

Poéticas de transição (formação, sistema e nação na narrativa brasileira contemporânea)

Anderson Luís Nunes da Mata (UnB)¹

RESUMO: *Dentro de um quadro teórico em que se reivindica com cada vez mais ênfase uma revisão em categorias tradicionais como formação, sistema e nação (quando não o seu fim), este trabalho visa a analisar o modo como tais categorias são discutidas em romances que, a partir dos anos 1990 (tempo de sedimentação da transição político-social da década de 1980) marcaram a literatura brasileira contemporânea, pelo impacto que causaram junto à crítica ou ao público. Assim, narrativas – ficcionais ou não – como, por exemplo, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e *Teatro*, de Bernardo Carvalho e *As raízes e o labirinto da América Latina*, de Silviano Santiago, articulam, numa rede de discursos em que se entrelaçam ao pensamento latino-americano e sobre a América Latina moderno e contemporâneo, as categorias citadas acima, ora confirmando sua permanência, ora sua revisão ou abandono.*

Palavras-chave: *Literatura Brasileira Contemporânea, formação, sistema, nação*

A idéia de sistema literário é capaz de operar na narrativa produzida hoje no Brasil? A partir desse questionamento, pretendo analisar quatro obras que obtiveram grande atenção tanto da crítica acadêmica, quanto da crítica jornalística: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, *Dois irmãos*, de Milton Hatoum e *Teatro*, de Bernardo Carvalho.

1.

Em 1982, Flora Süssekind defendeu a tese² de que havia, na literatura brasileira, uma permanência do naturalismo, que se explicaria pela necessidade de se apresentar uma identidade nacional na literatura. O final dos anos 1990, com a literatura das favelas e o chamado cinema da retomada, viu ser reforçada a série naturalista que Süssekind apontara nos anos 1970, 1930 e 1880, momentos históricos identificados por ela como de crença na evolução, no progresso.

Como no fim do século passado, quando dominantes as teorias da superioridade racial branca, afirmada a inferioridade étnica do brasileiro, não se podia acreditar tal condenação perene. Não se podia abandonar a hipótese de uma série de transformações que levariam a um progressivo aperfeiçoamento étnico no país. Não se podia abandonar uma concepção evolucionista da História. De maneira idêntica, nos anos Trinta, quando, diante da consciência do subdesenvolvimento brasileiro, era preciso crer num progresso que levasse o país a um futuro revolucionário, era preciso pensar num movimento dialético de aperfeiçoamento da História brasileira, até a Revolução. Assim também nos anos Setenta, quando diante de um presente dominado pelo autoritarismo político, por uma distribuição cada vez mais claramente desigual de renda, pela censura, se pensava num futuro democrático, dominado pela livre circulação de informações e por uma partilha mais equilibrada do crescimento econômico. (SÜSSEKIND, 1984, p. 61-62)

Na narrativa contemporânea, a favela, como aponta Ivana Bentes sobre o cinema produzido no Brasil nos anos 1990, é onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer, o que reaproxima a produção textual do naturalismo.

Assim, o que Süssekind identifica como a necessidade de enxergar, via linguagem literária, a realidade (e em última instância uma identidade nacional) *tal e qual*, ganha força especialmente com o lançamento, em 1997, de *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins. Articulação complexa de exposição midiática, legitimação acadêmica e vinculação com a periferia – do autor e da obra –, o romance alcançou, desde o seu lançamento, uma visibilidade que o alça à condição de marco dentro do campo literário brasileiro.

O romance foi lançado em 1997 com a chancela de Roberto Schwarz, que, naquele momento, se firmava como o principal crítico literário brasileiro, ocupando o espaço deixado pela aposentadoria de Antonio Candido. Como numa espécie de prova de sua autoridade crítica no campo literário brasileiro, Schwarz, num longo artigo na Folha de São Paulo, bancou a qualidade do lançamento em questão³ (SCHWARZ, 1999). Outro fator importante nessa equação foi o selo editorial sob o qual o romance veio inscrito – a Companhia das Letras, a essa altura, firmando-se no mercado como uma casa editorial arrojada e conhecida pelo alto nível de suas publicações. Paulo Lins, por seu turno, como escritor negro, oriundo da favela, escreveu a partir de sua própria experiência um texto que, se não é um testemunho, guarda essa semelhança epistemológica com o gênero que alimentou os estudos culturais norte-americanos, e também latino- (especialmente hispano-) americanos, com narrativas alternativas ao cânone branco, europeu, masculino e heterossexual, e do qual, na literatura brasileira, restou como único exemplo, Carolina Maria de Jesus e seu *Quarto de despejo*, ainda dos anos 1960. Por outro lado, Paulo Lins também preenche outros pré-requisitos exigidos para a legitimação de um escritor no campo literário, como ter freqüentado os bancos universitários e dominar a língua do centro, e, mais importante, escrever nessa língua.

