

Antonio de Pádua Dias da Silva

(Organizador)

O CONTO E O ROMANCE CONTEMPORÂNEOS NA PERSPECTIVA DAS LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS





Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. José Etham de Lucena Barbosa | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano do Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Diretor-Adjunto*

Conselho Editorial

Presidente

Luciano do Nascimento Silva

Conselho Científico

Alberto Soares Melo

Cidoval Moraes de Sousa

Hermes Magalhães Tavares

José Esteban Castro

José Etham de Lucena Barbosa

José Tavares de Sousa

Marcionila Fernandes

Olival Freire Jr

Roberto Mauro Cortez Motta



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Antonio de Pádua Dias da Silva
(Organizador)

**O CONTO E O ROMANCE
CONTEMPORÂNEOS NA
PERSPECTIVA DAS LITERATURAS
PÓS-AUTÔNOMAS**



Campina Grande - PB
2016

Copyright © EDUEPB

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano do Nascimento Silva | **Diretor**

Antonio Roberto Faustino da Costa | **Diretor-Adjunto**

Design Gráfico

Erick Ferreira Cabral

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes

Lediane Costa Frutuoso

Leonardo Ramos Araujo

Divulgação

Zoraide Barbosa de Oliveira Pereira

Revisão Linguística

Elizete Amaral de Medeiros

Normalização Técnica

Jane Pompilo dos Santos

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL - UEPB

869
C763

O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas [recurso eletrônico]./ Antônio de Pádua Dias da Silva (Organizador). – Campina Grande: Eduepb, 2016. (Série Literatura e Interculturalidade)
5300 kb. 224p.

Modo de acesso: Word Wide Web
<<http://redesignportal.uepb.edu.br/ebooks>>

ISBN - 978-85-7879-309-8
ISBN EBOOK - 978-85-7879-310-4

1. Teoria literária. 2. Literatura. 3. Contos. 4. Romance. 5. Gêneros literários. I. SILVA, Antônio de Pádua Dias da. II. Título.

21. ed. CDD

DEDICATÓRIA

Para
Luiz Paulo de Carvalho Ferreira (in memoriam)

A série LITERATURA E INTERCULTURALIDADE tem como objetivo a publicação e divulgação dos resultados de pesquisa desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. “Literatura, Memória e Estudos Culturais”, “Literatura e Hermenêutica” e “Literatura Comparada e Intermidialidade” são seus eixos norteadores.

Compreende o estudo do texto literário observando como este veicula formações identitárias e as problematiza, articulando-as a experiências de vida e memória, individual e coletiva, refletindo sobre as relações de poder implicadas em tais formações, com especial interesse pelas formas de diálogo entre as literaturas erudita, popular e de massa.

Pressupõe o uso de metodologias de abordagem do texto literário que dê conta de suas complexas relações com outros saberes e disciplinas, bem como com outras produções culturais, artísticas, comunicacionais, tecnológicas.

Editores

Antonio Carlos de Melo Magalhães

Luciano Barbosa Justino

Conselho Científico

Alain Vuillemin, UNIVERSITÉ D'ARTOIS

Alfredo Adolfo Cordiviola, UFPE/UEPB

Antonio Carlos de Melo Magalhães, UEPB

Arnaldo Saraiva, UNIVERSIDADE DE PORTO

Ermelinda Ferreira Araujo, UFPE/UEPB

Goiandira F. Ortiz Camargo, UFG

Jean Fisette, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)

Max Dorsinville, MC GILL UNIVERSITY, MONTRÉAL

Maximilien Laroche, UNIVERSITÉ LAVAL, QUÉBEC

Regina Zilberman, PUC-RS

Rita Olivieri Godet, UNIVERSITÉ DE RENNES II

Roland Walter, UFPE/UEPB

Sandra Nitrini, USP

Saulo Neiva, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL

Sudha Swarnakar, UEPB

Sumário

APRESENTAÇÃO 13

**ASPECTOS DO CONTO E DO ROMANCE
DA ATUALIDADE:**

problemas de ordem teórico-conceitual 19

Antonio de Pádua Dias da Silva

O PÓS E ROMANCE:

**autoficção e fragmentação da narrativa
em Ivana Arruda Leite** 61

Rodolfo Moraes Farias

**ROMANCE EM [DES]FOCO NO MANUAL DO
PODÓLATRA AMADOR DE GLAUCO MATTOSO** 81

Oziel Rodrigues Chaves Neto

**UM ESTUDO SOBRE A RESSIGNIFICAÇÃO
DO CONTO BRASILEIRO A PARTIR DAS
NARRATIVAS CURTAS E DE MÉDIA
EXTENSÃO DE LIMA TRINDADE** 93

Annie Tarsis Morais Figueiredo

**RUPTURAS CONCEITUAIS E ESTÉTICAS
NA CONTÍSTICA DE DALTON TREVISAN..... 107**

Maria Aparecida do Nascimento Dias

**LITERATURA PARAIBANA DE
AUTORIA FEMININA:
tendências da produção contemporânea 123**

José de Sousa Campos Júnior

**NO BURACO:
Aspectos das literaturas pós-autônomas
na escrita de si de Tony Bellotto 135**

Luiz Gustavo de Sá Bezerra

**SER OU NÃO SER ROMANCE:
Discussão sobre as novas perspectivas
do romance contemporâneo na obra
Mastigando Humanos, de Santiago Nazarian 151**

Luiz Paulo de Carvalho Ferreira

**UMA LEITURA DE *ATÉ O DIA EM QUE
O CÃO MORREU E BARBA ENSOPADA
DE SANGUE*, DE DANIEL GALERA 169**

Cleristom de Oliveira Costa

**RUBEM FONSECA E O
ANTIPARAMÉTRICO CONTEMPORÂNEO:
o rompimento com o canônico 183**

Clarissa Santos Silva

A (IN) DEFINIÇÃO DE GÊNERO EM NOVE NOITE, DE BERNARDO CARVALHO.....	197
--	------------

Claudeci da Silva Ribeiro

A ESCRITA DE SI DE CAROLINA MARIA DE JESUS.....	211
--	------------

Micheline Barros Chaves

APRESENTAÇÃO

O livro que o leitor tem em mãos é resultado de longas e acaloradas discussões durante as aulas da disciplina *Tópicos Especiais em Teoria Literária*, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade e das reflexões sobre o mesmo tema na disciplina *Teoria da Literatura II*, em que se trabalha a teoria da narrativa, no curso de Letras. Foram muitos momentos de intensa briga teórica, contemplando, nos problemas apresentados, ideias que defendiam desde o conceito de literatura restrita apenas à modalidade escrita de sua expressão e manifestada para o público leitor apenas no modelo livro impresso, até as visadas mais atuais sobre os outros suportes, que comportam o que chamamos de literatura, como a web (*blogs, facebook, sites*), o vídeo (vídeo poesia), a voz (literatura oral), as interfaces entre literatura e pintura, literatura e música, literatura e cinema, literatura e sociedade, literatura e afetos, literatura e vida.

Mais do que avançadas discussões teóricas, os envolvidos na trama das disciplinas viveram momentos de grandes encontros com outras possibilidades de aportar as ideias em formulação, bem como chegaram a outros extremos como o de se sentir abandonado pelas concepções em que foram educados academicamente e orbitar outros referentes com os quais a instituição literatura entra em contato. Quando esses sentimentos começaram a surgir, percebo que tinha acertado na provocação e ganho um grupo de pesquisadores incomodados que iria fazer a diferença, por mínima que fosse, junto às teorias da narrativa, assunto da disciplina.

A iniciar as ponderações teóricas pelo meu texto, quis provocar a turma no sentido de que, segundo o *slogan* de Marshal Berman (1986), uma apropriação da fala de Karl Marx, “Tudo que é sólido desmancha no ar.” Desta forma, indagar sobre os modos como as narrativas atuais são construídas (modos de fazer) e como os leitores recebem esses textos (modos de ler) transformaram-se em investigação teórica, a partir do momento em que nos deparávamos com textos considerados contos, por exemplo, e quando púnhamos à prova o texto frente ao conceito, ficávamos perplexos por determinados textos, considerados narrativas, distanciarem-se do modelo tradicional daquilo que tínhamos como “ato de contar”.

O meu objetivo no artigo é a discussão da produção ficcional da atualidade, focando-me no manifesto de Josefina Ludmer “Las literaturas pós-autônomas”, sobretudo quanto ao modo de o leitor estabelecer leituras de textos sem o crivo da crítica de rodapé ou da teoria literária, visto que as produções atuais, pelas características com que se apresentam, cada uma em particular, parecem prescindir do adjetivo literário, funcionando, na cultura, apenas como textualidade ficcional. O leitor perceberá que os textos que embalaram todas as nossas discussões: Josefina Ludmer *Las literaturas pós-autônomas* e de Beatriz Resende *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, as visadas de Fábio Lucas, Walnice Nogueira Galvão, Silviano Santiago, Luis Costa Lima, Benedito Nunes e João Alexandre Barbosa (estes seis discutindo o conto e o romance na modernidade em *O livro do seminário*), e as críticas de Márcia Abreu *Cultura letrada: literatura e leitura*.

Ainda quanto ao texto de minha autoria, centro-me nos gêneros conto e romance, mais precisamente no conto, estabeleço uma discussão em torno do conceito e modo de estetização dos mesmos no campo daquilo que chamamos de literatura, sustento haver uma rasura nesses conceitos e defendo uma noção mais aberta de ficção que possa contemplar as produções escritas de hoje. As ideias nele levantadas são de ordem mais teórica e conceitual, não focando um único autor ou autora, como os demais articulistas assim se propuseram a fazer.

Em outro texto, Rodolfo Moraes Faria traz à tona uma discussão em torno da produção literária brasileira contemporânea no que concerne a novas possibilidades de estruturação da narrativa, em particular no romance *Alameda Santos*, de Ivana Arruda Leite. Toma como ponto de partida as considerações de Josefina Ludmer a respeito das chamadas literaturas “pós-autônomas”, e discute as ramificações teóricas do surgimento (e sedimentação) dessas novas modalidades de produção literária, com o objetivo de problematizar sua importância e posicionamento perante o cânone.

No artigo de Oziel Rodrigues Chaves Neto, o leitor encontrará uma problematização da questão do romance como gênero, a partir do *Manual do Podólatra Amador*, de Glauco Mattoso, à luz das chamadas “Literatura Pós-autônomas”, proposta que coloca em discussão também os Gêneros Literários a partir da crítica literária brasileira. Seu objetivo é expandir e verificar a noção do gênero híbrido romance/autobiografia na obra do “poeta maldito”, com base nas conjecturas do *corpus* de estudo. Já no artigo de Annie Tarsis Morais Figueiredo, a autora defende a instância pós-autonômica da literatura na perspectiva também da crítica argentina Josefina Ludmer, além disso, trata da ressignificação que sofreu o conto, pois sendo isto algo factual na literatura brasileira, fez-se necessária uma revisão do que se entende por conto. Seu objetivo é problematizar e provocar a definição da própria literatura e esfera canônica, bem como dos seus conceitos até então fixados, utilizando-se de ideias de críticos como Márcia Abreu, Beatriz Resende e Regina Dalcastagnè.

Na esteira da discussão em torno do conto, Maria Aparecida do nascimento Dias, em seu artigo, centra-se na análise do modo como os conceitos clássicos de conto postulados pela tradição canônica esboçam uma limitação no que tange aos modelos de contos que circulam na atualidade. Para tanto, seleciona minicontos das coletâneas *Ah é?*, *111 ais* e *Arara bêbada* (2004), do escritor Dalton Trevisan, a fim de refletir sobre a contribuição da literatura pós-autônoma nas produções literárias atuais.

O artigo de José de Sousa Campos Júnior discute a literatura paraibana de autoria feminina, focando-se na questão problema verificada por ele em pesquisa de mestrado: uma das tendências desta literatura é a escrita memorialista, voltada para aspectos que podem dizer respeito a “pactos autobiográficos” em cuja tessitura literária o articulista percebe a incoerência entre o conceito tradicional de conto/narrativa e essa forma memorialista de escrita feminina superar ou rasurar o gênero em seu conceito, em seus aspectos e traços formais.

Luiz Gustavo de Sá Bezerra, em seu artigo, propõe uma análise de *No Buraco*, romance de Tony Bellotto, cuja narrativa possui elementos e tendências comuns às discussões implicadas no conceito de literaturas pós-autônomas de Josefina Ludmer. O objetivo é identificar contrastes entre a narração clássica canônica e essa noção de escrita diaspórica, sobretudo no cruzamento do gênero romance e a escrita de si, no interior da obra em comento, ideia que se filia à de Luiz Paulo de Carvalho Ferreira, que objetiva analisar a obra *Mastigando Humanos*, de Santiago Nazarian, a partir de perspectivas de leituras que problematizam os conceitos de romance na atualidade. Neste sentido, discute os conceitos clássicos de romance e os coloca diante de novas propostas de leitura aventadas por Josefina Ludmer, Godofredo de Oliveira Neto, João Alexandre Barbosa e Beatriz Resende, quando apontam problemas relacionados às novas perspectivas de escrita romanesca na atualidade e suas relações conflitantes com os conceitos literários clássicos deste gênero que ainda regem os manuais de literatura brasileira.

O artigo de Cleristom de Oliveira Costa tem como objetivo analisar os recursos narrativos e estilísticos, bem como o papel do narrador, nos romances *Até o dia em que o cão morreu* e *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera. O estudo é orientado teoricamente a partir das reflexões de Regina Dalcastagnè e Josefina Ludmer, Jorge Luis Borges e Angélica Soares. Na mesma esteira de pensamento, Clarissa Santos Silva investiga a obra *Ela e outras mulheres*, de Rubem Fonseca, com destaque para as abordagens teóricas da *Literatura pós-autônoma*. São postas em xeque questões sobre a linguagem e representação na obra

deste autor, problematizando os espaços e configurações do gênero contístico na literatura da atualidade.

Por fim, o artigo de Claudéci da Silva Ribeiro questiona os limites do gênero romance em sua estrutura, a partir do texto *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, considerando, para além do conceito engessado de romance, as textualidades centradas na memória, na escrita de si, no testemunho, nas relações entre história e literatura. Alicerça sua discussão em Josefina Ludmer e Diana Klinger, especificamente na obra *Escritas de si*, perspectiva reiterada por Micheline Chaves Barros, no ensaio que encerra esta organização, quando analisa a obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. A partir da visão sobre os gêneros e subgêneros, o romance desta ex-catadora de lixo varia quanto a sua concepção: romance, diário, confissão, verdade.

Os 12 artigos ou ensaios, como queiram, problematizam um assunto urgente no campo da teoria da literatura atual: as fronteiras, os regimes em que estão funcionando os conceitos de gêneros literários e suas forma, sobretudo o conto e o romance, assunto central deste livro. A discussão é urgente porque as produções que estão sendo publicadas por editoras nem sempre corroboram os conceitos tradicionais. Talvez nem passe pela lembrança de um autor a ideia de fomentar, em seu tempo, a produção de uma obra narrativa na perspectiva teórica que privilegia uma fôrma acabada cujo conceito foi dominante em uma época em que ainda se fazia “escola literária” e a “angústia da influência” era um fantasma que assombrava muitos escritores.

Levar essas discussões para as salas de aula pode favorecer um intercâmbio afirmativo entre alunos secundaristas e alunos dos cursos de Letras, sejam estes da graduação ou da pós-graduação: as interfaces estabelecidas entre as escritas ou manifestações literárias e as várias linguagens, os suportes para além do livro, as concepções do que venha a ser literário nos dias de hoje envolve uma séria discussão entre aqueles que estão envolvidos diretamente com as leituras de textos literários.

Creio que um dos objetivos deste livro, no que concerne aos gêneros conto e romance, é este: para além da apresentação de autores e obras que desfilam em nossa cultura, alguns perfilados nas mídias e outros em anonimato, problematizar os gêneros de hoje em suas performances linguísticas, estruturais, estilísticas, considerando-se que as épocas elegem para si conceitos daquilo que uma teoria fechada insiste em admitir *literatura*.

O organizador

ASPECTOS DO CONTO E DO ROMANCE DA ATUALIDADE: problemas de ordem teórico-conceitual

Antonio de Pádua Dias da Silva

INTRODUÇÃO

O manifesto de Josefina Ludmer *Las literaturas pós-autônomas*, publicado na revista *Sopro* em 2010, embora um curtíssimo texto (três páginas), tem o poder de minar conceitos cristalizados, ao desestabilizar a noção de literatura e apontar para outras textualidades ficcionais não encampadas pela tradição porque esta não suporta muito das manifestações textuais de hoje. Desde a publicação deste manifesto, nenhum crítico se posicionou tão veementemente como a argentina em relação ao assunto, sobretudo no que diz respeito ao gênero narrativo do momento em que ela formula suas ideias acerca do problema da literatura de ficção.

Os conceitos de conto e romance, no Brasil, têm seguido uma linha de estudo e de aceitabilidade destas duas formas narrativas quando demarcados em suas esferas particulares, configurando-se, primeiramente, formas narrativas que continuam sendo re-conhecidas pelo público leitor, por estudiosos e pela crítica por seus traços já sistematizados por uma teoria literária. Neste sentido, entendo um romance

como um “gênero” (na perspectiva da tradição), considerando o fato que, assim como o conto, os grandes gêneros tradicionais (Lírico, Épico, Dramático), realizados em formas específicas e fixas não mais atendem a todas as produções que passam a existir em nosso cotidiano, a partir das viradas culturais, linguísticas, semióticas. O romance continua sendo uma forma do gênero épico-narrativo, apesar de me referir a ele como um gênero. Esses modos de ver o romance têm ainda funcionalidade hoje, apesar de ficções de cunho “experimental”¹ como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1973),² de Oswald de Andrade, *Avalovara* (2005), de Osman Lins; *Macunaíma* (1993), de Mário de Andrade; *As doze cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha, dentre outras.

Quando li o texto de Oswald de Andrade, no final de década de 1990, estudava o conceito de romance na lavra de Massaud Moisés, contido em *A criação literária: Prosa* (1997), e de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da literatura* (1976). Em ambos os livros, a noção de prosa romanesca, romance, romance de ficção é trabalhada sob vários ângulos, todos eles convergindo para um único ponto, aquele que admite o conceito deste gênero, como forma ou modalidade narrativa, estar vinculado às noções de *narrativa extensa*, se comparada à estrutura do conto e da novela, centrada em um *núcleo de conflito*: apesar dos seus vários momentos, em capítulos específicos, e de outros conflitos surgirem na progressão do texto, todos os conflitos menores operam para assegurar o lugar do “grande conflito”, focado em um/uma protagonista que vive uma espécie de vida verossímil quanto as suas relações com a vida e a cultura da realidade burguesa.

Na verdade, o surgimento do romance, neste sentido, é estudado por vários teóricos e críticos como sendo um gênero burguês por nele

1 Experimental no que tange à maneira de articular o enredo, de narrar e pôr em evidência os modos como o narrador apresenta e problematiza suas personagens, suas falas.

2 Todas as datas de obras literárias aqui citadas são das edições em uso por mim, podendo ou não coincidir com o ano da primeira edição de cada uma delas.

os escritores pactuarem com a linguagem, o modo de vida, a filosofia, a ideologia e a cultura das pessoas desse estrato social, como afirmaram os já citados críticos literários, reiterados, de certo modo, por estudiosos do mesmo quilate como Arnold Hauser (1982), Malcom Silverman (2000), José Alexandre Barbosa (1983), Benedito Nunes (1983) e Silviano Santiago (1983).³ Na impossibilidade de, nesta introdução, ilustrar a discussão que faço com a transcrição direta de um romance (pela extensão), vejamos como, a partir de um curtíssimo texto, é possível aprofundar uma urgente questão teórica e conceitual.

Um texto de Ivana Arruda Leite, “Por Deus”, estudado por mim em pesquisa de pós-doutoramento (SILVA, 2001), contido em *Ao homem que não me quis* (2005), diz o seguinte: “Tira essa faca do meu peito e enterra o pau. É muito mais confortável” (p.16).

Até o momento da leitura e discussão do texto quanto ao seu conteúdo, leitor nenhum irá quedar-se frente a algum problema que possa rondar este “mini” texto. Há uma voz que parece se dirigir a um interlocutor, seja através do discurso direto ou do pensamento (o texto não tem marcas estruturais de um discurso direto,⁴ apesar de, mesmo descontextualizado, ter a estrutura de uma fala endereçada diretamente a um interlocutor), uma fala cujo sujeito se ressentido de uma situação ou condição de oprimida na relação mulher-homem (uma voz feminina, como todas as personagens leitianas): nega-se a opressão sociocultural pelo tirar de dentro a faca (práticas e ações contra mulheres) que machuca, fere, penetra, corta, e defende-se o

3 Estou ciente da superficialidade teórica e conceitual na qual me embaso para questionar aspectos do conto e do romance atuais, visto que há toda uma gama de teóricos que enveredam por este caminho e discutem em textos mais longos e com mais precisão aspectos abordados aqui (não todos). Dou-me por satisfeito se conseguir chamar a atenção do leitor para que este possa rever conceitos já de seu domínio e, quem sabe, até negar o que aqui defendo.

4 Sem adentrar na questão discursiva de que fala Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1999), aponto apenas para os modos de estruturação do discurso direto: verbo dicendi, dois pontos e travessão ou verbo dicendi, o pronomes relativo *que*, antes de iniciar a fala direta.

encontro do prazer-afeto com a imagem do enterrar o pau-pênis que “é muito mais confortável”. A relação de penetração de dois “objetos” (faca e pau-pênis) feitos de “matérias” distintas (ferro-aço e “madeira-carne”) opera numa base semântica de similitude (objetos cortantes, penetradores, operacionalizadores de lesões) em que a faca está para o ferro (matéria de que é feita) e este está para o pênis numa lógica cultural mantida pelo imaginário linguístico brasileiro.

Ao sair desse *insight* imagético, metafórico e semântico, o leitor pode adentrar outra discussão suscitada pelo texto: é um conto, um miniconto, um microconto?⁵ É uma narrativa? Se narrativa ou conto, que fato é contado, que personagens agem no texto? Trata-se de um pensamento? Ao perscrutar o texto em sua “estrutura” ou no modo como mimetiza nele o que foi dito no parágrafo anterior, percebemos que apesar de estar contido em um livro de contos, catalogado desta forma na e pela Biblioteca Nacional, órgão responsável por emitir o cadastro de produção intelectual no país através de seu sistema de ISBN,⁶ teoricamente o texto não atende ao critério do que seja, basicamente, conto e narrativa. Veja-se, na íntegra, a ficha catalográfica do livro do qual foi extraído o texto em tela.

5 Não é minha intenção, aqui, apresentar e discutir o conceito de microconto ou miniconto. Cito, apenas, e de forma geral, o conceito corrente que circula no meio acadêmico e que aparece em capas de livros como o de Dôra Limeira (*O beijo de Deus – minicontos*) e Dalton Trevisan (*Ah é? ministórias*).

6 ISBN é a sigla de International Standard Book Number, controlado pela Agência Internacional de ISBN que delega poderes às agências nacionais como, no caso do Brasil, a Fundação Biblioteca Nacional. Foi criado em 1967, sendo oficializado em 1972 (segundo dados coletados no próprio site da Biblioteca Nacional, no link ISBN). O sistema de ISBN, através do qual os livros são identificados, tem a finalidade de, na numeração recebida, ser identificado pelo título, autor, país e editora. A importância do Sistema de ISBN, neste sentido, se dá ou é trazido à tona porque, antes de liberar os números deste sistema por livro, a pessoa, física ou jurídica, cataloga o gênero e o assunto do livro, daí estes dois dados aparecerem nas fichas catalográficas.

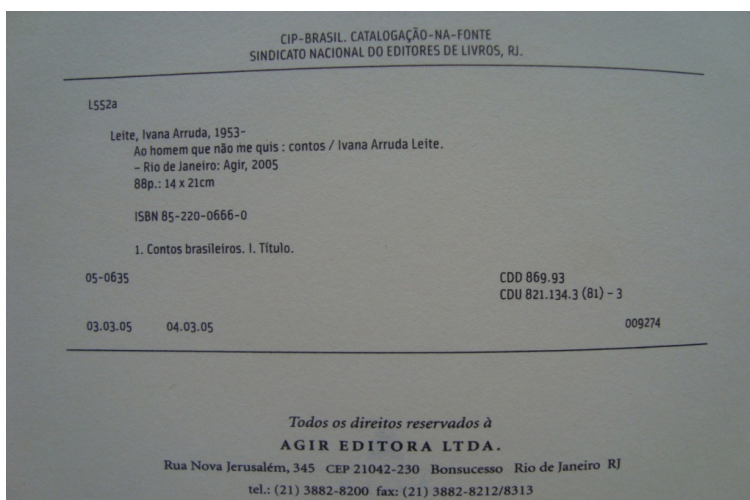


Imagem 1 - Ficha catalográfica do livro *Ao homem que não me quis*
Fonte: Antonio de Pádua Dias da Silva.

Não é conto porque, a partir das cinco teses elaboradas por Walnice Nogueira Galvão (1983), o primeiro critério ou requisito para identificarmos ou re-conhecermos um conto é o fato dele *contar* algo: “O conto é, pois, definido, antes de mais nada, pela ação de contar” (1983, p.167), tese que está na base etimológica do termo, como bem elaborou Massaud Moisés: a palavra conto, assim, para este crítico, é uma “deverbal de *contar*, que, por sua vez, decorreria de *computare*”; tem suas bases semânticas fundadas na ideia de contar, enumerar, dizer um fato acontecido no tempo e no espaço com alguém, seja a história verdadeira ou fantasiada (*commentu*) (MOISÉS, 1993, p.15). Se em “Por Deus” não há um fato sendo contado, porque já apostamos na tese de não se tratar de um conto pela hipótese de que não há história contada nem personagens atuando, interagindo, logicamente, seguindo a mesma linha de raciocínio, não estamos diante de uma narrativa e, particularmente quanto à forma narrativa, de um conto.

