

OS ANOS 90 E A FICÇÃO BRASILEIRA: ENTRE A HISTÓRIA *MIDCULT* E A SUBVERSÃO DA IDENTIDADE

Angela Prython *

No Brasil, depois de uma década na qual de certa forma não parecia interessar muito demonstrar “ser brasileiro” e a busca da identidade nacional reverberava numa espécie de vazio, os anos 90 representam menos uma drástica mudança e mais um gradual amadurecimento do cosmopolitismo pós-moderno e uma retomada dos preceitos culturais elaborados pelo modernismo.

A cultura brasileira nos anos 90 vai mostrando uma forte inclinação para o passado, vai se definindo como matéria reciclada não apenas na teoria, mas na sua materialidade cotidiana. Muitas vezes essa rearticulação da tradição pode ser o sinal de uma nostalgia, o sintoma de uma saudade cultural: a afirmação de uma identidade nacional. Como também pode ser a explicitação de um diálogo dessa tradição com a modernidade, pode ser a subversão da idéia de identidade nacional tendo em vista um cosmopolitismo ex-cêntrico. O passado, a tradição, a História passam a ser material fundamental de todas as esferas da cultura brasileira — talvez um pouco em oposição aos anos 80, quando o pós-moderno era predominantemente território da palavra impressa, aqui nos anos 90 há uma maior penetração desse segundo pós-modernismo em todas as áreas —, especialmente da cultura popular: música popular, cinema, televisão, teatro e mesmo literatura são invadidos por uma vontade de revisitar o que constitui a(s) diferença(s) da cultura brasileira.

Todas essas transformações sugerem um outro pós-modernismo, em oposição àquele dos anos 80. Um pós-modernismo marcado por esses princípios de “recuperação”, de “reciclagem”, de “retomada” da tradição, da história e do já-visto em oposição ao gosto pelo estrangeiro, pelo cosmopolitismo tradicional, pelo importado do pós-modernismo brasileiro da década anterior.

Uma espécie de cosmopolitismo periférico — que poderíamos definir como o cosmopolitismo que simultaneamente articula a consciência de ser periférico com a necessidade de se atualizar em relação aos modelos metropolitanos — como dominante cultural no Brasil do pós-moderno dos anos 90 pode ser, então, detectado nas mais diversas esferas da cultura, tanto nos meios audiovisuais, na indústria cultural massiva, como nos domínios da cultura impressa mais tradicional.

O caso da literatura e dos investimentos editoriais contemporâneos é certamente mais de continuidade das tendências iniciadas nos anos 80 (que em si já continham o germe dessa rearticulação do tradicional, do histórico do passado nacional), tendências estas que vão estar não apenas na literatura, mas na cultura em geral. Servindo como malha de apoio a um mosaico de estratégias estilísticas e recursos de linguagem específicos, a tendência da cultura à simplificação *midcult* pode ser identificada como central desde a década de 80, mas intensifica-se cada vez mais a partir dos 90. O romance histórico e o de fundação ganham um espaço considerável nas letras brasileiras a partir do final dos anos 80, tendo com principais representantes Ana Miranda, Rubem Fonseca por um lado e Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro por outro. O romance histórico (e talvez um pouco menos o de fundação) continuam sendo uma tendência bastante forte ao longo da década de 90, atraindo tanto autores consagrados como escritores não muito conhecidos como José Roberto Torero (*O Chalaça*) ou Gloria Kaiser (*Dona Leopoldina, uma Habsburgo no trono brasileiro*). Também a novela policial (onde novamente Fonseca aparece como a grande influência) continua sendo um dos principais focos da produção brasileira, com novos nomes como Patrícia Melo destacando-se num panorama de escritores mais veteranos como Sérgio Sant'Anna ou Dalton Trevisan.