É interessante observar o bilingüismo hierarquizador contido no romance. A língua do narrador, de quem detém o discurso, é a da normatização acadêmica da língua portuguesa, e o estilo aponta para uma poetização da linguagem, com o uso de rimas internas, aliterações, além da erudição presumida nas referências, como em “Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. A que se fez soberana de todas as horas vinha para levar qualquer um(...)” (LINS, 2003, p. 14). As personagens, por outro lado, se expressam num registro que tenta se aproximar da fala, que por um momento logra aproximar-se da variedade que falam os moradores da periferia carioca, em outros são apenas trampolim para o narrador marcar sua distinção lingüística: “A gente não queremos machucar ninguém, não, mas se ficar de gracinha a gente mata, tá sabendo?” (LINS, 2003, p. 65) Dentro de um procedimento de colonialismo interno, o local do saber acadêmico, por dentro do qual a literatura circula, é aquele que detém a língua hegemônica, a língua de quem fala sobre o outro convertendo-o em exótico objeto de reflexão.⁴ Aqui voltamo-nos para um problema apontado por Polar:

Sem dúvida, a exigência de compreender a literatura latino-americana como um sistema complexo, feito de variados conflitos e contradições, obriga-nos a examinar, em primeira instância, o problema básico da duplicidade de seus mecanismos de conformação: a oralidade e a escrita. (POLAR, 2000, p.219)

Ao analisar as várias narrativas da cena que simboliza a entrada da escrita, e a vitória dos espanhóis sobre os incas, nos Andes, Polar identifica uma clivagem entre oralidade e escrita que precede o fenômeno do bilingüismo, caro ao caso peruano, e que é a base do seu conceito de heterogeneidade cultural a partir dos contatos lingüísticos feitos primeiramente entre a língua do livro, da cultura letrada, e a da oralidade. Dentro desse debate, o relato *Borderland/Frontera*, de Gloria Anzaldúa, também toca na questão dos contatos interculturais, e traz, já no seu título a marca de uma heterogeneidade, que recusa o híbrido, a idéia de fusão. O romance de Paulo Lins, contudo, legitima as posições de poder tradicionais, hegemônicas, e não consegue se configurar naquilo que Mignolo chama de “projetos”, que vão de encontro ao que é sistemático, às histórias (MIGNOLO, 2003, 198-201). Já o *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus ainda traz as marcas de sua oralidade e da cultura letrada horizontalmente, apesar de uma revisão parcial dos originais, obtendo dessa heterogeneidade o efeito transgressor de seu texto, que também é espaço para a discussão sobre a ação colonizadora da língua, como no trecho: “Eles não respeitam nem a extinta. O Joaquim interviu pedindo para respeitarem o corpo” (JESUS, 2001, p. 122). Ao seu lado, na literatura contemporânea, podemos colocar o outro nome importante da literatura da favela surgida nos anos 1990, o paulistano Ferréz, que, em narrativas como “Fábrica de fazer vilão” (FERRÉZ, 2006) também rompe com a hierarquização lingüística entre narrador e objeto da narrativa, redimensionando sua posição de sujeito periférico oriundo da favela.

O que une Ferrêz a Paulo Lins é a opção pela representação realista-naturalista, isto é, ao se inscreverem no campo literário como “testemunhas” de uma realidade desconhecida dos leitores (no Brasil o grupo de indivíduos alfabetizados e consumidores de literatura ainda se restringe a uma pequena parcela das classes médias e das elites), os dois autores se credenciam a apresentar a realidade *tal e qual*, criando a ilusão da ausência de mediação, da lente transparente apontada por Süsskind. Aqui, contudo, o que temos não é mais o romance reportagem da década de 1970, nem os ciclos (do café, da cana, do cacau) ou os exames morais das décadas de 1930 ou 1880, respectivamente, mas a “denúncia” de uma realidade obtida a partir dos gritos das próprias vítimas, e patrocinada pelos agentes hegemônicos do campo literário (academia, mercado, mídia) além de revestida de uma preocupação com o *Literário*, como nos lembra Schwarz no artigo em que apresenta o romance de Paulo Lins (SCHWARZ, 1999), e com o potencial de entretenimento que narrativas passadas na periferia sobre os embates entre – um clichê da narrativa policial – “polícia e ladrão” podem proporcionar.⁵

Um dos defeitos que Candido aponta no romance naturalista brasileiro, na análise que faz de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, é de que ele falha ao tentar copiar o naturalismo francês à moda de Zola (CANDIDO, 2005). Segundo Candido, o naturalismo não permite que se façam alegorias, e, contudo, o naturalismo brasileiro, especialmente em *O cortiço*, não hesita em transformar o espaço da narrativa numa alegoria do Brasil urbano do final do século XIX. A lente transparente, que traria os referentes para a narrativa sem alterações, no caso brasileiro reduz as proporções do mundo para que ele caiba na trama alegórica do romance. Assim, a ascensão de João Romão nos conta a história do surgimento de uma nova classe no Brasil, bem como da chegada do liberalismo capitalista no país. Rita Baiana, como uma nova Iracema, é a agente da miscigenação que seduz o europeu e, na acepção do racismo determinista do final do século XIX, degenera o branco, afrouxando sua moral de modo a aproximá-lo do brasileiro. É dessa forma, que, no naturalismo, pode caber o desenho, apenas aparentemente uniforme, de uma identidade nacional, como sustenta Süsskind.