Ricardo Piglia (2004), ao discutir esta “forma breve”, também investe no fato de que a história contada é construída, semanticamente, com o parâmetro do relato, do narrar, do construir o fato

narrado no tempo e no espaço: “primeira tese: um conto sempre conta duas histórias” (p.89). De uma ou de outra forma, a noção de *fato contado* é pertinente ao conceito do gênero conto. Assim, “Por Deus”, por não ter uma estória contada, reiterando o já anunciado, não é conto e, por extensão, muito menos uma narrativa.

Diante deste fato, breve fato, curto texto que sugere importante discussão, como prever e encontrar saídas para este tipo de aporia, sobretudo se surgido em contextos escolares, quando leitores em formação procuram estabelecer suas bases de entendimento quanto aos gêneros, aos conceitos, à (im)precisão da linguagem através das quais são plasmadas no suporte aquilo que é intenção autoral, que é da circunscrição do projeto de autoria e que deve ser lido-interpretado pelo sujeito? O que dizer ao aluno da educação básica, esteja ele cursando o fundamental ou o médio, ou até mesmo o aluno egresso aos cursos de Letras, em seus primeiros contatos com a literatura e suas bases semântico-interpretativas? Um conto deixa de ser conto porque não se atém, em linguagem e estrutura, àquilo que foi sistematizado, posteriormente, a uma exímia observação do fenômeno em uso nas culturas? O conceito deve mudar, alterar, ser derrocado para que outro conceito, postulado a partir da existência de outras textualidades ou narratividades, possa ocupar o seu lugar? A definição de conto deve ser alargada numa razão proporcional ao surgimento de novos suportes, linguagens, estruturas, modos de fazer funcionar em textos a linguagem, construindo-se a definição apenas como sintoma da crise em que se encerram hoje estas categorias teóricas da literatura?

Diante destas indagações, o problema da teoria literária se coloca como urgente neste momento em que é necessário abrir espaço para uma discussão em torno das “formas narrativas” do “gênero literário prosa”, sobretudo do conto e do romance, visto que os antigos conceitos ou definições não suportam nem comportam a emergência de obras que logo são alocadas na camisa de força em que se tornaram os conceitos em discussão, servindo como base precisa de leitura e interpretação do gênero literário apenas quando o leitor estiver diante

de textos que corroborem o ideal de conto e de romance idealizados pelos conceitos clássicos.

Sustento a tese de que muito da produção literária da atualidade está situada na condição daqueles textos apontados por Josefina Ludmer como *Literaturas pós-autônomas*, ou seja, apesar de seu “enquadramento funcional” em um gênero específico, por não cumprirem os estratagemas da forma, por se distanciarem do ideal de gênero em prosa em que continuam sendo assinalados ou inscritos no campo da linguagem, como o faz a Biblioteca Nacional, no momento de solicitação de ISBN, são produções textuais (não importa, aqui, os suportes em que se situam, em que passam a existir, a temática abordada, as con-fusões linguísticas elaboradas) que não se arrogam o direito de passar por um crivo literário, porque a noção de literatura há bastante tempo tem se elasticado. Não querem ser avaliadas pelos critérios da teoria e da crítica literárias, porque se trata de textos que não querem ser literatura (no sentido tradicional) e, embora o paradoxo se estabeleça, são publicados como literatura (no sentido atribuído hoje). Na verdade, a identidade de gênero literário a que possa pertencer o texto escrito parece ter pouca importância para o sujeito autor, cuja intenção parece centrar-se unicamente no modo de encontrar um público leitor (através da logística mercadológica, das estratégias disponíveis e usadas por cada um).

O objetivo deste artigo é apontar saídas para estas aporias, embora de modo provisório, não rígido e não sistematizado, porque somos cientes de que solução precisa não há para essas questões, sobretudo porque discutir “acomodações” teóricas relacionadas às produções literárias pode parecer um contrassenso nos dias em que as fronteiras entre os discursos, os objetos, as funções e intenções dos objetos e das práticas são alinhadas e redefinidas constantemente. A minha preocupação, neste momento, é quanto ao fato de termos consciência de que o conceito de conto e romance não mais dão conta de todos os textos que são situados no âmbito destes gêneros e que, diante desta realidade, não cabe a discussão de negar os conceitos existentes e que tanto explicaram estas duas formas da prosa. Mas aposto na ideia de

que re-pensar os conceitos de prosa, narrativa, tomando por base o conto e o romance, partindo de seus princípios básicos, é fundamental para que leitores possam encontrar, pelo menos quanto à imediatez da discussão, uma possível e coerente explicação para aquilo que passa a ser problematizado a seguir.

AS LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS: UM CAMINHO VIÁVEL PARA A INTERPRETAÇÃO DAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS DE HOJE

Iniciemos a discussão deste tópico com a leitura de um poema de Manuel Bandeira, extraído de *Libertinagem* (1996), livro de poemas:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

*João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia
[num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado (p.217).*

O modo como o poeta organiza e joga com as palavras, em uma primeira leitura, convence o leitor maduro de que o texto, em tela, trata-se de um poema: sintético com os signos linguísticos saturados de sentidos. João Gostoso, por exemplo, alcunha pela qual o sujeito a quem se refere à voz (sujeito lírico) que “narra” o texto (não poema) era uma pessoa comum, mas a alcunha dava-lhe um forte teor erótico: talvez pela atividade exercida (carregador de feira livre) o corpo tenha sido moldado dentro do parâmetro da “força bruta” e sensual. O morro em que morava, Babilônia, estabelece fortes relações com o sentido de “confusão” (linguística) atribuída ao contexto pós-diluviano,

conforme relato bíblico. Babilônia sempre foi interpretado, nesta perspectiva, como elemento linguístico cujo sentido não é afirmativo (o livro bíblico *Apocalipse* que o diga). O barracão é sem número, uma espécie de anomia estabelecida pela indicação do local de habitação. Um morro já é confuso em sua estrutura ou engenharia, sem número, então, denuncia um anonimato, uma ausência de valor à vida, à falta de planejamento, quem sabe pelas mínimas condições sociais de que o sujeito dispunha para sobreviver, estabelecendo fortes relações de “não-existência” ou de existência desimportante.

O dia 20 de novembro, que dá nome ao bar, em si, historicamente falando, nada diz ou relaciona-se a uma data histórica como o XV de Novembro, convencionado como dia da Proclamação da República no Brasil. Talvez tenha sido nomeado desta forma para demonstrar que os contextos em que se inserem as casas comerciais, por exemplo, recebem nomes de forma arbitrária ou condicionada de acordo com os sujeitos que o nomeiam e seus lugares de pertença, a cultura de cada um: 20 de novembro poderia fazer menção tão somente a uma data de significado e intimidade apenas do dono do bar, já que, no Brasil, apenas recentemente a data de 20 de novembro foi instituída oficialmente como Dia Nacional da Consciência Negra, já comemorado na mesma data por ativistas desde a década de 1970.⁷

Os verbos *beber*, *cantar* e *dançar*, ordenados numa lógica ascendente, todos conjugados no pretérito perfeito (ação acabada, concluída), formados por duas sílabas e grafados, cada um, com cinco grafemas, os três acionando no leitor um *script* bastante conhecido em nossa cultura, quando se trata de homens que *bebem* para tomar coragem para um grande ato: **bebem** e, só então, criam coragem para **cantar**, ato que antecede a **dança**. O cantar pode estar para a alegria e para a tristeza (cantos), pois o resultado da dança é também ambíguo: dança-se literalmente com o seu par, dança-se também na vida, isto é, perde-se

7 Não é nossa intenção aqui discutir relações entre a arbitrariedade ou não do signo a partir de Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida, Émile Benveniste.

algo de grande valor ou não se consegue atingir o objetivo traçado. No caso de João Gostoso, o desfecho da ação indicada por este verbo aponta para o “dançar na vida” (= perder a vida).

O gesto semântico estabelecido pelo sujeito textual demonstra uma inteligência na recriação linguística do universo e da cultura do carregador de feira livre: habitante do morro, pequeno acidente geográfico com elevação suficiente para ficar acima da superfície em que se posiciona a maior parte das populações. A Lagoa Rodrigo de Freitas é importante ponto turístico da zona sul do Rio de Janeiro (zona nobre). João Gostoso estabelece um movimento de descida (do morro) para a parte abaixo do nível da terra⁸ (profundidade da Lagoa) e, assim, comete o suicídio. O movimento indica o abandono de uma posição (in)comum (alto do morro) para concluir uma ação em uma posição nobre (fundo da Lagoa Rodrigo de Freitas). Neste ato, descer o morro para morrer na zona sul funciona também como uma espécie de desejo, de profanação do lugar “sagrado” de quem é burguês. Para além destas questões, a imagem da descida, literal, para o fundo (da Lagoa, “do poço”) é a chave de interpretação do poema de Manuel Bandeira. Por estes elementos todos, indiscutível dizer tratar-se de um poema: pelo jogo linguístico, pelas imagens pensadas, pelos movimentos apontados, por toda a seleção lexical e cuidado de pôr cada palavra no lugar necessário da sintaxe textual.

Mas, esta leitura só é acionada entre leitores ou por leitores maduros, conscientes de aspectos referentes aos gêneros literários e a toda uma propagação discursiva sobre os modos de produzir e apreender a literatura, sobretudo depois da Semana de Arte Moderna de 22. Um leitor comum, ao entabular diálogo com o “Poema Tirado de uma Notícia de Jornal”, de imediato, talvez motivado pelo título (tirado de uma notícia de jornal), sustente estar diante de uma narrativa verídica, quem sabe! Pela pouca extensão, pelo centramento da ação em

8 Nível da terra, entenda-se, a parte superficial, visível, habitável, e não a coberta por águas.

um só tempo, um só espaço, uma só personagem, um só conflito, a teoria das unidades do conto apontada por Massaud Moisés:

O conto é, do ângulo dramático, unívoco, univalente. Num parêntese, cabe dizer que sentido encerram as palavras “drama”, “dramático” e cognatos. Devem ser entendidos como conflito, ação conflituosa, etc. [...] Trata-se, pois, de uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*. Portanto, gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação* (MOISÉS, 1996, p.20).

O leitor comum, diante do texto bandeiriano, não teria dúvidas, e pasmem, estaria correto em afirmar, pelo conhecimento do conceito a ele dirigido desde cedo, seja pela educação formal ou pelas formas simples, cooptadas a partir das experiências cotidianas, tratar-se de uma narrativa, de um conto: uma voz que narra (narrador em terceira pessoa) uma história (o descer do morro de João Gostoso para entrar no bar Vinte de Novembro para cantar, beber, dançar e, por fim, atirar-se na Lagoa Rodrigo de Freitas) vivida por um personagem (João Gostoso) em um tempo (indefinido quanto à precisão de ano, mês, dia, mas localizado quanto ao seu turno – era noite) e um espaço (compreendido pelo percurso caminhado por João Gostoso: do alto do morro, passando pelo bar Vinte de Novembro e culminando com o submergir na Lagoa Rodrigo de Freitas), cujo enredo (MESQUITA, 1987) estrutura-se na materialização de um texto curto, contrastando, no mesmo texto, tanto versos longos (o primeiro verso com 17 palavras) como versos curtos (o terceiro, quarto e quinto versos constituídos de apenas uma palavra cada um), mantendo a estrutura interna dessa forma simples e breve: uma apresentação (João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número), uma complicação (uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro/Bebeu/Cantou/Dançou), um clímax (Depois se atirou na

Lagoa Rodrigo de Freitas) e um desfecho (morreu afogado).⁹ Algum problema com esta leitura? Ou um leitor fundamentalista defenderia unicamente a possibilidade de ler o texto como materialização de um poema, nunca de uma narrativa? Aplicar-se-ia, neste caso, algo já aventado por críticos literários, a exemplo de Donald Schüller, em seu *Teoria do romance* (1989), e de Angélica Soares em *Gêneros literários* (1989) o caso do “poema em prosa” (sem estar vinculado ao conceito de épico como gênero) ou de prosa poética? O que dizer de “O caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade, composto por dísticos nos quais uma história, com todos os elementos estruturais desta forma, é narrada?

O simples fato de serem possíveis, em um mesmo texto, duas perspectivas de leitura, considerando-se o mesmo referente pertencendo ou aproximando-se de formas literárias distintas, gera um conflito que põe em crise o conceito (clássico) de literatura, de poema e de conto, neste caso específico. Motivo suficiente para que sejam questionadas não somente as bases semânticas dos conceitos, mas os produtos e os modos de invenção da “arte literária” em nosso meio para que possamos, com ou sem paradigmas fixos, engessados, não permitir o degingolar da situação ou contexto em que há necessidades de que sejam explicitadas, com clareza e um tanto de objetividade, as questões referentes a conceitos e textos ficcionais de nossa cultura. Esse exercício não atende unicamente a uma necessidade de nós professores e professoras de línguas que tomamos os textos literários como suportes para a construção do ato da leitura e da interpretação do mundo. É preciso atender a toda uma demanda de alunado que se vê desencontrado, diante dos mesmos e reiterados conceitos dos

9 A ordenação do esquema apresentação-complicação-clímax-desfecho pode ser alterada, de acordo com a perspectiva do leitor, de forma que esta equação dada passaria, por outro ângulo, a: “João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número” (apresentação), “uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro” (complicação), “Bebeu/Cantou/Dançou” (clímax) e “Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado” (desfecho).

manuais de literatura, no que tange ao modelo teórico com o qual costumamos trabalhar, os conceitos e os tipos de escritas que surgem na atualidade nem sempre sendo possível estabelecer a relação conceito-teoria-texto numa razão proporcionalmente absoluta.

O poema ainda em tela (sem ser conto, numa perspectiva mais canônica) cumpre exatamente a *unidade de efeito*, elaborada por Edgard Allan Pöe no prefácio à obra (reeditada) *Twice-told tales*, de Hawthorne. No prefácio, Pöe sustenta que o princípio da *extensão* do conto, considerando-se o seu enredo, interfere afirmativamente para provocar o *efeito* no leitor. A leitura, nestes termos, segundo Nádia Gotlib (2004), ao retomar a discussão deste teórico, é orientada, pelo texto/conto, para ser feita em *uma só assentada*. Por que não?

OUTROS CASOS DE (NÃO) CONTO...

É evidente que toda essa discussão em torno dos hibridismos textuais já vem sendo pensada por críticos, leitores, teóricos. Sobretudo desde quando as pessoas perceberam que os objetos mudam, sofrem alterações, adquirem outras envergaduras a partir dos investimentos e intenções autorais. Centremo-nos no texto abaixo e vejamos para que direção discursiva ele nos aponta. O texto é um dos 101 que Cristiane Lisbôa escreve em *Papel manteiga para embrulhar segredos – cartas culinárias*.

BisAna

Os papéis estão cada vez mais raros. Penso em usar papel-manteiga nas próximas cartas, mas temo que Senhorita Virgínia dê por falta. Ela estranha as longas cartas, diz que nunca viu uma bisneta tão amorosa. Mal sabe do nosso segredo. Se soubesse, seria capaz de jogar-me no rio. Só para que eu bata a cabeça. Ela insiste em odiar os livros de receitas. Imagina quem os compra. Será que fazem exatamente igual ao que a receita manda? Será que as despensas das casas têm sempre

todos os ingredientes? Será que nunca hesitaram sobre medidas estranhas? Ela pergunta e eu não respondo. Penso em todos os meus livros de culinária comprados às escondidas, e bem trancados no fundo falso do armário. Comecei lendo como se fossem ficção, e acabei em uma paixão proibida, alimentada pelo fogo e os aromas. Estas idéias pegam as rédeas do meu subconsciente e ando tendo sonhos esquisitos. Noite dessas jantei em alma com um estranho. Tinha testa larga, cor de cabaça e um sorriso branco. Comprava minha pele à lua e às estrelas, queimava meu rosto quando chegava bem perto. Havia murmúrios em volta como se fosse uma música cantada repetidamente. O estranho pegava com as mãos bocados de comida, que estavam em pratos pequenos à nossa frente. Esfregava meus pulsos para sentir os odores do meu corpo e, quando levou o licor aos meus lábios, acordei.

Na hora do almoço, usei rum no frango. E tive certeza de que sonhara com um pirata.

Com suspiros,

Antônia

FRANGO PIRATA (COM RUM E NOZES)

2 peitos de frango desossados

1/2 xícara de nozes picadas

1 colher de farinha de trigo bem cheia

meio copo de rum

um punhadinho de tomilho

1 colher de queijo ralado bem cheia

2 dentes de alho esmigalhados

raspas de limão

sal e pimenta

Corte o frango, misture o alho, o rum, o tomilho e as raspas de limão e coloque em um recipiente com tampa, ou em um saco plástico. Deixe marinar por duas horas. Em uma tigela, misture a farinha

com as nozes e o queijo ralado. Passe o frango na mistura e asse em forno quente por 25 minutos, ou até ficar assado, porém macio. Dá tempo de colher flores no jardim para enfeitar a mesa.

Lembrança de Virgínia

Não esqueça de tomar um copo inteiro de rum enquanto cozinha. Pode dançar se quiser (LISBÔA, 2004, p.24-25).

Diante do texto, e de todos os outros textos que compõem a obra citada, um leitor, avisado ou não, poderia colocar-se diante de outro embate: o que compraria ou leria? A capa, conforme visualizada nas imagens 2 e 3, pelos signos dispostos e com os quais o leitor primeiramente entra em contato, sejam eles imagéticos ou verbais, indica tratar-se de um livro de receitas: pela xícara com a colherinha, pelo título “*Papel manteiga*”, típico de situação de cozinha e pelo termo “*culinárias*”.



Imagem 2: Foto da capa do livro *Papel manteiga para embrulhar segredos – cartas culinárias*. Capa e projeto gráfico de Mariana Newlands. (Disponível em <http://www.memoriavisual.com.br>)



Imagem 3: Foto da capa aberta do livro *Papel manteiga para embrulhar segredos* – cartas culinárias. Capa e projeto gráfico de Mariana Newlands. (Disponível em <http://www.memoriavisual.com.br>)

É verdade que em um livro de cozinha ou receita, “cartas culinárias” não sugere ou não remete o leitor para este contexto (tratar-se-ia, então, de um texto relacionado ao gênero epistolar pelo uso do termo cartas?), bem como “para embrulhar segredos” entra em disforia, do ponto de vista da construção de sentido, se fôssemos querer alocar, por estes elementos pré-textuais, o livro em um gênero específico de texto: embora o contexto culinário ou de cozinha envolva segredos de receitas, o verbo “embrulhar” só funcionaria, assim, como metáfora para *esconder, guardar*; logo, um aspecto semântico não objetivo, não claro, não direto, contrariando a clareza e precisão que uma receita ou toda a atividade envolvendo o preparo de pratos requerem.

Novamente, a imagem da ficha catalográfica torna-se importante balizador do gênero textual a que um leitor poderia recorrer para dirimir sua dúvida, para confirmar o que imaginava no momento em que tomava o livro em mãos.

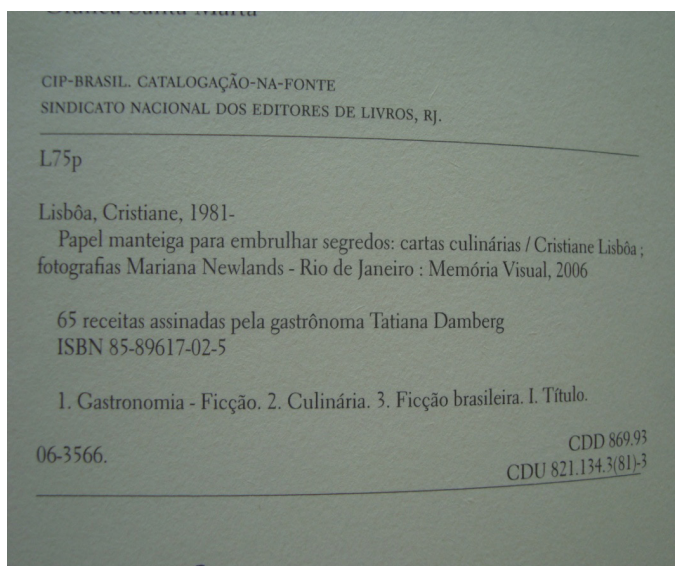


Imagem 4 - Foto da ficha catalográfica do livro *Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias*
Fonte: Antonio de Pádua Dias da Silva.

Gastronomia-ficção é a primeira entrada catalográfica e semântica a que o leitor tem acesso. Isso é evidente porque, no mesmo contexto da ficha, somos informados que o livro é de autoria de Cristiane Lisbôa e as receitas são assinadas pela gastrônoma Tatiana Damberg. Mas como seria gastronomia-ficção, um novo gênero, um texto híbrido? Híbrido de quê? Poemas e receitas? Está dito tratar-se de *ficção brasileira*, terceira entrada da catalogação. Pela brevidade dos escritos, pela autonomia dos textos e receitas, podemos falar em *contos*, uma vez que não há uma história que envolve um herói, narrada por uma voz que exhibe as ações no tempo e no espaço? O termo “cartas” remete o leitor para o gênero epistolar: trata-se de um romance epistolar? Mas os textos, conforme o recortado e transcrito acima (BisAna), mostram-se autônomos, interdependentes, salvo, depois de lidos, a relação epistolar em que um remetente endereça cartas ao seu interlocutor, sua bisavó!

Estamos diante de um livro de receitas, vez que uma gastrônoma assinou as receitas? Estamos diante de uma prosa poética? Se pensarmos que ao final de cada modo de preparo das receitas a voz que fala no texto emite opinião, sintéticos pensamentos e reflexões, sugestões românticas sobre o modo de esperar e servir o prato-comida em preparo: “Dá tempo de colher flores no jardim para enfeitar a mesa”. Não se trata de um “toque poético”, mas de um estranhamento da expectativa que a voz falante vinha manifestando ao leitor: o modo de preparo, em sua textualidade, é quebrado com a intromissão, o ruído (afirmativo) que a sugestão da voz falante dá ao leitor. Para além dessa questão, ainda há, ao fim de cada receita, uma parte fixa do texto: *Lembrança de Virgínia*. No caso específico do texto em tela, lê-se: “Não esqueça de tomar um copo inteiro de rum enquanto cozinha. Pode dançar se quiser”. Como vemos, um texto de difícil *classificação* pelo uso frequente de um conceito preso a toda uma tradição literária que engessou os gêneros em formas literárias, em protótipos hoje inconsistentes, diante de toda uma produção e estilos que se distanciam dos já de domínio público.

Pode ser que as escritas literárias de hoje não queiram ser induzidas a se fixarem em gêneros, catalogadas em formas fixas, vez que é próprio da literatura o estranhamento da(s) linguagem(ens) para surtir os efeitos de sentido de cada texto em particular.

Esses questionamentos estão longe das discussões “professorais” talvez porque o acesso aos textos críticos não tenha sido oferecido a professores e professoras em formação, acumulando-se, desta forma, um déficit de conhecimento crítico quanto aos modos de ler e interpretar os textos literários, sobretudo nos contextos de salas de aula da educação básica. Digo isto porque Alfredo Bosi, já em 1974, assim se coloca frente aos textos da contística brasileira que ele apresenta em *O conto brasileiro contemporâneo*:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as

seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o **quase-documento** folclórico, ora a **quase-crônica** da vida urbana, ora o **quase-drama** do cotidiano burguês, ora o **quase-poema** do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 1974, p.7, grifo nosso).

O posicionamento do crítico frente ao conto brasileiro que ele chama, no momento da enunciação, de contemporâneo soa bastante diverso, convergindo para os modos de produzir literatura atualmente, segundo o pensamento de Beatriz Resende (2008), especificamente quanto ao fato dos ficcionistas tomarem a cidade, a urbanidade temática que projeta seus sujeitos e modos de vida a servirem como modelos nas vidas literárias. Também como já apontou Josefina Ludmer (2010), ao questionar uma tradição crítica literária com os novos arranjos textuais, linguísticos e imagéticos que povoam as escritas ditas literárias. Estas, diante de conceitos rígidos como os de conto e romance, motes desta discussão, minimizam o *literário*, estabelecendo outra visada sobre as produções que nem sempre querem ser literárias, mas tão somente *escritas*, reivindicam o direito à existência como ficção, independentemente do modo particular ou estilístico de cada sujeito que assume a função autor (perspectiva de Michel Foucault, 1997). Depois de publicado, o livro de Cristiane Lisbôa foi classificado também como romance¹⁰ por Marina Oliveira.

10 Dado publicado em <http://www.saboremovimento.com.br/livro-papel-manteiga-para-embrulhar-segredos>, capturado em 11 de junho de 2014, às 10:46h.

OS CONTOS DE ENREDO E DE ATMOSFERA... E O CONTO

São vários os desafios daqueles que trabalham com a leitura do texto literário em sala de aula, seja na educação básica ou superior, seja tão somente na qualidade de leitor dileitante. O que Alfredo Bosi diz é um apontamento, 40 anos atrás, sobre o que, àquela época, já se indiciava como outra dinâmica a exercer fascínio e estranheiridade no âmbito do pensamento-produção, mercado, público leitor, casa editorial, crítica literária. O “quase” documento, crônica, drama, poesia reitera um aspecto da literatura que se sente movida e motivada a alcançar outros voos a partir dos 1800: a hibridização de gêneros, a mistura de textos, a con-fusão de linguagens e intenções, interface com outros suportes e, por extensão, a eleição de outras sintaxes, analisadas no momento em que Alfredo Bosi discute a contemporaneidade do conto, reverberada nos dias de hoje, de forma mais aprofundada, com textos de igual quilate dos que estão sendo expostos neste artigo.