Patrícia Melo, por exemplo, lança três livros de sucesso até o final da década, *Acqua toffana* em 1994, *O matador*, em 1995, e *Elogio da mentira*, em 1998. Sob a confessa influência

(e até “apadrinhamento”, como no caso de Ana Miranda e uma sucessão de “novos” escritores) de Rubem Fonseca, Melo resgata os principais ensinamentos do mestre — a mistura de ingredientes “eruditos” ou especializados à narrativa policial. Em *Acqua toffana*, ela entrelaça dois relatos em primeira pessoa, aparentemente desvinculados, onde os dois protagonistas se revelam um como vítima e outro como o algoz maníaco e cruel. *O matador* conta a história de um justiceiro que mata pequenos bandidos, às vezes por conta própria e às vezes a mando de outros. Uma das estratégias recorrentes em Melo é a narração em primeira pessoa, além das citações e epígrafes a autores clássicos e da cultura erudita. Em *Elogio da mentira*, todavia, ela pretende ir mais além da fórmula fonssequiana básica —erudição e cultura de massas equacionadas— ao estender as estratégias parodísticas. O livro traz, como de praxe no romance policial brasileiro da época, informações precisas sobre venenos e serpentes, uma ilustração do modo de vida das classes média e alta em São Paulo (ou seja, uma literatura eminentemente urbana) e o relato ágil dos crimes e planos do enredo. *Elogio da mentira* traz também, principalmente na sua primeira parte um divertido jogo de esconde-esconde de tramas e citações: o protagonista do romance e principal narrador, José Guber, é, no início do relato, escritor de *pulp fiction*, utilizando para compor seus livros, tramas extremamente conhecidas, desde o argumento de *Os crimes da rua Morgue* de Edgar Allan Poe a *O estrangeiro* de Albert Camus passando por livros de Agatha Christie, Patricia Highsmith, Rubem Fonseca e até Émile Zola. Da *pulp fiction* à literatura de auto-ajuda (depois que ele perde o emprego na primeira editora) e daí ao misticismo e ao esoterismo (óbvias referências ao “mago” Paulo Coelho), sempre recolhendo referências e citações eruditas no meio dos conselhos “espirituais” dos seus heterônimos, Guber é o principal mentiroso do romance, mas não o único: há outros assassinos, falsos escritores, falsos esotéricos e traidores, enganadores e enganados.

Outro — e talvez o mais bem sucedido deles, no sentido das vendas — dos “afilhados” de Rubem Fonseca é o humorista, apresentador de televisão e escritor Jô Soares. Soares lança seu primeiro romance, *O xangô de Baker Street*, em 1995. Em 1998, *O xangô...* já tinha vendido 420 000 cópias no Brasil, oitenta mil na França, trinta mil em Portugal e quinze mil na Itália e Alemanha. Se muito desse sucesso (no Brasil) pode ser creditado à condição de celebridade do autor, por outro lado, é a brincadeira com personagens conhecidos, é a manipulação divertida e sobretudo fácil da história que chama esse público médio. Em *O xangô...*, Soares mistura personagens históricos e fictícios, acontecimentos verídicos, recortes de jornais e ficção humorística. O cenário é o Rio de Janeiro de 1886, onde está em turnê a atriz francesa Sarah Bernhardt, que por acaso é amiga tanto do imperador do Brasil Dom Pedro II, como do detetive Sherlock Holmes.

À diferença de Fonseca e de seus epígonos mais “ortodoxos”, Jô Soares parodia o romance policial, mesclando-o a uma concepção pós-moderna da história para provocar o riso. Há outro dado relevante em relação à identificação com o leitor (brasileiro): um tom sensivelmente positivo de retratar o Brasil. O Rio de Janeiro é, em *O xangô*, uma cidade profundamente cosmopolita; os estrangeiros (Bernhardt, Holmes, um pouco menos Watson) deslumbram-se e adaptam-se facilmente aos modos e costumes locais (Bernhardt e Holmes comem feijoada e vatapá, Holmes vicia-se em *cannabis sativa* e apaixona-se por uma mulata, Watson incorpora a *pomba-gira* em uma sessão de candomblé); o país, em resumo, apresenta-se como uma alternativa criativa e viável à civilização européia. D’*O xangô* emergem situações bizarras, a inverossimilhança de alguns personagens reais e uma contrastante solidez de personagens fictícios, tudo isso aliado a uma visão descompromissada da literatura, à evidente concepção da leitura como entretenimento.