Nos anos 1990, mais uma vez, a demanda pela mínima mediação entre a dita realidade e sua narrativa, vai encontrar na tendência à alegoria⁶ o entrave, invisível, para a sua representação. É comum estabelecer como influência para a narrativa violenta de *Cidade de Deus*, os contos e romances de Rubem Fonseca, que fazem, contudo, mais pastiche de uma representação da violência que uma aposta nela. O romance de Paulo Lins tem, entretanto, uma ligação muito mais explícita com a literatura de Aluísio Azevedo, já que a legitimidade do narrado está fundada na experiência, que, no caso do naturalismo oitocentista era de observação e, no seu retorno nos anos 1990, na experiência vivida. O romance de Paulo Lins, além disso, também tenta ir além do microcosmo da favela. Quando o narrador descreve um estupro, cena central no romance, é relevante observar a metáfora utilizada para descrever o corpo do estupro, o protagonista do romance, Miúdo. “Aquele desgraçado deflorara a sua bela feito retroescavadeira” (LINS, 2003, p. 309). Mais adiante, o narrador insiste, a partir da perspectiva do namorado da vítima da violência: “O curso superior em educação física havia ido para a casa do caralho, assim como a lua de mel com sua amada, depois de testemunhar o pênis de Miúdo na vagina dela feito retroescavadeira” (LINS, 2003, p. 347).

O corpo de Miúdo, assim, é máquina, que deveria agir com precisão e frieza sobre o que é estritamente necessário. O neo-naturalismo de Paulo Lins, aposta na tecnologia como sua metáfora preferencial para o corpo do protagonista. Se no final do século XIX a voga das ciências naturais atingiu a narrativa com as metáforas que aproximavam homem e animal, na tecnocracia do século XXI serão as máquinas que servirão de metáfora para o homem. O corpo-máquina de Miúdo constitui um sujeito que age como instrumento autômato, exacerbadamente racional, de falibilidade reduzida, capaz de dominar economicamente o mercado das drogas, o principal produto comercializado pela favela. A retroescavadeira é máquina que serve para lançar bases de edificações, de alguma forma, símbolo de um processo de urbanização que, ocorrido de forma maciça na segunda metade do século XX no Brasil – coincidindo com o período da narrativa, anos 1970 e início dos anos 1980 – foi também um dos momentos de consolidação do liberalismo no

país, que afinal, teria seu apogeu na década de 1990, o mesmo período em que o tráfico atingiu seu ápice, em termos de organização e lucro, nas periferias dos maiores centros urbanos brasileiros.

Zé Miúdo, então, encarna no seu corpo um liberalismo, em que importa principalmente a acumulação de capital e a disputa pelo domínio de parcelas mercado, no caso as inúmeras bocas-de-fumo. Lógica que despreza a idéia de ação social comunitária pregada pelo marceneiro socialista e refutada pelo triunfo de Zé Miúdo com seu patrimônio, legado que ele deixa após sua morte com firmes alicerces implantados por sua retroescavadeira. Em realidade, não há qualquer identificação da personagem com a comunidade da favela. Os moradores também se mostram incapazes de reagir, organizadamente à dominação imposta por Miúdo, justamente porque não têm o sentimento de identidade, de camaradagem, no termos de Benedict Anderson, que os una. É significativo que, no desfecho do romance, a figura de um líder se pulverize num grupo de crianças que assume o comando do tráfico. Assim, o líder, que poderia resumir em sua biografia a narrativa única da comunidade sob seu jugo desaparece e o que resta é, antes de tudo, uma lógica comercial.

Schwarz saudou a estréia de Lins como uma bem lograda forma de transpor uma situação social deteriorada para a literatura. Em seu artigo, Schwarz não explora as conexões da obra com o naturalismo e os desdobramentos de sua ruptura não com a alegoria, mas com a idéia de uma narrativa mestra para a nação, a partir de uma representação alegorizante. É possível, contudo, destacar que a idéia do nacional, contida no modo hierarquizador de utilizar a língua, na trama, é dissolvida na premência dada à articulação de um mercado forte, seguido da derrocada de todos os protagonistas até o desaparecimento de indivíduos por detrás desse mercado. Se Schwarz alertava para a não-internacionalização da arena política, em *Cidade de Deus*, o Estado não chega aos indivíduos, senão como poder de polícia, destituído de autoridade, já que compartilhado com os criminosos. A lembrança mais forte do Estado vem, curiosamente, evocada pela repetição da palavra *crime* e seus derivados, que presume a existência de uma lei, já esquecida, presente apenas como negativo de um arcaísmo.

