a necessidade da presença do outro, não elimina a exigência da democratização do fazer literário.

Por fim, falta ambição à nossa literatura. Falta ambição na acomodação com a temática modesta, com o insulamento no mundo doméstico das classes médias brancas, com o apego referencial à realidade mais imediata. Mas falta ambição também no evidente exercício da escrita sem riscos. Com seus recortes miúdos e autocentrados, nossos romances mal espiam para o lado de fora, recusando-se a uma interpretação mais ampla dos fenômenos que nos cercam, como a violência urbana, a exclusão social ou a inserção periférica na globalização capitalista, por exemplo. E, então, lá vamos nós para mais um texto que balança a cabeça e descreve sequestros e assassinatos "no meio da rua" e "em plena luz do dia"... A falta de ambição é sinalizada justamente pela ausência de crítica e de autocrítica, pela ausência de reflexão e pelo medo do risco. Mais uma vez, não se trata de condenar o recorte temático de alguma obra específica, mas de indicar, como sintomático, que (quase) todas optem por um reduzido elenco de recortes.

Não são problemas cuja relevância se possa apontar pelo exame de tal ou qual título, ou cuja resolução venha a ocorrer pela publicação de alguma obra redentora. São elementos constantes da literatura praticada no Brasil, que revelam os contornos do nosso campo literário. Eles me parecem importantes porque indicam limites internos ao campo. Isto é, o problema da ampliação das vozes capazes de expressão literária legítima não se resolve apenas dentro do campo literário – uma vez que também é o reflexo, nele, de uma sociedade

excludente e autoritária. Mas a falta de crítica, de autocrítica e de ambição indica a acomodação do romance brasileiro, tomado em seu conjunto, com essa situação.

"Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime", escreveu certa vez Antonio Candido (2006 [1959], p.11). E nos exprime não apenas pelo que nos diz, mas também por aquilo sobre o qual cala. Os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social. Os números apresentados pela pesquisa, transcendendo a especificidade – que é real – de cada obra, contribuem para fazer emergir esse quadro.

---

[1] Para uma discussão do papel simbólico dos selos editoriais, ver Bourdieu (1977).

[2] Esses gêneros são considerados menores pelo próprio campo, que lhes confere menor legitimidade e faz deles plataformas menos eficientes para a busca da consagração literária.

[3] Uma descrição das oscilações do mercado editorial no período se encontra nos capítulos finais de Hallewell (2005).

[4] A lista foi elaborada em 2005, pela organização do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, em meio a uma relação mais ampla, de 361 obras literárias, de todos os gêneros, publicadas no ano anterior. Embora ampla, a lista não é exaustiva e contém erros, como a inclusão de algumas reedições.

[5] Esses dados são compatíveis também com outros, alcançados em pesquisas realizadas na França, que mostram que entre os anos 1950 e 1980 o percentual de mulheres entre os escritores se manteve estável entre 25% e 30%. Cf. Marini (1995 [1991], p. 362).

[6] Os dados biográficos sobre os autores, além daqueles encontrados nas orelhas de seus próprios livros, foram buscados em páginas da internet e em obras de referência, em especial Coutinho e Sousa (dir.) (1998) e N. N. Coelho (2002).

[7] Na maior parte dos casos, a cor foi inferida pelos pesquisadores, a partir de fotos encontradas nos próprios livros, em outras publicações e na internet, buscando seguir os critérios fenotípicos dominantes no Brasil.

[8] Outras categorias abrigam pequenas parcelas do *corpus*: local incerto (4,7%), outro local, categoria que inclui aldeias indígenas, ilhas desertas etc. (5%), e múltiplos locais (4,3%).

[9] A rigor, o correto seria falar exclusivamente de "personagens do sexo feminino" e "personagens do sexo masculino", já que há uma pequena parcela de personagens não-humanas. Para simplificar, porém, serão usadas também as palavras "mulheres" e "homens".

[10] Por outro lado, como lembrou a escritora Maria José Silveira em debate sobre esta pesquisa, realizado no Itaú Cultural de São Paulo, em 2007, as autoras também podem ser levadas a incluir mais personagens masculinas em suas obras para fugir da depreciativa qualificação de "romance feminino".

[11] Um levantamento complementar observou como as personagens femininas são representadas no tocante ao corpo, à sexualidade e à maternidade, identificando diferenças significativas no tratamento dado por escritoras mulheres e por escritores homens (Dalcastagnè, 2010).