Para continuarmos com o ambiente culinário, outro texto de impacto para o estudioso da literatura é *Receita para comer o homem amado*, de Ivana Arruda Leite, ficção que abre o livro *Falo de mulher*:

Pegue o homem que te maltrata, estenda-o sobre a tábua de bife e comece a sová-lo pelas costas. Depois pique bem picadinho e jogue na gordura quente. Acrescente os olhos e a cebola. Mexa devagar até tudo ficar dourado. A língua, cortada em minúsculos pedaços, deve ser colocada em seguida, assim como as mãos, os pés e o cheiro-verde. Quando o refogado exalar o odor dos que ardem no inferno, jogue água fervente até amolecer o coração. Empane o pinto no ovo e na farinha de rosca e sirva como aperitivo. Devore tudo com talher de prata, limpe a boca com guardanapo de linho e arrote com vontade, pra que isso não se repita nunca mais (LEITE, 2002, p.13).

Este texto já foi objeto de estudo por alguns pesquisadores da área, inclusive por mim mesmo, em publicação resultante do meu pós-doutorado. Sempre que o texto vem à tona, aparece classificado como conto, até porque, conforme o raciocínio usado aqui desde o início da discussão, a extensão textual, a fala da autora e os estudos feitos sobre a obra assim realizam e legitimam este gesto semântico de poder (esta expressão é de Flávio René Kothe, lá em *O cânone colonial*, 1997). Bem, Fábio Lucas, em texto sobre o conto (1983), deixa à mostra, dentro da tradição literária do Ocidente nas épocas que antecedem a sua fala, apenas dois tipos de contos que conseguiram com mais desenvoltura firmar-se no contexto brasileiro, são os *contos de enredo* e os *contos de atmosfera*.

Do primeiro, afirma tratar-se do mais fiel modelo de ficção curta, porque os contistas parecem seguir à risca, salvaguardando-se os estilos de época e individuais, é evidente, a “cartilha” em que o conto nasce, desenvolve-se e vai para as vistas e gosto do leitor. É aquela narrativa em que uma ação se desenvolve rapidamente como em um flagra, relacionada a um número exíguo de personagens que atuam no tempo e no espaço narrativos; geralmente exhibe as características tradicionais como uma apresentação, um conflito, um clímax e um desfecho baseado no efeito “piada”: lê-se o conto para se saber o final, ou seja, toda a leitura da narrativa é induzida para se chegar ao desfecho, momento em que os “segredos” da narrativa ou os não-ditos são revelados rapidamente.

Do segundo, então, diz tratar-se daquele tipo de narrativa curta cuja linguagem e modo de narrar são voltados não para uma ação envolvendo personagens no tempo e no espaço, mas um texto no qual se projeta uma reflexão sobre o *si mesmo* da voz que narra, encontrando espaço de viabilização existencial na dinâmica interior ou psíquica deste personagem ou narrador que fala. O texto, então, ao invés de exibir conflitos ou pontos de tensão entre interlocutores ficcionais, é construído na base de uma linguagem implodida, restrita ao universo psicológico, exibindo tensões entre o sujeito e o seu modo de ser e de estar no mundo que habita, nas relações entre ele e os outros personagens, nem sempre mencionados ou fazendo parte da composição textual.

Por este ângulo interpretativo, podemos afirmar certamente que *Receita para comer o homem amado*, de Ivana Arruda Leite, não pertence ao gênero conto por nenhuma das acepções dadas por Fábio Lucas. O texto não passa de uma receita. Isto é óbvio, se os traços que definem o gênero são trazidos à tona pelo olhar do leitor. Há o nome do prato (comer o homem amado), o indicador do gênero textual no próprio título (receita), a mistura das duas partes obrigatórias de uma receita: 1) a listagem dos ingredientes (homem picado, cebola, cheiro verde, água fervente, farinha de rosca, gordura) e 2) o modo de preparo (sovar o homem, picar o corpo, depois acrescentar os olhos e a cebola; mexer devagar até dourar para, depois, misturar a língua cortada em pedaços...); se o leitor ainda quiser ver traços do gênero receita no texto leitiano, ainda há, ao fim do mesmo, 3) o modo de servir (sugestão de servir o pinto empanado como aperitivo e o prato principal com talher de prata, guardanapo de linho acompanhado de arroz).

Apesar da seleção lexical con-fundir o gênero receita com a ironia própria da linguagem metaforizada; da inverossimilhança quanto à feitura do prato principal, se fosse lido numa chave literal, visto que nem mesmo em ato canibalesco o preparo do prato obedeceria a um requintado esquema; da brevidade do texto, típico daquele que está assentado em pressupostos culinários, o texto não se compromete e não se aproxima, conceitualmente, nem do conto de enredo nem do conto de atmosfera. Por não contar uma história envolvendo personagens no tempo e espaço, logo, não é narrativa, distancia-se da primeira acepção; por não demonstrar uma acurada reflexão da voz que fala sobre si mesma, seu modo de existir e de sentir os conflitos e tensões da vida em relação aos outros culturais ou a fatores que possam funcionar como “antagonistas” da voz que fala, distancia-se da segunda acepção. Na verdade, como afirma o crítico:

O conto de atmosfera [é] mais adequado ao “herói da consciência” do que à personagem de ação. A situação dramática requer, quase sempre, ambientes íntimos, espaços circunscritos

– uma alcova, um terraço, um restaurante, um vagão de trem-de-ferro, por exemplo –, dentro dos quais se pode penetrar na intimidade psicológica da personagem. Tal como prescinde de exórdios, circunlóquios, etapas preparatórias da ação narrativa, contenta-se com a exigüidade de palavras, embora nele, frequentemente, proliferem observações lírico-filosóficas, jogos verbais e sutilezas psicológicas (LUCAS, 1983, p.111).

Como se deduz, o texto de Ivana Arruda Leite não atende aos requisitos clássicos do gênero reivindicado: o conto. Não conta uma história, não há, logo, um narrador nem personagens que vivem uma ação que se desenvolve no tempo-espaço. O ato de contar-narrar é um aspecto impensável no texto dado. O que temos, pode-se dizer, é um texto em que a voz que fala se apropria do gênero receita para construir seu “ponto de vista” (sem ser *foco narrativo*) acerca de certos homens que desenvolveram o (mal) hábito de “maltratar” as suas mulheres. Trata-se de uma voz de dicção feminina (não uma narradora) que se dirige a interlocutoras, endereçando-se a um *tu*: os verbos usados pela voz que fala em relação ao *tu* interlocutor apresentam-se numa espécie de modo imperativo, duplamente significando a pessoa a quem se endereça o discurso e também dando uma espécie de mote para *conselho*, *ordem*, *desejo*: pegue, estenda, comece, pique, jogue, acrescente, mexa, empane, sirva, devore, limpe, arrote.

Mesmo que o leitor se confunda na leitura apressada e afirme tratar-se de um conto de atmosfera, lembro o fato de os críticos aqui trazidos à tona reiteradamente tomarem como elemento básico e fundamental para se definir um conto quanto à perspectiva de gênero literário o fato de se tratar de um texto em que se conta algo, em que há uma voz que narra uma ação ou uma experiência da e na consciência de um personagem ou do próprio sujeito que (se) narra. O texto de Ivana Arruda Leite, por assim dizer, escorrega nesta definição, não se enquadrando nem como conto de enredo nem como conto de atmosfera. Não é receita, pode ser dito de imediato, pois o livro é

comercializado, foi escrito, estudado e está acomodado dentro de uma logística que o tem como ficção. A que gênero, afinal, pertenceria este texto? Importa saber o grupo de pertença do gênero literário-textual ou vale tão somente a visada interpretativa que os leitores podem dele ter? Trata-se de um texto que não quer passar pelo crivo do conceito de literatura (in)conscientemente reivindicado pela autora ou pela concepção de conto de ficção com a qual estamos dialogando? Esqueceu-se de dizer que há contos em que não se conta nada, apenas adiantam situações fictícias? Trate o leitor de também tirar suas próprias conclusões.

O CASO HELENA PARENTE CUNHA

Imaginemos estar em uma sala de aula do ensino médio, em uma escola pública de qualquer lugar do Brasil, em uma aula de língua portuguesa. Para a aula do dia, o professor iniciaria um ponto específico e já superficialmente conhecido da turma: a leitura do conto de ficção, estudando-o em seus modos de apresentação por projetos autorais e o conceito dele apreendido por estudiosos que se debruçaram sobre a forma breve. Para motivar a turma, provoca-a com a exposição do texto abaixo:

CERTA CONTA

1ª Série

TE AMO = TE AMOR = TER AMO = TER AMOR

SE AMA = SE AMOR = SER AMO = SER AMOR

2ª Série

$1 + 1 = 1$

$1 + 1 = 3$

$1 - 1 = 1$

$3 - 1 = 1$

$1 \times 1 = 3$

$1 : 1 = 0$

$1 + 1 = 1$ (CUNHA, 1998, p.67).

Que respostas poderíamos obter do alunado, depois de deparar-se com o referido texto, depois de tê-lo lido e entrado na discussão a fim de estabelecer horizontes de expectativas nesta zona de perigo em que se transforma a leitura de textos literários a partir de formas já conhecidas? É provável que opiniões sobre a autora se apropriar de fórmulas matemáticas para metaforizar relações interpessoais sejam obtidas, assim como tratar-se de um poema experimental, visual. Bem, são apenas hipóteses, especulações sobre algo que nem mesmo parte do professorado de língua portuguesa tenha resposta precisa o suficiente para discutir o texto dado no âmbito de um aprofundamento de questões relacionadas aos modos de como os gêneros e as formas literárias são pensados e materializados em linguagem por seus autores.

O texto “Conta certa” é de Helena Parente Cunha, extraído do livro *A casa e as casas* (1998, p.67). Observando a capa e a ficha catalográfica, a primeira entrada quanto ao gênero textual-literário (vide imagens 5 e 6 abaixo) diz tratar-se de “conto brasileiro”. Sem pasmo nem espasmo: trata-se de um conto!

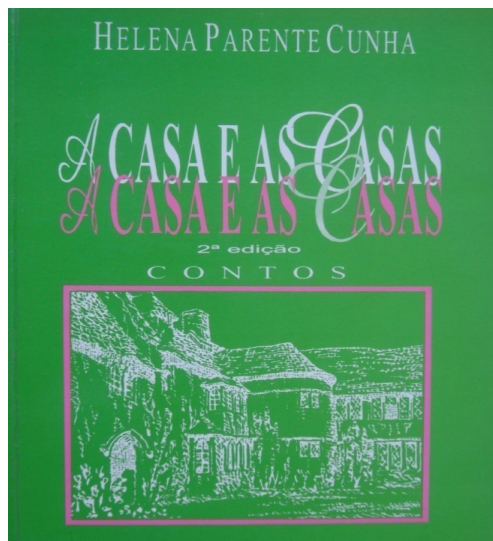


Imagem 5: Foto da capa do livro *A casa e as casas*. Capa de Elizabeth Lafayette.
(Disponível em <http://www.helenaparentecunha.com.br>)

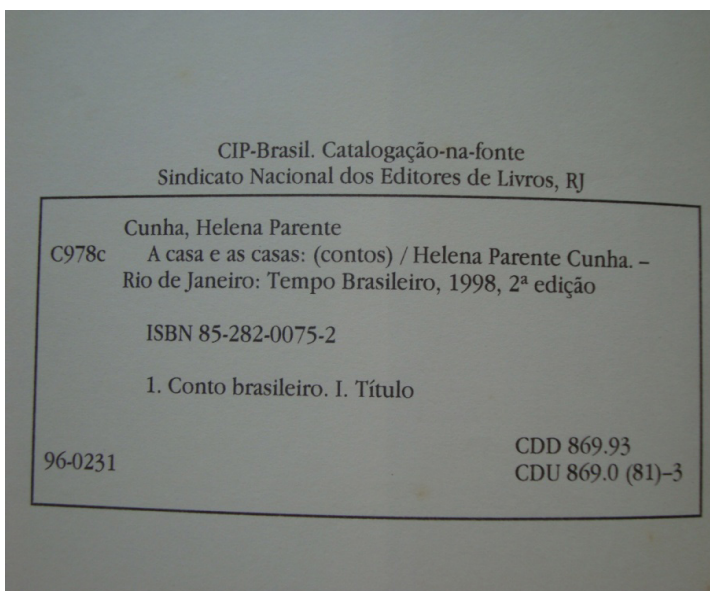


Imagem 6 - Foto da ficha catalográfica do livro *A casa e as casas*
Fonte: Antonio de Pádua Dias da Silva.

Se o texto de Ivana Arruda Leite não pode ser considerado um conto, apesar de uma voz que fala e que endereça um discurso a um *tu*, descrevendo um modo de agir, uma performance a atuar diante de determinada situação-limite, como chamar conto um texto – ou um enunciado matemático! – em cuja formulação interna o leitor visualiza, basicamente, operações matemáticas baseadas nos princípios fundamentais da adição, subtração, multiplicação e divisão?

Prontamente uma narrativa se esboça, diante do leitor, se o mesmo efetuar as operações matemáticas exigidas por série: na primeira série (o texto divide-se em dois momentos), a relação entre indivíduos se dá na base da igualdade. O sinal de = planifica os dois sujeitos pronominais reivindicados no texto: o *eu* (amo) e o *tu* (te) que, amalgamados na relação afetiva, *se* (ama[m]). Na segunda série, a planificação ou igualdade corporal passa por várias operações matemáticas, de forma que,

contrariando o resultado preciso da fórmula, no contexto das ciências exatas, o $1 + 1$ vai ser $= 1$, ou seja, retoma-se a lógica contida na primeira série de que os corpos, 2, tornam-se, pelo afeto e pelo sexo, um só.¹¹ E o resultado do encontro dos corpos modela e modula outras fórmulas, pois 1 corpo somado ao corpo (1) do afeto vai resultar, na operação somativa, em 3 e não em 2, ou seja, o encontro de corpos resulta, quando férteis, em prole, ao mesmo tempo que, com o passar dos anos, outros voos são dados e aquele grupo nuclear constituído família tradicional, baseado no fator consanguíneo (3 é resultado da junção de $1 + 1$), vai declinando por vários motivos: alguém sai de casa, casais se separam, pessoas morrem, outros membros passam a viver sozinhos.

O tema da família nuclear, sustentado milenarmente pelo ideal e prática consanguínea (fator absoluto) e afetiva (fator relativo), constituiu-se como central nas narrativas desta escritora, seja na prosa contística ou romanesca. Em *Cem mentiras de verdade* (1990), a questão do gênero literário escorrega no modo da autora querer apreender e justificar o livro de ficção publicado. Na capa, lemos “Cem mentiras de verdade: **contos**” (vide imagem 7):

11 Essa lógica matemática é baseada em pressupostos bíblicos, precisamente no que se encontra escrito, primeiramente, no livro de Mateus, capítulo 19, versos 5 e 6: “E disse [Jesus]: Portanto deixará o homem pai e mãe, e se unirá a sua mulher, e serão dois numa só carne? Assim não são mais dois, mas uma só carne” (versão de João Ferreira de Almeida, 1987).

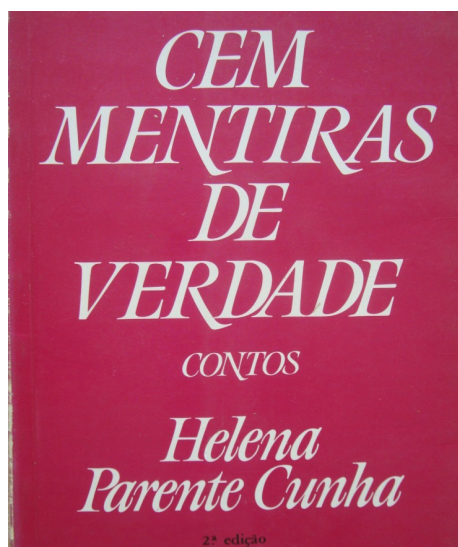


Imagem 7: Foto da capa do livro *Cem mentiras de verdade*.
Foto: Antonio de Pádua Dias da Silva. Capa de Jair Pinto.
(Disponível em <http://www.helenaparentecunha.com.br>)

Na ficha catalográfica (vide imagem 8), encontramos: 1. **Ficção** brasileira 2. **Poesia** brasileira.¹²

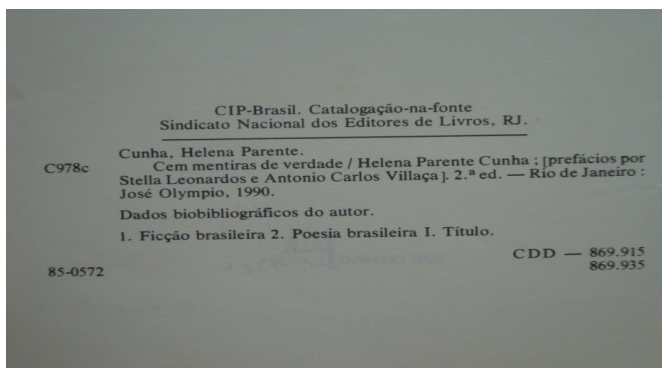


Imagem 8: Foto da ficha catalográfica do livro *Cem mentiras de verdade* – contos
Fonte: Antonio de Pádua Dias da Silva.

12 O negrito dos termos **contos**, **ficção** e **poesia** são do autor.

No miolo do livro, encontramos textos como o que se segue:

CICLO
1940
ela _____
1941
ele
ela _____
1942
ele + ela _____
1943
ELES! _____
1944
ELES + ele _____
1945
ELES + ele + ela _____
1950
ELES + ele + ela + ela + ele + ele
1964
ELES + ele + ela + ele + ele
1970
ELES + ele _____
1982
ele - _____
1983
_____ + _____ (CUNHA, 1990, p. 63).

Diante de textos como esses, como se comporta o professor-leitor? Como entabular um diálogo com o alunado do ensino médio, conforme propomos hipoteticamente, diante daquilo que atravessou o tempo como tradição conceitual (conto), esquematizado numa lógica *regular* e, ao defrontar-se com os textos de Helena Parente Cunha, a regularidade do conceito, formulado a partir da observação, parece não encontrar lugar, não ser encampado pelo conceito? É por que se trata de uma exceção? É por que o texto tem um aspecto experimental? Estamos trazendo à tona textualidades que não soam simplesmente como exceção a uma regra estabelecida, mas textos que se comportam

“naturalmente” dentro de uma prática possível nos dias de hoje (apesar de os textos de Helena Parente Cunha terem sido publicados nas décadas de 1980 e 1990).

Construído na mesma perspectiva do texto *Conta certa*, *Ciclo* é uma produção textual definida como conto cujo enredo estabelece ações lineares, ou seja, o fator causa-efeito, na linearidade espaço-temporal, conduz o leitor a, também seguindo duas operações básicas da matemática (a adição e a subtração), interagir com e no texto, formulando verbalmente a história contada através de pronomes pessoais (Eles, ele, ela) unidos a símbolos matemáticos (+ e -), separando-se os gêneros (masculino e feminino) em seus momentos por uma linha divisória como a usada nas operações matemáticas em que se apõem acima e abaixo da linha os numerador e denominador para se chegar a um resultado.

Mas, como depreender, numa primeira visada, a “unidade de efeito” de que falou Edgard Allan Pöe em um texto breve como este? O leitor comum e em formação consegue discutir o gênero conto estruturado nessa hibridização de linguagens (matemática e verbal)? Está claro o suficiente para professor e aluno da educação básica o fato do texto tratar-se de um conto e não de um poema? Ou tratar-se somente de um texto que demonstra traços tanto da prosa como da poesia? Como situar a fala do professor perante seus alunos? Perante mesmo: para dar a ideia de *colocar na berlinda*, de provocar o outro para que discussões mais aprofundadas possam emergir e o re-conhecimento de um gênero como o conto (que não deve ser confundido com a poesia) possa operar numa base menos engessada e mais relativa, por questões de operacionalização mesmo do discurso, funcionamento dos gêneros dentro de um parâmetro, evitando-se, deste modo, visões equivocadas e o *jogo do vale tudo* (como se o texto, a linguagem literária permitisse o que não é possível na realidade empírica).

Para concluir este tópico, quem são as vozes ou narradores que falam, que apresentam os dados, os números, os pronomes nos textos dados? As personagens atuam no tempo e no espaço? Elas se movimentam, falam, ou construímos tudo isso a partir dos efeitos

somatórios e subtraídos representados pelos símbolos matemáticos? As marcações temporais ajudam o leitor a construir as espacialidades por onde, imaginariamente, o leitor torna necessário o caminhar das personagens, digo, dos pronomes pessoais! Conto? Brincadeira? Experimento? Texto.

PRÉVIAS FINALIZAÇÕES

Não estou concluindo, porque o assunto merece um tratamento mais aprofundado e numa extensão textual suficiente o bastante para dirimir muitas questões que orbitam em torno do conceito de narrativa, sobretudo do conto. As prévias finalizações sinalizam apenas que, para este suporte e momento, o que foi considerada precisa ser freado por um instante. Desta forma, chamo a atenção do leitor para o que tanto foi discutido no artigo: como definir/conceituar uma narrativa/um conto/um romance nos dias de hoje, se o conceito de narrativa ainda é embasado em ideias canônicas referentes a uma época cujo padrão de produção, mercado e recepção do conto especificamente esteve centrado no miolo do conceito apresentado aqui, constituindo, pelo exibido ao longo do texto, um não comportar (o conceito) as outras textualidades emergentes?

Não é que o conceito de *literaturas pós-autônomas* funcione como redentor e dê conta dos objetos textuais que surjam na atualidade e que não estejam em acordo com o conceito clássico de conto, romance, poema, novela, crônica, texto dramático e outros. A questão é mais profunda: como problematizar estes esquemas clássicos frente aos novos “experimentos”, diante de classes leitoras ou de leitores em formação? O leitor do curso de letras, se não está habituado a essas leituras e discussões, será induzido a pensar nelas. Mas, e o leitor em formação, da educação básica, que ainda discute com o seu professor a forma conto, na perspectiva do gênero narrativo ou épico, lendo os contos da “forma” mágica na pena de um Machado de Assis, por exemplo, e depara-se com os textos aqui trazidos para discussão? Como enfrentar esta “crise” num momento em que as postagens de

textos ficcionais na web ultrapassam os limites do livro, seja quanto ao suporte, quanto à extensão textual, quanto ao enredo das narrativas, vez que a inclusão, por exemplo, de imagens associadas à escrita verbal torna-se, pela facilidade e efeito visual, um grande divisor de águas no terreno da ficção e de mais acesso pelo público leitor que não tem formalmente que pagar pela leitura de tantos livros/textos que quiser,¹³ cujos autores prescindem de editoras para publicar seus textos e contam com uma gama de seguidores em várias redes sociais?

A tradição do conceito de romance e de conto parece não interagir com outros paradigmas textuais que surgem na atualidade. Chamo de atualidade, no campo literário, de acordo com Beatriz Resende (2008), o momento *presente*, embora este presente diga respeito às duas últimas décadas em que, nelas, arboresceu toda uma produção ficcional que pensa o seu tempo, o seu momento, seja quanto ao aspecto de forma ou de conteúdo, velha fórmula binária ainda presente nas questões idiossincráticas dos gêneros literários. Segundo Resende (2008), o tempo de hoje e as grandes cidades são as molas propulsoras que levantam as novidades quanto aos modos de pensar, fazer, ler, vender, criticar toda uma produção que chamamos de literária. Isso não significa a derrocada ou anulação da visão que se tinha sobre literatura; pelo contrário, coexistem no tempo presente várias dicções, inúmeros modelos, um leque de temáticas, uma porção de modos experimentais da linguagem nas e pelas literaturas, escritas em que se con-fundem as textualidades experimentais como *confissão*, *escritas de si*, *escritas autobiográficas*, *relatos*, *memórias*, *pensamentos*, *nonsense*,

13 Moa Sipriano, no endereço www.moasipriano.com, escreve, publica e disponibiliza gratuitamente, para download, livros de ficção, pertencentes ao gênero conto, em sua maioria, com diagramação, arte da capa do próprio autor. No âmbito das novidades reivindicadas pelas literaturas pós-autônomas, seria outro ponto a questionar: o critério de extensão ou número de páginas para ser considerado livro é de 49 páginas. Os livros de Moa Sipriano têm, média, entre 4 e 12 páginas. Na entrada do site, lê-se: “Literatura de alta qualidade”. Muitos dos textos não passam, por exemplo, por uma rigorosa revisão linguística. O suporte, então, altera o valor, o critério do que se entende por livro?

caos linguístico, pornografia, golfadas de ideias aparentemente caóticas, mas que encontram “verossimilhança” na formulação interna da obra, como é perceptível na obra de Michel Melamed.

As escritas de jovens autores como Santiago Nazarian (*Mastigando Humanos*, 2003), Bruna Surfistinha (*O doce veneno do escorpião*, 2007), Martha Medeiros (*Tudo o que eu queria te dizer*, 2007), Cecília Gianetti (*Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, 2007), por exemplo, mantendo-se a intenção autoral de cada um em particular, podem ser vistas como mantendo a tradição no que tange à forma romanesca tradicional, ao conto clássico? Se quisermos nos distanciar dos títulos dessa literatura do momento atual, que dizer de *Água viva* (2008), de Clarice Lispector, obra publicada em 1973: uma “ficção”?¹⁴ Nos termos da teoria e da crítica literárias, ficção significa o quê? Romance? Prosa? Novela? Conto? Todo texto literário que narra uma história? Ficção científica? Invenção? Mentira escrita? Imaginação? Tudo isso ao mesmo tempo? Não! Evidente que não! A obra inicia-se assim:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com a desenvoltura de um toureiro na arena (LISPECTOR, 2008, p.9).