2.

Ainda na esteira do ressurgimento do naturalismo no final dos anos 1990, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, publicado em 2001, aposta na mediação mínima entre referente e texto. Ora fazendo uso de uma descrição detalhada – e exotizante – das periferias (RUFFATO, 2001, p. 20, 28 e 98), ora trazendo para o texto outros objetos textuais (RUFFATO, 2001, p. 115, p. 50 e p. 65) que possam levar o leitor ao encontro do percurso do narrador, o romance também tem a pretensão de apresentar, em *flashes*, a realidade com transparência. Estruturado em 71 episódios, o romance nos apresenta o dia 9 de maio de 2000 na cidade de São Paulo. Com recorte objetivo, o narrador de Ruffato passeia pela cidade apresentando imagens e procurando não mostrar as interferências na sua elaboração. A idéia da transparência, contudo, vai ruindo à medida que nos deparamos com narrativas que não apresentam um princípio ou um fim, como “assim:”(RUFFATO, 2001, p. 36), em que a abolição de maiúsculas, da pontuação, o jogo com a hierarquia da página, subvertida numa diagramação que suspende a lógica da leitura em linhas contínuas da esquerda para a direita, além de uma suspensão momentânea da instância do narrador, fazem do episódio uma experiência singular, mesmo dentro do livro, de transgressão com os códigos da narrativa. Não por acaso, é justamente, em “assim:” que as personagens vão falar dos fluxos migratórios para a cidade – “são migrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto” (RUFFATO, 2001, p. 37) –, do comércio informal – “irreconhecível o centro da cidade, hordas de camelôs batedores de carteira homens sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de” (RUFFATO, 2001, p. 36) –, das referências à Europa e aos E.U.A. – “nós dois, galeria vittorio emmanuele, milão, lembra?” (RUFFATO, 2001, p. 36), “– o mais velho com nossos sócios em nova york” (RUFFATO, 2001, p. 37) e a constatação final “(podre, esse país) precisaríamos reinventar uma civilização” (RUFFATO, 2001, p. 37).

De algum modo, o texto de Ruffato aponta para a derrocada da idéia de uma forte unidade política e cultural, como aquela contida na idéia de civilização. Ao constatar o país apodrecido, composto por *habitantes desenraizados, sem amor à cidade*, o que se desenha é o esfacelamento de

idéias como a de uma identidade cultural comum imaginada entre diversos indivíduos que jamais se viram⁷, para que essas identidades se personalizem. A pergunta pela lembrança da Galeria Vittorio Emmanuele, bem como os comentários sobre os familiares de algum modo apontam para essa comunidade mínima.

A própria estrutura do romance de Ruffato (que ele insiste não ser um romance, mas um texto fora do gêneros) aponta para esse esfacelamento, pois ao montar um “painel” da cidade num prisma de 71 faces, que poderia ter quantas mais fossem, ele de algum modo aponta para o caráter inexaurível das identidades e narrativas e não-narrativas possíveis para o seu recorte (objetivo, e, pela extensão temporal, podemos dizer, mínimo). Parafraseando Sússekink, poderíamos dizer que esse naturalismo de Ruffato obtém *tal cidade, tal romance*? Em certo sentido sim, pois é sua pretensão apresentar a cidade ao leitor, mas por outro lado, sua própria forma nega a exauribilidade do tema, embaçando a transparência preconizada pelo naturalismo.

3.

Octávio Paz afirmou que os latino-americanos, órfãos, estariam “condenados à busca da origem, ou, o que também é igual, a imaginá-la” (*apud* SÚSSEKIND, 1984, p. 35) ao que Sússekink completa, “daí o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de recuperar a própria origem” (SÚSSEKIND, 1984, p. 35). A metáfora da paternidade, que Sússekink utiliza para compreender a necessidade de a literatura encontrar identidade na nação – e vice-versa –, não por acaso, repete-se em outros dois romances de autores que ocupam posições centrais dentro do campo literário brasileiro: Milton Hatoum e Bernardo Carvalho.

O romance *Dois irmãos*, de Hatoum, é narrado, numa linguagem conservadora que já é identificada como um regionalismo contemporâneo (PELLEGRINI, 2004 e Tonus, 2005), pelo filho da empregada doméstica de uma família de imigrantes libaneses residente em Manaus, que busca identificar, entre os dois filhos dessa família, o seu pai. Fruto de um abuso sexual, o narrador do romance, tributário da tradição do cânone da literatura brasileira, recupera o tema da rivalidade entre irmãos, inaugurado por Pedro e Paulo, os gêmeos de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Valendo-se de uma das paisagens mais exotizadas do país – a Amazônia – Hatoum, constrói um romance sobre a ruína de uma estrutura familiar patriarcal que ocorre sobre as ruínas de uma Manaus que não exhibe apenas sua natureza exuberante, mas antes disso expõe a dura face do espólio do ciclo da borracha e do pólo de importações. A natureza, que, desde a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, ocupou lugar central nas narrativas sobre o local, agora cede espaço para as ruínas de uma (quase) metrópole regional.