A empreitada literária *midcult* de Jô Soares vai ser continuada com *O homem que matou Getúlio Vargas*, publicado em 1998, onde essa diluição das fronteiras entre realidade histórica e ficção vai ser aplicada ao gênero biográfico. Como em *O xangô*, não faltam situações rocambolescas e a premeditada confusão entre o verídico e o imaginado. Desta vez, Soares conta a história de Dimitri Borja Korozec, terrorista bósnio de ascendência brasileira. Dimitri está presente em alguns dos mais importantes acontecimentos da primeira metade do século XX, como o assassinio do arquiduque Francisco Ferdinando em Sarajevo, por exemplo, ou em contato com uma série de figuras ilustres da história mundial, como Marie Curie, Mata Hari, Picasso, Al Capone ou Roosevelt. Acaba chegando ao Brasil e é preso na época do Estado Novo, quando começa a planejar o assassinato de Getúlio Vargas. Em *O homem que matou Getúlio Vargas*, Jô Soares acentua certos traços já indicados pelo *Xangô*, como o uso de material gráfico para ilustrar o livro. São, além de mapas e recortes de jornal, documentos, ilustrações e fotos —nas quais, aliás, as tentativas feitas pelo leitor para conhecer Dimitri são invariavelmente burladas: todas as fotos dele são ou de muito longe ou de partes de seu corpo, como mãos, pernas, etc—.

Se no que poderíamos chamar de primeiro pós-modernismo literário brasileiro (marcado basicamente pela referencialidade urbana da ficção *pop* e pelo estilo fonsequiano), Rubem Fonseca pincelava o romance policial com toques eruditos, no segundo pós-modernismo literário brasileiro está implicada uma proposição mais sofisticada — mesmo que numa esfera *midcult* — do gênero. Além do trabalho de Patrícia Melo, esse é também o caso do escritor e psicólogo Isaías Pessotti e seu primeiro romance, o pós-modernista *Aqueles cães malditos de Arquelau* (1993), que através de uma certa erudição aplicada ao policial — mais à moda de Umberto Eco que de Fonseca, aliás — tenta resgatar uma maior sisudez e peso à literatura de consumo no país. O livro relata a experiência de jovens pesquisadores na Milão dos anos 60, às voltas com um

manuscrito inédito do século XV, amores complicados e incursões pela culinária italiana regional.

O conhecido articulista da *Folha de São Paulo*, Marcelo Coelho, também se aventura pela literatura num veio vagamente aparentado com a erudição *yuppie* dos ficcionistas pop dos 80, embora pouco tenha que ver com o gênero policialesco de Fonseca e seus epígonos ou com o “mistério erudito” de Pessotti. Além de publicar em livros seleções de sua coluna na *Folha*, Coelho lança dois livros de ficção, *Noturno* (1992) e *Jantando com Melvin* (1998). Mais do que seguir a inclinação histórica da cultura brasileira nos anos 90, Coelho pretende marcar sua dicção documental, como faziam os prosistas pop dos 80. Entretanto, apresenta muito mais crítica e revela um caráter mais autoconsciente. Em *Jantando com Melvin*, por exemplo, o presente da história brasileira entra na sua ficção como pano de fundo para uma ácida sátira sobre a classe dominante e a elite intelectual. A novela se passa toda durante um jantar na casa de abastados paulistanos, em homenagem a um maestro americano.

