

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: FICÇÃO, TEORIA, HISTÓRIA

CONTEMPORARY BRAZILIAN NOVELS TODAY: FICTION, THEORY, HISTORY

Paulo César Silva de Oliveira¹

Resumo

Este artigo problematiza a questão da persistência e pertinência da discussão acerca do problema do pós-modernismo na ficção e na Teoria Literária hodiernas. O artigo quer rediscutir as noções sempre problemáticas das classificações periodológicas e dos termos em uso, no caso, os termos que circundam o pós-modernismo. Conforme leituras das obras de Umberto Eco, Mikhail Bakhtin, Fredric Jameson, Edward Said e Dominique Maingueneau, dentre outros, iremos investigar as contribuições desse teórico, sempre pensando no diálogo com a problemática teórica de agora. No embate propiciado pelas questões críticas propostas nas obras desses teóricos, uma breve análise dos aspectos gerais dos romances de Bernardo Carvalho e de sua posição no campo intelectual visa a mostrar, embora de forma introdutória, de que maneiras a ficção contemporânea – nosso alvo – provoca a teoria e a conclama a pensar o momento atual da prosa romanesca no Brasil em face do debate em torno de uma improvável definição do que seja o pós-modernismo.

Palavras-chave: Pós-modernismo. Teoria. Ficção brasileira contemporânea. Crítica.

Abstract

This article questions the persistence of the postmodern issues in fiction and contemporary Literary Theory. The article aims at rediscussing the always problematic notions around the classifications in periods, as well as the uses and definitions carried out by the terms and concepts currently used, especially those surrounding postmodernism. According to the critical aspects defended by Umberto Eco, Mikhail Bakhtin, Fredric Jameson, Edward Said and Dominique Maingueneau, among others, we will investigate their contributions, always having in mind their dialogue with the contemporary theoretical problems. According to the theoretical debate proposed in the works of these thinkers, a brief analysis of some general aspects of the novels written by Bernardo Carvalho and of his position in Brazilian literary field will lead us, introductorily, to a reflection on the way fictional works claim for a renewed theoretical thinking on contemporary fiction. As an example, some of Bernardo Carvalho's novels will be briefly analyzed, based on the idea that contemporary Brazilian literature provokes theory, claiming for answers not always found in the theoretical debates at hand. Therefore, Carvalho's prose is a starting point to understand how fiction provokes the boundaries that form the debate on an impossible definition of postmodernism.

Keywords: Postmodernism. Theory. Brazilian fiction. Criticism.

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores (UERJ/FFP). E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br

1 Pós-modernismo, crítica literária e ficção

Na perspectiva das teorias que o século XXI nos disponibiliza, os termos pós-moderno, e pós-modernismo já podem ser avaliados com certa propriedade em relação a sua pertinência e permanência. O debate acalorado dos anos 70 e 80 vem cedendo a uma visão um pouco menos radical, mais equilibrada em relação à visão, ora imediatamente integrada, ora mais apocalíptica, de acordo com a famosa distinção de Umberto Eco (1979). Nesta obra, Eco discutia a questão da cultura de massa e mostrava que as oposições apocalípticos *versus* integrados não faziam jus à complexidade e diversidade dos fenômenos culturais envolvidos. Entretanto, o debate em torno do pós-modernismo que então se travava eram sintomáticos da luta por estabelecer posições – ao menos era o que se podia inferir por meio das acaloradas discussões em ambos os lados.

Em relação aos apocalípticos, Eco criticava a pressa sistemática na forma com que problematizavam os produtos culturais e na maneira como discutiam os modos de consumo daqueles produtos de então, reduzindo os consumidores a algo como, por exemplo, um “fetiche indiferenciado que é o homem-massa” (ECO, 1979, p. 19). Já pelo ponto de vista do integrado, Eco inferia uma questão estruturalmente homóloga no modo como eles, ao defenderem a cultura de massa, incorriam igualmente no uso da categoria-fetiche, à maneira dos apocalípticos. Na boa síntese do problema, Eco (1979, p. 9) dirá que

O Apocalipse é uma obsessão do *dissenter*, a integração é a realidade concreta dos que *não dissentem*. A imagem do Apocalipse ressalta dos textos *sobre* a cultura de massa; a imagem da integração emerge da leitura dos textos da cultura de massa. Mas até que ponto não nos encontramos ante duas faces de um mesmo problema, e não representarão esses textos apocalípticos o mais sofisticado produto oferecido ao consumo de massa? Então a fórmula “Apocalípticos e integrados” não sugeriria a oposição entre duas atitudes (e os dois termos não teriam um valor de substantivo), mas a predicação de adjetivos complementares, adaptáveis a esses mesmos produtores de uma “crítica popular da cultura popular”.

A fim de que essa dissensão possa, não exatamente ser resolvida, mas pelo menos apaziguada, Eco propõe, na sequência de artigos que formam a obra *Apocalípticos e integrados*, que se pense em termos de planos complementares, nos quais sobressaia “a descrição analítica dos vários fenômenos e da sua interpretação com base nos contextos históricos em que aparecem” (ECO, 1979, p. 15). À equilibrada proposta, porém, não sucedeu um período crítico igualmente tranquilizador.