14 Conforme consta na ficha catalográfica desta edição.

Este é o primeiro parágrafo da obra. Nenhuma apresentação: nem do que vai ser contado (estória), nem do sujeito da ação (personagem), nem de onde (espaço) nem quando (tempo) aconteceu (ação) o que a voz fala (narrador). O início já é um flagra de algo que acompanha uma ação em acontecimento, num contínuo. Os verbos utilizados pela voz que narra remetem o leitor a um estranhamento da narrativa: é mais descrição, memória, desejo, relato, confissão, reflexão sobre o si mesmo do que *narrativa*. É possível que tratemos *Água viva* como uma narrativa (de atmosfera) por ser uma escrita de cunho pessoal, em primeira pessoa, falando-se de algo bastante particular ao sujeito que fala, não escrito em forma de poema. Mas é *ficção*, encontra-se na ficha catalográfica da edição de que me aproprio no momento para falar sobre ela. Tem algum valor de verdade, legitimidade esta ficha catalográfica disponibilizada pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livro – RJ e auferida pela Fundação Biblioteca Nacional?

A questão se faz pertinente porque houve um tempo em que a crítica literária estabelecia critérios de julgamento do que era ou não considerado obra literária, dentro das formas várias pertinentes a cada gênero literário específico, como bem discute Cláudia Nina (2007). A crítica de rodapé como era conhecida a crítica literária esvaziou-se nas últimas décadas, perdeu seu sentido de instituição de valor de obras, consagrando umas como canônicas e deixando à margem outras que nem sequer eram mencionadas pelo crítico. Até mesmo as resenhas contemporâneas pautam-se em obras recentes, no máximo seis meses de publicadas, impossibilitando olhares aprofundados sobre as relações tecidas entre os textos de agora e os de ontem, ou mesmo apenas cada um em sua singularidade. Mas o conceito de romance, como o apresentado por Jorge de Sena (1986), continua valendo no contexto da academia brasileira, nos manuais de literatura do ensino médio, nos processos de formação de professores dos cursos de letras!

É preciso superar esta fase e adentrar o universo que possibilita outras críticas aos textos ou produções que surgem em nosso meio. A temática, o modo de escrever, a perspectiva adotada, o ângulo escolhido, a seleção do inventário linguístico, as imagens construídas,

cíticas ou suaves, tudo isso só é possível de acontecer se o profissional da área estiver antenado com o *modus operandi* das escritas do presente, no dizer de Beatriz Resende (2008).

Ferréz em seu *Terrorismo literário* (2005) chama a atenção do leitor para outras vertentes literárias nem sempre presentes na academia: a “literatura marginal”.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Esta perspectiva de Ferréz coaduna-se com a de Josefina Ludmer (2010): irrompe como um vulcão no campo das letras e interdita simbolicamente um conceito de produção literária pautado apenas na tradição, longe dos suportes, modelos e escritas de hoje. Pensar como Ludmer e Ferréz é um modo de se aventurar que conduz o crítico, o leitor, o professor, qualquer pessoa interessada a entender, por exemplo, a narradora ou o sujeito que fala na novela *Obsceno abandono – amor e perda* (2002), de Marilene Felinto. Apesar de a ficha catalográfica explicitar a forma literária, todo o texto é construído no entorno de uma voz feminina que ora lamenta ora tenta superar o abandono de si por Charles, narrado em primeira pessoa:

Eu não quero mais saber das pessoas que me fizeram mal. Não sou mais uma menina que tem o resto da vida a perder – sou uma mulher, tenho o resto da vida perdido. No meu aniversário deste ano, um ex-namorado me escreveu. Do meu do seu egocentrismo, comunicou-se comigo do meio do seu cinismo, mandou uma mensagem (FELINTO, 2002, p.39).

Primeira pessoa, memória, relato, confissão. Apenas a voz dela a surpreender o leitor, a tornar este seu confidente, seu analista, o guardador de suas memórias. Uma voz feminina e desencantada com o homem que ainda continua amando encontra no leitor virtual um receptor de suas angústias, um ouvinte de seus conflitos, um copartícipe de sua solidão. Literatura? As falas de Ludmer e Ferréz nos esclarecem quanto ao estarmos diante de textos de alta tensão literária. A tradição, talvez, viesse a se enganar e classificar o texto de Marilene Felinto como uma escrita espúria porque umbilical, de *si*. Próxima das primeiras impressões sobre o texto de Clarice Lispector *Água viva*: sem ser entendido por não se “ajustar” a uma “forma” literária cimentada por e na tradição.

Dentro da mesma perspectiva, é possível dizer de *Sim, sou gay... e daí? Desabaços do gay Alice no País das Maravilhas* (2012), de Valdeck Almeida de Jesus. O título traz em sua cadeia linguística o termo *desabaço*. Assim como o texto de Felinto e Lispector, a escrita de Valdeck Almeida de Jesus é também centrada na primeira pessoa e construída na base da memória, do relato, da confissão. Em trajes normais, uma crítica especializada encontraria resistência em atribuir valor literário a esta produção (romance) pela ousadia no título,¹⁵ pela desconstrução da forma romanesca no próprio título da obra (desabaço), sobretudo porque o termo “desabaço” afasta o pensamento burguês da leitura do texto, vez que se entende (bom) romance escrita na qual há uma re-produção do universo burguês em que são discutidas questões universais e não locais ou confessionais de determinados grupos socioculturais ou subjetividades (mulheres, gays).

A literatura atual, pela sua complexidade e diversidade exige novos parâmetros de leitura das formas literárias e dos vários gêneros nascidos ou sendo construídos; uma flexibilidade quanto aos modos de ver e de entender a produção literária de hoje, sem as amarras do

15 Imaginem-se títulos de obras como *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios ou *O pintinho gay*, de Pedro José Branco Ribeiro. São adjetivos e substantivos que atravessam valores contidos nos títulos de tais obras.

preconceito e da discriminação, fato que ameaça todo e qualquer processo de formação de leitura. Como já havia dito, não estamos em um tempo em que a regra é o “vale tudo”, mas, sim, em um importante momento histórico e cultural em que é preciso atentar para o fato de, parafraseando o Paulo bíblico, é preciso “examinar tudo e reter o bem”, ou seja, nem tudo que é escrito é para ser motivo de discussão. Às vezes, contentamo-nos apenas com o ato de ler, sem a necessidade de indicação de leituras para outrem.

Mas é preciso ler! É preciso ser um leitor do seu tempo. É necessário exigir de si a fluência nos textos, nas escritas, nas formas e gêneros disponíveis no momento em que atuamos profissionalmente. Embargar leitura, censurar textos, deixar de estudar autores e obras fundamentados apenas numa crença pessoal do *bom gosto e do bom senso* não é uma alternativa inteligente nos dias de hoje. As formas romance e conto continuam sendo lidas e interpretadas em suas bases como assim toda a tradição as fundou. Elas não precisam ser exclusivas, mas entrar em contato com as atuais produções em seus vários modos de se manifestar, assim teremos a riqueza textual que o tempo de hoje nos oferece: cristalizada em diálogo, engendrando, quem sabe, questões para o amanhã do e no campo literário.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 29. ed. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas LTDA, 1993.

ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio: Editora Civilização Brasileira: Editora Três, 1973.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996 (Volume único).

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: L R Editores LTDA, p.19-42, 1983,

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1987.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, p.7-22, 1974.

CUNHA, Helena Parente. **A casa e as casas: contos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1988.

CUNHA, Helena Parente. **Cem mentiras de verdade: contos**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 1990.

FELINTO, Marilene. **Obsceno abandono: amor e perda**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (Org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, p.9-16, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Passagens, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário – ensaios**. São Paulo: L R Editores LTDA, p. 165-172, 1983.

GIANETTI, Cecília. **Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

JESUS, Valdeck Almeida de. **Sim, sou gay, e daí?** Desabafos do gay Alice no País das Maravilhas. Lisboa: Chiado Editora, 2012.

KOTHE, Flávio René. **O cânone colonial**. Brasília: Editora da UnB, 1997.

LEITE, Ivana Arruda. **Ao homem que não me quis**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LEITE, Ivana Arruda. **Falo de mulher**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LISBÔA, Cristiane. **Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário – ensaios**. São Paulo: L R Editores LTDA, p.103-164, 1983.

LUDMER, Josefina. Las Literaturas pós-autônomas. **Sopro**, v.20, p.1-4, Desterro, 2010.

MEDEIROS, Martha. **Tudo que eu queria te dizer**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária** – Prosa. São Paulo: Cultrix, 1997.

NAZARIAN, Santiago. **Mastigando humanos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

NINA, Cláudia. **A literatura nos jornais**. A crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus, 2007.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário** – ensaios. São Paulo: L R Editores LTDA, p.43-70, 1983.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário** – ensaios. São Paulo: L R Editores LTDA, p.71-100, 1983.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SENA, Jorge de. **Sobre o romance**. Lisboa: Edições 70, 1986.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina:** vozes de permanência e poética da agressão. Campina Grande: Editora EDUEPB, 2011.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SILVERMAN, Malcom. **Protesto e o novo romance brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** São Paulo: Ática, 1989.

SURFISTINHA, Bruna. **O doce veneno do escorpião.** São Paulo: Panda Books, 2007.

O PÓS E ROMANCE: autoficção e fragmentação da narrativa em Ivana Arruda Leite

Rodolfo Moraes Farias

Ao iniciarmos qualquer observação sobre a prosa da ficção brasileira contemporânea, especialmente a praticada da metade dos anos 1990 até o correr desta primeira década do século XXI, percebemos, de saída, que precisamos deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás (RESENDE, 2008, p.15).

Originalmente publicado em *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura* no ano de 2007, o artigo de Josefina Ludmer (2010), que serve como base teórico-conceitual para o presente estudo, identifica e define o que seriam – e como devem ser lidas e analisadas – as (novas) literaturas, que ela chama de pós-autônomas. Essa produção literária recente, segundo a autora, seria um verdadeiro amálgama entre realidade e ficção, uma forma híbrida peculiar e ambivalente que, esvaziada de “sentido metafórico”, não pode ser lida (nem criticada) à luz de postulados literários clássicos, vez que eles não mais atendem às especificidades desses novos escritos (LUDMER, 2010, p.1).

Tais textos, assevera ela, fabricam o cotidiano sem representar a realidade, pois já são “pura representação”, distanciando-se da ficção clássica justamente por apresentarem o mundo sob a ótica dos meios de comunicação de massa, já tão imiscuídos no nosso dia a dia que invadiram, sorrateiros, também o terreno literário (Ibid., p.2).

É nesse contexto que se situa a nossa discussão, e o objetivo deste estudo é debater como esses elementos ditos pós-autônomos se revelam em *Alameda Santos*, romance da lavra recente da escritora Ivana Arruda Leite (2010), sobretudo no que diz respeito à estrutura da narrativa, que se afasta da configuração romanesca clássica e suscita alguns questionamentos, que tentaremos responder a contento, à medida que forem surgindo.

Creemos que rigidez acadêmica atual, no que diz respeito à formação do cânone, não apenas separa o joio do trigo, mas insiste em nos doutrinar arbitrariamente ao dizer o que seria um e outro, criando barreiras intransponíveis entre a “alta” literatura e a literatura “menor”. Tal engessamento peca por resistir (e até se opor) ao novo, relegando o ensino universitário a uma posição bastante antiquada, que olha para trás e ignora a efervescência do que se escreve atualmente, o que torna os estudos literários repetitivos para os professores e enfadonhos para os alunos. Eis, então, a importância de se examinar os novos contornos do romance (pós-)moderno brasileiro, tema que certamente interessa muito aos pesquisadores que estudam as múltiplas possibilidades de se fazer literatura.

Isto posto, comecemos situando historicamente o romance, sem pretensões analíticas minuciosas, apenas para melhor definir a problemática do nosso objeto de estudo. Segundo Bakhtin (1998), o romance é um gênero “por se constituir”, vez que, ao contrário da epopeia e da tragédia, que têm formas rígidas consagradas e até mesmo já obsoletas, ele tem diante de si inúmeras “possibilidades plásticas” a serem desvendadas, e não possui um cânone único que o defina (BAKHTIN, 1998, p.397). Diante disso, a teoria da literatura se mostra insuficiente, pois, ante a ausência de fixidez do objeto, tudo vira especulação, e nenhum critério satisfaz as rígidas tentativas de categorização: o

romance, justamente por possuir facetas tão múltiplas, permanece inclassificável (BAKHTIN, 1998, p.401-402).

As formas clássicas, detentoras de um molde fixo, também têm conteúdos precisos: a epopeia, por exemplo, trata dos feitos gloriosos de um passado nacional, tem teor patriótico e exaltador, e é facilmente reconhecível (BAKHTIN, 1998, p.405). O romance, por sua vez, tanto tem a forma aberta quanto aborda temas os mais diversos, razão por que sua conceituação se revela ainda mais problemática. Logo, não nos propomos a escavar mais a fundo, e nos contentamos com a clássica definição hegeliana de romance como a “epopeia da era burguesa” (LUKÁCS, 2000, p.55), cujo elemento constitutivo, pelo menos em sua gênese iluminista, é o indivíduo enquanto sujeito inadequado, ou, no dizer do próprio Lukács (2000), “a vida do indivíduo problemático” (Ibid., p.79), sujeito de virtudes frustradas, de exigências insatisfeitas e, sobretudo, de futuro incerto (Ibid., p.425).

Esse indivíduo assim o é porque busca algo, e essa busca revela suas vicissitudes e imperfeições (Ibid, p.60), qualidades da irremediavelmente viciosa natureza humana, que tem no romance o espaço perfeito para a sua exteriorização. Nele, a ausência de amarras ou balizas normativas formais permite uma quantidade incalculável de manifestações, mais do que em qualquer outro gênero literário – ou quiçá artístico. A forma aberta e permissiva do romance sempre foi terreno fértil para o escrutínio das inquietações da alma humana¹, e, no Brasil, tem em Machado de Assis o seu primeiro grande expoente moderno, segundo a crítica especializada (BARBOSA, 1983, p.24-26), que nunca lhe economiza elogios e louvores, todos bastante merecidos, saliente-se.

Machado, o mais celebrado de nossos escritores, é também o único brasileiro constante na prestigiosa lista do famoso crítico Harold Bloom, que o considera “um grande ironista” e “uma espécie de

1 “Pondo o homem a nu, o romance é uma investigação solitária do *sentido da vida*” (AMORIM, 2003, p.41, grifo do autor).

milagre”, cujo gênio desabrochou apesar dos muitos fatores desfavoráveis de seu contexto sócio-histórico-cultural (BLOOM, 2003, p.688). Para Bloom (2003), o maior mérito de Assis é produzir uma prosa “que evita o mero ‘realismo’ (que jamais é realista)” (Ibid., p.693), opinião que se coaduna com a da crítica nacional, que vê na escrita machadiana uma linguagem que, fazendo uso de sofisticados recursos estilísticos que mimetizam o real sem fazê-lo soar documental, sabe “transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem” (BARBOSA, 1983, p.25).

No que tange à literatura produzida atualmente, mormente a enquadrada no conceito de pós-autônoma por nós adotado no presente estudo, o que vemos é o exato oposto da celebrada prática machadiana, pois aquela tem por característica primordial justamente a perda desse aspecto ficcional, o que, em última análise, acarretaria na perda de seu próprio “valor literário” (LUDMER, 2010, p.3). Não obstante, ousamos discordar do posicionamento da autora, pois cremos que, embora de fato tais literaturas (pós-autônomas) percam um pouco do aspecto mimético e de certo modo se desficcionalizem em prol de uma (super)valorização do elemento real(ista), não se pode dizer que inexista caráter ficcional – pois mesmo os relatos documentais apresentam algum princípio de ficcionalização –, nem que sua suposta diminuição desvalorize a literatura produzida.

O artigo de Josefina Ludmer (2010), embora possua o grande mérito de nos abrir os olhos para o *boom* dessa nova modalidade literária, que de fato existe e merece ser lida e estudada com apuro e técnica novos, diversos dos aplicados à tradicional literatura canônica, traz um enfoque que vai além da mera constatação de um novo modo de fazer literário, e nos parece se mostrar um tanto desapontado com esse recente fenômeno. Talvez essa seja uma leitura paranoica da nossa parte, mas o fato é que sua abordagem parece lamentar a existência desse novo tipo de escrita, especialmente quando, ao final, ela postula um novo território para a sua leitura e crítica, distanciando as literaturas pós-autônomas do verdadeiramente literário, como se

fossem indignas de frequentar o Olimpo destinado ao cânon, ainda tratado por ela com desmedida reverência e injustificada segregação.

Não somos contrários à consagração de grandes obras, e tampouco nos opomos à (justa) louvação de grandes autores, mas acreditamos que é preciso se ter em mente o caráter subjetivo e, sobretudo, político de tais julgamentos, afinal, não existem escolhas isentas quando se trata de ciências humanas, em especial no que concerne às artes. É nesse sentido que lemos com revigorada esperança as palavras entusiasmadas de Beatriz Resende, que vê fertilidade, qualidade e saudável diversidade na literatura (brasileira) recente, situando-a num espaço de “fricção” entre o (pós-)moderno e o (con)sagrado (RESENDE, 2008, p.16-19), onde se tecem narrativas que, ao mesmo tempo em que nos dizem muito sobre o produzir literário do tempo em que vivemos, flertam com o futuro das possibilidades ficcionais, comprovando os dizeres de Bakhtin sobre a tal heterogeneidade caleidoscópica do romance.

Ainda segundo Resende (2008), um dos fenômenos que mais lhe chamam a atenção em meio a tal efervescência literária é aquilo que ela denomina “presentificação”, que seria uma urgência de dizer sobre a vivência do presente, nesse mundo de futuro incerto e passado nebuloso (Ibid., p.26-28). Outra característica da prosa moderna por ela apontada é “o retorno do trágico”, algo que está também presente fora do literário, pois se encontra no cotidiano e nas mídias, sobretudo nas grandes cidades (Ibid., p.29-30). São elas, aliás, essas metrópoles e/ou grandes capitais, que servem de referência e de metáfora para nossa vida (hiper) moderna, sobretudo neste primeiro século do novo milênio (Ibid., p.43). E é justamente a metrópole de São Paulo que dá o mote do romance que analisaremos a seguir, cujo título, *Alameda Santos*, já anuncia a importância do espaço para a construção da narrativa que será tecida.

EU, TU, ELO: SOBRE OS ABISMOS QUE MARGEIAM A ESCRITA DE SI

Nascida no ano de 1951, na cidade paulista de Araçatuba, Ivana Arruda Leite é mestra em Sociologia: eis os três únicos dados biográficos disponíveis sobre a autora na seção “quem sou” de seu blog (doidivana.wordpress.com). Mas a escolha dessas informações não é de modo algum aleatória: ao decidir informar aos leitores (de seu *blog*, *prima facie*, e de seus livros, em última análise) apenas o seu ano de nascimento, sua cidade natal e seu maior título acadêmico, Ivana faz um recorte que a situa espaço-temporalmente, ao mesmo tempo em que revela uma instrução que a define profissionalmente: antes de escritora, ela é socióloga; ou além de escritora, é também socióloga. Mas, mais que isso, a ausência de informações outras talvez denuncie sua intenção de manter o foco nas suas obras, e não na sua vida: ela é escritora, o mais não (lhe) interessa – ou não deveria interessar. Que assim seja, pois.

Escritora (re)conhecida especialmente por seus sagazes e mordazes contos, minicontos e microcontos, Leite é autora de três livros de contos, *Histórias da mulher do fim do século* (HACKER, 1997), *Falo de mulher* (Ateliê Editorial, 2002) e *Ao homem que não me quis* (Agir, 2005)², da novela *Eu te darei o céu – e outras promessas dos anos 60* (ED. 34, 2004) e dos romances *Hotel Novo Mundo* (ED. 34, 2009) e *Alameda Santos* (Iluminuras, 2010), este último nosso objeto de estudo, além de livros infantis e juvenis, e diversas publicações em coletâneas. Seu estilo econômico marcante, “sem excessos nem mirabolâncias” (palavras da própria autora em entrevista a nós concedida via e-mail em junho/2014), é seco, contundente e direto ao ponto, como Ivana é na vida, segundo ela mesma. Aqui, deparamo-nos mais uma vez com essa imiscuição da vida na literatura, o que nos conduz ao seguinte questionamento: é possível fazer literatura sem se falar, ainda que inconscientemente ou de maneira acidental/incidental/tangencial, de si mesmo?

2 Todos reunidos pelo Demônio Negro (selo da editora Intermeios) na coletânea *Contos Reunidos*, que inclui os três livros de contos da autora (que se encontravam esgotados), além de um conto inédito.

A resposta, pelo menos no que diz respeito a *Alameda Santos*, é não. Narrativa escrita em primeira pessoa, o livro é composto pela transcrição de nove fitas cassetes gravadas pela personagem central ao fim de cada ano de que é composto o romance, de 1984 a 1992. Na orelha do livro, somos informados que “a autora jura que essas fitas existem de fato” e, de fato, na referida entrevista via e-mail, Ivana nos confirmou que ela tinha mesmo o hábito de gravar fitas com o balanço de cada ano vivido, que seis delas realmente existem, e que lhe bastou “inventar” outras três para completar a obra. Ela afirma que este é, portanto, o seu livro “mais autobiográfico, embora seja uma obra de ficção”. E uma nova pergunta se nos impõe aqui: a veracidade da história e o conseqüente aumento ou diminuição de sua credibilidade afetam a leitura do texto literário (deste ou de qualquer outro)?

Respondemos, sem medo, que não. Ainda que a obra em questão fosse declaradamente (auto)biográfica ou memorial, hoje é pacífico o entendimento segundo o qual não existe uma verdade absoluta, ante a impossível imparcialidade humana, nem tampouco há ficção isenta de traços que acabam revelando (um pouco sobre) quem é o seu autor, quer ele deseje ou não tal exposição. No romance em análise, caso pretendamos uma classificação, podemos dizer que se trata de uma ficção de si, que “não é verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio” (KLINGER, 2007, p.52), isto é, uma interpretação (particular e subjetiva) do eu. Nesse sentido, essa autoficção seria uma narrativa híbrida que tem como referente o autor não como pessoa biográfica (e biografada), mas enquanto personagem construído discursivamente, e cuja construção se dá no texto, de forma contínua e inacabada, como se em movimento: um verdadeiro *work in progress*, uma verdadeira *performance* – no sentido que Judith Butler dá ao termo, de construção dramática do sujeito³ (Ibid., p.51).

3 “Não existe um ‘eu’ fora da linguagem, uma vez que a identidade é uma prática significativa, e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas dos discursos que ocultam a sua atividade” (SALIH, 2013, p.91).

Portanto, o que realmente importa no âmbito dos estudos literários (e para a discussão aqui proposta) não é a aferição precisa de uma suposta verdade absoluta do que se narra⁴, mas a análise de como a protagonista se constrói narrativamente. Ademais, saber que um texto é literário nos impõe um tipo específico de leitura, mais apurado e atento, pois a aferição de seu(s) sentido(s) depende de como o iremos ler, já que a literariedade não está presente apenas na letra impressa, mas no uso que o leitor faz dela (ABREU, 2006, p.29). E a leitura da obra ora analisada deve ser mesmo ficcional, pois, conforme adverte a própria narradora: “Era tudo coisa da minha cabeça. [...] Não acreditem numa palavra que eu digo aqui” (LEITE, 2010, p.36). É um conselho válido, que nos impõe uma análise mimética do texto, para dele extrair valores que, se tomados à risca, não seriam tão ricos.

Da confissão como exorcismo: exercícios de autoanálise

A protagonista do romance, que não tem nome (Ivana?), relata (ou transcreve), a cada capítulo, os principais acontecimentos do ano que está prestes a terminar. Focando naquilo que mais teve destaque em cada ciclo, seja a vida amorosa, a acadêmico-profissional ou a familiar, ela também fala das transformações econômicas e sociopolíticas pelas quais passou o Brasil durante cada ano/capítulo, ainda que como mero pano de fundo: o movimento de redemocratização em prol das eleições diretas, a inflação galopante, a insatisfação com os governantes do momento etc. Ela fala, também, de aspectos culturais que marcaram época, sejam as paradas de sucesso de então (o texto é todo intermeado por canções pop que servem de trilha sonora para as divagações da personagem), a preocupante epidemia de AIDS, o sucesso das telenovelas, os resultados dos campeonatos de futebol, a

4 Até mesmo a inserção de elementos propositalmente ficcionais no texto não interfere no grau de fidelidade da narrativa, posto que se trata apenas de (mais) uma escolha estilística do autor, uma opção estética que não tem o condão de fazer cair por terra o caráter (auto)biográfico do texto (SOUZA, 2011, p.23).

popularização do videocassete e do CD, dentre muitos outros muitos acontecimentos que pintam um verdadeiro retrato do Brasil pós-ditadura militar.

A vivência dessas realidades pela autora/narradora é ainda mais aguçada pelo fato de ela morar na nossa maior metrópole, o umbigo do país, São Paulo. E a Pauliceia Desvairada se torna também personagem do romance, vez que as idas e vindas da personagem pela cidade compõem grande parte da narrativa, que se inicia em um *locus* e em um momento (psíquico) bastante precisos: no primeiro relato, nossa heroína está morando na referida Alameda Santos, de onde posteriormente sairá e para onde eventualmente voltará; e se encontra devastada, pois o homem que ama não a quer – pelo menos não do jeito que ela deseja e acha que merece –, e seu desabafo tem um tom desesperado e angustiante, de despedida, de carta de suicídio até, oscilando entre o desejo de morrer para pôr fim à sua dor e a vontade de se reerguer renovada e ainda mais forte:

Se eu tivesse a fim de fazer literatura, essa fita terminaria com um tiro no final. Saio da vida para entrar na história, manja? E olha que eu entraria na história de muita gente. Um suicídio literário, que tal? Esqueçam. Se tem uma coisa que eu não vou fazer é me matar. Minha capacidade de dar a volta por cima é grande mesmo. Se assim não fosse, eu já estaria morta há muito tempo (LEITE, 2010, p.22, grifos da autora).

