

## SINTOMAS *PÓS-COLONIALISTAS* NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Nádia Regina Barbosa da Silva  
UNIG/RJ

As perspectivas *pós-coloniais* emergiram do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das *minorias*<sup>1</sup>. Elas intervieram naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentaram dar uma certa *normalidade* hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades e povos.

O projeto *pós-colonial*, em um nível teórico mais geral, procura explorar patologias sociais que já não se aglutinam em volta do antagonismo de classes, mas sim, fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas. Essas contingências são fundamentos da necessidade histórica de elaborar estratégias legitimadoras de emancipação e de encenar outros antagonismos sociais.

A perspectiva *pós-colonial*, portanto, resiste à busca de formas holísticas de explicação social, forçando um reconhecimento de fronteiras culturais e políticas mais complexas. Para os discursos pós-coloniais, a cultura hoje é transnacional e tradutória. Transnacional porque está relacionada a histórias específicas de deslocamento cultural. Tradutória porque esses deslocamentos, acompanhados pelas ambições das tecnologias *globais* de mídia, tornam o significado de cultura mais complexo.

Dentro desse quadro, é a metáfora da *linguagem* que trará à tona a questão da diferença e da incomensurabilidade culturais, que não será a noção etnocêntrica e *lógica* da existência pluralista da diversidade cultural. Ela representará a temporalidade do significado cultural como *multi-acentuada*. Esse tipo de temporalidade disjuntiva é da maior importância não só para a

---

<sup>1</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*.. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 239.

política da diferença cultural como também para as formas de representação literária nessa cultura. A cultura cria um tempo de significação para a inscrição da incomensurabilidade cultural, no qual as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque ocupam, de algum modo, o mesmo espaço. O efeito da incomensurabilidade cultural é que ele nos leva além dos *critérios formais da racionalidade*<sup>2</sup> ligados à inserção da cultura no campo da epistemologia e que descreve os elementos culturais na perspectiva de uma totalidade.

A passagem do cultural epistemológico para o cultural enunciativo abre possibilidade de outros tempos de significado cultural e outros espaços narrativos. Nesse meio, estabelece-se um processo pelo qual outros objetificados, ou seja, aquilo que foi tornado objeto, possam ser transformados em sujeitos de sua história e de sua experiência. Entre esses outros objetificados estaria a linguagem em todas as suas formas, que permitiria à possibilidade narrativa a reconstituição de outras narrativas.

As teses *pós-coloniais* revisam o espaço *pós-moderno* e revelam uma espécie de contra-modernidade experimentada por nações periféricas.

Neste contexto, na literatura brasileira vem ocorrendo, hoje, um tipo talvez um pouco desvirtuado ou especial de tendência que mais uma vez se mostra *antropofágico*. Parece que a História nos empurrou para uma antropofagia virtual sem marca de vanguarda ou ruptura. A nossa estética atual, inscrita numa temporalidade *pós-moderna* renomeada a partir da posição *pós-colonial*, vem procurando, a seu modo, digerir e sintetizar, cada vez mais, um número maior de componentes híbridos de toda natureza, tanto nas possibilidades de formas, quanto de conteúdo do objeto estético, como se, atingidos por um consumismo canibalizador, os pares ruptura e tradição, ideologia e estética, regionalismo e universalismo, sujeito e objeto, tempo e

---

<sup>2</sup> BHABHA, op. cit, p. 247.

espaço, real e virtual tivessem, agora, sido postos numa máquina processadora de virtualidades presentes, passadas e futuras.

Caracterizada por um jogo de deslizamento que atribui um caráter móvel e múltiplo à narrativa, a literatura contemporânea caminhou em direção à *liberdade* da linguagem. Isso fez com que se evitasse representar de forma clássica o real, revelando um lado desconhecido desse real, um *real-virtual*, compatível com a dinâmica histórico-cultural em que vivemos hoje. É com esse *real-virtual*, posto em cena, de certa forma, pelo projeto pós-colonial, que a literatura atual irá dialogar.