[12] A orientação sexual da personagem também influi na ocupação que lhe é atribuída; entre as personagens homossexuais e bissexuais, 28,2% são escritoras e/ou artistas.

[13] No entanto, as manifestações religiosas são importantes no cotidiano do brasileiro. Especificamente em relação às mulheres, um amplo *survey* realizado em 2001 revelou que 64% das respondentes haviam participado, nos 30 dias anteriores, de alguma forma de celebração religiosa. Os lugares de culto aparecem, com folga, como os principais espaços frequentados pelas mulheres, fora os ambientes familiar e de trabalho. Ver Venturi, Recamán e Oliveira (orgs.) (2004, p. 247).

[14] Também aparecem um "cristão" inespecífico, um maronita, um seguidor de culto tradicional africano e uma personagem que segue múltiplas religiões.

[15] Penso, por exemplo, em *Sexo*, de André Sant'Anna (1999), e *Contos negreiros*, de Marcelino Freire (2005).

[16] Para uma discussão sobre a presença de personagens negras na literatura brasileira contemporânea, que recupera os dados do levantamento e analisa diferentes modos de representar as relações raciais, ver Dalcastagnè (2008).

[17] No caso das personagens escravas, foram consideradas estrangeiras apenas aquelas cujo nascimento na África era expressamente mencionado. Quando não havia tal menção, julgou-se que haviam nascido no Brasil.

[18] O que corresponde, na verdade, à maioria: 45,1% não pertencem à elite intelectual e os 8% restantes foram classificados como "sem indícios" ou "não pertinente".

[19] Nos dados do IBGE, o contingente dos pobres inclui também o dos indigentes, isto é, "indigentes" é uma subcategoria de um grupo maior, "pobres" (Henriques, 2001, p. 10).

[20] Os dados censitários sobre os grupos religiosos, parte dos quais aqui reproduzidos, e uma análise de seu significado estão apresentados nas páginas seguintes do livro de Prandi.

[21] A média dos anos de estudos não indica o pertencimento à elite intelectual, mas é o dado censitário que mais se relaciona com ela. A tabela reproduzida no livro de Prandi (2005, p. 227) não inclui todos os grupos religiosos; entre os ali destacados, candomblé e umbanda aparecem na segunda e na terceira posições, logo após o espiritismo (seguidores com 9,6 anos de estudos em média).

[22] Sobre essa discussão, ver Eagleton (1994 [1983]) e Bourdieu (1989).

Referências

ABELAIRA, Augusto (1970 [1968]). *Bolor*. 2. ed. Amadora: Bertrand.

AINOUZ, Karim (direção) (2006). *O céu de Suely*. São Paulo: Videofilmes.

ANDERSON, Benedict (1991 [1983]). *Imagined communities*: reflections on the origin and spread of nationalism. Edição revista e ampliada. Londres: Verso.

ÂNGELO, Ivan (1978 [1976]). *A festa*. 5. ed. São Paulo: Summus.

ANTÔNIO, João (1963). *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (2001 [1986]). *Abraçado ao meu rancor*. Reed. São Paulo: Cosac & Naify.

AQUINO, Marçal (2002). *O invasor*. São Paulo: Geração.

ANTUNES, Arnaldo (1991). "Volte para o seu lar". Gravada por Marisa Monte no disco *Mais*. Rio de Janeiro: Gravadora EMI.

ARAÚJO, Joel Zito (2000). *A negação do Brasil*: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac.

ARÊAS, Vilma (1997). "O escritor contra a língua". *Mais!*, suplemento da *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25 de maio, p. 12.

ARENDT, Hannah (1987 [1958]). *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

_____ (1989 [1951]). *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras.

ASSIS, Machado de (1959 [1900]). *Dom Casmurro*, em *Obras completas*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

AZEVEDO, Aluísio (1991 [1890]). *O cortiço*. São Paulo: Círculo do Livro.

BAKHTIN, Mikhail (1987 [1965]). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB.

_____ (1988 [1975]). *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec.

_____ (1997 [1929]). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BARTHES, Roland (1999 [1966]). *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva.

BATISTA, Abraão (1991). *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*. Cordel.

BAUMAN, Zigmunt (1999 [1998]). *Globalização*: as consequências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BERMAN, Marshall (1986 [1982]). *Tudo o que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras.