Mas talvez ela “tivesse a fim de fazer literatura” sim, vez que, pouco depois, na página seguinte, resolve usar essa “fita-testamento” para mandar recadinhos, algo que, do ponto de vista narrativo, torna-se um recurso interessante e a oportunidade ideal para a personagem anônima nos dar alguns *insights* sobre quem ela é e como chegou e onde está. Conhecemos, por meio desses recados-divagações, Charles, a quem ela se refere como “uma grande paixão, a maior de todas, mas passou” (LEITE, 2010, p.23) – ele que, conforme descobriremos no

desenrolar da narrativa, ainda é sua grande paixão, a maior de todas, que nunca passou. Já no ano seguinte, 1985, após rir da fita anterior, na qual estava arrasada pela paixão não correspondida, nutrida por Eduardo, nossa confidente retoma o caso com Charles, e vai ficando cada vez mais claro que a história de amor dos dois é o grande tema de *Alameda Santos*.

Amores percíveis ou “O que não tem remédio, nem nunca terá”

Logo fica claro que não se trata de um caso de amor tradicional: o que se lê ao longo dos capítulos (ou seja, dos anos) é uma desenfreada sucessão de encontros e desencontros em que imperam a violência, a agressão, o descontrole, a angústia, a clandestinidade, mas, em que pesem os detratores desse tipo de relacionamento (auto) destrutivo, o que rege o *affaire* dos dois é a enorme inevitabilidade de um em relação ao outro. Mesmo após as tantas rupturas e voltas, mesmo depois de muitas decepções e promessas de nunca mais ceder, ela sempre volta, ele sempre a procura, e ambos sempre se (re) entregam um ao outro. Julgamentos morais à parte, esse é um tipo de relacionamento que fala a muitas pessoas, principalmente às mulheres pós-feminismo, para as quais a liberdade trazida pela revolução sexual trouxe como legado o livre-arbítrio de não mais precisarem se submeter, de poderem escolher livremente quem – e como – amar, a despeito dos narizes torcidos que ainda insistem em julgar essas escolhas de vida.

Entre os longos hiatos das separações ou mesmo durante as maiores turbulências dos momentos mais difíceis juntos, a narradora galga a espaços cada vez mais altos na sua caminhada rumo a um futuro melhor: faz cursinho pré-vestibular, começa e, mesmo sem o entusiasmo do início, conclui o curso superior na USP, deixa o antigo emprego, passa em um concurso na sua área de formação etc.; enfim, cai e se reergue várias vezes, mas sempre parece voltar ainda mais determinada e guerreira, fênix. No que diz respeito à vida emocional, contudo, as coisas não são, nunca foram e não apresentam perspectiva alguma de um dia serem equilibradas; é como se nenhuma lição fosse

aprendida após cada baque, pois não se percebe nenhum avanço. Além do caso complicado e recorrente com Charles e do rapaz da primeira fita por quem ela sofria, outros tantos são apresentados ao longo do relato e, com todos, ela apresenta a mesma postura quase patológica:

Tudo que eu mais queria era esquecer esse cara que não me merece, que só me humilha, ofende e maltrata. Mas quem disse que eu consigo? [...] Minha sina é me apaixonar por caras que não me querem. Quanto mais problemático, melhor. O que há de errado comigo? [...] Aí, no desespero, eu saio pegando o primeiro que aparece. Vou inventando que o meu príncipe encantado é o Eduardo, o Charles, o Miro, o Pedro, o Guto, o Tony, o Zé das Couves. [...] Infelizmente, as tábuas onde eu me agarro são podres e mal aguentam a si próprias (LEITE, 2010, p.13-14).

O que apreendemos do texto transcrito é a clara devastação amorosa da personagem. Para a psicanálise lacaniana, devastação é aquilo que recai sobre a mulher em decorrência de sua demanda infinita de amor: em linhas gerais, a mulher, cujo gozo é erotomaníaco, projeta sobre seu parceiro uma exigência amorosa ilimitada que, frustrada – posto que impossibilita a reciprocidade –, pode levá-la à devastação (MAIA, 2010, p.15). Ou seja, ela se destrói, se assola, se arrasa, se arruína, o que se comprova no próprio discurso da protagonista, que afirma: “Eu me sinto completamente oca, um buraco a ser preenchido. Eu sou um vir a ser. [...] É quase uma doença. Mas é a pura verdade” (LEITE, 2010, p.14-15). Tal diagnóstico de demanda de amor infinita seguida pela devastação se confirma em outro trecho, bem mais adiante, no qual ela narra o fim de seu relacionamento com Pierre Vincent:

Tudo ia às mil maravilhas até que eu fui ficando cada vez mais chata, fazendo mil cobranças, ligando dez vezes por dia, tendo chilikues, enfim,

bateu a neura e eu fui fazendo uma cagada atrás da outra. Ele tentou por todos os meios me fazer ver que eu tava estragando uma coisa que podia ser muito legal, mas não adiantava. No dia que a gente terminou ele me disse uma coisa que eu nunca mais esqueci:

– Você não tá apaixonada por mim. Você tá apaixonada pela paixão. Você nem sabe quem sou eu. Você nem vê a pessoa que está com você. Tanto faz ser eu ou qualquer outro. Pra você é indiferente

Depois que ele foi embora, eu fiquei na maior deprê, chorei noites e noites seguidas e fui pedir colo pro Charles, que tava acompanhando essa novela de perto (LEITE, 2010, p. 77-78).

E a prova dos nove é o próprio final do romance. Na última fita, a nona, do ano de 1992, nossa protagonista se encontra exatamente como começou: sozinha e completamente devastada pela desilusão de um amor mal concretizado. Bêbada e ouvindo pela terceira vez a canção *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues, ela se vê desesperada e roga a Charles (assim como fez com Eduardo na primeira fita) a praga de ele um dia reconhecer todo o amor que ela lhe dedicou e sofrer por não mais tê-lo. E anuncia o fim da fita com um seco tchau. Fim. Não acontece, na seara amorosa, a superação que de certo modo era por nós esperada e muito desejada. Perde o amor. Vence o desencontro, o desalento. Mas não morre em nós uma certa esperança: o fim abrupto sempre comporta interpretações as mais diversas, e o que resta é uma fé boba de que um dia encontraremos uma fita que contenha o ansiado final feliz.

ESTILHAÇOS DE ESPELHO: considerações sobre a fragmentação da narrativa (e da personagem)

“Muita coisa mudou na minha vida, mas outras continuam iguais. Outro dia eu escrevi não sei onde que a minha vida parece o ensaio de uma peça que não estreia nunca” (LEITE, 2010, p.51): este talvez seja o trecho que melhor capta a essência de *Alameda Santos*, e a partir dele que constatamos a infinidade de acontecimentos que compõem uma vida. Embora os nove capítulos do livro cubram *a priori* apenas nove anos em que sua protagonista resolve olhar para trás e fazer um balanço da própria vida, vários fatos anteriores são resgatados e rememorados, nesse exercício analítico a que se propõe nossa heroína. E nesse recontar de fatos vividos, “é o fragmentário da narrativa, acompanhado por certo humor e ironias sutis, que impede que a obra se transforme puramente no relato do mundo cão” (RESENDE, 2008, p.31): ao dizer de si em relatos com um ano de distância um do outro, ela não apenas dá enormes saltos, como também filtra o que elege falar, de modo que o que recebemos são fragmentos pré-digeridos de uma vida que sempre surpreende e espelha a nossa.

A autora sabia, desde o início, a história que queria contar, pois se trata de sua história. A história de uma vida, ou de um trecho dela, que nos é contada de forma espaçada e distante: o que lemos (ou ouvimos?) não é exatamente uma narrativa de fatos que compuseram cada ano que termina, mas sim uma (re)interpretação desses anos, (re)organizados por essa mulher que tanto deseja ser ouvida:

Vamos começar com uma breve reflexão. Outro dia eu li não sei onde que a memória não é um registro confiável. A gente só lembra do que quer lembrar, o resto mandamos pro fundo de um poço sem fundo e apagamos pra sempre. Nossa memória é altamente seletiva. Ela só lembra do que ‘convém’ lembrar. Por isso, se quisermos recordar o passado, o melhor é recorrer a fotografias, diários, enfim, algum registro físico (LEITE, 2010, p.109).

Nenhuma memória é confiável porque as lembranças são todas maculadas pelo filtro do presente: ao olharmos para trás, sempre imaginamos mais vivas as alegrias e não tão graves as dores, de modo que, conforme nos advertiu Erasmo de Roterdã em seu *Elogio da Loucura*, nosso cérebro sempre nos persuade de que vale a pena continuar, e assim nunca desistimos dessa ciranda absurda que é a vida. Em seu romance vanguardista *Mrs. Dalloway*, a escritora britânica Virginia Woolf narra, mediante um fluxo de consciência que inclui a voz do narrador, a da protagonista e a dos demais atores, um único dia na vida da personagem Clarissa Dalloway, uma mulher que, às voltas com os preparativos de uma festa que dará nesse mesmo dia, reflete sobre sua vida e recorda fatos do passado que a fizeram se tornar a mulher que hoje ela é. Leite, em seu *Alameda Santos*, faz um exercício diferente ao relatar nove anos da vida de uma mulher a partir de um recurso confessional: a única voz que fala e, portanto, a única versão dos fatos a que temos acesso, é a dela.

São textos bastante distintos, tanto na forma quanto no conteúdo, mas que falam dessa necessidade de dizer ao outro: aqui estou. A narrativa estraçalhada de Ivana, que dá saltos de um ano entre cada capítulo, vai paulatinamente dando uma forma lógico-sequencial à vida de sua protagonista, e serve, como é próprio dos textos literários, sobretudo os biográficos, para dar sentido à existência da personagem (e, em última análise, da autora). Portanto, por mais que a narrativa seja fragmentada e se componha por uma colagem de depoimentos que, *prima facie*, parecem dispersos, existe uma linearidade subjacente que não pode ser negada, posto que é manifesta a nossa necessidade de sequenciar cronologicamente a vida, pois só assim damos conta da nossa presença no mundo, um mundo que é, para o bem ou para o mal, regido pelo império do tempo (DALCASTAGNÉ, 2012, p.78).

Talvez a formatação do romance analisado, para Ivana, seja algo orgânico, impensado, natural: ela nos falou que não sabe dizer sobre como ocorre seu processo criativo, porque ele se dá independentemente de seu comando racional, por outras vias sobre as quais ela diz não ter controle. Ela nos fala que sempre preferiu narrativas

curtas e, quem sabe por isso, quando decidiu escrever uma longa, esse romance, tenha dado aos capítulos tratamento semelhante ao que dá a seus contos: nenhuma palavra excede, não há desperdício algum, tudo importa para a construção do universo “doidivaniano”. Assim, *Alameda Santos* é um universo fechado em si mesmo, dentro de cujas paredes sua autora-personagem desabrocha ao mesmo tempo em que se sente protegida do mundo exterior:

[...] a rigidez das comunidades primitivas não é fruto da incompetência mas uma estratégia de sobrevivência. É o jeito que eles encontraram de resistir à invasão dos ‘civilizados’. No caso deles, o conservadorismo não é atraso nem ignorância mas resultado de um mecanismo altamente sofisticado que faz com que a coisa funcione como um relógio de precisão. Uma puta lição de vida: pra se manter fiel a si mesmo é preciso se fechar e se proteger das invasões dos estrangeiros. Tivesse eu aprendido essa lição antes e não seria essa terra de ninguém que hoje sou (LEITE, 2010, p.39).

A escrita de Ivana é bastante peculiar por isso: ela, enquanto escritora, sempre tentou se manter fiel à si mesma. Grande leitora, ela certamente se deixou influenciar por um ou outro estilo literário, mas isso não a contaminou de forma alguma: sua sagacidade a manteve protegida das invasões bárbaras que tantas vezes tornam a escrita autoral afetada e falseada. Ivana não se permitiu tal violência, e segue escrevendo tendo como único compromisso ser leal a si mesma.

Narrativa inacabada ou relato recortado

Conforme dissemos alhures, ao escrever um romance cujo enredo se desenrola dentro da lógica cronológico-temporal, Ivana ordenou a narrativa conforme os fatos aconteceram, e as voltas ao passado servem mais para situar o hoje da personagem do que propriamente para

produzir um *flashback*. E embora algumas divagações mais extensas sugiram um exercício retrospectivo, a personagem na verdade está (psic) analisando os rumos que sua vida tomou para chegar até ali. Cabe lembrar, à luz de tudo que dissemos até aqui, que este não é um livro de memórias, mas de ficção, e, como tal, é merecedor de uma leitura não-jornalística – ao contrário do que postula Ludmer (2010) –, pois, em literatura, lidamos com a “desrealização da realidade” (SOARES, 2007, p.44).

Essa realidade representada (ou “evocada”), ainda segundo Angélica Soares (2007), deixou de ter aquela completude narrativa típica do século XIX (um começo/apresentação, meio/clímax e fim/solução), e hoje é comum a existência dos chamados romances “abertos”, nos quais cabe ao leitor a criação do fim (SOARES, 2007, p.45). No caso do romance ora analisado, tal característica fica ainda mais óbvia pelo fato de os capítulos também serem um tanto quanto abertos: cabe ao leitor, ao fim (brusco) de cada um deles, imaginar como acabou aquele dia em que a personagem resolveu gravar mais uma fita. O tempo psicológico (outra expressão utilizada por SOARES, 2007, p.51) é bastante espaçado, pois embora a ação se dê ao longo dos poucos minutos, nos quais (imaginamos que) a fita foi gravada, narram-se fatos ocorridos ao longo de todo o ano findo (e também de anos anteriores).

É importante notar, por fim, que a fragmentação do que (nos) é narrado se reflete tanto no enredo em si (a história relatada, a vida da personagem central), entrecortada e retomada de forma galopante (com altos e baixos extremos), quanto nas escolhas estilísticas da autora – seja pelo uso de um monólogo interior (literalmente) exteriorizado, posto que se trata de um relato “falado”, seja pela escolha do moderno/modernista fluxo de consciência, que “liberta” o escritor de muitas das amarras do formalismo léxico-gramatical. Trata-se também, conforme apontamos no capítulo anterior, de um romance cíclico, cuja história parece voltar ao ponto de partida, como se num eterno retorno nietzschiano, movimento que também percebemos entre um capítulo e outro.

Por tal razão, vislumbramos, quando da primeira leitura da obra, a possibilidade de ela ser lida como um conjunto de contos – relatos separados, porém unidos por uma personagem central, e uma temática comum (as idas e vindas, mormente na seara amorosa). Contudo, após uma leitura mais cuidadosa, começando por um capítulo aleatório no meio do livro, à guisa de experimento, percebemos que o modo como os capítulos foram dispostos e as correlações de uns com os outros (e explícita referência à primeira fita no começo do segundo capítulo, por exemplo) tornam a narrativa una e coesa, e os capítulos, se lidos separadamente, não contêm a unidade típica das narrativas curtas, os contos. Com base em tais observações, batemos o martelo: *Alameda Santos* é um romance um tanto atípico, talvez pós-moderno e certamente pós-autônomo, mas um romance, um romance que concretiza um pouco daquilo que Bakhtin (1998) já profetizava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após tais apontamentos acerca do romance *Alameda Santos*, de Ivana Arruda Leite, e das novas literaturas (pós-autônomas) em geral, a sensação que fica é de renovação. O muito que se escreve no Brasil, hoje, é um verdadeiro alento para nós, estudiosos das Letras, e para o país em geral, pois a leitura ainda é medida de cultura e civilização – e oxalá que nunca deixe de ser. O que resta, e esse espaço de discussão serve justamente para isso, é o desejo de ver concretizada uma utopia literária em que todos tenham espaço, um terreno seguro em que toda voz tenha vez, e a literatura seja menos regida por disputas políticas (DALCASTAGNÉ, 2012, p.191). É lamentável constatar que, por purismo ou preconceito, alguns teóricos e críticos insistam em descartar (ou diminuir e desvalorizar) esses fenômenos que sequer compreendemos de todo, posto que ainda estão em processo de desenvolvimento.

Diante de tal quadro, é no mínimo interessante a nomenclatura utilizada por Josefina Ludmer (2010) em seu artigo: ao assinalar a existência dessas literaturas “pós-autônomas”, ou seja, posteriores ao modernismo

kantiano (LUDMER, 2010, p.3), ela postula “o fim das lutas pelo poder no interior da literatura”, pois as disputas de formas, identidades, classificações, divisões, guerras etc., só fazem sentido dentro de um sistema autônomo que basta a si mesmo (Ibid., p.4). Seja como for, lemos nessa assertiva uma possibilidade de descanonização da nossa literatura, de modo que a (justa) consagração de obras-primas e grandes autores se dê sem prejuízo da correta avaliação e valorização dos demais, num espaço de democratização ainda um tanto distante, porém possível.

É nesse contexto que a literatura dita (pós-)moderna, “interpelada pelos novos fluxos culturais” (RESENDE, 2008, p.63), revela as minúcias e idiosincrasias dos espaços urbanos que nos cercam, e tenta nos dizer sobre quem somos e sobre a época em que vivemos, tão agitada que mal conseguimos parar a tempo de vivenciá-la plenamente. E talvez a literatura, último reduto da contemplação, seja nossa salvação diante desse inevitável caos que tanto tenta nos desumanizar. A tal respeito, vale mencionar o texto machadiano *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, no qual nosso celebrado romancista faz um balanço da cena literária da sua época e, mesmo defendendo com paixão e afinco a erudição e a lapidação das palavras e frases, deixa escapar, num momento de sublime percepção, a defesa de uma crítica literária pautada pela aceitação do novo combinada com a preservação do clássico:

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 1992, p.809).

Talvez Machado de Assis não concordasse com o que postulamos aqui, e até mesmo se opusesse ao uso de suas palavras como bandeira para a nossa causa, mas cremos que, num mundo de constante reinvenção e trocas, nada mais justo do que, metalinguisticamente, usar

a opinião do grande mestre para fazer exatamente o que ele apregoa: desentranhar do velho o que ele tem de melhor e jogar-lhe luz diante do novo, de modo a cultivar valores múltiplos e intercambiantes. Enriquecemos todos. Que assim seja.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

AMORIM, José Edilson de. **Romance à brasileira: literatura e sociedade no século XX**. João Pessoa: Bagagem, 2003.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III (Crítica), p.801-809, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP, p. 397-428, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **Livro do seminário de literatura brasileira**. São Paulo: L.R. Editores / Nestlé, 1983.

BLOOM, Harold. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). In: _____. **Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 688-693, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizont; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEITE, Ivana Arruda. **Alameda Santos**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução de Flávia Cera. In: **Sopro**. Desterro, n.20, p.1-4, jan. 2010. Título original: Literaturas posautónomas. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em 25 jun. 2014.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAIA, Myrna Agra Maracajá. **Obscenidade do abandono**: a devastação feminina em Marilene Felinto. 2010. 153 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Campina Grande. 2010.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Título original: Judith Butler).

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROMANCE EM [DES]FOCO NO MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR DE GLAUCO MATTOSO

Oziel Rodrigues Chaves Neto

INTRODUÇÃO

Considerado o maior sonetista da história da Literatura, pelo menos em número — por volta de 5550 sonetos, superando a marca dos 2279 de Giuseppe Belli, segundo W. J. Solha —, Glauco Mattoso se aventura, vez ou outra, pela prosa. Em *Manual do Podólatra Amador* (1986), ele faz apologia ao pé do homem com as suas variantes mais sujas, a partir da sua vida, da infância à fase adulta.

Por contar sua história, colocamos em evidência a questão da autobiografia e do romance como gêneros literários. “Me autobiografar parecia, à primeira vista, uma puta tarefa de fôlego, pois eu achava muito ambicioso fazer um romance, e muito pretensioso um livro de memórias” (MATTOSO, 2006, p.162). A partir da perspectiva de Josefa Ludmer (2007), que traz à tona as Literaturas Pós-Autônomas, as quais têm como característica a ambiguidade entre a ficção e realidade, ou entre o literário e o não literário dos textos contemporâneos, analisamos os atributos do *Manual*, em concomitância aos elementos básicos de cada gênero, no livro de Angélica Soares (2007). Encontramos, também, suporte teórico em alguns críticos da obra mattosiana.

NO “PÉ” DO ROMANCE

A obra de Glauco Mattoso é, principalmente, marcada por seus versos fetichistas. Todavia, o poeta se mostrou um grande prosador, tanto nas narrativas curtas quanto nas longas, a exemplo de *A Planta da Donzela* (2005) e o *Manual do Podólatra Amador* (1986).

As *Aventuras & Leituras de um Tarado por Pés* — subtítulo do *Manual* — é uma apologia às fantasias mais sujas da força libidinosa humana. Seu principal alvo é o pé *chulepento*, suado, másculo. Descrito na própria obra pelo narrador-autor um romance autobiográfico, o livro está no foco das nossas discussões acerca do gênero literário. Em seu título, pode-se perceber algo já referente ao que encontraremos em sua leitura: um manual. De acordo com o *Michaelis: Dicionário Escolar*, além dos significados referentes à mão, ou seja, ao adjetivo, encontramos também, como substantivo masculino, um “livro pequeno contendo o resumo de alguma ciência ou arte; compêndio”. *Compêndio* no mesmo dicionário significa “tratado sucinto sobre doutrina ou ciência”.

No *Wikipédia*, encontramos “Manual de instruções, manual de uso” como “um livro, folheto ou arquivo informático que ensina a operar um equipamento, um objeto, um *software* ou uma ferramenta”. Levando-se em consideração as várias cenas de podolatria, o pé seria esse *objeto*, e o autor o instrutor, isto é, sexual.

A questão do “manual” quanto ao gênero (se não literário, textual) será uma instância na parte final da obra (“Das Cartas Curtas às Solas Grossas”), onde o poeta ensina-nos a fazer sua famosa massagem linguopedal de maneira eficaz.

Segundo as técnicas orientais baseadas na reflexologia, pra cada órgão ou região do corpo existe um ponto correspondente no pé, já que a energia corporal flui através de “meridianos” como uma corrente elétrica. Ora, além da acupuntura, da digitopressão, do shiatsu, qual outro meio de estimular esses pontos será válido, se aplicado metodicamente. Pois bem, a língua é o órgão que

tem mais mobilidade & sensibilidade em todo o corpo; por outro lado, o que importa nas massagens não é propriamente a força da pressão e sim a direção do movimento. Logo, a língua se presta perfeitamente a uma aplicação suave, e de lambuja ainda acrescenta as propriedades lubrificantes & terapêuticas da saliva, que dispensa o uso de óleos e unguentos.

Seguindo esse raciocínio, foi só aproveitar os mapas plantares (ou as plantas solares) dos manuais de reflexologia e adaptar pra língua os movimentos digitais de compressão, fricção, rotação e beliscão (este com a ajuda do lábio), pra que a massagem linguopedal se tornasse uma realidade e funcionasse não só como válvula pro erotismo, mas também como fonte de bem-estar pro corpo & e pra cuca dos parceiros (MATTOSO, 2006, p.177-178).

Em resenha, David William Foster, disse que:

A palavra ‘manual’ deixa de ser mero jogo verbal para subverter a própria ideologia que respalda o cientificismo convencional dos textos didáticos. [...] com citações literárias e paraliterárias [...] Mattoso cria um contexto próprio e diverso — equidistante da fabulação literária e do (pseudo)cientificismo — cujo processo envolve a carnavalesização das noções teóricas no terreno da libido (MATTOSO, 2006, p.12).

Nestor Perlongher (1985), em sua resenha sobre esta obra matosiana, intitulada *O Desejo de Pé*, alcunha o *Manual* de “cartilha astutamente pornográfica”, e, mais a frente, no mesmo texto, afirma que o autor interrompe o fluxo narrativo para inserir passagens teóricas, bibliográficas, e chama o livro de memórias anotadas.

Nesse pequeno percurso, já podemos constatar que essas interrupções narrativas parecem dar o aspecto didático ao texto do Glauco. E o caráter autobiográfico da obra nos remete à veracidade dos fatos narrados pelo autor-personagem que, a priori, tem convenção com o factual por ser sua biografia. Segundo Lejeune (1991), a autobiografia “se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer a verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística.” (p.104). Em contrapartida, Doubrovsky (1977) fala que “todo contar de si é ficcionalizante”, portanto, sem compromisso com a verdade.

Nessa linha tênue entre realidade e ficção, Josefa Ludmer (2007) constata que isso parece ser uma característica do que ela chamou de Literatura Pós-Autônoma. Esses escritos, produzidos após certa autonomia — “o poder de nomear-se e referir-se a si mesma. E também um modo de ler-se e alterar-se a si mesma” — da literariedade, fabrica o cotidiano a partir duma simbiose do presente e do passado. Absorve tudo, ao mesmo tempo em que não se prende a nada. E por não estar “agarrada” a nenhum conceito ou classificação, a Literatura Pós-Autônoma parece ser uma terra onde todos criadores são livres para desprezar, fundir, ou criar quaisquer gêneros literários. Isso, de certa forma, não permite leituras literárias, pois não se encaixa exatamente em uma só definição, ou em nenhuma.

Um curioso, por exemplo, numa biblioteca, abre um livro, se depara com uma ficha catalográfica que acusa de *contos* tal obra, mas, quando começa a leitura, repara que certos “contos” são escritos em versos, outros têm forma de texto dramático, outro, quiçá, uma receita... a autonomia da obra parece ter sucumbido e/ou emergido as fronteiras do gênero.

No *Manual*, o autor parece ter escrito duas obras com gêneros distintos: um teórico, outro narrativo. A primeira palavra da parte um do livro (“Dos significados insignificantes”) é “pedolatria”. Ele fala um pouco da etimologia do vocábulo e da confusão com a “pedofilia”, além da falta de divulgação (ou tardia) do termo. Já no outro capítulo, o narrador-autor inicia a narrativa da sua história propriamente dita

pelos seus seis ou sete anos de idade; no próximo, temos uma leitura do seu conhecimento sobre a sétima arte — “Uma festa de prazer”, de Chabrol; “Laranja Mecânica”, de Kubrick; alguns filmes do Zé do Caixão — voltado para os pés. Ao final deste segundo capítulo, Glauco se afirma um autobiógrafo: “Há coisas que não podem ser fingidas. Ou se faz pra valer, ou não dá pra simular. Por isso resolvi desembuchar esta autobiografia sexual, ao invés de projetar uma obra de ficção” (MATTOSO, 2006, p.21). No terceiro, narra sua primeira experiência sexual com o “Inimiguinho”; debruça-se sobre *Sobrado e Mucambos*, de Gilberto Freyre, numa perspectiva podólatra, no quarto capítulo; e no quinto torna a narrativa da sua infância — “Um dia apareceu um primo do Inimiguinho, Filippo, pra passar férias em sua casa” (MATTOSO, 2006, p.27).