Mas é dentro de gêneros mais ou menos alheios à idéia tradicional de “letras brasileiras contemporâneas” (entendidas como o predomínio da literatura, poesia e ficção) que vem forte a busca do passado como forma de elaborar sobre a *identidade nacional* agora: a partir dos 90 assiste-se ao lançamento de um número muito grande de biografias, material historiográfico, relançamentos de autores e episódios quase esquecidos na memória coletiva brasileira. O jornalista Ruy Castro, por exemplo, constitui-se na década em um dos maiores sucessos de venda do país com livros como *Chega de Saudade* (1993) sobre a história da Bossa Nova ou *A estrela solitária — um brasileiro chamado Garrincha* (1995), biografia do jogador de futebol famoso nos anos 50. Em 1997 sai também pela Companhia das Letras *Verdade Tropical*, sobre o movimento tropicalista, escrito pelo próprio Caetano Veloso. Nessa mesma série de biografia e historiografias, editada pela Companhia das Letras, aparecem (e vendem muito) *Chatô — o rei do*

Brasil (1995) de Fernando Morais (que nos anos 80 havia lançado a biografia da mulher de Luís Carlos Prestes, fundador do Partido Comunista Brasileiro, *Olga*), biografia de Assis Chateaubriand, o primeiro magnata da mídia brasileira, *Mauá, empresário do império* (1995) de Jorge Caldeira, história do Visconde de Mauá, um dos pioneiros da industrialização no Brasil. A mesma editora começa a publicar em 1997 a série *História da vida privada brasileira*, sob a organização dos historiadores Fernando A. Novais e Luiz Felipe de Alencastro. São quatro volumes, cada um dando conta de um período da história brasileira, o primeiro sobre o período colonial, o segundo sobre o Império, o terceiro sobre a *Belle Époque* e a Primeira República, o último volume sobre os *Contrastes da intimidade contemporânea*. O lançamento dessa série acarreta também num debate na imprensa sobre a “Nova História” brasileira que tenta dar conta do fenômeno historiográfico brasileiro dos anos 90.

No campo das reedições, destaca-se o resgate de João do Rio, a partir do relançamento dos romances *A profissão de Jacques Pedreira* (1911) e *d'A Correspondência de uma estação de cura* (1918), co-editados pela Fundação Casa de Rui Barbosa, Instituto Moreira Salles e Editora Scipione em 1992, do livro de crônicas *A alma encantadora das ruas*, pela Companhia das Letras, em 1997. Ou de Joaquim Manuel de Macedo, com *Memórias do sobrinho de meu tio* (1904) pela Companhia das Letras com a consultoria da pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, Flora Süssekind, em 1996. Também pela Companhia das Letras saem os *Apontamentos de viagem* de J. A. Leite de Moraes, presidente de Goiás nomeado em 1881. A própria história da constituição do pensamento brasileiro é reforçada com a reedição de *Um estadista no império* (1899) de Joaquim Nabuco, pela Topbooks, em 1998, e das obras de Sérgio Buarque de Holanda, também pela Companhia das Letras, desde 1994.

Por outro lado, o campo da prosa ficcional na literatura brasileira não se define apenas por uma relação tão direta com a história. Os dois romances lançados na década pelo compositor

Chico Buarque de Holanda, *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995), por exemplo, com sua linguagem seca, com uma estética próxima à do minimalismo, sua precisão, sua ausência de citações diretas da cultura *pop*, incorporam alguns traços do *nouveau roman* francês e do experimentalismo brasileiro dos anos 70 (Clarice Lispector, Osman Lins), sem, contudo, entrar num território exclusivamente auto-reflexivo ou perder de vista uma perspectiva histórica contemporânea, com a presença da cidade do Rio de Janeiro e o comentário social que emana desse processo de inclusão do cenário urbano.