BORGES, Jorge Luis (1974 [1945]). "El Aleph". In: *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.

BOURDIEU, Pierre (1977). "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. n. 3. Paris, p. 3-43.

_____ (1979). *La distinction*: critique sociale du jugement. Paris: Minuit.

_____ (1980). *Le sens pratique*. Paris: Minuit.

_____ (1984). *Questions de sociologie*. Paris: Minuit.

_____ (1989). "Genèse historique d'une esthétique pure". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. n. 27. Paris. p. 95-106.

_____ (1992). *Les règles de l'art*: genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil.

_____ (1993). "Effets de lieu". In: BOURDIEU, Pierre (org.). *La misère du monde*. Paris: Seuil.

_____ (1994). *Raisons pratiques*: sue la théorie de l'action. Paris: Seuil.

_____ (1996 [1982]). *A economia das trocas ling*üísticas. Trad. Sergio Miceli et al. São Paulo: Edusp.

_____ (1998). *La domination masculine*. Paris: Seuil.

BRITO, Ronaldo Correia de (2008). *Galiléia*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis (1992). *Perversas famílias*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

BUARQUE, Chico (1983). "Violeira". Gravada por Elba Ramalho no disco *Para viver um grande amor*. [S.l.]: Gravadora CBS.

CALVINO, Italo (1990 [1972]). *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras.

CAMARANO, Ana Amélia (2002), "Envelhecimento da população brasileira: uma contribuição demográfica". *Textos para Discussão*. n. 858. Rio de Janeiro: IPEA.

CANCLINI, Néstor García (2002). "Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação". *Opinião Pública*. Campinas. v. VIII, n. 1, p. 40-53.

CANDIDO, Antonio (1987). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

_____ (2006 [1959]). *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos 1750-1880. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

CAPPARELLI, Sérgio (1994). *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*. Porto Alegre: L&PM.

CAREY, John (1993 [1991]). *Os intelectuais e as massas*. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poetica.

CARRANÇA, Flávio; BORGES, Rosane da Silva (orgs.) (2004). *Espelho infiel*: o negro no jornalismo brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo.

CARVALHO, Bernardo (1995). *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1998). *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

CARVALHO, Murilo (1977). "Primeira morte". In: *Raízes da morte*. São Paulo: Ática.

CERTEAU, Michel de (1994 [1990]). *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.

CHAUVIRÉ, Christiane (1991 [1989]). *Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

COELHO, Nelly Novaes (2002). *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras.

COELHO, Teixeira (1998). *As fúrias da mente*. São Paulo: Iluminuras. COMPAGNON, Antoine (1999). *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (dir.) (1989). *Enciclopédia da literatura brasileira*. 2v. Rio de Janeiro: FAE.

CUNHA, Euclides da (1995 [1909]) "À margem da história". In: *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

CUNHA, Helena Parente (1988). *As doze cores do vermelho*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

DALCASTAGNÈ, Regina (1996). *O espaço da dor*: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora UnB.

_____ (2000). *A garganta das coisas*: movimentos de *Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora UnB.

_____ (2008). "Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 31. Brasília, p. 98-110.

_____ (2010). "Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo". In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.), *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte.

DAMASCENO, Caetana Maria (2000). "Em casa de enforcado não se fala em corda: notas sobre a construção social da 'boa' aparência no Brasil". In: GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; HUNTLEY, Lynn (orgs.). *Tirando a máscara*: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra.

DANTAS, Francisco J. C. (1991). *Coivara da memória*. São Paulo: Estação Liberdade.

_____ (1997). *Cartilha do silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras.

DOURADO, Autran (1990 [1961]). *A barca dos homens*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____ (1986 [1970]). *O risco do bordado*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record.

EAGLETON, Terry (1994 [1983]). *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.

ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.

ELSTER, Jon (1999). *Alchemies of the mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

EMICIDA (2011). Mensagem publicada em perfil pessoal do Twitter (@emicida). 21 jun. de 2011. Disponível em: <http://twitter.com/#!/emicida/status/83202871079870464>. Acesso em: 21 jun. 2011.

EVARISTO, Conceição (2003). *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza.

FAULKNER, William (2004 [1929]). *O som e a fúria*. São Paulo: Cosac e Naify.