Essa prática literária não se situa na esfera clássica do reflexo do real positivo, da *imitação* em que se insere o modelo de literatura representacional. Pertence à matéria do simulacro. Essa matéria do simulacro é a marca deste momento cultural. Um simulacro que não é nem o original e nem a cópia, mas uma simulação. O jogo dinâmico desse tipo de literatura é ilimitado.

Como exemplo desse tipo a produção feita hoje no Brasil, temos a escritura de Bernardo Carvalho. Nela, a linguagem viva e efêmera, simula e dissimula trazendo para o texto outras formas de discursos, de referências culturais e de linguagens artísticas. A partir daí, essa linguagem poderá construir um leque de histórias que, impondo o seu *devaneio*, opera uma auto-referencialidade. O esvaziamento do estatuto da referencialidade - princípio estruturador do modo de representar clássico - se faz evidente no jogo que é o texto desse autor.

Esse esvaziamento, na verdade, é um processo vivido pela literatura, cujo início se deu nas últimas décadas do século XVIII, quando a noção de arte começa a entrar em crise. A literatura, em busca de parâmetros adequados a esses tempos ditos modernos, abole antigos caracteres escriturais de ordem absoluta e de referencialidade e põe à mostra os processos de elaboração da obra, elegendo-os para objetos de seu enfoque. Destruir os padrões da estética

clássica, subordinada ao rigor da representação realista, foi a tarefa que se impôs à produção artística da época. Verifica-se, nesse momento, o esfacelamento contundente da unidade clássica. A estética tradicional, assentada numa horizontalidade enunciativa, na indicação exata do espaço-tempo, na caracterização unitária das figuras ficcionais e no encaminhamento linear do enredo, fracassa diante de uma sociedade em que passam a vigorar as idéias de simultaneidade e interpretação, que abalam o pensamento lógico-discursivo na literatura. Busca-se, dessa forma, desmontar a sintaxe linear, rigorosamente lógica e atrelada ao predicado da ação, para dar lugar à produção de uma sintaxe disjuntiva, elaborada a partir de planos justapostos e, ao mesmo tempo, interpenetrantes.

O modelo platônico que fundamenta toda a era clássica da representação valoriza a *cópia-ícone* - imitação da idéia original - e pretere o *simulacro-fantasma*, a cópia da cópia, imitação da imitação – considera o simulacro como cópia degradada, pois abriga a dessemelhança, o desvio e a perversão que constituem o descentramento e, por conseguinte, escapa ao controle do pensamento<sup>3</sup>. O texto teria, nesse caso, uma concepção longe de mitos de extração clássica, aquele da expressividade plena do sujeito centrado. O texto simulacro destacaria a intransitividade da mensagem, o princípio da polissemia, onde se desestabilizam os componentes referenciais e as referências históricas e biográficas.

Também a fuga da individualidade tornou-se característica marcante da arte e da literatura, principalmente a partir dos anos 50 do século XX. Hoje o *eu* está longe de ser todo-poderoso. Ele não mais inclui o conjunto da experiência em si, tampouco se retira do mundo exterior para descobrir os seus próprios recursos interiores, com a intenção de ouvir a voz da

---

<sup>3</sup> DELEUZE, G. *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 267.

memória, ou para abrir-se às profundezas de seu ser inconsciente. Ele toma forma de uma filtragem organizada – estratos de experiências. Em vez de aguçar as suas percepções, o herói-narrador busca embotá-las ou aplicá-las a problemas que o tiram de si próprio, revelando-o em virtualidades. Esse rumo tomado pela literatura, de certa forma, consequência de uma dialética estabelecida com a história e com a cultura, certamente dirigiu-se à radicalização, acabando por conceder um espaço propício à problematização dessa nova linguagem ativa e auto-referencial, percebida e explorada pelo projeto pós-colonial. Sintomas dela percebemos no romance *Teatro*<sup>4</sup> de Bernardo Carvalho.