Benjamim continua no estilo minimalista de *Estorvo*, embora desta vez com mais alusões a um universo cultural pós-moderno. Mais próximo ainda da violência urbana de Rubem Fonseca e de suas estratégias estilísticas, Chico Buarque revela-se como o narrador pós-moderno delineado por Silviano Santiago (1989: 38-52), aquele que não se envolve com a ação, aquele que extrai a si do que é narrado. Seu protagonista, Benjamim Zambraia, é um ex-modelo fotográfico de meia-idade, que se sente permanentemente dentro de um filme, e estabelece desde jovem uma relação com a câmera invisível que o filma incessantemente.

Um dos romancistas mais “pós-modernos” – no sentido de uma apreensão estilística do conceito – na literatura brasileira da década talvez seja, porém, o paulista Diogo Mainardi. Em 1989, com o lançamento de *Malthus*, sua primeira novela, ele afirma-se como a voz dissidente da ficção *pop* brasileira, como o oposto da insistência no repertório, na intertextualidade e no galpão de referências da cultura *pop* como principal estratégia da prosa ficcional dos anos 80. *Malthus* é um relato *nonsense* sobre personagens *nonsense*.

Com *Malthus*, Mainardi precisamente alinha-se na contramão do discurso *pop* dos anos 80, sem, contudo, investir na historiografia ou na auto-reflexão metaficcional. Com uma textualidade límpida, um humor descontrolado, temas absurdos, poucas referências à história clássica e à vida dos santos, *Malthus* define-se por uma ausência de contextos coerentes. Sem

tampouco continuar uma literatura do absurdo numa linha beckettiana ou pirandelliana, onde o absurdo lingüístico é conjugado a um absurdo metafísico, que se opõem ao sentido para confrontar-se a uma ética da linguagem. Em Mainardi, enumerações excessivas e tautológicas, listas, contagens, relações metódicas e obsessivas entre personagens correspondem ao absurdo como *nonsense*, a um sistema onde existe uma lógica, onde predomina a estranha coerência dos paradoxos.

De certo modo, a novela aproxima-se da definição mais comum da ficção pós-moderna européia e norte-americana, onde prevalece um modelo parodístico. Contrastada com essa definição de pós-modernismo (onde a paródia é maneira de pôr em questão, de ironizar certos modelos e parâmetros —gêneros, estilos, arquitextos—), a paródia em *Malthus* é mais uma macro-paródia, uma paródia absoluta, já que a novela põe em questão a idéia de verossimilhança como um todo ao admitir qualquer coisa como verossímil.

Malthus' great parody is made up of microcaricatures (negative caricatures in the sense that they do not accentuate the characters or situations, but refine their simplicity). Mainardi constructs the novel's successive plots without the narrative luxury of superfluous details that would ensure the effect of reality. At the same time the book ignores questions or certainties about metalanguage, about literature and the form-content duality. (Prython, 1996:166)

No seu segundo livro, *Arquipélago* (1992), Mainardi vai ser menos fragmentário, mais contextualizado. Esse romance (também curto) trata de uma inundação na cidade de Pedranópolis e das subseqüentes peripécias de seus desabrigados. Mais que *Malthus* (que fazia vagas alusões a cidades do interior de São Paulo), *Arquipélago* tem cor local; é ambientada no norte do estado de São Paulo, de onde o narrador (o desabrigado “pensante”) se deslocaria, após uma progressão de incidentes e catástrofes na abóbada de uma igreja, primeiro para a cidade de São Paulo, depois para uma peregrinação pelas ilhas da baía de Guanabara. A trama dos desabrigados e seu líder (o narrador) é interrompida quatro vezes a cada quatro capítulos por

pequenos ensaios sobre as experiências reais de pensadores utópicos em ilhas. Cada experiência fracassada (as ilhas de Rousseau, São João em Patmos, Platão em Siracusa e a ilha de Villegagnon no Rio de Janeiro) serve como paralelo à abóbada da igreja e à eterna busca do narrador por sua “ilha ideal”.