Os gêneros variam em capítulos intercalados: um texto teórico (voltado para ensaio), e outro narrativo (romance autobiográfico). Apesar de esses capítulos terem certa variação de gênero, isto é, do ensaio para o romance e vice-versa, não podemos ignorar que um está ligado ao outro, seja pela temática, seja pela aproximação da chamada “literariedade”. Pois nos lembra de Angélica Soares (2007) que “embora muitas vezes guarde uma feição didática, o ensaio se reveste hoje de características literárias. E nisso ele se localiza também em um território limítrofe entre o literário e o não-literário” (p.65). Então, pouco importa se essas interrupções são ou não Literatura, ou se a narrativa é realidade ou ficção — ou se são as duas coisas ao mesmo tempo —, mas como elas são escritas e lidas hoje.

O próprio *Manual* nos revela que o autor deseja escrever uma “autobiografia sexual” (MATTOSO, 2006, p.21), que é lido, muitas vezes, como um romance (erótico, pornográfico, autobiográfico, ficcional, seja lá o que for...). E isso só faz se confirmar à medida que o leitor vai finalizando o livro. Num diálogo com sua amiga Sylvia, o autor-narrador declara: “Quem acaba um livro de memórias não tem necessariamente que morrer no dia seguinte” (p.196).

Diante dessa precisão autobiográfica do autor, achamos indícios “ficcionais” no próprio *Manual*. Quando narra suas aventuras sexuais

com o “Inimiguinho”, e o começo da sua idolatria por pés de homens, ele admite que sua memória possa falhar — e acha até bom que isso aconteça, pois pode incrementar detalhes “saborosos”:

Cada vez que recapitulo aquele ritual de iniciação, pergunto aos meus botões de braguilha (hoje aposentados junto com os ternos): será que tudo aconteceu e foi como eu contei? Não, seguramente não. Os limites entre a realidade e a fantasia são (e convém que sejam) imprecisos em qualquer tipo de memorialismo, e este livro não foge à regra. [...] ‘Não creia em tudo aquilo que está lendo’ (MATTOSO, 2006, p.24).

O que temos seria um romance autobiográfico ou uma autobiografia romanceada? Ou talvez um manual romanceado? Que tal um romance-ensaio-autobiográfico? Seja qual for a resposta — pode até ser que nenhuma das propostas acima —, uma coisa é certa: todo hibridismo citado para o *Manual* converge-se para o gênero *romance*.

Soares (2007) enfatiza a questão da diegese como a realidade do que está acontecendo na narração; já Massaud Moisés (1974), no seu Dicionário de Termos Literários, afirma que em meados da segunda metade do século XX, o termo passou a ser entendido como sinônimo de história ou, mais ainda, o universo que se desencadeia essa história. Em suma: a força motriz da narrativa.

No *Manual do Podólatra Amador*, essa força que dá impulso à narração é a característica mais evidente, isto é, nos capítulos que se permite a trama. Essa trama é resultado do enredo que se explicita no discurso narrativo, onde o *tema* “amarra” todas as partes da obra, entre elas os aspectos (*motivos*), que no caso do *Manual* é a podolatria. Temos personagens (agentes da narrativa) que se ligam ao protagonista (herói ou anti-herói) Glauco ou “Glauquinho” — Inimiguinho, Filippo, Melchiades, Sylvia, etc. Por mais que seja híbrida de gênero, não deixa de ser uma narrativa onde o fluxo de tempo se desenrola de forma linear ou/e em *flashback* — “Fiquei ali, parado, na porta da

rua, meio maravilhado e meio frustrado. Se já conhecesse a palavra ‘platônico’, não refrescaria nada” (p.28) —, assim como temos também o tempo psicológico do autor-narrador. As *aventuras* se passam em São Paulo (*Paulicéia*) e, mais sucintamente, no Rio de Janeiro. O que determina o “espaço”. E como a narrador-autor conta sua história em primeira pessoa, o ponto de vista é exclusivamente dele:

Se não descrevi fisicamente o Inimiguinho, Filippo e os coleguinhas de escola é porque não quero fantasiá-los. Seus traços fisionômicos se perderam, como me escaparam da memória outros detalhes visuais. Me lembro bem das pessoas, dos fatos e das falas, mas não das caras (MATTOSO, 2006, p.47).

Essas são as características listadas por Angélica Soares (2007), em seu livro *Gêneros Literários*, como elementos básicos do *romance* (enredo, personagens, tempo, espaço e ponto de vista). Poderíamos listar mais características de outros autores, porém iríamos nos voltar sempre para o romance como gênero literário do *Manual*, isto é, em parte. A autora, mais uma vez, nos abre as possibilidades para encaixar o livro do Glauco Mattoso numa perspectiva de gênero voltada para o romance:

Chegam [estas narrativas] até nossos dias, juntamente com as narrativas que, nos moldes impressionistas, são calcadas no fluxo de consciência e nas análises psicológicas, ou as que optam por uma forma de realismo maravilhoso ou de ficção-ensaio (SOARES, 2007, p.42).

A ficção é parte consolidada na obra em questão, por mais que seja autobiográfica, como foi supracitada; e para Soares (2007) *ensaiar* “já não é apenas tentar ou experimentar uma interpretação da realidade por meio de exposições pessoais do escritor, sobre assuntos de seu

domínio” (p.64), mas uma ponderação que se faz através das palavras, transferindo, muitas vezes, o ensaio do campo teórico didático para o literário. Essa ideia leva-nos a pensar que o *Manual* seja um romance-ensaio? Talvez. O conceito tradicional de “romance”, por mais amplo que seja, dificilmente abarcaria uma autobiografia. Imaginem um ensaio!

Só com o que traz Ludmer (2007), com a noção de Pós-Autonomia, é-nos permitido uma reflexão mais ampla sobre os aspectos não só do romance, mas de toda literatura produzida nas últimas décadas.

Essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhanças. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo) (LUDMER, 2007).

E toda essa hibridez é apontada não só por Ludmer (2007), mas também por Soares (2007) nos lembrando de que essas mesclas são necessárias, tendo em vista que “se hoje as ideologias se acham pulverizadas, não é de se estranhar que os gêneros literários se encontrem esfacelados” (SOARES, 2007, p.77). Destarte, somos persuadidos a ler não só o *Manual do Podólatra Amador* como qualquer outra obra contemporânea, com o olhar Pós-Autônomo, ou seja, aberto às novas possibilidades de leitura e nunca preso às classificações formais.

Chegando ao final desse artigo/ensaio, podemos concluir que não concluímos nada, mas, certamente, lançamos ao leitor uma alternativa de possível leitura dos textos criados hoje. Mas, antes da conclusão propriamente dita, achamos lícito oferecer ao público a leitura de um

email, que trocamos com o próprio escritor do *Manual*, Glauco Mattoso, perguntando o que ele, como autor, acha qual seria o gênero literário que a sua obra pertence. Devemos alertar que ele segue a ortografia anterior ao Formulário Ortográfico de 1943, no Brasil, como protesto ao Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa proposto em 1990, mas em vigor somente em 2009:

Eu costume chamar o MANUAL, brincando, de pseudoautobiographia sexual, ou romance de maleducação sentimental, mas os academicos que o estudaram tendem a classificá-lo como typico romance posmoderno, não só pela intertextualidade como pela hybridez generica, entre o pseudoscientificismo e a pseudosubliteratura pornô, e, como tudo que é “pseudo” faz parte, essa faceta “fake” ajuda a caracterizar a obra como ficção polygraphica, creio eu. Mas isso é você quem terá que concluir. (risos) (---Mensagem original --- De: Oziel Rodrigues ozielrodrigueschaves@gmail.com - Para: Glauco Mattoso mattosog@gmail.com Data: Quarta, 14 de Maio de 2014 17:03 - Assumpto: Encomenda entregue; a questão do romance).

CONCLUSÃO

A autobiografia se releva muito explicitamente no *Manual do Podólatra Amador*, assim como a ficção. Parte integrante da obra é composta por textos (pseudo) científicos — que identificamos como ensaios — que o autor intercala durante a narrativa, como se quisesse juntar seu aporte teórico e artístico à sua experiência sexual empírica, formando uma obra de gênero híbrido.

As Literaturas Pós-Autônomas têm essa variante híbrida tanto no gênero, quanto na ambiguidade entre realidade e ficção. Ludmer (2007) lança a proposta para que acadêmicos e leitores comuns revejam suas perspectivas de leituras e o que a literatura hodierna está oferecendo ao público.

REFERÊNCIAS

COMPÊNDIO Def. 1e. **Michaelis**: Dicionário Escolar. Impressão. Melhoramentos, 2008.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FOSTER, David William. Cultural Diversity in Latin American Literature”. In: MATTOSO, Glauco. **Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés**”. 1ª Ed. rev. e ampl. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: **Sopro**, 20 de janeiro de 2010. Disponível em: <www.culturabarbarie.org/sopro/m20.pdf>. Acesso em 16 de mar. 2014.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991.

MANUAL Def. 4e. **Michaelis**: Dicionário Escolar. Impressão. Melhoramentos, 2008.

MANUAL. In: **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Manual_de_instru%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 20 jun. 2014.

MATTOSO, Glauco. **Manual do podólatra amador**: aventuras & leituras de um tarado por pés. 1ª Ed. rev. e ampl. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PERLONGHER, Nestor. O desejo de pé. In: MATTOSO, Glauco. **Manual do pedólatra amador**: aventuras & leituras de um tarado por pés. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

UM ESTUDO SOBRE A RESSIGNIFICAÇÃO DO CONTO BRASILEIRO A PARTIR DAS NARRATIVAS CURTAS E DE MÉDIA EXTENSÃO DE LIMA TRINDADE

Annie Tarsis Morais Figueiredo

Pensar na literatura brasileira produzida atualmente é olhar para a incerteza de suas até então fixadas classificações, por não mais se enquadrarem nos conceitos literários tradicionais que conhecemos. Além de questionarmos a noção de cânone e valor literários, pois não há espaço para um único conjunto em que possamos enquadrar os livros por características colocadas pela tradição literária que acabam excluindo obras e autores, é preciso fugir de julgamentos estéticos que refletem exclusões históricas, como diz Dalcastagnè (2012).

Em meio a este contexto de reflexão, por intermédio de questionamentos pertinentes, exploraremos, através das narrativas curtas e de média extensão do brasiliense Lima Trindade, o que se entende por literatura hoje e como o gênero literário conto sofreu algumas mudanças ao longo do tempo. Portanto, é partindo da concepção de literatura que adentraremos a discussão sobre o conceito de conto, essas questões interessam aos estudiosos da literatura que se deparam com o impasse entre as narrativas atuais e os conceitos antigos que não dão conta de suas classificações.

Muito dos textos literários produzidos hoje vêm se dando a partir de uma diferenciação dos modelos modernos de se escrever narrativas, ou seja, não possuem aspectos cristalizados, o conto atual se diferencia do conto anterior, o já legitimado pelas instituições literárias. Além disso, possuem esses textos uma flutuação no que diz respeito ao pacto com o leitor, pois o texto pode ser romance e ao mesmo tempo reportagem, por exemplo, havendo uma diluição nas definições que rodeiam a literatura e dependendo do olhar externo de quem lê.

É em meio às tendências de produção literária destes últimos anos, que Ludmer desenha um universo de reflexão em que passa a denominar de *literaturas pós-autônomas*. As literaturas que estão dentro desta denominação possuem uma história atrelada ao presente, mesmo quando exhibe um tom testemunhal voltado ao passado, é este uma “prova do presente”.

Ainda, algumas dessas literaturas não admitem leituras literárias, uma vez que já não importa mais se são ou não são literatura, se realidade ou ficção. Portanto, para a discussão, fizeram-se essenciais teorias adequadas ao presente momento da literatura brasileira.

Desta forma, esses textos estão em um espaço de ambivalência, entre o *ser* e o *não-ser*, havendo um esvaziamento da concepção de literatura que anteriormente vigorava. Inscrevem-se numa realidade cotidiana, e por isso, presente e fugidia, são caracterizadas pela literatura no fim de sua independência, pois trouxe a quebra kantiana de autonomia.

Tal autonomia leva a literatura a possuir suas fronteiras de demarcação borradas, especialmente no momento presente em que há o negócio em torno do livro; a circulação e o lugar para a obra acabam tendo lugares distintos, havendo uma mudança no modo de leitura. A literatura não mais tem o poder de se tornar uma esfera com suas próprias leis e poder, os campos não são mais autônomos; o cultural, o político, o literário e o econômico se fundem e a realidade se aproxima da ficção.

Sobre essa relação da literatura com outras instâncias, lemos em *Céu fatiado de azul*, outro conto de CBS¹: “No iorubá, língua-mater, xingava o feitor de puto, viado, ladrão. Em português, desfiava mentiras quentes como a cor do dendê” (TRINDADE, 2007, p.36), nele percebemos como o histórico, o cultural, o político e o literário se (con)fundem. Percebemos, então, as táticas utilizadas pelos escravos africanos ao utilizar sua língua de origem, e por falta de tradução da parte dos feitores, eles podiam se manifestar em segredo contra as injustiças que eram cometidas. Nele, notamos também alguns estereótipos referentes aos negros, estes como sensuais e astuciosos.

Sendo assim, o momento pós-autônomo leva a algumas ressignificações na literatura, centraremos no exemplo do gênero literário conto, aquele conto conhecido pela sua pequena extensão e elementos das narrativas pontuais e em *close-up*, ou seja, único tempo, foco em poucos personagens, conflito particularizado, ambientação em um espaço, vai diluindo-se e dando lugar a outra forma de conto, ou melhor, às múltiplas formas de contos, por isso a difícil categorização dessas produções.

Estando em um território movediço, pela multiplicidade de tipos de contos, os teóricos da literatura precisam revisar e refazer o conceito e características do gênero conto, uma vez que os parâmetros de definição da literatura se diluem e com eles o que compreendemos sobre conto.

Exemplificando as literaturas pós-autônomas e a necessidade de um olhar atencioso sobre o gênero conto e revisão de seu conceito, temos o conjunto de narrativas curtas e de média extensão, do autor erradicado em Salvador, Lima Trindade. Seus textos estão carregados de expressões que representam esses aspectos que queremos discutir.

Em *Corações blues e serpentinadas* (doravante CBS), de Lima Trindade, podemos ver uma composição em que passa a se situar nesse universo denominado *literaturas pós-autônomas*, seja pela sua vertente política

1 A partir deste ponto, usaremos CBS para fazer referência à obra em apreço.

referente à natureza provocativa ao cânone por se tratar de uma obra de dicção gay ou pelo lado mais formal de suas narrativas curtas que acabam por desnaturalizar o que entendemos por conto.

O CBS é composto por quinze contos divididos em duas partes: *blues* e *chorinhos*, e, criativamente, os sentimentos proporcionados pela percepção musical destes dois gêneros musicais também são trazidos pelas suas narrativas. Além dessa ligação musical e rítmica, há as referências da cultura pop, do cinema francês e do *sci-fi* em que Trindade insere em seus textos.

Possuindo uma linguagem leve por não ser rebuscada e de composição não violenta por não possuir cenas chocantes e experimentações extravagantes; seu estilo ousa na temática ao seu modo particular e, por não abusar nos palavrões e vocabulários coloquiais, sua prosa tem um quê de poético e de delicadeza que contribui para a forte criação imagética de seus escritos. As próprias temáticas trindadianas são desenvolvidas por um viés em que a homoafetividade, solidão, prostituição e relacionamentos amorosos são tratados de forma sublime e harmoniosa, tal qual um blues e um chorinho feito de afetos encontrados no ser humano e em meio à dissonância e improvisos da vida.

Com a epígrafe inicial do livro de Trindade: “quero cantar só para as pessoas fracas/ que estão no mundo e perderam a viagem”, da música *Blues da piedade* (Cazuza), vemos um resumo que demonstra bem o tom que possui o livro, pois, dentro de seus (des)enredos e (des)encontros, existe uma esperança latente em relação à vida e ao amor.

O autor demonstra originalidade ao tratar do tema mais inscrito na literatura, o amor. Em CBS, o amor é múltiplo, possui várias formas. O amor hétero e homoerótico, juvenil, de descoberta primeira, de velhos, de androides futuristas, de prostitutas, etc. A multiplicidade de perspectivas trazidas pelo livro leva-nos a desenformar o nosso olhar sobre a temática, a literatura e sobre conto.

É também matéria de seus textos a tristeza, uma tristeza próxima à cantada pelo blues dos negros do Mississipi, dos chorinhos dos negros brasileiros dos morros, sons que carregam um protesto intrínseco, junto ao sofrimento e à angústia. No caso das narrativas de

Trindade, percebemos o passado latente no presente das personagens, o abandono, o fim de um relacionamento, a tristeza da despedida são aspectos esquadrihados pelos seus textos, os afetos e os desafetos são escritos na obra.

A tristeza, metaforizada pelo sentimento blue (tristeza), pode ser vista no universo semiótico da obra, a começar pela capa do livro, por somente o vocábulo *blues* estar em cor azul, um azul que representa a tristeza advinda da solidão está adjetivando a palavra “corações” que por sua vez representa o centro de afetividade das personagens da obra, ainda sobre a cor azul e sua simbologia, é enunciado:

O azul é a mais **profunda** das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar obstáculos, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais **imaterial** das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e.; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.107).

Nesse caso, acrescentamos: de vazio existencial. O trecho acima elucida a sinestesia presente nos textos de Trindade, vemos e sentimos a cor azul como esse vazio, um vazio provocado pelo sentimento de deslocamento no mundo, pela insegurança e pela solidão. Mas, nem só de azul se fazem seus contos, para isso adicionamos o “serpentinhas” e suas cores, vocábulo que é um índice representativo do carnaval, de uma festa que possui uma alegria fugaz; cores, ritmos e sons que acontecem com um fim marcado, como um amor que nos faz momentaneamente feliz e logo vai embora.

No primeiro texto de CBS, *Noite num hotel da Asa Norte*, esse vazio se dá pelo abandono e solidão sentidos pelo protagonista. Logo no início da narrativa, fica claro o sentimento de falta que o acompanha ao ser abandonado momentaneamente pela mãe: “este fato marcou a minha vida como o início de uma série de pequenos e grandes abandonos”

(TRINDADE, 2007, p.17), notamos que esses abandonos, ao longo da vida, convergem para o atual estado do personagem no texto. Tais temáticas abordadas por CBS são comuns ao nosso presente, ao mesmo tempo, a obra aponta novos rumos para a narrativa da literatura brasileira.

As narrativas trindadianas se dão predominantemente em Brasília e Salvador, portanto suas escolhas espaciais demonstram o pertencimento do autor a estes lugares, outra característica para o que Ludmer (2010) denomina *literaturas pós-autônomas*, entrando aqui a relação vida e obra como foi estudada por Dominique Maingueneau no seu *O contexto da obra literária*, aspectos biográficos do autor se cruzaram com sua ficção, percebemos pela segurança na descrição afetiva a certas espacialidades.

Afinal, outro aspecto de ressignificação no conto presente em CBS são os vários ambientes que se passam as histórias, com um ritmo certo para mudar de espaço, os contos de Trindade possuem uma profundidade no que diz respeito aos elementos da narrativa: espaço, tempo e personagens.

Retomando o *Noite num hotel da Asa Norte*, seus espaços são em plano geral, ao mesmo tempo em que o sujeito é inserido em um ambiente, a relação entre o personagem e esse espaço é mostrada. O parque-casa-hospital-cartório-escola-bar-apartamento de Samuel-ônibus-Planetário-estádio de futebol, estes espaços estão localizados na memória do protagonista que ao contar sua história percorre o passado e presente em alternância nestes espaços.

Deste modo, não há mais o *zoom* e um único momento-espaço, o que se faz comumente nos contos tradicionais, um exemplo clássico desse recorte espacial é o conto de Machado de Assis, *Missa do galo*, nele o protagonista está hospedado na casa de um amigo, o escrivão Meneses, e é nesse espaço, nessa casa que se passa todo o conto e toda conversação com Conceição.

Embora a ambientação das histórias de Trindade possua um caráter global, ou seja, o local possuindo uma dimensão universal em que poderia se localizar em qualquer outra cidade grande, uma vez que

esse é um lugar propício para as várias relações interpessoais, já que é a cidade que reúne em seus espaços públicos várias pessoas que acabam por entrarem em contato umas com as outras, é na cidade que os espaços se apequenam e inúmeras pessoas circulam.

Com orações curtas intercaladas de orações maiores que demarcam o ritmo das histórias contadas em primeira pessoa, Trindade realiza um movimento aproximado à escrita de si por se cruzarem aspectos ficcionais e biográficos na tessitura do texto. Lima Trindade passou sua infância e juventude em Brasília e viveu muito do que escreve nessas narrativas, o que escutava, lia e vivia são matérias de seus escritos.

Compreendemos que um dos critérios básicos do gênero conto corresponde a sua extensão, sabe-se que em um curto espaço toda a resolução da narrativa deve ser enquadrada e resolvida para se chegar ao final. Mas, é certo que esse critério de extensão não consegue englobar as formas atuais de conto, para exemplificação, temos no mesmo livro uma variação de estilo e tamanho dos contos, textos que vão de duas a quinze páginas, isso sem falar dos microcontos existentes na literatura em geral.

Assim, alguns elementos da narrativa vão se ausentar, pois o conto como vemos hoje não é simplesmente um minirromance de um conflito só. Para exemplificar essa situação, temos o texto *Leponex* em que passamos a conhecer o passado, o presente e futuro das personagens *Suze* e *FOP*, se distanciando da rigidez em ter uma história somente do presente situacional em que terá um conflito particular a ser resolvido no desfecho. *Leponex* nos traz cinco partes (*Phármakon*, O carinho, Encontros e reencontros, HQ, O sucesso), que neste caso possuirá uma caracterização de minirromance, porém este com vários conflitos, espaço e certo aprofundamento das personagens, tal qual o próprio romance.

A distinção aprofundamento das personagens que acontece nessas narrativas trindadianas, nos leva a conhecer os personagens pelos seus anseios e sentimentos, isso seja para os contos em primeira ou em terceira pessoa. Ou seja, para além de um conto de enredo ou conto

de atmosfera, podemos dizer que há um hibridismo desses dois tipos e ainda uma diferenciação deles. Lemos em *Noite num hotel da Asa Norte*:

Sinto-me solitário. Imensamente solitário. As paredes não dão conta de mim. Os pequenos aposentos se fazem grandes e é como se eu caminhasse horas a fio dentro do próprio peito para poder dar um sentido maior ao meu querer. Por que a cortante lassidão? Por que a perene e mal-dita promessa de amor? (TRINDADE, 2007, p.22).

Conforme diz o narrador-protagonista sobre o que ele sente nessa noite, podemos notar a proporção de sua solidão e do cansaço que sente dela e do sofrimento por amor. Tal parte do conto nos dá uma medida e conhecimento profundo sobre quem figura na história.

Contudo, escapando do conceito de conto que conhecemos, percebemos que o uso dessas concepções na literatura como fórmulas a serem aplicadas não ocorre mais, pois o conto brasileiro escrito atualmente necessita de uma readequação e ampliação em seu conceito, uma vez que houve um descompasso entre a evolução histórica da escrita do conto e uma estabilidade de sua conceituação e delimitação de características. Mas, não podemos descartar tais definições arcaicas, pois é a partir delas que devemos realizar algumas negociações.

Com concepções muito particulares de tempo, lugar, espaço, personagens e foco narrativo, vemos que os contos de Lima Trindade não passam pela adequação ao conceito comumente conhecido de conto. Todavia, a dificuldade de produzir uma crítica revisionista profunda da teoria da literatura torna-se uma circunstância instável e ousada de empreendimento arriscado e indispensável.

Para irmos direto ao conceito comum de conto e suas características, temos a opinião de um crítico literário tradicional da teoria da literatura brasileira, José Oiticica, ele diz ser o conto aquele que é: sintético, monocrônico e dá relevo a um acidente não comum na vida, pontuado Fábio Lucas (1983, p.113), esse modo de conto estabelecido pelos teóricos anteriores é superado pela narrativa trindadiana, o

“acidente não comum na vida”, ou mesmo o algo extraordinário que é assunto do conto tradicional não acontece, os contos de Trindade possuem histórias rotineiras, uma realidade cotidiana como aponta Ludmer (2010), que não tem a pretensão de se distanciar da realidade.

Em continuidade com um rápido levantamento das conceituações e características do conto, temos Angélica Soares defendendo:

Ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando a abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo (SOARES, 2007, p.54).

No trecho acima, Soares delimita alguns aspectos próprios do conto; o recorte espacial e temporal são traços evocados por essa fala, são esses aspectos particularizantes do conto que se escapam nos escritos atuais, os textos não são mais moldados, a pluralidade entra em seu lugar.

Após a característica acima, temos Nádia Gotlib (1995, p.30), ela enuncia sobre o conto: “evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído no *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas”, assim, o conto vai ganhando novas formas mesmo que em meio a tratamentos habituais. Dessa maneira, fica mais visível ainda a dificuldade de classificar um conto atual, ao qual chamamos de novo conto.