FELINTO, Marilene (1982). *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

FERRÉZ (org.) (2005). *Literatura marginal*: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir.

FERRÉZ (2000). *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto.

_____ (2003). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva.

_____ (2006). *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva.

FIGUEIREDO, Rubens (2010). *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras.

FONSECA, Rubem (1989 [1975]). "Feliz ano novo". In: *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1989 [1975]). "Passeio noturno (parte I)". In: *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1989 [1975]). "Passeio noturno (parte II)". In: *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1994 [1979]). "O cobrador". In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

FOUCAULT, Michel (1996 [1971]). *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola.

FRASER, Nancy (1992). "Rethinking the public sphere". In: CALHOUN, Craig (org.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge: The MIT Press.

_____ (1997). *Justice interruptus*: critical reflections on the "postsocialist" situation. Nova York: Routledge.

FREIRE, Marcelino (2005). *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record.

_____ (2003). *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê.

FUEGO, Andréa del (2010). *Os Malaquias*. Rio de Janeiro: Língua Geral.

GINZBURG, Carlo (1989 [1986]). "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas, sinais*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.

GODINHO, Tatau et al. (2003). *Trajetória da mulher na educação brasileira, 1996-2003*. Brasília: INEP.

GONÇALVES, Ana Maria (2006). *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record.

GOODIN, Robert (2000). "Democratic deliberation within". *Philosophy and Public Affairs*. v. 29, n. 1. Princeton, p. 81-109.

GORINI, Ana Paula Fontenelle; CASTELLO BRANCO, Carlos Eduardo (2000). "Panorama do setor editorial brasileiro". *BNDES Setorial*. n. 11. Rio de Janeiro, p. 3-26.

GORZ, André (1988). "Métamorphoses du travail: quête du sens". *Critique de la raison économique*. Paris: Galilée.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; HUNTLEY, Lynn (orgs.) (2000). *Tirando a máscara*: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (2004 [1998]). *Preconceito e discriminação*: queixas de ofensas e tratamento desigual dos negros no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora 34.

GUSDORF, Georges (1963). *La parole*. Paris: Presses Universitaires de France.

HALLEWELL, Laurence (2005). *O livro no Brasil*. Trad. Maria da Penha Villalobos et al. 2. edição. São Paulo: Edusp.

HARVEY, David (1992 [1989]). *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola.

HATOUM, Hatoum (1989). *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.

HENRIQUES, Ricardo (2001). "Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90". *Textos para Discussão*. n. 807. Rio de Janeiro: IPEA.

HOFBAUER, Andreas (2006). *Uma história do branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Editora UNESP.

HOOD, Rappin' (2001). "É tudo no meu nome**".** Gravada por Rappin' Hood no disco *Sujeito homem*. São Paulo: Gravadora Trama.

IBGE. <http://www.ibge.gov.br/censo2010/primeiros_dados_divulgados/index.php?uf=00>. Acesso em: 11 mar. 2011.

JACOBS, Jane (1993 [1961]). *The death and life of great American cities*. Reed. Nova York: The Modern Library.

JESUS, Carolina Maria de (1986). *Diários de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1996). *Meu estranho diário*. Organização de João Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã.

_____ (1983 [1960]). *Quarto de despejo*. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

KURZ, Paul Conrad (1968). "Metamorfosis de la novela moderna". In: KURZ et al. *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama.

LAURETIS, Teresa de (1994 [1987]). "A tecnologia do gênero". Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco.

LEIBOVITZ, Annie; SONTAG, Susan (1999). *Women*. Nova York: Random House.

LEIRIS, Michel (2003 [1946]). "Da literatura como tauromaquia". In: *A idade viril*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify.

LEVY, Tatiana Salem (2007). *A chave da casa*. Rio de Janeiro: Record.

LIMA, Luiz Costa (1984). "Prefácio" a Flora Süssekind. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história*: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé.

LINKLATER, Richard (direção) (2001). *Waking life*. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures.

LINS, Osman (1986 [1976]). *A rainha dos cárceres da Grécia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara.

_____ (1973). *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos.

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

LISBOA, Adriana (2010). *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (1990 [1977]). *A hora da estrela*. 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____ (1995 [1960]). *Laços de família*. 28. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____ (1988 [1964]). *A paixão segundo G. H*. Edição crítica. Paris: Archives; Brasília: CNPq.