Candido afirma que “a realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante” (CANDIDO, 2003, p. 159). Assim, sem realismo mágico, ou, para ficar nos termos de Candido, *super-regionalismo*, a paisagem amazônica é narrada sob o ponto de vista local (a questão da autoria aqui volta a ser importante já que Hatoum é amazonense e descende de imigrantes libaneses), mas com interferências do global. Os fluxos migratórios para a região, internos e do exterior, os projetos de infra-estrutura e os ciclos de modernização que jamais se completam compõem o quadro de transformações que o local sofre e destrói a base emocional das personagens. Há ainda a presença de uma memória imaginada do Líbano, evocada por toda a colônia de imigrantes, mas que não está presente no único personagem que retorna à origem, Yaqub, um dos gêmeos: “o tempo que passei lá, esqueci. É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes, só não esqueci a língua...” (HATOUM, 2000, p. 119)

A derrocada da família nos moldes que conhecemos no início da narrativa se dá com a venda da casa em que viviam. A descrição que o narrador faz do comprador é reveladora:

O indiano falava pouco, mas saciou a curiosidade de Zana. Ele vivia em trânsito, construindo hotéis em vários continentes. Era como se morasse em pátrias provisórias, falasse línguas provisórias, fizesse amizades provisórias. O que se enraizava em cada lugar eram os negócios (HATOUM, 2000, p. 226)

O romance desloca o binarismo centro-periferia e expande a possibilidade do fluxo de capitais ocorrer entre países subalternos. Num lance de astúcia, a narrativa escapa das acusações fáceis ao eurocentrismo para problematizar as implicações do capitalismo global. Em *The postcolonial aura*, Arif Dirlik, ao criticar as diretrizes do pós-colonialismo, alerta que “*an excessive preoccupation with Eurocentrism distracts attention from the more dynamic relationship between local cultures and the cultural forces of a Global Capitalism*”⁸. (DIRLIK, 1998, p. 10) A construção identitária desse novo ocupante desenraizado do espaço de Manaus, do qual o gêmeo Yaqub, com relação ao Líbano já se fizera exemplo, interessa no sentido em que ele pouco tem a ver com os projetos que movimentaram as transformações daquele espaço ao longo do século XX, fosse com o ciclo da borracha, com o comércio de madeira ou de eletroeletrônicos. No caso de Yaqub, as origens vão sendo borradas, seja no esquecimento da passagem pelo Líbano, seja na sua reinvenção fora de Manaus ou, finalmente, na venda da casa. A importância da origem perde sentido, mesmo para o narrador que, voluntariamente se afasta dos dois irmãos, perdendo o interesse por saber quem foi seu pai.

Não seria exagerado afirmar que a idéia de nação também vai perdendo sentido no decorrer do romance. Sem tratar exclusivamente de brasileiros, e focado em personagens que têm ligação com o Oriente Médio, o romance aos poucos exhibe as fraturas na idéia de pertença a uma comunidade nacional, ao mesmo tempo em que encena a impossibilidade de um orientalismo à brasileira, na recusa de Yaqub de narrar sua passagem pelo Líbano.

4.

No sentido de encontrar uma filiação a partir da busca de sua própria origem, *Teatro*, de Bernardo Carvalho, publicado em 1997, é o último dos romances que apresento aqui como articulação literária de conceitos que discutem o tema da nação na contemporaneidade. O romance é composto de duas novelas – “Os são” e “O meu nome” aparentemente independentes, mas que guardam um grau de espelhamento entre si. Em ambas temos protagonistas chamados Daniel e Ana C. Em “Os são”, o Daniel Policial e Ana C. atriz, na segunda narrativa, Daniel Fotógrafo e Ana C. ator.

O espaço em que se passa o romance é indefinido. Qualquer menção ao local foi apagada da narrativa, o que não impede o narrador de descrevê-lo de modo que o leitor imagine – chegue mesmo perto da certeza – dos locais a que ele se refere. Filho de imigrantes que atravessaram um deserto e um rio para chegarem à cidade considerada o paraíso da imagem, o narrador insinua uma paisagem que se assemelha à região fronteira entre os Estados Unidos e o México. A determinação de um local em que se desenrole a narrativa é borrada de modo que o leitor entre, sem a hermenêutica de uma leitura historicizante, no discurso paranóico de Daniel, que desenvolve a trama de uma conspiração do Estado contra todos os indivíduos e, principalmente, contra ele, uma espécie de escrivão de polícia que observava, memorizava e escrevia tudo o que via. Sujeito de fronteira, Daniel nos oferece sua confissão de culpa na conspiração – seu testemunho – escrita em outra língua, a língua de seus pais. Para ele, só a língua pobre do pai é “capaz de restituir a verdade infame” (CARVALHO, 1997, p. 23) de sua história. Na narrativa, seus pais deixaram para trás um país, uma história, uma língua e uma gente. “Não havia ‘nossa gente’” (CARVALHO, 1997, p. 14), ele afirma, sobre a ausência de uma educação familiar que visasse a construção de uma imagem de nação.