Nesse romance, os personagens são regidos, se é que se pode falar de alguma orientação, por um discurso paranóico espiralado, sem tempo e espaços definidos. Veja um exemplo no texto, um fluxo de consciência do narrador-personagem:

No início não juntei uma coisa à outra. Foi preciso ler o jornal, duas horas depois de ter reencontrado Ana C., para, retrospectivamente, começar a vislumbra toda a verdade. Não pensei, ou não quis pensar na época, que a minha contratação na polícia talvez não tivesse sido uma simples coincidência, porque as coisas não caem do céu. Nas primeiras semanas, vi, confesso que espantado, um livro do mestre na mesa do meu chefe. (...) E, depois, foram muitos anos entre a minha contratação, o dia em que vi o livro do mestre na mesa do chefe e o primeiro atentado, para que pudesse ligar uma coisa à outra. (p.71)

Numa tradição de modernismo literário anterior, o monólogo interno ainda pressupunha um mundo exterior inteligível. O narrador desvendava as ilusões aparentes, na expectativa de achar a verdade escondida por trás delas. No texto em questão, a jornada interior não leva a parte alguma, nem a uma melhor compreensão da história e nem a um maior entendimento do eu.

Nesse romance, o personagem narrador procura desvendar as histórias *secretas* baseando-se na ausência de dados confiáveis e em delírios.

---

<sup>4</sup> CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

Em um outro romance do mesmo autor, *Os bêbados e os sonâmbulos*<sup>5</sup>, também o narrador vai em busca de histórias, vê *complôs* por toda parte e efetua suas investigações com fanática energia. Ele é aquinhado com a capacidade de imaginar a si próprio numa variedade de situações e de adotar várias identidades – uma defesa necessária contra a introspecção. As várias identidades do narrador-personagem e o fato de referir-se a si mesmo e a sua história como se fosse de outro serve para mantê-lo à superfície e sempre em fuga. Veja no texto:

Aos poucos sem se dar conta, o diplomata passou a assumir não a personalidade de outro mas uma postura cética em relação a sua própria identidade(...)Como se seu nome fosse apenas um curinga, insuficiente para a construção de uma singularidade, nas palavras do psiquiatra, de uma identidade, já que, servia a muitas, e a quaisquer um. Era uma carta à disposição do mundo. (p. 30)

Ao mesmo tempo em que é alguém sem identidade, ou não é alguém, o personagem tem todas as identidades com as quais pode lidar convenientemente em cada história. Esse vazio de identidade é preenchido pela fala paranóica que dá vida ao personagem e é o suporte da história, oferecendo a ilusão de que a história obedece a algum princípio interno de unidade e de racionalidade.

Na escritura de Bernardo Carvalho, o *saltitar* do narrador-personagem, em meio à diversidade de nomes, desmonta toda e qualquer referência que possa abrigar alguma afirmação absoluta sobre o texto. A paranóia acompanhada por uma ausência de identidade é uma estratégia chamada a essas construções textuais, que muitas vezes estruturam uma cadeia infinita de transformações possíveis. O único personagem real nessas narrativas seria a linguagem, e não importa o que ela diz, mas sim, como diz. E o que diz está relacionado a uma auto-referencialidade.

No início da segunda parte de *Teatro*, o narrador-personagem refere-se a um outro personagem (Ana C.) que no capítulo anterior seria uma possível namorada desse mesmo

---

<sup>5</sup> CARVALHO, B. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

narrador, ou do outro? Não se sabe. Essa possível namorada, nessa segunda parte da narrativa, muda de sexo. E assim recomeça a estória:

Ana C. era o nome dele. Mas também era chamado de “solar” (...) Ana C. tinha certa propensão à demência. Mas é difícil saber o que vinha primeiro. Podia ser que na verdade estivesse com a lógica inversa (p. 91).