_____ (1990 [1944]). *Perto do coração selvagem*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____ (1984 [1974]). *A via crucis do corpo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MARINI, Marcelle (1995 [1991]). "O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França". In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). *História das mulheres*. *O século XX*. v. 5. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho et al. Porto/São Paulo: Afrontamento/Ebradil.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom (1998). "Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio". *Revista USP*. n. 37. São Paulo, p. 82-91.

MELO, Patrícia. *Inferno* (2000). São Paulo: Companhia das Letras.

MIGUEL, Luis Felipe (2003). "Representação política em 3-D: elementos para uma teoria ampliada da representação política". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n. 51. São Paulo, p. 123-40.

_____ (1997). "Um bicho-solto no campo literário". *Literatura Brasileira Contemporânea/Boletim*. n. 11. Brasília. p. 6.

_____ (2006). "Utopias do pós-socialismo: esboços e projetos de reorganização radical da sociedade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n. 60. São Paulo, p. 91-114.

_____ (2012). "Aborto e democracia". *Revisa Estudos Feministas*. v. 20. Florianópolis. No prelo.

MIGUEL, Salim (1979). "O gramofone". In: *A morte do tenente e outras mortes*. Rio de Janeiro: Antares.

_____ (1998). *As confissões prematuras*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

_____ (1973). "Sem rumo". In: *O primeiro gosto*. Porto Alegre: Movimento.

MIRANDA, Adelaide Calhman de (2008). "Gêneros indefinidos, corpos inadequados revelam ideal feminino inatingível"em *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 32. Brasília, p. 47-56.

MIRANDA, Ana (1997). *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras.

MIRISOLA, Marcelo (1998). *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade.

_____ (2000). *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34.

MOURALIS, Bernard (1982 [1975]). *As contraliteraturas*. Trad. António Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia. Coimbra: Almedina.

NASSAR, Raduan (1989 [1975]). *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

NIETZSCHE, Friedrich (1992 [1886]). *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

NOLL, João Gilberto (1989 [1985]). *Bandoleiros*. Reed. Rio de Janeiro: Rocco.

ORTEGA Y GASSET, José (1987 [1930]). *A rebelião das massas*. Trad. Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes.

ORTIZ, Renato (1994). *Mundialização e cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense.

PEIXOTO, Nélson Brissac (1995). "O olhar do estrangeiro". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.

PELLEGRINI Jr., Domingos (1977). "A maior ponte do mundo". In: *O homem vermelho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PEREZ, Renard (1983). "Belmira e o tempo". In: *Trio*. São Paulo: LR.

_____ (1983). "O guarda-noturno". In: *Trio*. São Paulo: LR.

PHILLIPS, Anne (1991). *Engendering democracy*. Oxford: Oxford University Press.

_____ (1993). *Democracy and difference*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

_____ (1995). *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press.

PICHONELLI, Matheus; BÄCHTOLD, Felipe (2008). “Para juiz, ‘Tapinha’ descreve humilhação contra a mulher”. *Folha de S. Paulo*, 29 de março. Consultada na versão on-line <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2903200828.htm>. Acesso em: 11 ago. 2012.

PITKIN, Hanna Fenichel (1967). *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press.

PRANDI, Reginaldo (2005). *Segredos guardados*: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras.

PY, Fernando (1983). Apresentação (“orelha”) a JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

REGO, José Lins do (1989 [1932]). *Menino de engenho*. 42. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

RIBEIRO, João Ubaldo (1984). *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RICŒUR, Paul (1978). “Introduction”. In: RICŒUR, Paul et al. *Le temps et les philosophies*. Paris: Payot.

RODRIGUES, João Carlos (2001). *O negro brasileiro e o cinema*. São Paulo: Pallas.

ROSENBERG, Harold (2004 [1964]). *Objeto ansioso*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac e Naify.

RUFFATO, Luiz (2001). *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo.

_____ (2005a). *Mamma, son tanto felice*. São Paulo: Record.

_____ (2005b). *O mundo inimigo*. São Paulo: Record.

_____ (2006). *Vista parcial da noite*. São Paulo: Record.

_____ (2007). *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna.

_____ (2008). *O livro das impossibilidades*. São Paulo: Record.

_____ (2011). *Domingo sem Deus*. São Paulo: Record.

SANT’ANNA, André (1999). *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras.