Finalmente cheguei ao Rio de Janeiro. Na baía de Guanabara havia uma farta quantidade de ilhas. A minha intenção era trilhar cada uma delas a procura de lugares nos quais me estabelecer. (Mainardi, 1992:99)

Há, assim, um registro paródico mais tradicional e evidente em *Arquipélago* que em *Malthus*. Aliadas a ele, uma maior unidade temática e uma narrativa logicamente concatenada. O que de certo modo fez com que a novela fosse interpretada pela crítica brasileira como uma parábola sobre o “fracasso” brasileiro, uma alegoria do atraso e do descompasso nacionais. O registro alegórico na prosa de Mainardi parece, todavia, secundário ao humor, ao *nonsense*, e fundamentalmente, à total ausência de compromisso com concepções tradicionais da representação.

É na sua terceira novela, contudo, que Diogo Mainardi vai unir algumas estratégias formais pós-modernas (a paródia absoluta, a negação da representação, o pastiche e, contrariamente às novelas anteriores, a auto-reflexividade e a metaficção) ao dominante cultural brasileiro da década de 90, ou seja, **a rearticulação da tradição**. Mainardi, porém, escolhe a tradição para precisamente subvertê-la, para renegá-la. *Polígono das secas* (1995) usa o gênero regionalista nordestino para falar de literatura, para atacar brutalmente esse paradigma. Ele parte de personagens e cenas identificáveis nos clássicos regionalistas brasileiros, juntando os fragmentos de tramas e personagens clichês da literatura de cordel e do romance nordestino e referências ridicularizantes a Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto através de um personagem, o “untor”, que pretende destruir tudo isso.

Mainardi debruça-se cuidadosamente sobre o paradigma da literatura regionalista para criticá-la. Seu livro é uma somatória de metaficção, ensaio, panfleto. Investir contra o gênero implica, naturalmente, em dominá-lo. Para questionar a tradição, assim, há que rearticulá-la. Estendendo uma estratégia parecida à de *Arquipélago* (o uso de ensaios entre capítulos propriamente ditos), Mainardi mescla uma dicção crítica ao trabalho de ficção. Ou melhor, sua ficção como que vai corroborando os comentários exegéticos, serve como mero suporte. Em “Nomes”, por exemplo, segmento do livro onde o narrador explica os nomes dos diversos personagens do livro e suas relações com Caterina Rosa, personagem do livro de Alessandro Manzoni que de certo modo inspirou o Untor de Mainardi, ficam claros não apenas os propósitos metaficcionais do romance, mas o gosto pelo tom ridicularizante e pela polêmica.

Polígono das secas serve também como comentário sobre a atividade literária num país como o Brasil, na interferência desta atividade na construção de uma identidade cultural brasileira, mas exatamente por sua perspectiva extremamente cosmopolita em cima desses pontos, por ser também uma apreciação sobre um cânone universal. Também pode ser tomado como uma das mais interessantes revisões (e subversões) da tradição na cultura brasileira na década.

É em *Contra o Brasil* (1998), contudo, que Diogo Mainardi vai mais diretamente “atacar” a questão da identidade nacional. Seu quarto livro, como de hábito (quebrado parcialmente com *Polígono das secas*), traz um anti-herói impaciente, autoritário e violento. Esse anti-herói vem acompanhado da também usual corte de idiotas subservientes que faz tudo de acordo com suas vontades e desmandos. Pimenta Bueno, o polêmico protagonista, vai para o interior do Brasil (depois, claro, de inúmeras peripécias relativas a um velho cinema abandonado no centro da cidade e um bando de mendigos que ocupavam esse prédio) com o propósito de repetir a mesma

rota feita pelo marechal Rondon, Theodore Roosevelt e Claude Lévi-Strauss no Centro-Oeste, para encontrar os índios nambiquara e comprovar a irremediável estupidez da essência brasileira.