Para ficarmos no exemplo de alguns autores, não nos parece que as posições de Harold Bloom (1995) e Frank Kermode (1993), por exemplo, podem dialogar sem conflito com as ideias de um Terry Eagleton (2001; 2005), de um Edward Said (1996; 2007), um Jonathan Culler (1997a; 1997b) ou de Fredric Jameson (2001). E mesmo entre Eagleton, Culler, Jameson e Said, não se espera que haja uma adesão incondicional, uma espécie de comunidade marcada pelo *esprit de corps*, visto que também os posicionamentos críticos de cada um deles se observam em suas escolhas – críticos, obras, artistas etc. –, o que denota, obviamente, entre eles, o espírito da dissensão. Não se trata, claro, de propor um consenso que anula, ao contrário: nesse espaço de conflitos de interpretações e discussões críticas acaloradas produziu-se, como poucas vezes se viu, um debate apaixonado e por vezes feroz sobre a sempre questionada ideia acerca do pós-modernismo. Rememorar aquele debate sob o viés da continuidade histórica, distantes temporalmente que estamos, agora, daquelas discussões, nos permite visualizar que processos de discussão se mostram ainda hoje em curso, quando se trata de estabelecer o problema das relações entre ficção, história e crítica na contemporaneidade.

Obviamente, é fácil, hoje, opor uma frase provocadora de Eagleton (2005, p. 13), na qual se lê que “não pode haver nenhum retorno a uma época em que era suficiente declarar que Keats era deleitável ou que Milton era um espírito absoluto” à igualmente provocadora afirmação de Bloom (1995, p. 32) acerca de William Shakespeare: “Ele é o cânone secular, ou mesmo a escritura secular; para fins canônicos, antepassados e herdeiros igualmente são definidos apenas por ele”. Da mesma forma, seria ainda bastante confortável opor a citada afirmação de Eagleton à de Frank Kermode (1993, p. 15), para quem “a crítica literária não deve ser completamente, ou mesmo principalmente, um assunto de investigação rigorosa do que é e do que faz a crítica”. Por meio desses exemplos, verifica-se que, à necessidade de se estabelecer uma linha interpretativa que alie a crítica literária de viés estruturalista ao contexto histórico-político, conforme a proposta de Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados*, é preciso rever certas políticas textuais baseadas em entrincheiramentos. A questão que queremos rondar neste artigo é justamente a da persistência ou não, nos dias de hoje, desses posicionamentos demarcados, especialmente na relação entre crítica e obra literária.

Primeiramente, gostaríamos de apontar a posição de Edward Said acerca de duas questões: a primeira, diz respeito às representações do intelectual; a segunda, acerca da possibilidade de uma crítica humanista que seja também democrática. Uma das tarefas do intelectual, para Said (1996, p. 11), é a de esforçar-se por romper os estereótipos e as categorias reducionistas que limitam o pensamento e a comunicação humanos. Dois tipos de

intelectuais avultam nessa perspectiva. Um deles seria o intelectual de tipo gramsciano, orgânico, e que hoje poderia ser definido como alguém que dialoga com as possibilidades de uma sociedade democrática. Assim o descreve Said (1996, p. 4):

Today's advertising or public relations expert, who devises techniques for winning a detergent or airline company a larger share of the market would be considered an organic intellectual according to Gramsci, someone who in a democratic society tries to gain the consent of potential customers, win approval, marshal consumer or voter opinion. Gramsci believed that organic intellectuals are actively involved in society, that is, they constantly struggle to change minds and expand markets; unlike teachers and priests, who seem more or less to remain in place, doing the same kind of work year in year out, organic intellectuals are always on the move, on the make.

A figura do intelectual diaspórico, defendida por Said, opõe-se ao que o crítico chama de “outro extremo da intelectualidade”: o modelo representado por Julien Benda, para quem o reino do crítico não era desse mundo e a representação do intelectual seria a de uma espécie de clérigo (*cleric*), um tipo de rei-filósofo superdotado e imbuído de uma consciência privilegiada da humanidade. É claro que essa divisão esquemática não faz jus ao pensamento de Said, mas por ora nos é suficiente destacar tal oposição, entre dois modelos de intelectual, para que possamos prosseguir com nosso debate.

Os processos da globalização, cada vez mais vertiginosos, não se dissociam das igualmente vertiginosas transformações sociopolíticas, culturais e históricas. Como interrogava Umberto Eco (1979, p. 48), “se esta é a época das grandes loucuras totalitárias, também não é a época das grandes mutações sociais e dos renascimentos nacionais dos povos subdesenvolvidos?”. Decorre dessa posição que uma proposta de leitura que evite dicotomias redutoras e, por vezes, fundamentalistas, acerca dos fenômenos culturais da dita cultura pós-modernista pode nos levar a atentar para problemas até então pouco considerados, ou mesmo, mal interpretados.

Segundo Edward Said, as humanidades não podem nem irão resolver os problemas do mundo contemporâneo, mas devem tentar “ver e compreender a prática humanista como um aspecto integrante e parte operante desse mundo, e não como um ornamento ou um exercício de retrospectiva nostálgica” (SAID, 2007, p. 76). Aqui, estabelecemos uma segunda questão: o que se quer discutir, debater, opor e criticar é a ideia que ronda a esquemática colocação, lado a lado, de duas ordens: uma, a contemporânea, na qual o termo pós-modernismo surge e se instaura; e outra, que retorna sempre, e a qual identificamos com o modernismo dominante na maior parte do século XX.

Nesse sentido, podemos levantar duas questões que se complementam: ler a ficção contemporânea requereria uma crítica igualmente contemporânea e que desse conta daqueles impasses, incoerências e oposições já apontados por Eco, Said e Eagleton em oposição a críticos mais conservadores, como Bloom e Kermode? Como a crítica, hoje e de hoje, recebe seus escritores?