_____ (2006). *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras.

SANT’ANNA, Sérgio (1980). *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1982). *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática.

_____ (1987 [1975]). *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Reed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____ (1989). *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1997 [1969]). “O albergue”. In: *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1997 [1973]). “Marieta e Ferdinando”. In: *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1997). *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2011). *O livro de Praga*. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTOS, Luis Alberto Brandão (1999). “Textos da cidade”. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydeé Ribeiro (orgs.). *1000 rastros rápidos*: cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica.

_____ (2000). *Um olho de vidro*: a narrativa de Sérgio Sant’Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE.

SARRAUTE, Nathalie (1956). *L’ère du soupçon*. Paris: Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1989 [1948]). *O que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática.

SCHMIDT, Rita Terezinha (1998). “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?” *Revista Letras*. n. 16. Santa Maria, p. 183-96.

SCLIAR, Moacyr (1997). *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCOTT, James C. (1998). *Seeing like a State*. New Haven: Yale University Press.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2006 [1994]). *Crítica da imagem eurocêntrica*: multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac e Naify.

SHUSTERMAN, Richard (1998 [1992]). *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da (2001). *Vozes da loucura, ecos na literatura*: o espaço do louco em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos e Carlos Sussekind. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília.

SILVA, Paulo Vinicius Baptista da; ROSEMBERG, Fúlvia (2008). “Brasil: lugares de negros e brancos na mídia”. In: DIJK, Teun A. van (org.). *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto.

SOARES, Sergei; IZAKI, Rejane Sayuri (2002). “A participação feminina no mercado de trabalho”. *Textos para Discussão*. n. 923. Rio de Janeiro: IPEA.

SPELMAN, Elizabeth V. (1988). *Inessential woman*: problems of exclusion in feminist thoght. Boston: Beacon Press.

STAROBINSKI, Jean (1991 [1948]). *Jean-Jacques Rousseau*: a transparência e o obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos (1998 [1975]). *Armadilha para Lamartine*. Reed. São Paulo: Companhia das Letras.

SÜSSEKIND, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.

TAYLOR, Roger L. (2005 [1976]) *Arte, inimiga do povo*. Trad. Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad.

TELLES, Lygia Fagundes (1995). *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1989). *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1985 [1973]). *As meninas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1984 [1963]). *Verão no aquário*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

TEZZA, Cristovão (1989). *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro: Record.

_____ (1994). *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro: Record.

_____ (1995). *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco.

TORRES, Antônio (1997). *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record.

_____ (2001 [1976]). *Essa terra*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record.

_____ (2006). *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro: Record.

TREVISAN, Dalton (1979 [1968]). “O negro”. In: *Mistérios de Curitiba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record.

_____ (1979 [1968]). “Os três presentes”. In: *Mistérios de Curitiba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record.

_____ (1997). *234*. Rio de Janeiro: Record.

UNAMUNO, Miguel (1989 [1914]). *Névoa*. Trad. José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

VAZ, Sérgio (2007). "Manifesto da antropofagia periférica". In: < http://colecionadordepedras.blogspot.com/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>. Acesso em: 10 fev. 2012.

VENTURA, Roberto (2001). "Casa-grande & senzala: ensaio ou autobiografia?" Disponível na internet em <www.tropicologia.org.br/conferencia/2001casa_grande.html>. Acesso em: 14 out. 2011.

VENTURI, Gustavo, Marisol; RECAMÁN; OLIVEIRA, Suely de (orgs.) (2004). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

VIDAL, Paloma (2009). *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

VIEIRA, Luiz Renato (1998). *Consagrados e malditos*: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira. Brasília: Thesaurus.

VIGNA, Elvira (1997). *O assassinato de Bebê Martê*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1998). Às *seis em ponto*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2002). *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

_____ (2010). *Nada a dizer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VILELA, Luiz (1979). "Boa de garfo", em *Lindas pernas*. São Paulo: Cultura.

WACQUANT, Löic (2001). *Os condenados da cidade*: estudos sobre marginalidade avançada. Trad. João Roberto Martins Filho et al. Rio de Janeiro: Revan/FASE.

WALZER, Michael (1990). "The communitarian critique of liberalism". *Political Theory*. v. 18, n. 1. Newbury Park, p. 6-24.