Com uma estrutura que repete as frases curtas, o excesso de diálogos (muitas vezes apenas monólogos de Pimenta Bueno) e as intenções programáticas dos livros anteriores —embora não traga os capítulos tipo ensaio de *Arquipélago* ou *Polígono*—, *Contra o Brasil* tenta “explicar” o país de maneira negativa: as principais ocupações de Pimenta Bueno são recitar exaustivamente para todos os outros personagens o máximo de impressões negativas que Brasil causou nos visitantes estrangeiros ou nos próprios brasileiros, compor com esse repertório um monocórdico hino antipatriótico, tentar conformar os indígenas de forma literal a esses discursos para comprovar sua teoria fundamental — a de que o país não vale nada. E mesmo quando os seus interlocutores cansam-se de escutá-lo, Pimenta Bueno começa a falar sozinho.

De acordo com seus maneirismos, que vêm sendo construídos desde *Malthus*, Mainardi efetua uma paródia essencialmente pós-moderna. Mas, novamente de acordo com uma certa coerência literária que vem mantendo desde então, essa não vai ser uma paródia direta. As alusões são tão óbvias, tão explicitadas que não estamos diante um jogo de esconde-esconde, onde ganha o prêmio quem acerta de onde veio tal ou qual referência. (Talvez a única alusão não explícita seja a maneira de nomear os personagens: fora Pimenta Bueno, todos os nomes dos outros personagens foram tirados de *Tristes Tropiques*.¹) O protagonista de *Contra o Brasil* reúne citações e discursos isolados de qualquer contexto histórico, político ou mesmo pessoal: sem nenhuma ordem cronológica ou de assunto, aparecem Charles Darwin, o conde de Gobineau,

¹ Nos *Tristes Trópicos* podem ser encontrados os nomes da maioria dos personagens de *Contra o Brasil*:

“When I think of them, as in their custom, by their Christian names, which sound so quaint to European ears but which, in their diversity, show that their parents were not afraid to cull delightful appellations from any period of human history — Anita, Corina, Zena da, Lavinia, Thaís, Gioconda, Gilda, Oneida, Lucilla, Zenith and Cecilia, or Egon, Mario-Wagner, Nicanor, Ruy, livio, James, Azor, Achilles, Decio, Euclides and Milton — I remember that early, tentative period with a complete absence of irony.” (Lévi-Strauss, 1992: 104)

Rudyard Kipling, Elizabeth Bishop, Evelyn Waugh, Claude d'Abeville, Joseph Brodsky, entre outros, sempre utilizados para o ataque visceral a todas as esferas, instituições, parâmetros, categorias relativos ao Brasil. Seu projeto é juntá-los sob a forma de um argumento intransponível, para não deixar nenhuma dúvida quanto às suas convicções. Como faz desde *Arquipélago*, mas talvez mais profundamente ainda, Mainardi tenta em *Contra o Brasil* definir a identidade brasileira por um negativo quase absoluto. Pimenta Bueno é apenas mais um da galeria dos “iluminados” de Diogo Mainardi que usa a negação para escapar da hegemonia aplastadora da identidade.

Referências Bibliográficas

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COELHO, Marcelo. *Jantando com Melvin*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*. London: Penguin, 1992.

MAINARDI, Diogo. *Arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Contra o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Malthus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Polígono das secas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MELO, Patrícia. *Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOTTI, Isaias. *Aqueles cães malditos de Arquelau*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993.

PRYSTHON, Ângela. "Diogo Mainardi and the Postmodern Brazilian Narrative" in McGUIRK, Bernard e OLIVEIRA, Solange Ribeiro de (eds.). *Brazil and the Discovery of America. Narrative, History, Fiction 1492-1992*. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996, pp.162-71

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOARES, Jô. *O homem que matou Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O xangô de Baker Street*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

* **Angela Prysthon** é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Doutou-se em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos e Latino-Americanos pela Universidade de Nottingham, Inglaterra, em 1999.