O poder da ideia modernista ainda se verifica no modo como questões de mercado, globalização, cultura, teoria, dentre outras, ecoam na desconfiança da crítica em relação à produção literária atual. A crítica atual possui um papel decisivo na problemática acerca da literatura pós-modernista, mas a discussão está longe de gerar consensos. Em um artigo pouco lido e lembrado, Fredric Jameson (2001, p. 43) propõe inserir, no debate acerca do pós-modernismo, as seguintes questões:

This is a time in which, at least in part owing to what is called postmodernism, there seems to be renewed interest in finding out what modernism really *was* (note the past tense), and in rethinking that now historical phenomenon in new ways, which are not those we have inherited from the participants and the players, the advocates and the practitioners themselves. But this has also been a time, over perhaps an even longer span of years, in which the matter of what imperialism *is* (note the tense) and how it functions has been a subject of intense debate and discussion among the theorists, and not only the economists, the historians, and the political scientists. A range of very complex theories and models indeed – probably more incomprehensible than most forms of contemporary literary theory – have come into being which any serious discussion of this issue has to acknowledge.

Nessa longa porém necessária citação, percebemos o quanto a ideia de Eco ainda ressoa nos impasses e problemas críticos de hoje. Certas correntes críticas e certos críticos de várias correntes procuravam (alguns ainda procuram) dar conta dos fenômenos do pós-modernismo por meio da oposição e comparação com a ideia modernista, uma espécie de retorno obrigatório a um passado que tinha a função primordial de trazer luz às discussões do presente. Por outro viés, a permanência de algumas questões não resolvidas, como a força do imperialismo e de suas estruturas de funcionamento, com as conseqüentes questões que decorrem dessa inultrapassável presença, vai demandar da teoria um viés crítico pronunciado e de alcance maior do que o pretendido nas teorias literárias contemporâneas voltadas para os aspectos mais “estruturais” do texto.

A necessidade de trazer ao debate questões como as do autor, da autoria, da história, da sociedade, economia, política, dentre outras, mostram que certas obras, em nosso caso-exemplo, e que adiante analisaremos, como a do romancista Bernardo Carvalho, requer, sob a égide do discurso plurissignificativo, a adoção de uma perspectiva dialógica, do tipo cunhado por Mikhail Bakhtin (1988, p. 135): “o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau,

um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. Bakhtin compreende a pessoa que fala como representante de um mundo ideológico que se vai definindo, mas não deve ser confundida apenas com a figura do herói, ou reduzida a ela. Sendo o herói apenas um dos representantes das diversas vozes que vão permeando o discurso ficcional, faz-se necessário recuperar a noção de plurilinguismo, como pensara Bakhtin (1988, p. 137):

As línguas do plurilinguismo entram no romance sob forma de estilizações paródicas impessoais (como nos humoristas ingleses e alemães), estilizações não paródicas, sob o aspecto de gêneros intercalados, sob forma de autores supostos, ou de relatos; finalmente, até mesmo o discurso incontestável do autor, se é polêmico e apologético, isto é, se ele se opõe como uma língua peculiar às outras línguas o plurilinguismo até certo ponto se concentra em si, isto é, não apenas representa, mas também é representado.

Nessa acepção, a leitura de uma obra romanesca, embora envolva uma operação linguística, em seu princípio, demanda compreensão de todo um conjunto de fenômenos sociais, históricos, filosóficos e críticos, os quais não poderão ser todos privilegiados, obviamente, pelo texto teórico, mas que deverão ao menos encaminhar a discussão a uma ideia de futuro (Jameson trata de um passado e de um presente, mas as questões críticas textuais nos remetem ainda a um futuro pressuposto, quer seja com a emergência dos novos críticos que poderão levar adiante, ou dos leitores que porventura dele se servirão).

Assim, questões como as do autor, da autoria, das condições de produção, do mercado, do significado de um texto literário, podem ganhar fôlego se pensadas também sob uma perspectiva discursivista. Por meio desta perspectiva, vemos que a literatura pode ser encarada como uma forma particular de organização discursiva, o que não significa o mesmo que advogar para o discurso literário um estatuto privilegiado, nos moldes românticos de discurso diferenciado, privilegiado, especial, ou produto do gênio. O discurso literário depende de certos ritos genéticos, os quais, segundo Dominique Maingueneau (2001, p. 49), “são ao mesmo tempo uma realidade histórica, que é possível perscrutar através do caminho clássico (documentos, coleta de testemunhos, conjecturas...), e um sintoma das posições estéticas que embasam as obras”.

Visto como um “rastro de um discurso em que a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 2009, p. 250), o texto literário se apresenta por meio de três cenas de enunciação: a cena englobante, na qual se procura entender o tipo de discurso que ela veicula; a cena genérica, marcada por um gênero do discurso determinado, de que participa; e a cenografia, que é o

caráter teatral de cena (MAINGUENEAU, 2009, p. 251-253). Por conseguinte, os vários discursos que formam a narrativa romanesca e as cenas que o compõem nos dão conta das múltiplas possibilidades de compreensão de um modo de ser histórico que se insinua por meio de um discurso ficcional estruturado no entre-lugar formado pela narrativa ficcional em contato com vários outros discursos. Deste modo, como uma terceira questão a englobar as duas anteriores – recordemo-las: a necessidade de uma crítica que dê conta dos impasses, das incoerências e oposições demandadas na leitura da literatura contemporânea; e a persistência de uma crítica ainda atrelada a elementos arraigados na visão modernista – é essencial para a discussão sobre o papel do autor na cena literária de hoje. Conforme já dito, precisamos delimitar nosso debate acerca da produção ficcional contemporânea no conjunto da reflexão teórica recente, e como nossos interesses vêm recaindo na leitura da ficção de Bernardo Carvalho, sua prosa se apresenta a nós como possibilidade e perspectiva de leitura bastante aprazível para as inquietações que aqui trazemos.