“Os são”, então, é um texto sob dupla tradução. Primeiramente, da língua da metrópole para a língua da periferia e, em seguida, para o português em que o lemos. Sem tampouco nos indicar qual é a língua original, a narrativa experimenta uma leitura de desafio à ruptura com a origem, pois, ao mesmo tempo que podemos encaixar os indícios no mapa geopolítico da contemporaneidade, resistimos à tentação de extrapolar leitura do texto, e, desse modo, a escrita de Carvalho nos coloca diante de um impasse. Antes de tentar resolvê-lo, é mais produtivo embarcar na discussão que ele propõe.

Hardt & Negri analisando as formas de dominação no que denominam império afirmam:

A dialética entre as forças produtivas e o sistema de dominação já não tem um lugar determinado. As próprias qualidades do trabalho (diferença, medida e

determinação) já não podem ser captadas, e, da mesma forma, a exploração não pode ser mais localizada e quantificada. De fato, não são atividades produtivas específicas que tendem a ser objeto de exploração e dominação, mas a capacidade universal de produzir, isto é, atividade social abstrata e seu poder inclusivo. (HARDT & NEGRI, 2004, p. 229)

Assim, no império – termo repetido à exaustão por Daniel para falar do espaço em que circula, seja na metrópole ou na periferia – os trabalhadores têm o próprio corpo como meio de produção. Então, para se libertar dessa ordem, Daniel se livra de sua identidade civil e, no desfecho da narrativa, de seu próprio corpo, a fim de fugir do império, que é seu desejo, mais que afrontá-lo.

Como Daniel, localizado num espaço subalternizado está o Ana C. ator, de “O meu nome”. Outro profissional que utiliza o corpo como modo de produção, Ana C. é uma mítica estrela da indústria pornográfica da metrópole, mas nascido do outro lado da fronteira. A reivindicação de uma resistência por meio do corpo, feita por Hardt & Negri no “Intermezzo” de seu *Império*, ecoa no uso que Ana C. faz de seu corpo à luz de sua reflexão sobre a pornografia:

A pornografia é a atividade humana mais realista e terrível por subverter todas as ilusões, de surpresa, quando menos se está preparado para encarar o vazio do mundo. Ela é a atividade humana que, sob o disfarce do prazer, mais se avizinha do desespero e da verdade. (CARVALHO, 1997, p.)

Aproximar-se do Real⁹, afinal, é o que tentam desesperadamente os dois narradores do romance o Daniel Policial e o Daniel Fotógrafo, contudo, ele sempre lhes escapa no limite da vontade de verdade, nos termos de Foucault¹⁰, que eles guardam em si.

Carvalho nos convida, com suas duas narrativas, a repensar a hermenêutica ocidental de leitura do texto literário. Ao nos impor o impasse indicado há pouco, as narrativas questionam os sistemas de exclusão que a leitura exegética da obra determinam. Nesse sentido, é interessante pensar no sujeito subalterno como leitor, do modo como o entende Santiago¹¹ e Carvalho:

Na pressa acabei trazendo um único livro. Um clássico. O meu preferido. É o mesmo que leio e releio desde pequeno, presente do meu pai, mas ao chegar a esta cidade foi como se o estivesse abrindo, com os olhos arregalados, pela primeira vez. Foi escrito na língua da metrópole, que não admite nenhum sarcasmo, mas só aqui, do outro lado da fronteira, confrontada com essa espécie de inferno (...) é que parece fazer algum sentido. (CARVALHO, 1997, p. 16)

Leitor obsessivo, o Daniel Policial se apresenta como um exegeta de todo tipo de texto, capaz de interpretá-los e neles sempre encontrar um sentido – de um modo paranóico. Esse sentido passa sempre pela construção de uma narrativa interpretativa linear, que busca decifrar o enigma a partir das origens.

Personagem etéreo, de difícil apreensão para o narrador, Ana C. ator é alvo de uma inversão na lógica que tenho apresentado de busca de paternidades, e, em última instância, de origens. Ele é procurado por um homem que deseja que ele represente seu filho. Ana C., assim, encena uma filiação sem real interesse pelo instituto da paternidade, desaparecendo em seguida, quando a farsa é descoberta. O desfecho do romance, que apresenta a possibilidade de a primeira narrativa ser um conto de um fã neurótico de Ana C. ator, comentada por um segundo fã internado num sanatório, lança as narrativas para um espaço ainda mais incerto quanto às vinculações de suas histórias com eventuais referentes de uma representação. Bernardo Carvalho absorve toda sua narrativa na esfera dos discursos, que, engendrados, oferecem um sentido, ainda que seja uma discussão sobre o não-sentido, mas isoladamente pouco têm a dizer.