Nos textos de Bernardo Carvalho imperam a pura simulação, o teatro - espécie de brincadeira ou desafio feito ao leitor, já que no plano literário, cada vez mais, entende-se esse fazer como exercício lúdico de reutilização de discursos para deixar fluir a linguagem. Nesse sentido, o autor, em *Medo de Sade*<sup>6</sup>, ousa ainda mais, e converte a trama narrativa em jogo amoroso.

Atuando no caminho da desestabilização, o escritor traz para o espaço narrativo recursos e técnicas de outras formas de artes e de áreas de conhecimento, como o drama teatral, a ambiência cinematográfica e a psicanálise, misturando-os aos textos. Assim, temos a simulação da identidade com a atualização de componentes estratificados que compõem a colcha de retalhos da narrativa.

A imagem de dinamismo e metabolismo articulada pelas várias atitudes dessa intertextualidade, leva a uma pluralidade maior de identidades e de estratégias. Dessa forma, são sugeridas experiências de reapropriação, de *expropriação*, de cruzamento entre fronteiras e de instabilidades, as quais aludem a uma cadeia virtualmente infinita de diferentes possibilidades.

No jogo lúdico da narrativa de Bernardo Carvalho, é interessante observar, ainda, a reduplicação das cenas em que se pauta o texto para construir seus personagens. Isso lhes dá um caráter de uma maior exterioridade e põe em xeque, novamente, a questão da identidade. Essa estratégia discursiva soma-se a um outro procedimento, já referido, que a reafirma e a complementa, ou seja, o desdobramento do sujeito. Veja esse fragmento de *Os bêbados e os*

---

<sup>6</sup> CARVALHO, B. *Medo de Sade*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

*sonâmbulos*, em que o personagem descreve uma cena, onde refere-se a si como se fosse a um outro:

“Ele me disse que tinha um tumor no cérebro, que ia crescer até transformá-lo numa outra pessoa...Me contou uma história absurda. Já não dizia coisa com coisa...Me disseram que morreu, não é estranho?”, disse, e balançou a cabeça antes de rir. Foi com essa frase que tive a idéia de uma novela que escrevi há anos, foi nele que me inspirei para a criação do personagem americano com bracelete no aeroporto, o monstro, e também, por tabela, do narrador, o aspirante, o militar com tumor no cérebro, de quem ele me falou; ele estava na origem de toda a história.(p. 118)

Na verdade, quando a narrativa dissolve o personagem - ora o narrador-personagem é *eu*, ora é *tu*, ora é *ele*, cada um desses pronomes corresponde a um nível de consciência. Quando o sujeito fala de si mesmo na terceira pessoa, está se observando. Quando usa a segunda pessoa, estabelece um diálogo consigo mesmo, há um *diálogo interno*. E quando o sujeito diz *tu* referindo-se a si mesmo, cria-se uma distância e uma teatralidade no texto que desestabiliza a narrativa.

A fragmentação trazida para a superfície escritural revela que a atitude dessas narrativas é a de, traçando linhas de fuga no interior desses discursos, resistir às apropriações do pensamento, instigando o leitor a, num processo de descondicionamento, deslocar o seu ângulo de visão, o que implica descortinar significados não contemplados pelo senso comum.

Nos parece, enfim, que o projeto pós-colonial pontuado por um processo de fragmentação e de ruptura irradia seus sintomas na maioria dos projetos contemporâneos de ficção, onde se traduz, muitas vezes, em montagens intertextuais, gosto pela alusividade e recusa a totalizações. O texto, nesse caso, deixa de ser linear, contínuo e uniforme, e nós leitores o leremos como se percorrêssemos um caminho de perspectiva labiríntica, sempre se bifurcando, fragmentando-se, inacabando-se, em contínua virtualidade de reformulação, como pensou Borges.