A escolha da obra desse escritor como objeto de análise, longe de ser aleatória, revela, ao contrário, uma vontade de discutir alguns problemas que, a nosso ver, são essenciais a certos tipos de compreensão recente da matéria literária. Dentre eles, problematizamos a forma com que a Teoria Literária responde aos desafios apresentados pela matéria ficcional hodierna, e um deles, a nosso ver, é o retorno do estatuto do autor como discussão privilegiada do campo literário. Não se trata, obviamente, de uma volta ao biografismo novecentista, nem às ideias que contornam o conceito de narrativa autobiográfica, embora tal conceito seja de especial interesse para nossa reflexão. Trata-se, antes, de estabelecer, dentre as múltiplas questões evocadas pelas leituras de romances atuais, o papel do autor no campo intelectual sob o ponto de vista dos fenômenos relacionados às suas condições de produção. Além disso, também é relevante investigar como se processa a ficcionalização das questões do autor sob a forma de uma presença que insiste em estabelecer um certo lugar crítico no âmbito do próprio discurso ficcional. Expliquemos.

Em tempos de globalização, o autor não somente vem colocando em discussão o seu papel como elemento constituinte e crucial do campo literário, mas ele próprio passa a incorporar-se na matéria ficcional, tornando-se personagem de sua própria criação, se autoficcionalizando, inserindo-se, tanto nos circuitos e contextos de produção, quanto na própria fímbria textual, estipulando para si, ainda que ficcionalmente, um lugar. E essa atitude está longe de gerar consenso: em verdade, propõe o contrário, pois não é tranquilizadora.

Em recentes encontros – congressos, seminários, debates – e nas leituras de publicações diversas, a se destacar a produção dos *blogs* e *sites* voltados à análise crítica da

literatura de hoje –, frequentemente deparamos a questão do papel do escritor e da literatura e é razoável que essa discussão ocupe um lugar privilegiado. A problemática que decorre da qualidade dos textos contemporâneos, entretanto, muitas vezes sublinha certos preconceitos e certas apreensões que denotam o quanto um tipo de crítica marcada por um evidente ou subentendido caráter romântico, ainda reverbera na Teoria Literária.

A análise crítica da obra de Bernardo Carvalho tem nos levado a um campo reflexivo que se debate em meio a várias questões problemáticas, o que significa também dizer que sentimos a necessidade de estabelecer novos parâmetros de discussão, a implicar reconhecimento da insistente presença de um viés crítico – muito marcado pela tradição modernista – que muitas vezes se apresenta, na oposição modernismo/pós-modernismo, sob o crivo da desqualificação do contemporâneo. Nesse processo, a relativização de certos postulados críticos em relação à percepção crítica da ficção contemporânea pode contribuir para a produção de um tipo de crítica cerrada que, no entanto, não incorra em certos pré-julgamentos. Para aclarar a questão, analisemos um pequeno exemplo introdutório.

Uma parcela da crítica tende a suspeitar de certos posicionamentos de autores contemporâneos, especialmente no que diz respeito a suas relações com o mercado e com os meios midiáticos. Discute-se até que ponto essa relação que acreditam ser de dependência e fascínio – e, até mesmo, de oportunismo – influi na qualidade de seus textos. Bernardo Carvalho, por exemplo, escritor que transita com desenvoltura por algumas instâncias do campo intelectual e literário, é bastante lembrado pela relação com o mercado, tanto quanto, talvez, por sua importante incursão no terreno da invenção/reinvenção da escrita ficcional. É notória sua relação com editoras, prêmios, mídias, bolsas, financiamento público de escritores, dentre outros elementos menos relevantes, mas igualmente problemáticos.

Seu mais recente romance, *O filho da mãe*, publicado em 2009, esteve involuntariamente envolvido na polêmica – que ocupou, como tem sido a praxe, os jornais e sites de *internet* – do financiamento, via Lei Rouanet, de um grupo de 16 ou 17 escritores que tiveram a incumbência de escrever um romance a partir de sua vivência em lugares diversos do globo. Dentre as diversas objeções que foram colocadas em relação a esse projeto, destacaremos algumas: o fato de o projeto ser financiado com dinheiro público – via renúncia fiscal de empresas patrocinadoras, conforme a Lei Rouanet; a pertinência da moradia em um país com fins de se produzir literatura, já que, segundo os críticos, arte é também e principalmente imaginação; ou, ainda, o problema de se ter na lista de escritores convocados alguns sem qualquer obra publicada (leia-se, lançada por editoras de renome, ou com alguma expressão).

O que o debate escondia ou sublimava era justamente o lugar do escritor frente à sociedade e frente a seu ofício. Ou melhor: a literatura era frequentemente encarada como algo que não pertencia, ou não deveria pertencer, à esfera do campo social mais amplo e, desse modo, subjazia a ideia de que o papel do escritor estaria circunscrito somente ao campo literário, esse seu *habitat*, desconhecendo que o campo literário não é uma monera, um vaso não comunicante. O escritor como cidadão, como um ente civil que precisa sobreviver em uma sociedade regida por leis de mercado, ainda é visto como alguém cuja posição na sociedade é extremamente delicada porque *especial*. Reconduzia-se naquele debate, ainda que de forma imprópria, a pergunta sobre o “verdadeiro” papel do escritor na sociedade de hoje, ou mesmo sobre a natureza do seu ofício e como ele o pratica, ou ainda sobre a relevância do que produz. Finalmente, algo estranhamente pouco discutido se insinuava na base da discussão: de que vive o escritor?