WEINTRAUB, Jeff (1997). "The theory and politics of the public/private distinction". In: WEINTRAUB, Jeffe; KUMAR, Krishan (orgs.). *Public and private in thought and practice*: perspectives on a grand dichotomy. Chicago: The University of Chicago Press.

WILLIAMS, Melissa S. (1998). *Voice, trust, and memory: marginalized groups and the failings of liberal representation*. Princeton: Princeton University Press.

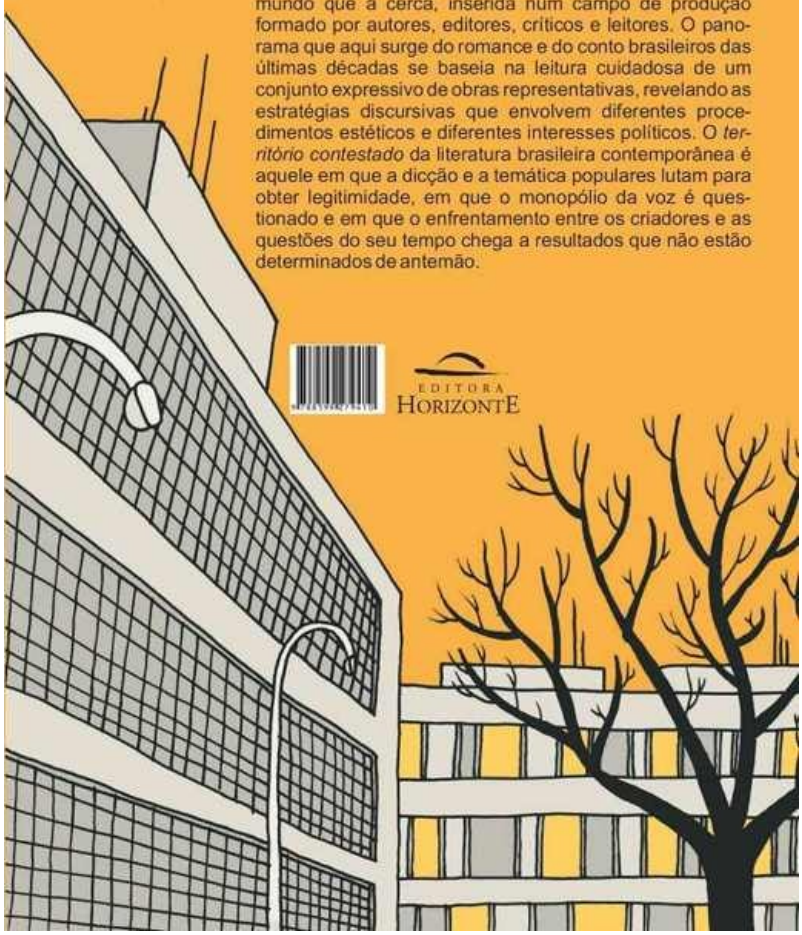
WOOLF, Virginia (1945 [1929]). *A room of one's own*. Londres: Penguin.

YERASIMOS, Stéphane (1994 [1980]). "Sob os olhos do Ocidente", introdução a POLO, Marco. *O livro das maravilhas*. Trad. Elói Braga Jr. 4. ed. Porto Alegre: L&PM.

YOUNG, Iris Marion (1997). "Gender as seriality: thinking about women as a social collective". In: *Intersecting voices*: dilemmas of gender, political philosophy and policy. Princeton: Princeton University Press.

_____ (2000). *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press.

Resultado de quinze anos de pesquisa, este livro traz uma análise aprofundada sobre a narrativa brasileira contemporânea. Atenta a quem escreve e sobre quem se escreve, Regina Dalcastagnè investiga a literatura como artefato social, que dialoga com sua própria história e com o mundo que a cerca, inserida num campo de produção formado por autores, editores, críticos e leitores. O panorama que aqui surge do romance e do conto brasileiros das últimas décadas se baseia na leitura cuidadosa de um conjunto expressivo de obras representativas, revelando as estratégias discursivas que envolvem diferentes procedimentos estéticos e diferentes interesses políticos. O *território contestado* da literatura brasileira contemporânea é aquele em que a dicção e a temática populares lutam para obter legitimidade, em que o monopólio da voz é questionado e em que o enfrentamento entre os criadores e as questões do seu tempo chega a resultados que não estão determinados de antemão.



EDITORA
HORIZONTE