Precisamente no que coloca Angélica Soares o corte pontual na vida das personagens, percebemos que se contrapõe ao que faz Lima Trindade, seus contos com aspectos ressignificados possuem um abarcamento da vida das personagens, se ele consegue com a profundidade de um romance é outro caso, o importante é que ele não faz apenas um recorte do presente, mas sim uma colagem de fragmentos do passado, do presente e do futuro.

Já passando ao que defende Gotlib, o enredo trindadiano não é linear e parece querer contar algo tal qual o cinema e suas digressões, a exemplo de *Céu fatiado de azul* em que fragmentos intitulados *atalhos*, *entalhes* e *retalhos* são alternados e os *retalhos* sempre em grafia itálica demonstram a alternância de tempo para clarear o encontro de Leda e Salvador.

O aspecto plástico do livro com as ilustrações feitas por Wilson “Foca” Neves, a capa e o aspecto cinematográfico da narrativa ganham fortes composições imagéticas, são estas, contudo, marcas do aspecto fronteiro entre *ser* e *não ser* literatura, pois na concepção tradicional do que seja literatura, mesmo com suas rupturas e transgressões o que se produz hoje e é chamado de literatura não deve mais passar pelo crivo dos gessos conceituais antigos. O trecho abaixo demonstra bem tal composição imagética que se complementa bem a ilustração de “Foca” Neves da página cinquenta e um:

A feira cobria toda a extensão da praça. Homens, mulheres e crianças comendo, comprando, vestindo, experimentando. Os carros no estacionamento subiam uns nos outros, gritavam. Casais se encostavam em árvores, encolhiam-se em bancos. A lua acolhia e iluminava (TRINDADE, 2007, p.51).

Crônica, conto, notícia de jornal, a classificação de um texto em uma dessas três instâncias é hoje uma responsabilidade de quem lê, recepciona esse texto. A literariedade, portanto, não está somente na materialização do texto literário, mas antes de tudo e principalmente nas mediações do texto e seu exterior, como bem coloca Márcia Abreu (2006).

Compreender a dimensão pós-autônoma da literatura é ir por um caminho sem estrada traçada, pois é como se ainda fôssemos desbravar e descrever um campo novo, que são os textos literários atuais, é preciso ter cuidado para que não acabemos tornando caminhos fechados e repetitivos devido às ferramentas antigas (conceitos). É por um

novo olhar sobre a literatura e suas definições que acabamos valorando de outra forma as múltiplas produções literárias e realizando um movimento de abertura e inclusão como nos próprios processos histórico-sociais se deram.

Uma democratização e uma não hierarquização das obras literárias e autores são essenciais para vivificar os modos de representações de vários atores sociais. Como afirma Dalcastagnè (2012), é por isso que a literatura tem sido cada vez mais um território contestado, contesta-se o direito à fala, contesta-se o direito à escuta, contesta-se o direito à atenção.

Lima Trindade é um exemplo bastante claro desse fechamento proporcionado pelas relações de poder existentes no campo literário que tenta abafar inúmeras vozes e suas lutas. Por ser um autor radicado em Salvador, Trindade talvez não esteja num lugar favorável, uma vez que é no eixo Rio de Janeiro-São Paulo onde se concentram as editoras de grande alcance.

É provocando essa homogeneização que estão Trindade e vários autores brasileiros contemporâneos colocando em tensão o nosso conhecimento do que deve ser e como deve ser a literatura. Os movimentos plurais, como afirma Beatriz Resende (2008), sobrepõem-se aos dogmas modernistas e vanguardistas de anteriormente, desta forma, é no espaço de resistência e liberdade que esta pluralidade se inscreve.

Se os literatos possuem a obrigação, como disse Bergson através de Antoine Compagnon em sua aula inaugural no Collège de France, “de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente” (2009, p.46), essa abertura da literatura possibilita enxergarmos a partir de perspectivas e cosmovisões distintas no mundo. Daí a importância das dicções variadas, elas nos fazem ver e experienciar o mundo de outra forma, devido a essas aberturas das experiências proporcionadas pela leitura.

Com uma pergunta de difícil resposta, pergunta-nos Compagnon: “literatura para quê?” Portanto, é tendo como norte o motivo e funcionalidade da literatura que buscamos a todo instante ler, estudar

o que lemos e pensar sobre o que nos toca no texto literário. Para além de uma questão estética, faz-se uma questão ética e política à literatura.

A leitura literária nos leva ao aprendizado de nós mesmos e do outro, mas isso como descoberta nada fixa, mas em devir. Escutar e conhecer personagens ordinários é valorizar uma forma de nos ver representados e desenhar uma contraposição em relação à matéria elitista e de personagens ricos e distantes da vivência da maioria dos brasileiros. Desta forma, a dessacralização em que a literatura deve receber é para ser colocada, feita, lida em todos os lugares do país e de diversas formas, o que é lhe dar vida.

As negociações históricas e literárias devem ser feitas, os obstáculos que não autorizam as várias vozes enquanto potências falarem e possuem lugares no campo literário tendem a mortificar a literatura e suas ressignificações. O desdobramento das lutas pontuais a cada escrito anticanônico desestabiliza as amarras institucionais em torno da literatura.

Como sua ligação é mais forte com a liberdade, a literatura naturalmente se distancia de qualquer tipo de rigidez, isso corresponde também ao próprio tempo atual, em que as identidades sofrem mobilidades constantemente. Assim o é CBS, seus contos são diferentes um do outro, não possuindo regras prontas para suas histórias. Suas narrativas curtas comprovam como em um único autor o conceito tradicional de conto não pode incorporar os contos atuais.

O que nos deparamos é com as ressignificações que se deram na literatura e no conto, especificamente. Pois, é preciso iluminar minimamente alguns aspectos teóricos e apontar para a necessidade de uma crítica revisionista da teoria da literatura, essa literatura que não sabe se o é.

Detivemo-nos ao exemplo de Lima Trindade para usá-lo como motor de discussão sobre a literatura brasileira contemporânea e como o conto é delineado. Sendo assim, um fator preponderante é a busca pela reformulação das características do conto, esse trabalho visou provocá-lo, sabendo que muito se tem pela frente a estudar.

Sobre a literatura produzida na atualidade, diz Ludmer (2010, p. 1): “Não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido.”

A afirmação acima norteia bem a maneira como devemos ver a literatura para que acompanhem sua circulação e não nos distanciemos pelos conceitos até então fixados, porém o contrário, que pensemos as estruturas narrativas como novos modelos a se naturalizarem e preencherem os novos estudos e teorias que surgem pela novidade a que se deu o campo literário. Dessa maneira, muitos contos da atualidade, por se distanciarem conceitualmente do conto, levamos a buscar teorizar tais textos, e produzir uma nova roupagem ao gênero conto é fundamental.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Azul. In: **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, p.107, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Editora Horizonte: Vinhedo; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: **O Livro do Seminário** – ensaios. Bienal Nestlé de literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores Ltda, p. 105-164, 1983.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Desterro: **Sopro**, 2010, p.1-4.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SOARES, Angélica. O conto. In: **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.

TRINDADE, Lima. **Corações blues e serpentinhas**. São Paulo: Arte Pau Brasil, 2007.

RUPTURAS CONCEITUAIS E ESTÉTICAS NA CONTÍSTICA DE DALTON TREVISAN

Maria Aparecida do Nascimento Dias (UEPB)

INTRODUÇÃO

No âmbito dos estudos literários, percebe-se que há certa resistência por parte da crítica especializada em reformular os conceitos teóricos que imperam sobre o gênero conto. Ao que se sabe a tradição canônica há muito normatizou o que pode e o que não pode ser classificado como conto, dentro de um paradigma conceitual que revela algumas limitações referentes aos textos que circulam na atualidade. Sob esse ângulo, verificamos que alguns modelos de contos não se coadunam às definições há muito cristalizadas pelos manuais de literatura.

No presente estudo, analisamos de que modo os minicontos das coletâneas *Ah é?* (1994), *111 Ais* (2000), *Arara bêbada* (2004), de Dalton Trevisan problematizam o modelo das unidades constitutivas do conto (personagem, enredo, tempo, espaço, clímax, desfecho) que há muito tempo são apontadas como diretrizes designadoras do gênero conto. Nesta perspectiva, apoiamo-nos nas discussões teóricas evidenciadas por Beatriz Resende (2008), Fábio Lucas (1983), Godofredo Oliveira Neto (2014) Josefina Ludmer (2010), Luiz Costa Lima (1983) Regina Dalcastagné (2012), Walnice Nogueira Galvão (1983) com a finalidade

de orientar o aprofundamento das discussões desenvolvidas neste artigo bem como promover possíveis contribuições aos estudos que envolvem o gênero conto na atualidade, especificamente o miniconto.

Conforme Graça Paulino (2001, p.137) aponta, o miniconto é “um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor”. Com base nessa citação, verificamos que o prefixo *mini* está relacionado somente à quantidade de palavras contidas no chamado conto curto ou curtíssimo. Verifica-se que embora haja essa terminologia de “miniconto”, há uma ausência de narrativa no que se refere a uma introdução, desenvolvimento e desfecho. Ao que parece, os minicontos nem sempre exploram traços como (narrar, contar algo) visto que a extensão de um miniconto reduz as possibilidades de se localizar todos os elementos da narrativa em tão exíguo texto como exploraremos a seguir na presente análise.

Percebe-se que há um caráter inventivo nos minicontos de Dalton Trevisan, em que o autor prioriza esse estilo anedótico. Vale ressaltar que este autor desponta na literatura nacional brasileira como pioneiro na produção de narrativas minimalistas. O escritor curitibano estreia na literatura com sua coletânea de contos *Novelas Nada Exemplares* em 1959 e já um ano depois surgiria como um *boom* da contística brasileira quando inúmeros escritores também consagraram suas produções, mais especificamente no trabalho com o conto entre os anos 60 e 70.

Em linhas gerais, a própria etimologia da palavra “conto” está diretamente ligada ao sentido de contar, transmitir, relatar algum evento a alguém. Os compêndios históricos apontam que antigamente as pessoas transmitiam apenas oralmente seus conhecimentos de geração em geração, consistindo o ato de contar um relato dos acontecimentos cotidianos. Sobre o percurso do conto até a forma como o conhecemos hoje enquanto gênero, Galvão (1983, p.167-168) sinaliza que “o conto é, pois, definido, antes de mais nada, pela ação de contar; [...] é imemorial e anterior à literatura”. Deste modo, por excelência o conto foi o primeiro “gênero textual” existente, uma vez que desde

os primórdios da humanidade, o homem conta ou reverbera fatos através da comunicação e isto passou a ser um ato comum e mesmo necessário à vivência das pessoas.

Já os parâmetros estético-formais sobre o conto começaram a se formar por volta do século XIX, quando Edgar Allan Poe escreveu “A filosofia da composição”. Segundo Poe, um bom conto deve ter “unidade de efeito”, ou seja, sua conjuntura estrutural e semântica deve servir para deslumbrar, assombrar, aterrorizar, encantar o leitor. Sob essa perspectiva, caso o conto cause alguns desses efeitos, então ele terá o atestado de um verdadeiro conto. O texto deveria repercutir diretamente na subjetividade ou mesmo emoção do leitor.

Em linhas gerais, a tradição literária define que o conto é uma narrativa curta, cuja estrutura apresenta personagem, espaço, tempo, enredo, de forma *resumida*. De acordo com Fábio Lucas (1983, p.113), na feitura de um bom conto há que se verificarem as seguintes características: “a) ser sintético; b) ser monocromático; c) dar relevo a um acidente não comum a vida.” De fato, a ‘brevidade’ do enredo é uma característica essencial deste gênero, e o seu uso recorrente até mesmo em sala de aula deve-se ao fato dele ser um texto de “menor fôlego”, se comparado aos romances e novelas. Sob esta perspectiva, o conto enquanto narrativa curta facilita o trabalho de professores e alunos para uma leitura literária “rápida”.

Uma vez que o conto enquanto narrativa curta prioriza uma narração, uma contação de estória ou mesmo um relato de algum evento de forma concisa, nota-se, todavia, que alguns contos escritos não “contam nada”, ou não têm na narração sua principal função, sob essa perspectiva tradicional, como observaremos na análise dos minicontos a seguir.

Miniconto 80 (Ah é?)

Do meu coração ela fez almofada furadinha de alfinetes

Este miniconto configura-se como uma grande metáfora em que se representa a dor de quem ama e foi decepcionado ou desapontado pelo seu parceiro. Assim, temos um texto unifrásico, constituído por apenas uma frase de efeito, que embora seja um texto categorizado como conto, há a ausência de espaço, enredo, clímax. Sinaliza muito mais como uma autorreflexão do que a narração de uma história ficcional. Ao que se sabe, concisão e velocidade estão envolvidas na tessitura do miniconto.

O miniconto acima ilustrado *Do meu coração ela fez almofada furadinha de alfinetes*, até mesmo pela sua nanoextensão não apresenta espaço, ou seja, não há lacunas para o leitor visualizar um ambiente físico ou psicológico onde as personagens atuem. Também não há um enredo que explore uma sequência de acontecimentos mediados por personagens no tempo e no espaço. Embora suponhamos em poucas palavras que a pessoa amada fora traída e rechaçada por alguém, mas o texto não dá brechas para um maior aprofundamento, visto que a tessitura narrativa é encerrada em pouco mais de oito palavras. Segundo Sanches Neto (1996, p.126), Dalton Trevisan se coloca “fora da concepção tradicional do conto, criando uma forma de expressão pessoal que põe em xeque os parâmetros da crítica”.

Podemos supor a partir do texto lido um possível envolvimento amoroso entre duas pessoas que se gostavam, mas não progrediram com o relacionamento. Deste modo, é como se a estória começasse a partir do *desfecho*. Só sabemos da finalização da história em que uma das personagens revela através da metáfora do coração “alfinetado como uma almofada”, um caso de amor terminado, lembrando em primeira pessoa as mágoas causadas. Ao leitor é impossível conhecer o antes e o depois da estória, mas somente um momento específico em que é sugerido o fim de um suposto envolvimento.

Logo, verificamos que, pela perspectiva canônica de conto não visualizamos todas as unidades designadoras de uma narrativa no texto supramencionado.

Miniconto 101 (Ah é?)

A velha insônia tossiu três da manhã

Como já foi elucidada anteriormente, no trabalho com textos de nanoextensão, a economia de palavras se sobrepõe ao enquadramento das unidades constitutivas do conto, visto que um conto unifrásico não comporta “matéria textual” para pontuar-se todos os elementos de uma narrativa. Assim, as noções tradicionais de conto não abarcam as textualidades produzidas, uma vez que os textos ultrapassam as fronteiras e cristalizações da teoria e da crítica literárias tradicionais.

Sob esta ótica, Ludmer (2010, p.1) argumenta que “Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) [...] terminam formalmente as classificações literárias”. Desta forma, os textos literários na chamada literatura pós-autônoma não são pré-fabricados a partir de uma fôrma chamada “gênero”, mas procuram espelhar e presentificar a realidade da forma mais livre possível, filtrando, através da linguagem, uma multiplicidade de temas e sujeitos inseridos na realidade cotidiana.

Em *A velha insônia tossiu três da manhã*, há uma estrutura anedótica através da personificação da insônia. Interessante notar que embora haja um fator desconfortante, representado pela insônia, não há uma personagem explícita e nem mesmo um enredo que aborde as nuances e os motivos da adquirida insônia. Na esteira desse raciocínio, verificamos que não havendo personagens, não há também ações e nem enredo. Desse modo, Não se trata de uma narrativa no sentido estrito e literário do termo, mas de uma miniestória.

Segundo Fábio Lucas (1983, p.126), “uma das facetas da modernidade da ficção consiste exatamente na delegação que se dá o leitor de arbitrar o sentido da obra” [...]. Desse modo, é preciso uma colaboração

interpretativa por parte do leitor para completar e desvendar os mistérios imbuídos em um texto de natureza minimalista, visto que nem tudo é dado ou detalhado no texto, mas inferido. O próprio fato de tais minicontos não apresentarem título, mas números, já é um fator dificultante do entendimento da estória, visto que, os títulos, na maioria das vezes, elucidam o conteúdo temático dos textos.

Miniconto 33 (111 ais)

Daí perguntou qual era o meu nome, Joana eu disse, quantos aninhos você tem, oito eu disse, você quer uma boneca de cachinho, quero eu disse. Ele prometeu todas as bonecas de cachinho se eu não gritasse.

Na estória acima ilustrada, verificamos que há uma personagem chamada Joana, a qual narra um assédio vivido por ela na época da infância. Nota-se que, ao Joana resgatar através de suas memórias, um momento de assédio sexual executado por um adulto, o texto não traz sinais de pontuação (dois pontos, travessão) próprios do discurso direto para demarcar a fala da personagem. O miniconto 33 ao romper com o modelo tradicional de narrativa traz essa necessidade de representar o real na sua maneira mais violenta e veloz. Resende (2008, p.28) argumenta que a presentificação pode se revelar também [...] “por aspectos formais, o que tem tudo a ver com a importância que vem adquirindo o conto curto e curtíssimo” [...]

Deste modo, mais importante do que narrar toda a cena de pedofilia a partir dos pormenores, direcionando o leitor para o espaço onde ocorreu a cena, a descrição do adulto e da garota, o miniconto explora a rapidez como as coisas aconteceram, presentificando a violência sexual da forma mais rude e transparente possível. Nesse texto, mais relevante do que a narração detalhada de um adulto aliciando uma criança de oito anos, é o flagrante do instante, como se fosse um flash de uma fotografia que captura o presente.

Sob esta ótica, a presentificação parece ser umas das funções do miniconto. Não é necessário descrever o ato: “fotografá-lo” é mais

importante. Deste modo, o leitor tira suas conclusões. Assim o método fotográfico torna mais interativa a leitura, pois o desvendamento do que acontecera antes e depois não é detalhado no conto, mas apenas sugerido.

Não sabemos de que modo Joana e o dito aliciador se conheceram, uma vez que o enredo do miniconto é exíguo demais para vislumbrarmos tais questionamentos. É como se visualizássemos somente o *clímax*, ou seja, o ponto alto de tensão em que a suposta garotinha é alienada por um adulto, porém a cena é petrificada como numa “fotografia” e assim não podemos tirar conclusões unívocas ou certas acerca do final da estória.

Portanto, vale frisar que as literaturas pós-autônomas produzidas nas últimas décadas voltam-se para o presente, especialmente para denotar a velocidade dos acontecimentos, o escoamento das relações afetivas, a cidade caótica e a violência como tema central das narrativas. Segundo Fábio Lucas (1983, p.140), “Dalton Trevisan revolve as entranhas da indignidade humana nos segmentos mais desprotegidos da sociedade”. Nesse caso, a criança aparece como um ser desprotegido, vítima de exploração sexual: *Ele prometeu todas as bonecas de cachinho se eu não gritasse*. Nas entrelinhas, percebemos que a criança de oito anos é induzida a silenciar e aguentar uma possível violência sexual do adulto em troca de seu brinquedo favorito: a boneca de cachinhos.

Miniconto 92 (111 ais)

A menina para a mãe:

- O tio buliu na minha periquitinha

Este texto também pontua as “marcas de um possível estupro” verbalizado pela própria menina. Interessante notar como nos textos literários atuais o uso recorrente do discurso direto está para mostrar o real de sua maneira mais urgente. Assim ao que parece é que a fala coloquial supre mais profundamente a representação de uma

violência do que uma narrativa complexa e detalhada. Nesta ótica, Rezende (2008, p.27) sinaliza que “há na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente”. A inclusão do trágico reverbera com toda força e os limites do conto tradicional são desconsiderados em favor dessa presentificação da realidade.

A condensação das palavras neste miniconto conflui para a exploração do subentendido e insinuações da cena. A supressão de detalhes requer a colaboração do leitor através do uso de inferências. Nesta ótica, é preciso um esforço interpretativo para completar as lacunas que existem no texto, visto que a estória não está esmiuçada em detalhes, mas apresenta-se como um simples flash fotográfico para registrar uma violência.

Quando a menina do conto diz para a mãe: “meu tio buliu em minha periquitinha”, ficamos nos questionando se o verbo “bulir”, cujo uso é muito recorrente na coloquialidade corresponde ao ato de um estupro, ou se “bulir” refere-se a carícias ou contatos na genitália da menina por parte do adulto. Deste modo, concordamos quando Hohlfeldt (1988, p.164) assinala que “os silêncios sugerem muito mais, e a ‘tradução’ desta sugestão é feita evidentemente pelo leitor”. Como não há um *enredo* que decifre as causas e efeitos dos fatos apresentados, as inferências surgem como um recurso compensatório de significação.

Verifica-se que as ações são diluídas em formas de diálogo, que não trazem intrinsecamente uma narração sucessiva de ações e acontecimentos. De fato, estruturalmente, o texto remete mais a um diálogo do que a um conto. Fábio Lucas (1983) pontua que há uma tendência para entropia de confusão de gêneros e a presença de entidades textuais híbridas, o que já demonstra que os gêneros podem se imbricarem em uma mesma narrativa. Essa entropia não é um aspecto negativo, pelo contrário está a favor do texto e potencializa o conteúdo a diferentes formatos que não necessariamente precisa vir enquadrado em fôrmas, em moldes textuais muito bem engessados, como nos minicontos que ora analisamos.

O flagrante de tentativa ou consumação da pedofilia são expressos a partir da fala da criança. Averiguamos uma denúncia desnudada de qualquer lirismo ou teor ficcional, a partir de uma simples fala e não através de uma narratividade como estamos acostumados a visualizar em contos tradicionais. Conforme Ludmer (2010) assinala, as literaturas pós-autônomas referem-se às “práticas territoriais do cotidiano”. Desse modo, esse tipo de literatura está materializado no presente e assim são chamadas escrituras do presente. Os sujeitos envolvidos, as minorias que pedem socorro a um sistema desdenhoso, as lutas das massas ou do povo repercutem fortemente e a violência como eixo temático nas produções literárias tem se tornado uma tendência das últimas décadas.

Podemos argumentar que sob a perspectiva da presentificação da realidade, o texto é analisado em sua imanência e através de suas temáticas, e não mais através de suas formas e gêneros bem delimitados, visto que a literatura pós-autônoma não está ancorada em “traçar um limite explícito entre literatura e ficção”. Ou seja, não há uma preocupação formal em delimitar o que é ou não é literário. Grosso modo, é uma literatura que não quer ser literatura e por isso não está “amarrada as correntes” das categorias literárias.

Miniconto “A santa” (Arara bêbada)

__ *Minha mulher sofre há 50 anos. Com sete chagas no peito. É a última santa.*

__“

__ *E deve só a mim.*

__“

__ *Não fosse aqui o machista...*

__?

__ *Nunca seria santa!*

Esse modelo de texto, se analisado pelo viés tradicional, rompe com a ideia do gênero conto, visto que o mesmo não narra uma história, mas problematiza os limites da narração e seus elementos

constitutivos. Percebe-se claramente o apagamento da voz da mulher pelo sujeito machista do texto. Somente as falas do homem aparecem e enfatizam que a mulher deveria agradecê-lo pelo seu machismo, pois através de sua brutalidade é que ela galgaria os caminhos da santidade. *Não fosse aqui o machista... [...] nunca seria santa!*

Há algumas falas silenciadas, que não são do homem e nem da mulher, mas que esboçadas por meio das reticências sugerem desacordo daquela ideologia de machismo e superioridade. Dalcastagnè (2012, p.17) assinala que “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles” [...] Deste modo, a monopolização da fala do homem revela uma marginalização ao sujeito feminino. O próprio homem assume-se machista e assume seu poderio, julgando suas atitudes corretas para enobrecer e santificar a mulher, a qual supostamente sofrera todo tipo de infortúnio.

Interessante notar que embora o texto venha em forma de uma conversa, não notamos uma interatividade entre os sujeitos envolvidos, pois somente o sujeito masculino que se autointitula como machista expressa seu juízo de valor para “justificar” seu comportamento. Como percebemos no miniconto *A santa*, o próprio texto desafia a teoria que há muito foi postulada sobre o gênero conto. O fato de o conteúdo textual ser estruturado em “diálogos”, os quais não se realizam na sua perfeita reciprocidade, revela que as ações são muito mais sugeridas do que contadas. Neste sentido, os sinais de pontuação cumprem o papel de personagens que não verbalizam suas falas.

Nessa lógica, aspectos formais e estilísticos como travessão, palavrões e gírias retornaram com toda força e são usados com naturalidade nesses textos para dar a tônica da representação dos indivíduos marginalizados e silenciados na sociedade. A mulher do personagem machista, que não aparece no texto, mas é resgatada pela fala do marido representa essa submissão e subalternidade feminina frente aos comandos de um homem.

Também, vale frisar que o texto faz alusão a *setes chagas* e sendo sete simbolicamente o número da perfeição, a missão da mulher seria curvar-se totalmente ao homem e aceitar sua condição de submissão. O próprio título *A santa* remete a uma suposta ausência do sujeito feminino perante o machismo e autoridade masculina.

Miniconto “Não é enfeite” (Arara bêbada)

-- *Estes dois, está vendo? Não são para exhibir*
-- ?
-- *São para pegar, seu puto. Não é enfeite!*
-- ...
-- *Agarre. Sim. Com força. Assim.*
-- ?
-- *Aqui, beba o teu vinho.*
-- ...
-- *E mate a tua sede!*

O miniconto *Não é enfeite* trata-se de uma conversa entre duas pessoas, possivelmente dois homens. Um deles tenta ensinar ao outro como brigar ou agredir alguém em uma luta corporal. *Agarre. Sim. Com força. Assim.* O indivíduo que comanda os diálogos usa o termo “puto” para advertir seu companheiro a ganhar coragem e o convida para beber. Desse modo, o texto não apresenta a fala de um dos personagens, mas explora mais uma vez, através dos sinais de pontuação, como travessão e ponto de interrogação seu possível desconforto em relação àquela fala permeada de valentia ou mesmo arrogância durante a conversa. Nesta ótica, há uma “configuração realista, paralela pela qual se tematiza a vontade de poder do homem, sempre realizada à custa do outro”. (COSTA LIMA, 1983, p.195). Neste caso, o homem representado no texto quer subjugar sua própria mulher para denotar superioridade e demarcar seu espaço de “valentão”.