2 Paratopia do escritor: mercado, arte, cultura em tempos globalizados

Em tempos pós-modernos, após a derrocada da ideia estruturalista e com a emergência de novos atores e renovadas questões – incluídas a situação pós-colonial, a economia globalizada, bem como a influência das novas mídias e das novas formas de difusão da comunicação e da cultura – frequentemente se esquece ou se deixa de lado questões como as de condições de produção das obras. Nesse processo, a discussão da figura do artista e, em nosso caso, do escritor como parte interessada nessas relações, requer algumas considerações relevantes sobre sua posição no campo intelectual.

A essa problemática, Dominique Maingueneau cunhou o termo *paratopia*. Em nossa leitura, a paratopia pode ser uma chave de reflexão sobre a condição do autor na forma de se relacionar com sua obra, a qual é recebida pelo leitor como um conjunto de fatores em oposição e diálogo. Segundo Maingueneau (2001, p. 45), “o importante é a *maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época*” (itálicos do autor). Ou seja, no campo da economia das trocas simbólicas, a posição do escritor será sempre problemática, já que, via de regra, ele nega sua dependência em relação ao mercado, mas dele, paradoxalmente, é chamado ou obrigado a participar. Assim, seu *estar no mundo* sempre é da ordem da crise. Como a literatura é uma instituição, e toda instituição cria suas instâncias de legitimação, o escritor negocia com diversos campos de força, de forma, ao mesmo tempo, particular, individual e autônoma, por um lado, enquanto que por

outro se vê exposto aos reclames do mercado simbólico. A legitimação como parte do processo de inserção do autor e de sua obra no mundo apanha o sujeito criador em uma determinada situação, particular ou social. Precisamos, portanto, aprofundar as reflexões acerca dos processos de legitimação.

A noção de legitimação, em análise do discurso, “pode ser utilizada para significar que o sujeito falante entra em um processo de discurso que deve conduzir a que reconheça que tem direito à palavra e legitimidade para dizer o que diz” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 295). Essa situação deriva tanto de uma situação factual, na qual todo interlocutor *em presença* advoga para si o direito de falar, quanto da posição que ele ocupa em uma determinada instituição, adiantam Charaudeau e Maingueneau. Entretanto, como no caso dos escritores, há também a necessidade de se estabelecer critérios de legitimidade, de acordo com a posição de autoridade do sujeito que toma a palavra: por um lado, autoridade do saber (como no caso dos especialistas, da crítica, da erudição); de outro, a autoridade pessoal, em que predominam os processos de sedução e persuasão.

Lemos, frequentemente, nas declarações de autores contemporâneos – incluindo Bernardo Carvalho –, que suas obras não (se) reconhecem (em) heranças, filiações, e que elas nem mesmo se inserem em qualquer grupo, categoria ou tribo, conforme conceitos especificados por Maingueneau (2001, p.29-31), como se literatura não fosse ela própria já pré-determinada por certas instâncias alheias à vontade dos autores. Outra questão, vinculada à análise intrínseca das obras, diz respeito aos processos de leitura e interpretação, já que o destinatário – vamos chamá-lo de ‘o leitor’ – sempre perceberá um discurso fonte na leitura de textos quaisquer, ainda que essa leitura seja ambígua.

Assim sendo, a crítica, ao reconhecer o trabalho de um escritor, levando em consideração questões que rondam e orientam sua posição no campo intelectual, deve considerá-lo dentro de uma dinâmica que não se conforma somente à obra em si, pois o autor participa do campo intelectual como um elemento dentre outros. Isso significa que os posicionamentos do escritor – por exemplo, em relação ao mercado, ou às leis que regem o financiamento dos bens simbólicos, como no caso da Lei Rouanet – configuram sua condição paratópica de artista: ao mesmo tempo inserido nos mecanismos reguladores e deles tentando escapar, mas com os quais precisará negociar, ou mesmo se distanciar, mas dos quais, paradoxalmente, é obrigado a participar.

A compreensão dessas questões, distante de uma visão idealizada do papel do escritor, pode servir para que nos preocupemos menos com os programas de milhagem do escritor e nos voltemos com mais propriedade para as condições que permitiram ou permitem que sua

produção textual se materialize, o que é, ao final de contas, o que nos cai nas mãos e que deveria ser o objeto de nosso interesse crítico.

Sendo assim, a força de uma obra passa a ser vista na dependência de mecanismos que regem o que Pierre Bourdieu chamará de “sistema de linhas de força”, no qual a criação artística se realiza:

Para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que um creador sostiene com su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales em las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, com más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido). Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el *campo intelectual*, a la manera de um campo magnético, constituye um sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistema de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo (BOURDIEU, 1967, p. 135).

Como já mostrara Bourdieu (1967), cada um dos sistemas se opõe ou se agrega em um tempo determinado, por meio de um tipo determinado de participação no campo cultural, possuindo um *peso* funcional que varia de acordo com a posição do elemento no campo. Os processos de legitimação constitutivos de um campo cultural dado dependem da atuação e do peso funcional (Bourdieu) de cada elemento na relação sistêmica.

Na obra de Bernardo Carvalho, uma insistente relação entre artifício e realidade é construída habilmente através de estratégias narrativas as quais, em maior ou menor grau e extensão, se repetem obsessivamente em seu conjunto de romances. Essa construção pretendida vem sendo (mal) discutida e é nesse aspecto que queremos estabelecer um caminho de discussão, que aponte para a importância de se discutir a poética dos autores. Se até o momento, com Maingueneau, procuramos compreender esses questionamentos como fundamentais para uma crítica renovada, e também, conforme Bourdieu, a partir da compreensão do papel do autor nos campos intelectual e social, resta-nos ainda problematizar alguns paradigmas construídos em torno da análise da literatura atual e, por força de nosso tempo, elegemos como um desses paradigmas, a questão da subalternidade.