O apagamento das referências concretas, em *Teatro*, não impede, contudo, que as personagens estejam em busca delas. O graal da verdade (vale lembrar que uma das micro-narrativas que compõem “Os são” é um pastiche d’*A busca do Santo Graal*) apesar de apresentado como inalcançável, reside no reencontro com as origens – um pai, uma lembrança de infância, uma língua ou uma nação. O dilema trágico da mácula definitiva nessas referências é insinuado pela

citação ao *Édipo Rei*, de Sófocles, na epígrafe. Em *Teatro*, apesar de acertar o enigma da Esfinge, que é, ele próprio uma narrativa linear, as personagens seguem sendo devoradas pelas descontinuidades de seus discursos e de suas próprias experiências.

Com um personagem que potencialmente se multiplica nos contextos de países periféricos, e, o que nos interessa aqui, latino-americanos, o texto de Carvalho, apresenta protagonistas e problemas que, pela ausência de referências concretas de pertença a esta ou aquela nação, podem se vincular a qualquer uma delas. Contudo, é importante, como lembra Partha Chatterjee, articularmos nossas reflexões a partir da nação para só então encontrarmos seu além, a fim de não perder especificidades importantes contidas no processo histórico de cada Estado-nação (CHATTERJEE, 1998). Desse modo, *Teatro* deve se visto, antes de uma afronta a um conceito qualquer de nação disponível, como a discussão de uma crise no conceito de nação no Brasil, já que surge no momento em que o país mergulha mais fundo no mercado globalizado, a década de 1990, especialmente após 1994, sofrendo uma série de transformações na idéia de nação e de patrimônio nacional, bem como no discurso oficial que, de um nacionalismo estatista cerrado nos anos do Regime de 64 e no governo José Sarney, passa a um liberalismo de Estado mínimo nos anos seguintes. As personagens desamparadas em fuga, de *Teatro*, respondem assim, ao mesmo tempo, a uma perspectiva pensada a partir da nação e a um esforço por integrar-se num cenário latino-americano, além de encenar os ruídos em sua conexão com o império.

5.

A idéia de formação, nesse sentido, está aqui posta em crise. A narrativa contemporânea, nos quatro textos aqui analisados, está, em maior ou menor grau, questionando algum pressuposto desse conceito, caro à modernidade, mas de problemática aplicabilidade na pós-modernidade. Problemática porque as descontinuidades formais de narrativas como as de *Teatro* e *eles eram muitos cavalos*, bem como desestabilização de noções como poder central, em *Cidade de Deus*, e comunidade em *Dois irmãos*, não permitem a sobrevivência, ao menos de modo perene, de tal idéia, à qual está intimamente relacionado outro conceito problemático para a narrativa contemporânea: o de sistema.

A idéia de sistema literário, como foi apresentada aqui, diz respeito a dois momentos históricos específicos, aquele para o qual ela foi operacional – o século XIX – e aquele no qual ela ganhou espaço na crítica – os anos 1950/60. Fora desse quadro, o caráter totalizador que a categoria pressupõe, dificulta sua funcionalidade, o que faz necessário uma revisão do cânone da própria crítica literária. Mignolo, ao discutir o trabalho de Mariátegui, acaba por ensejar uma definição, na qual afirma que o sistema é base das histórias locais, espaços críticos limitados (porque totalizadores e autocentrados) na contemporaneidade marcada pela pressão das forças do capital global. Assim, para ele, os projetos globais, elaborados a partir da perspectiva do local, podem ser a chave para contrabalançar a perspectiva hegemônica com uma arma que não lhe seja inócua (MIGNOLO, 2003, p. 198).

Assim, a idéia de histórias locais, ou de narrativas que apresentem *tal romance*, *tal nação*, no discurso literário, não está superada, já que a discussão acerca de seu esfacelamento ou de sua sobrevivência, como pudemos ver, está na agenda dos romances publicados nos anos 1990/2000. Contudo, a superação de uma busca pelo específico nacional, isolado de uma discussão do global parece consolidada, mesmo nos romances de corte regionalista. É nesse sentido que Silviano Santiago em *As raízes e o labirinto da América Latina* mergulha em duas narrativas que buscavam definir as especificidades de seus espaços: *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda e *O labirinto da solidão*, de Otávio Paz. A partir de personagens representativos de todo um país, o “homem cordial” no Brasil e o “*pachuco*”, no México, Santiago busca localizar o local de enunciação dos dois autores e discute além dessas personagens, a valência de seu caráter de representante de uma nação.