Uma insistente crítica às aporias da escrita contemporânea, ou dita pós-moderna, recai invariavelmente sobre seu suposto caráter apolítico, a-histórico. A referencialidade obsessiva pode ser lida como um jogo de vazios ou tentativa de aniquilação de qualquer totalidade, mas, por outro lado, pode revelar apenas um jogo linguístico-literário, diletante ou pretensioso. Esses dois argumentos não esgotam a questão. A esses modos dicotômicos de se jogar o jogo da literatura contemporânea, repete-se a ideia de que a literatura pós-moderna faz *tábula* rasa do passado e da história e por isso dela não decorre uma visão crítica e problematizadora acerca dos problemas urgentes do mundo. A ficção contemporânea, nessa visão, seria mesmo perniciosa, por levar o leitor a aceitar como verdade comunidades imaginadas, mundos ficcionais que, a rigor, só poderiam ter existência plena no universo da ficção. É evidente o neoplatonismo dessas observações, mas uma obra como *Mongólia*, de Bernardo Carvalho (2003), por exemplo, não parece imune a ele, conforme se lê em críticas de rodapé e nos sites que pululam na *web*. Isso se deve ao fato de que para alguns críticos a ficção de Carvalho e, por contaminação, boa parte da ficção pós-moderna, seriam apenas produto de jogos verbais, os quais se pretendem mais importantes do que a crítica profunda das estruturas sociais representadas. E tal hipertrofia do aspecto jogo oporia uma literatura *acrítica* à outra, de cunho *crítico*.

Por conta dessa percepção, a literatura pós-moderna negligenciaria a questão dos *outros* da escrita, daqueles sujeitos que, retratados pela ficção, poderiam ver nela suas condições materiais, sociais e culturais postas na mesa do debate crítico.

O que nos chama a atenção nesse tipo de consideração não é a questão da crítica social como função dominante da literatura, mas o fato de se conferir ao discurso literário um determinado valor de acordo com uma ideia preconcebida sobre o papel da representação.

Por meio de um exemplo, queremos relativizar essa questão e mostrar que o próprio discurso legitimador de certa tradição literária e que deslegitima, em contrapartida, a produção atual é, na verdade, bastante problemático quando exposto a uma leitura desconstrutora.

3 Literatura, crítica e historicidade

Uma das afirmações mais repisadas pelo senso comum acerca do Pós-modernismo era a de que, à diluição de tudo, nada se colocava no lugar do que era destruído. Nessa assertiva, tratava-se ainda de ver a tarefa da desconstrução como tributária da reposição de algo em

lugar determinado, mas o que a desconstrução preconizava era justamente uma crítica à noção de que há um lugar fixo para as ideias. Questionando as oposições metafísicas de fora/dentro, real/imaginário, ficção/verdade, a desconstrução visava a diluir as sólidas bases com que procuramos resolver contradições que são, na verdade, da ordem da aporia. Deste modo, as críticas à ideia do Pós-modernismo condenavam as aporias justamente por serem... aporias. E, por extensão, condenavam na desconstrução e no Pós-modernismo seu caráter pós-moderno. Como o termo já possui uma história, ainda que recente, podemos recuperar algumas questões que, hoje, já nos dão uma medida do alcance de alguns prognósticos críticos. E mais, por uma percepção hodierna do que seria a relação entre o Pós-modernismo e o Modernismo do século XX, queremos, ainda, provocar certos marcos reguladores deste último para mostrar que a reversão paródica pós-modernista se aplica também, e principalmente, a pressupostos do hegemônico Modernismo do século passado.

Por delimitações do espaço desse artigo, elegemos duas hipóteses de trabalho com as quais dialogaremos, para estendê-las à ficção de Bernardo Carvalho como espelho do que aqui se discutirá. Trataremos, de um lado, das pioneiras reflexões de Silviano Santiago acerca do romance e do narrador pós-modernos; e, por outro lado, avaliaremos as ideias do pouco lido e citado *The politics of postmodernism*, de Linda Hutcheon (2002).

Em ensaio escrito em 1986, publicado por Silviano Santiago em livro de 1989, o crítico apontava duas hipóteses de trabalho a respeito do narrador pós-moderno. Seu artigo, “O narrador pós-moderno”, propunha a questão da experiência como chave para a compreensão desse tipo de narrador, que seria, por um lado, “aquele que quer extrair a si da ação narrada”, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador e, por outro lado, aquele “que transmite uma sabedoria”, decorrente da observação de uma vivência alheia a esse narrador, visto que a ação narrada não havia sido tecida na substância viva da infância (SANTIAGO, 1986, p. 39). As duas hipóteses são bem marcadas ainda por uma oposição entre a narrativa memorialista e a narrativa pós-moderna. Na primeira, há um processo de aprendizagem inerente ao estatuto do narrador, o qual, menos experiente, ao falar de si mesmo, trata, pois, de seus equívocos de juventude. Daí que a narrativa memorialista se configuraria por um caráter essencialmente histórico, opondo passado e presente na elaboração de um processo que privilegiaria o sujeito do presente por ser o mais experiente sob o aspecto da diferença na cadeia temporal.

Já a narrativa pós-moderna, segundo Santiago, subverteria a questão da exemplaridade da vivência como fruto de um amadurecimento ou da vivência histórica. É o que Santiago

(1986, p. 49) chamará de “tropismo”, isto é, “uma espécie de subconversa (...) em que, contraditoriamente, o sol é o mais jovem, e a planta, o mais experiente”.

Se os “tempos pós-modernos” são “duros e exigentes”, sob certo viés, eles também se caracterizam pelo vigor e plenitude, o que se demonstra pela incidência, na narrativa, da ação, ou melhor, do espetáculo que “torna a ação representação” (SANTIAGO, 1986, p. 50-51). A primeira hipótese de Santiago, a de que o narrador pós-moderno se isenta da ação narrada, a princípio, a nosso ver, discutível, paradoxalmente, encontra um caminho bastante plausível, e mesmo se apazigua, quando se dirige à relação estabelecida entre o narrador e o problema da experiência:

Os personagens observados, até então chamados de atuentes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma *arte*, a arte de representar. Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. Ele narra ações ensaiadas que existem no lugar do palco (o palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir (SANTIAGO, 1986, p. 51).

Linda Hutcheon nos informa que o impacto das teorias contemporâneas – como os estudos gays, lésbicos, feministas, pós-coloniais etc. – se deu na fusão dos conceitos dessas áreas diversas, com foco na produção de sentidos, social e ideologicamente orientada. Assim, “o que chamamos de ‘cultura’ é algo que deve ser compreendido como um efeito de representação, e não a sua fonte” [(...) what we call ‘culture’ is seen as the effect of representations, not their source”] (HUTCHEON, 2002, p. 6-7). A esse respeito, a compreensão de Silviano Santiago, de que na pós-modernidade o espetáculo torna a ação, representação, nos provoca a pensar a emergência do lúdico – o futebol, a dança, a música popular os jogos – e as variantes técnicas – televisão, cinema, palavra impressa – como elementos estruturantes daquilo que o crítico chamará de “grande drama da representação humana exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma *arte*, a arte da representação” (SANTIAGO, 1986, p. 51).

Entretanto, como em toda representação, há um embate entre valores e interesses ideológicos. É preciso suplementar as falas de Hutcheon e de Santiago com certas noções que hoje se mostram fundamentais, dentre elas, a de que a experiência, não podendo ser definida, é da ordem do representável, e, como sempre, haverá interesses interpostos, por detrás das representações. A questão da experiência do narrador pós-moderno incide fortemente na esfera do político, e não apenas no campo estético.

Dessa forma, o projeto literário do pós-modernismo pode nos dar ciência de uma continuidade no desmantelamento da noção da experiência, algo que no Modernismo já se intensificara e radicalizara. A ficção pós-modernista, em nossa análise, põe e repõe a questão de que o vivido não pode – como jamais pudera, talvez – ser capturado pela ilusão referencial na qual pressupúnhamos encontra o lugar (fixo) das ideias, um centro a se confundir com o “lugar da verdade”.

À nostalgia de “uma sociedade ‘orgânica’ perdida”, de que já nos dera conta Jean-François Lyotard (1986, p. 28), o pós-modernismo pressupõe uma comunidade da experiência que somente pode ser imaginada, e com isso arrasta para a violência da diferença ideias e ideais românticos e realistas: subjetividade, nação, pátria, identidade, local, realidade, naturalização, fronteiras etc. Em termos puramente formais, a narrativa pós-modernista incide na apropriação realista das ações do mundo, como uma espécie de *retorno do real* (FORSTER, 1996), mas paradoxalmente dissolve esse real na própria malha das ilusões referenciais que provocam o leitor a dar respostas: seja desarticulando os mecanismos ideológicos e políticos da realidade representada; desconstruindo ou minimizando efeitos e poderes; ou, ainda, iludindo-se, ao ser driblado pelo jogo enganoso dos processos da vivência. É um processo de risco, a exemplo da famosa frase do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa: “Viver é muito perigoso”. Ensaieemos, portanto, algumas considerações, valendo-nos de alguns poucos exemplos da obra de Bernardo Carvalho (2002).

Em *Nove noites*, o suposto realismo da obra se observa na recorrência ao documento, ao arquivo, à história, tudo isso sem abrir mão da memória como instrumento de recuperação do passado histórico dado. É no nível da enunciação que se trava no romance um embate entre presente e passado: cronologicamente, a narrativa, no presente, se inicia no período pré-11 de setembro. No passado, remete o leitor aos acontecimentos que remontam ao ano de 1939, período histórico que antecede a Segunda Grande Guerra e se insere no contexto político do regime ditatorial de Getúlio Vargas.

Um suposto jornalista (e um dos narradores centrais do romance) depara, após a leitura de um artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, a história de Buell Quain, jovem antropólogo americano que se suicidou ao tentar voltar à civilização, vindo da aldeia dos índios Krahô, em 2 de agosto de 1939. O interesse do narrador-jornalista por essa história e que o leva a uma obsessiva busca da verdade em torno do suicídio de Quain, é despertado por uma frase da reportagem do jornal, “um detalhe do texto” (CARVALHO, 2002, p. 14). A partir do interesse pelo destino desse outro – o antropólogo cujo suicídio permaneceu envolto em mistério – o jornalista traça um projeto de recuperação do passado, partindo dos vestígios

que a história documental legou, os quais, por serem incompletos e ambíguos, necessitarão do suplemento da memória.

Para este narrador, o registro factual do caso, verificado em cartas e documentos oficiais do Brasil e dos Estados Unidos, em depoimentos, dentre outros elementos conjugados na trama, serão suplementados por informações que busca obter, com sobreviventes daquele período, testemunhas dos acontecimentos em torno da morte de Quain. Mas o elemento factual e o registro histórico o levam apenas a recolher uma série de vestígios que escondem mais do que revelam.

O projeto original, de escrita de um ensaio histórico-biográfico, cederá à ficção romanesca, pois a experiência, por não poder ser mais recobrada em sua totalidade, revela que a história, o passado, só voltam em fragmentos, em ruínas daquilo que foi. Decorre daí a encenação da morte da experiência autêntica. O que leitor tem em mãos é um relato de um *falar-por*, um *falar-pelo-outro*, quando esse outro já se apagou para o relato e sua experiência, impossível de ser definida, pode ser apenas completada pela memória daquele que só pode rascunhar o passado no presente.