À idéia de representação, nos termos do que Hanna Pitkin chama de *standing for*, e seus desdobramentos descritivos e simbólicos¹², que operaria nos ressurgimentos do naturalismo apontado por Süsserkind ou das alegorias nacionais de Jameson, talvez devamos agora acrescentar um

terceiro tipo, o *act for*, que pressupõe a tomada do discurso por parte de um produtor literário que o articula num contexto mais amplo apresentando uma determinada perspectiva social. Desse modo, a literatura, enquanto prática social e articulada a um pensamento liminar, ajuda a construir representações a partir das particularidades de seus *loci* de produção, que extrapolam o texto e o próprio campo literário – e, por consequência, sua localidade.

Referências bibliográficas

- [1] AHMAD, Aijaz. “A retórica da alteridade de Jameson e a ‘alegoria nacional’” em *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- [2] ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Egéria, 1979.
- [3] ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of capitalism*. Londre/Nova Iorque: Verso, 1991.
- [4] ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/Frontera*.
- [5] BENTES, Ivana. “Cosmética da fome marca cinema no país”. Disponível em www.jbonline.com.br. Acesso em 26 mar. 2006.
- [6] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Vols. 1 e 2*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- [7] _____. “Literatura e subdesenvolvimento” em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- [8] _____. “De cortiço a cortiço” em *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul/Duas Cidades, 2005.
- [9] CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- [10] CHATTERJEE, Partha. “Beyond the Nation? Or within?”, *Social Text*, 56, outono 1998.
- [11] DIRLIK, Arif. *The postcolonial aura – third world criticism in the age of global capitalism*. Colorado: Westview Press, 1998.
- [12] FERRÉZ. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.
- [13] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.
- [14] HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- [15] HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- [16] JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2001.
- [17] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- [18] MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- [19] MIGUEL, Luis Felipe. “Um bicho solto nas letras”. *Boletim do Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 03. Universidade de Brasília, 1997.
- [20] PELLEGRINI, Tânia. “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado” em *Luso-Brazilian Review*, 41:1. Universidade de Wisconsin, 2004.
- [21] PITKIN, Hanna. *The concept of representation*. Londres/Los Angeles/Berkeley: Universidade da Califórnia, 1997.
- [22] POLAR, Cornejo. *O condor voa*. Belo Horizonte. UFMG, 2000.
- [23] SANTIAGO, Silviano. “O entrelugar no discurso latino-americano” em *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- [24] _____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- [25] SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- [26] SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- [27] RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- [28] TONUS, José Leonardo. “O efeito exótico em Milton Hatoum” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no. 26. Universidade de Brasília, 2005.
- [29] ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do Real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

¹ **Anderson da MATA, Mestre em Literatura Brasileira** (Departamento de Teoria Literária e Literaturas - UnB),
Doutorando em Literatura e Práticas Sociais (Departamento de Teoria Literária e Literaturas - UnB)
andersonmata@hotmail.com

² Posteriormente publicada como *Tal Brasil, qual romance?* (1984).

³ Sobre o lançamento de *Cidade de Deus* e o artigo de Schwarz ver Miguel, 1997.

⁴ Sobre o local dos saberes e mapas lingüísticos num contexto global, ver Mignolo, 2003, pp. 388-415.

⁵ O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, livremente inspirado no romance de Paulo Lins, potencializa a estetização e o uso da linguagem da narrativa policial já contida no texto original.

⁶ Ao perceber essa tendência como regra, Jameson envolveu-se numa polêmica com Aijaz Ahmad, por ter afirmado categoricamente que “Todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente, quero argumentar, alegóricos, e de uma maneira muito específica: devem ser lidos como o que vou chamar de alegorias nacionais(...)”, (*apud* AHMAD, 2002). Nesse artigo, Ahmad rebate os argumento eurocêntricos de Jameson, reivindicando um espaço mais amplo para as literaturas dos países periféricos.

⁷ Benedict Anderson afirma que sobre a nação: “It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.” (ANDERSON, 1991, p. 6)

⁸ “Uma preocupação excessiva com o Eurocentrismo distrai a atenção das relações mais dinâmicas entre as culturas locais e as forças culturais do Capitalismo Global”.

⁹ Penso aqui na categoria lacaniana do Real do modo como é recuperada por Žižek (ŽIZEK, 2003, p. 32-33).

¹⁰ A vontade de apreender a verdade já é dada *a priori* pelo olhar deformador de quem está perguntando e interpretando. Michel Foucault, ao tratar dos sistemas de exclusão do discurso diz que a vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas [...] Mas ela também é reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 2001, p. 17).

¹¹ “O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência.” (SANTIAGO, 2000, p. 25).

¹² Para Pitkin, a *representação simbólica*, mais comumente adotada no entendimento da representação artística, é abstrata e encontra-se aberta a divagações por parte do leitor. Já a *representação descritiva* presta informações precisa sobre o objeto da representação. (PITKIN, 1997, pp. 62 e 92-3).