É esse “outro da história”, alegorizado na figura de um Buell Quain imaginado, por um lado, e historicizado, por outro, que insiste em permanecer como questão não desvelada e se revela como mote para uma aventura jornalística de bases realistas (e existenciais) que jamais se decidem por um ou outro estilo: nem relato puramente jornalístico, nem recuperação do passado e de si pela memória. E, ao contrário do prognóstico de Silviano Santiago, o narrador-jornalista não procura extrair a si da ação narrada, mas visa a nela inserir-se em uma espécie de protagonismo tardio, em uma história não vivida e que, entretanto, o impulsiona a uma jornada de conhecimento do passado do outro e de autoconhecimento: busca de si, homóloga à busca do personagem biografado.

Mas, tanto a vontade de conhecimento do outro quanto a jornada de autoconhecimento estão condenadas ao fracasso: os passos da história do outro não podem mais ser retrçados fielmente pelo narrador-jornalista, pois quem os trilhou está morto para a experiência, assim como os que deles se fizeram testemunhas. A experiência da morte, sendo espécie de revelação e apagamento de traços, pode apenas conduzir a investigação jornalística aos vestígios das marcas deixadas. Essas marcas são espécies de pegadas na areia, que os testemunhos, assim como a memória, não recuperam, visto que a narrativa é apenas “vislumbre” de uma verdade perdida nas brumas do tempo.

Os testemunhos são inseridos na trama como elementos ficcionais, ainda que amparados pela farta pesquisa documental, mas os documentos são também inseridos na

vertigem dos atos de fingir. A experiência, enfatizemos, não pode ser definida nem recuperada pelo relato como se fora uma totalidade. Resta o imaginário, aquilo que se anuncia como um *entre-lugar*, no qual os discursos se instauram, se alternam e se revezam: as cordas de uma música anterior, do passado, vibram, mas sua sonoridade não é plenamente reconhecida pelos que as ouvem.

Assim, essa breve leitura apanha as noções de Hutcheon e Santiago naquilo que Lyotard bem sintetizara e ao qual nos referimos anteriormente: a imagem de uma sociedade orgânica é uma espécie de ficcionalização nostálgica da ideia de totalidade. Daí que, ao questionar a validade dos discursos históricos, documentais, conforme faz a ficção de Carvalho – e queremos concluir dessa forma – é um ato político, pois desestabiliza as noções arraigadas de verdade que por tanto tempo mistificaram a história, arrastando-as para a virulência do discurso do outro, do outro da história, o sujeito cuja voz é menos do que um murmúrio.

Brevíssima (in) conclusão

Passados mais de cinquenta anos, desde os primeiros movimentos crítico-teóricos que mais fundamente procuraram dar conta dos fenômenos contemporâneos e globais – sob o crivo de um então pós-modernismo emergente, latente ou patente –, falar da perspectiva da ideia de um pós-modernismo, hoje, é também procurar dar conta de uma espécie de *zona de fronteira* em que a noção de lugar (as fronteiras) é a todo o momento descosida pelo tecido instável da ficção contemporânea. Nesse sentido, não há realmente como se falar de reposição de ideias, pois é a própria noção de lugar que foi subvertida na literatura pós-modernista.

Conforme Linda Hutcheon (2002, p. 15) uma vez propôs, ao invés de questionarmos o lugar do pós-modernismo é preciso que se refaça a questão e se pergunte: em que instituições podemos depositar, hoje, a nossa fé? Em que instituições nossa fé poderá ser restaurada? Merecem a nossa fé, tais instituições? Podem, ou deveriam essas instituições ser alteradas?

E para ficarmos com Hutcheon, diremos ainda que, se essas questões não podem ser respondidas por uma definição do que seja o pós-modernismo, sua colocação como / no discurso são, no entanto, ainda válidas e essenciais. Dessas “respostas” se nutrem a luta cotidiana pela dessacralização do mundo da vida, da experiência do fazer literário, da própria experiência em si. A busca de novas formas de convivência no mundo, de novos parâmetros, como já disse um dos mais influentes filósofos contemporâneos, Jacques Derrida, requer de nós a edificação de políticas de amizade, de hospitalidade, políticas da diferença em que o

outro, o eludido da questão, o sujeito, especialmente o subalterno, possam viver em um mundo no qual a alteridade seja incondicional e não instrumentalizada.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora da UNESP; Hucitec, 1988.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador. In: POUILLON, Jean (Org.). **Problemas del estructuralismo**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1967.

CARVALHO, Bernardo. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

CHAREAUDEU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CULLER, Jonathan. **Literary theory: a very short introduction**. Oxford & New York: Oxford University Press, 1997a.

_____. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997b.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. Nationalism: irony and commitment. In: EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric; SAID, Edward. 5. ed. **Nationalism, colonialism and literature**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2001, p. 23-39.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FORSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1996.

HELENA, Lucia. A literatura tem poder? In: _____.; PIETRANI, Anélia (Orgs.). **Literatura e poder**. Rio de Janeiro: Contra Capa; CNPq, 2006. p. 9-15.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2002.

JAMESON, Fredric. Modernism and imperialism. In: EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric; SAID, Edward. **Nationalism, colonialism and literature**. 5. ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2001. p. 41-66.

KERMODE, Frank. **Um apetite pela poesia**: ensaios de interpretação literária. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LIMA, Luiz Costa. Bernardo Carvalho e a questão do ficcional. *In*: _____. **Intervenções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 273-283.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAID, Edward. **Representations of the intellectual**: the Reith lectures. New York: Random House, 1996.

_____. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.