O fato de os verbos virem no imperativo sugerem comando e imposição de autoridade. Dalcastagnè (2012, p.27) afirma que “as

histórias curtas de Trevisan, às vezes, curtíssimas, [...] não precisam de contextualização para que localizemos as personagens no seu espectro social”. Logo, percebemos que se trata de uma personagem rude e grosseira, cujos caprichos, almeja realizar através da violência verbal e corporal.

Como base no texto supracitado, verificamos que a erudição e a narratividade não se configuram como uma estratégia recorrente nos contos atuais, pelo contrário, a oralidade monopoliza o texto, ainda que essa oralidade seja uma tentativa de não ser expressa em palavras, mas através de sinais de pontuação que sugiram gestos ou mesmo dúvidas. As reticências e o ponto de interrogação sinalizam essas falas silenciadas de sujeitos subalternizados, como a mulher.

No texto “Não é enfeite”, não vislumbramos uma cena narrada em seus pormenores, mas apenas uma fala que denota brutalidade. Há uma recusa do “ato de contar”, mas a impositação de uma voz que está diluída em forma de diálogo. Logo, a literatura enquanto expressão artística explora a diversidade na representação dos sujeitos, temáticas e formas diferentes de trabalhar a linguagem que necessariamente não precisam vir enquadradas em gêneros e categorias vislumbradas em séculos anteriores, visto que não se adequam aos textos produzidos na atualidade, como vimos neste breve estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que discutimos aqui neste artigo, vale a pena rememorar as sábias palavras do escritor Mário de Andrade que já previa essa relativização nos limites do conto ao dizer: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade”. Sob este raciocínio, se nos primórdios, a literatura tinha um lugar muito bem demarcado e amarrado conforme o formato do texto, pois este só teria visibilidade se estivesse encarcerado a um estilo de uma época, a uma tendência, às características conceituais e formais muito bem definidas, agora os critérios

são mais flexíveis e a literatura pós-autônoma revela-se como uma possibilidade de representação das escrituras do presente por meio da imanência livre e total dos textos.

Deste modo, a ênfase não é traçar um limite explícito entre realidade e ficção, entre demarcar se um texto é conto ou não é conto, visto que até mesmo os conceitos tradicionais de conto fragilizam os textos que circulam na atualidade como discutimos nesta breve análise. Pelo contrário, muito mais do que curvar o texto a um formato prioriza-se essa presentificação através da “violência estética e temática, linguagem crua, narrativa fragmentada, mistura de gêneros, uso de gírias e palavrões” (OLIVEIRA NETO, 2014, p.2) em prol da abordagem das temáticas inseridas no cotidiano.

Neste trabalho, analisamos alguns minicontos de Dalton Trevisan, os quais ainda que recebam esta terminologia não comportam todos os elementos do conto se observado pela perspectiva tradicional. Deste modo, percebemos a utilização de técnicas até mesmo das artes plásticas como a fotografia na elaboração destas miniestórias para capturar a realidade, seja através de uma frase ou mesmo de um curto diálogo.

Sob esta abordagem, percebemos a contribuição da literatura pós-autônoma no trabalho com o miniconto, haja vista esta tentativa de capturar a realidade enfatizando uma cena específica e não todo o conjunto como acontece em uma narrativa mais detalhada. Neste sentido, a exemplo da fotografia, o miniconto possibilita ao leitor o *zoom* de uma cena de estupro, assédio sexual, agressão física e verbal contra mulher para provocar o leitor a respeito de situações cotidianas, através de uma linguagem concisa e impactante.

REFERÊNCIAS

COSTA LIMA, Luiz. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **Livro do seminário de literatura brasileira**. São Paulo: L.R. Editores / Nestlé, 1983.

DALCASTAGNÈ, Regina. O lugar de fala. In: **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **Livro do seminário de literatura brasileira**. São Paulo: L.R. Editores / Nestlé, 1983.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil Moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **Livro do seminário de literatura brasileira**. São Paulo: L.R. Editores / Nestlé, 1983.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. In: **Sopro**, 20 de Janeiro de 2010. Disponível em: <www.culturabarbarie.org/sopro/m20.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2014.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. **O pós-pós: novos caminhos da prosa brasileira no século XXI**. Disponível em: <www.teialiteraria.com.br/visualizar.php?id=2210904>. Acesso em: 16 mar. 2014.

PAULINO, Graça et al. **Tipos de textos, modos de leitura**. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. **Biblioteca Trevisan**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

TREVISAN, Dalton. **111 Ais**. São Paulo: Editora L&PM Pocket, 2000.

_____ **Arara bêbada**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____ **Ah é?** Rio de Janeiro: Record, 1994.

LITERATURA PARAIBANA DE AUTORIA FEMININA: tendências da produção contemporânea

José de Sousa Campos Júnior
(MLI/UEPB)

INTRODUÇÃO

A literatura de autoria feminina, cada vez mais, vem suscitando discussões em torno de questões estéticas e formas discursivas dos textos literários. Há uma constante inovação no que diz respeito aos modos de construção textual, configurando vários métodos composicionais inovadores.

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é refletir sobre a produção da literatura contemporânea feminina, especificamente a partir dos livros de contos das escritoras contemporâneas paraibanas Mayara Almeida (*Entre nós e laços*, 2013) e Letícia Palmeira (*Diário Bordô e outras pequenas vastidões*, 2013), para investigar as formas que a literatura de autoria feminina vem assumindo, uma vez que, no caso destas autoras, torna-se difícil uma classificação de sua obra quanto ao gênero literário. Sendo assim, refletiremos sobre os limites e deslimites dos gêneros literários, observando como esse tipo de construção se tornou mais recorrente na contemporaneidade, para propor que este

estilo é uma característica acentuadamente da literatura produzida por mulheres.

Para tal fim, analisaremos o tipo de construção literária utilizada pelas autoras em foco, atentando para aspectos linguísticos, estilísticos, e formais das obras literárias para mostrar de que forma é concretizada essa estética de oposição ao canônico. Basearemos a discussão nas ideias de Josefina Ludmer (2010) sobre literatura pós-autônoma; bem como nas considerações teóricas sobre o gênero literário conto de Walnice Nogueira Galvão (1983), Luiz Costa Lima (1983) e Nádya Gotlib (2006); e nas discussões sobre a produção literária contemporânea de Beatriz Resende (2008).

PARA COMEÇO DE CONVERSA: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO ESTADO DA PARAÍBA

A literatura de autoria feminina, em âmbito nacional, já vem se consolidando há alguns anos, com nomes nacionalmente famosos, como Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Miriam Alves, Márcia Denser, entre outras. No entanto, essas autoras vivem principalmente na região Sudeste do Brasil, ou seja, na região mais rica e com mais condições político-culturais de incentivo à produção e divulgação de escritoras. Em outras áreas do país, essa situação não é tão fácil assim, no Nordeste, por exemplo, falta empenho para que se divulguem autoras que possuem uma obra já consolidada, ou até mesmo outras que estão iniciando agora e se mostram muito promissoras.

No caso do estado da Paraíba, percebemos de um lado um mercado editorial fraco, onde não é tão fácil conseguir publicar um livro, e de outro, a própria fragilidade do cenário cultural paraibano, no qual a sociedade não reconhece as escritoras do próprio estado e pouco valoriza a literatura produzida no referido estado. Falta divulgação do que é produzido neste estado no que diz respeito à literatura.

Nos poucos livros de história e crítica literária da Paraíba, poucas são as escritoras que aparecem, ou que são consideradas de

reconhecimento pelos autores dessas obras. Há uma carência no que se refere à historiografia literária que contemple o período mais recente da produção literária local. Nas duas últimas décadas, houve um crescimento significativo do número de obras literárias publicadas por mulheres. É preciso um trabalho de divulgação e valorização das nossas escritoras para que haja a consolidação da produção literária local. Também se mostra necessário uma conscientização da população em geral no que diz respeito ao fato de conhecer estas produções e reconhecê-las enquanto manifestações do nosso povo.

NOVOS CAMINHOS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: A CENA PARAIBANA

Cada vez mais novas formas de construção literária estão surgindo no âmbito da literatura brasileira, resultando em obras que suscitam reflexões em torno das características do texto literário e da própria definição de literatura (metaliteratura). Esse quadro de mudanças não acontece somente no Brasil, em outros países da América do Sul também vem ocorrendo fenômeno similar, como no caso da Argentina. Sobre a literatura produzida neste país e em outras nações latino-americanas, a crítica literária Josefina Ludmer (2010, p.1) afirma que “muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior”. Assim, se esses “novos textos” confrontam diretamente categorias e noções tidas antes como eternas e imutáveis, novas formas de lê-los e tratá-los devem ser pensadas.

Dessa forma, vem surgindo, nesses países e também no Brasil, uma necessidade de redefinição de categorias e métodos de análise do texto literário, colocando em questão até mesmo postulados da teoria literária tradicional. Se surgem novos tipos de escrita, também surgem novas perspectivas de abordagem. Novas demandas quanto ao conteúdo e linguagem são supridas, bem como novas maneiras de recepcionar estes objetos. A crítica literária mencionada acima chama

esse tipo de produção de “literatura pós-autônoma”, as quais são práticas literárias territoriais do cotidiano, que se fundem sob duas considerações sobre o mundo atual: “o primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que ficção é a realidade” (2010, p.2). Neste sentido, as fronteiras entre história e literatura, realidade e ficção estão se apagando. Sobre este último par binário, há uma tendência nos escritos contemporâneos em não mais opor a realidade à ficção, há sim um movimento em unir, misturar e até confundir estas duas categorias, antes antagônicas.

Assim, esses novos modos de narrar e escrever determinaram o fim da autonomia literária, arranjando-a em um novo regime de produção e tornando-a pós-autônoma: “em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem” (LUDMER, 2010, p.3). Dessa forma, obras dessa natureza se configuram numa estética de oposição, uma vez que possuem características opositoras ao considerado tradicional. Elas quebram regras e rompem barreiras em diversos níveis: estruturais, semânticos, linguísticos, e quanto às categorias narrativas: enredo, espaço, tempo, personagem, foco narrativo. Analisando a produção literária brasileira mais recente, Beatriz Resende elenca quais os principais recursos verificados em diversas obras nacionais que as tornam opositoras ao discurso hegemônico:

A apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma

juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica e assim por diante (RESENDE, 2008, p.20).

Entretanto, as obras que podem ser consideradas pós-autônomas não se restringem a esse caráter anti-hegemônico, elas não necessariamente precisam criticar alguma mazela social ou outro ponto específico. O próprio discurso que a obra assume, por ser contrário à estética tradicional, já representa um caráter contra o poder estabelecido. Para ilustrar o que foi exposto até agora, passaremos às considerações a respeito das obras das escritoras paraibanas em questão; começaremos analisando *Entre Nós e Laços* (2013), de Mayara Almeida, e, em seguida, nos deteremos no *Diário Bordô e outras pequenas vastidões* (2013), de autoria de Letícia Palmeira.

Na primeira obra mencionada logo acima, encontramos textos escritos em um tom confessional que assumem uma dicção pessoalizada levada ao extremo, uma vez que os escritos têm um caráter de conselhos, quanto a vários aspectos da vida cotidiana, como questões amorosas e relações humanas; apresentam questões filosófico-existenciais em formas de pensamentos; além de reflexões sobre como encontrar esperança, felicidade e maturidade, a exemplo do texto intitulado *Imaturidade de(s) prazer*:

Algumas pessoas esperam encontrar felicidade ali, logo ali, quase lá. E trocam de companhia para acertar, e trocam de cor, de carro, de casa, de sobrenome, de sexo, e tudo mais que estiver disponível neste mundo tão moderno e ao mesmo tempo tão longe de ser menos limitado. Mas o prazer, esse aí do título, exige maturidade, mais do que idade elevada e formação acadêmica, é coisa encantada, pertencente às estrelas ou constelações – sideral – e também vontade de potência pessoal, coragem, porque se não for assim, não

importa a mudança externa que se faça, vai doer o mesmo, de novo, porque a imaturidade causa desprazer (ALMEIDA, 2013, p.41).

Por meio da leitura deste texto (que está transcrito na íntegra), podemos perceber características apontadas no parágrafo anterior. O tom e a dicção de *Imaturidade de(s) prazer* lembram também o discurso dos livros de autoajuda, o que leva àquela velha discussão entre os limites do texto de autoajuda e o literário. Mas, além disso, nos induz a refletir acerca do que entendemos por “conto”. Na ficha catalográfica de *Entre Nós e Laços*, classifica-se como contos. No entanto, verificamos, a partir do texto extraído da obra, que não existem ali as categorias narrativas que tradicionalmente dão suporte para a identificação do texto como sendo um conto (refiro-me às categorias personagens, tempo, espaço, enredo, foco narrativo) ou uma narrativa. Tradicionalmente, o conto é definido como uma narrativa curta, que possui uma unidade de efeito, flagrando momentos especiais da vida, favorecendo a simetria no uso do repertório composicional (GOTLIB, 2006, p.82). Essa teoria, que leva em conta a extensão da narrativa, também trata do miniconto, cuja extensão se apresenta ainda mais reduzida, apresentando uma condensação de ações e elementos narrativos. Nesse caso, os textos de Mayara Almeida, se insistíssemos em classificá-los como contos, estariam mais próximos da estética observada nos minicontos. Entretanto, não queremos aqui delimitar uma categoria classificatória, mas sim refletir sobre as formas discursivas surgidas na produção contemporânea dessas autoras.

Assim, “o conto é, pois, definido, antes de mais nada, pela ação de contar; e, desse modo, vem a incorporar as “formas simples”, que persistem ainda a seu lado como suas irmãs” (GALVÃO, 1983, p.167). Se não há necessariamente uma história sendo narrada, o texto não pode ser caracterizado como uma narrativa, e por extensão, não seria conto. Para assegurar o argumento de que se trata de fato do gênero conto, então devem ser formulados novos pressupostos teóricos de definição dos textos literários, especificamente os narrativos. Portanto, essas

questões nos levam a pensar se realmente a obra de Mayara Almeida seria um livro de contos. Este tipo de escritura, em que fica difícil uma classificação quanto ao gênero literário, é cada vez mais recorrente em nossa literatura, principalmente no âmbito da autoria feminina.

No *Diário Bordô e outras pequenas vastidões*, também existem as características apontadas na obra comentada anteriormente, entretanto, não são levadas ao extremo como em *Entre Nós e Laços*. Nos escritos de Letícia Palmeira, acrescentamos o fato de fazer referência ao gênero textual diário, indicado no próprio título do livro. Porém, ao contrário do que poderíamos supor, uma vez que essa similaridade com diário poderia atribuir aos textos um tom mais confessional do que o verificado na primeira obra analisada, isso não acontece, ou seja, não é levado ao extremo. Os textos de *Diário Bordô e outras pequenas vastidões*, classificados na ficha catalográfica como contos, apresentam títulos, diferentemente de um diário convencional, e são datados no final, característica em comum com os diários. Não há nenhuma outra semelhança direta com o gênero diário. O que existe são caracteres que nos remetem ao gênero confessional, como o fato de os textos tratarem de aspectos cotidianos, através de uma linguagem irônica, próxima da oralidade, e cheia de expressões ligadas ao mundo cibernético das redes sociais e dos jovens:

Já percebeu como é difícil dizer a verdade? Eu mesma venho mentindo há mais de uma década. Ou duas. Ou três. Constatei isto após levar o cano. Cano extenso e de grosso calibre. E, para completar o coreto, me senti tresloucada ao ouvir duas meninas conversando. Elas se perguntavam: Tá ligada? Eu, flutuando em meu culto linguajar, fiquei feito louca, procurando o fio e a tomada. Eu não estava ligada. Era dia e eu quis agradar. Decidi comprar lingerie. A melhor forma de lidar com a imbecilidade é aceitá-la. De cara. Sem dó nem piedade. Comprei um monte de lingerie. Todas as peças mais ridículas que se possa imaginar (PALMEIRA, 2013, p.22).

Podemos verificar neste trecho que a matéria narrada não é o que usualmente poderíamos encontrar em um diário de uma adolescente. Não são confissões despretensiosas, que revelam somente o medo e angústias de uma jovem com relação ao seu “pequeno mundo”. *Diário Bordô* apresenta um tom irônico que lhe garante um caráter crítico em relação aos acontecimentos observados no cotidiano da sociedade em geral. Ou seja, partindo de uma aparente confissão pessoal, individual, o texto assume um aspecto coletivo, na medida em que essas “pequenas vastidões” afligem a quase todas as pessoas na atualidade, trazendo junto com isso reflexões e pensamentos filosóficos como os observados na obra.

O cotidiano é encarado como matéria-prima para o texto literário, transparecendo o que Luiz Costa Lima (1983) chama de marcação teatral: “o conto de marcação teatral se nutre da oralidade para, entretanto, desgarrá-lo do cotidiano. Tão logo a oralidade entra em cena, a porta para o cotidiano se fecha, a fim de que seja tratada como literatura” (LIMA, 1983, p.176).

Observemos este outro trecho de um dos contos de *Diário Bordô*, cujo título é *Ingênua Engenhoca*:

Acabei de encontrar o disco que buscava. Ao vivo e a cores. Outra mensagem e, desta vez, é de casa. “Filha, ligue pra mim”. Eu ligo. Mas, antes, me deixe respirar um pouco mais a solidão de catar música em baciada. Sou tão humana aqui. Preciso ouvir uma música deste disco e, assim, salvo meu dia do fiasco. O moço diz que a loja tem normas e os discos não podem ser abertos. Não este. Está lacrado. Finjo que acredito. O moço está com má vontade e não quer perder tempo comigo, atriz de ponta, beirando a nostalgia, se afogando em compaixão. Porque eu, ingênua engenhoca, tenho pena dos que pensam que enganam. O vendedor simplesmente não se importa. E, mesmo aparentando me importar, não sinto nada (PALMEIRA, 2013, p.34-35).

Um simples fato cotidiano (entrar em uma loja de discos e procurar pelo objeto desejado) é matéria para a narração. Mas não somente isso, essas ações rotineiras atuam em função de um trabalho linguístico peculiar, aproximando o leitor do universo dos acontecimentos diários. Assim, o coloquialismo “melhor se fundamenta na abertura e na adesão à capilaridade do cotidiano” (LIMA, 1983, p.177). A linguagem coloquial aproxima ainda mais o leitor a esse cotidiano plasmado na narração, apontando para o modo como é trabalhada a relação entre literatura e realidade.

Dessa forma, estas duas obras nos permitem afirmar que há em seus textos uma escrita de si. Não no sentido tradicionalmente empregado, isto é, como um texto memorialista e/ou de cunho autobiográfico, mas no sentido de que os textos destas autoras carregam um pesado tom confessional (através da linguagem em primeira pessoa do singular e das características apontadas acima), plasmando-se ali conselhos de ordem diversa e confissões num tom descontraído, nos quais suas experiências pessoais podem se configurar como matéria-prima para o texto narrado. Ou seja, é um falar de si mesmo. É justamente sobre essa questão que Ludmer (2010) comenta, ao afirmar que os limites entre ficção e realidade estão se apagando, deixando de ser opostos para tornarem-se diluídos um no outro.

Esta voz sussurrada em um tom de conselho (*Entre nós e Laços*) ou em um tom irônico e passional (*Diário Bordô*) observada no discurso das duas obras é determinada pela temática dos textos: os sentimentos e dilemas cotidianos que afligem cada indivíduo. Nesse sentido, a temática assume a importância que alguns estudiosos já constataram no que diz respeito à escrita feminina: ela “se torna o elemento central e balizador dessa escrita, porque é através das representações (...) dos pontos de vistas, das maneiras de focalizar os assuntos que os motivos literários dessa escrita específica são evidenciados” (SILVA, 2010, p.35). Porém, diferente dos textos produzidos por mulheres no Brasil, nas décadas de 1980 ou 1990, por exemplo, nos textos destas autoras paraibanas, notamos, além do papel fundamental da temática

na construção do texto, o apagamento de fronteiras entre gêneros literários, literatura e não literatura, e entre realidade e ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa forma de construção do texto literário, verificada nas obras comentadas neste trabalho, é indício de que há uma tendência na literatura brasileira que pode ser chamada de “literatura pós-autônoma”. Essa afirmação, obviamente, precisa de uma pesquisa mais detalhada e mais ampla para dar suporte a esta teoria. Assim, preliminarmente, apontamos este estilo como uma tendência da literatura escrita por mulheres, sobretudo os textos produzidos no início deste século. É a escrita feminina que está atingindo outros níveis de abrangência, proporcionando novas discussões em torno do termo “literatura”.

Isso aponta para o fato de que na atualidade, em comparação a algumas décadas atrás, há maiores chances de haver o surgimento e destaque de autores provenientes de centros não-hegemônicos, mas não podemos dizer que existe uma situação confortável em relação a isso. Ainda se faz preciso uma maior abertura às manifestações de sujeitos marginalizados e/ou que pertençam a regiões marginalizadas, isto é, fora do principal eixo econômico do Brasil.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Mayara. **Entre nós e laços**. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício. **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editores Ltda, p.165-172, 1983.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício. **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editores Ltda, p.173-214, 1983.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista Sopro**, n.20, p.1-4, janeiro de 2010.

PALMEIRA, Letícia. **Diário Bordô e outras pequenas vastidões**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: _____. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 15-40, 2008.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Ainda sobre escrita feminina: em que consiste a diferença? **Revista Interdisciplinar**, v.10, ano 5, p.29-43, jan/jun 2010. Itabaiana-SE, 2010.

NO BURACO:

**Aspectos das literaturas pós-autônomas
na escrita de si de Tony Bellotto**

Luiz Gustavo de Sá Bezerra
(UEPB)

INTRODUÇÃO

Antes do romancista *bestseller*, havia o guitarrista de sucesso dos *Titãs*, banda de rock nacional fundada nos anos 1980, e no meio disso, o casamento com Malu Mader, atriz e protagonista de folhetins da Rede Globo de Televisão. Entre uma coisa e outra, além dos *riffs* de guitarra e a esposa famosa, existe um escritor buscando seu espaço nas cabeceiras, estantes, e mentes dos leitores, desbravando territórios do presente e experimentações de si em meio à literatura. Para o mercado editorial, é provável que seus antecedentes sejam mais relevantes do que propriamente a escrita, principalmente na publicidade gratuita que vem na esteira do estrelato, contudo, para a crítica erudita, não se pode lê-la tendo em vista critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido (LUDMER, 2010).

Mediante esse fato, a princípio, a pergunta problema que surge é a seguinte: de que maneira Tony Bellotto na obra, *No Buraco*, rompe

com o cânone literário à luz da noção de literaturas pós-autônomas segundo Josefina Ludmer? O objetivo é identificar contrastes entre a narração clássica canônica e essa noção de escrita diaspórica, sobretudo no cruzamento do gênero romance e a escrita de si, no interior da obra em comento. Espera-se que a discussão veiculada, a partir de revisão bibliográfica, fomente substratos para a pesquisa nos cursos de graduação em Letras e Comunicação Social, nas disciplinas Teoria Literária I e Jornalismo Literário.

NO BURACO, UMA LITERATURA PÓS-AUTÔNOMA

Tony Bellotto deu início a sua produção literária com os romances policiais *Bellini e a Esfinge* (1995), *Bellini e o Demônio* (1997) e *Bellini e os Espíritos* (2005), sendo os dois primeiros adaptados para os cinemas pelos diretores Roberto Santucci Filho em 2001 e Marcelo Galvão em 2011. Também escreveu *BR163: Duas Histórias na Estrada* (2001), *O Livro do Guitarrista* (2001), *Os Insones* (2007). *No Buraco* é seu sétimo livro e, como os demais, o personagem principal, *Teo Zanquis*, é um sujeito definido pelo pertencimento a determinado território, qual seja: a década de 1980, determinante para o rock brasileiro pela erupção de bandas e discursos envolvidos, tanto no gênero musical quanto na cultura e política do período. Zanquis não é um retrato fidedigno de uma época, mas talvez seja a apoderação de uma voz que catalisa toda sorte de vivências e reinvenções que o autor enfrentara no decorrer da carreira de músico. *No Buraco* flerta com a autoficção no momento em que se valoriza a verdade admitindo a possibilidade de mentira. Nesse sentido Pierron estabelece que:

[...]o testemunho captura as emoções e as questões do momento. Sobre ele se cristaliza e se formaliza um levantamento dos locais das relações que uma sociedade elabora entre uma verdade absoluta e sua transmissão. Mas, uma vez advertidos de que o poder de dar um falso testemunho faz parte do

poder de testemunhar, podemos nos perguntar se não existe uma luz do testemunho que se mantém sob as sombras do falso testemunho (PIERRON, 2010, p.14).

A eventualidade do falso testemunho desvela o âmago do testemunho, o que repercute decisivamente na conduta da personagem de autoficção, isto é, a importância de seu discurso está equiparada a chance de estar mentindo para o leitor. Para Kamenszain (2007 apud LUDMER, 2010), o testemunho é a prova cabal do presente e não um registro objetivo do ocorrido. Este seria um dos cerne da literatura pós-autônoma, visto que uma escritura, como a de *No Buraco*, não obedece a convenções de gênero, tão pouco leituras literárias que importem distinções entre realidade e ficção.

Segundo Resende (2008), importa para a literatura brasileira na era da multiplicidade, isto é, uma profusão de possibilidades criativas na produção literária do princípio do século XXI como decorrência natural do aumento das publicações de cunho independente, experimentações ousadas, variações da sintaxe e, até mesmo, certa erudição na escrita de jovens escritores. Esse admirável mundo novo se revela igualmente promissor na linguagem, na interatividade com o público leitor e, principalmente, em tempos de comunicação informatizada, no ecletismo dos formatos e as decodificações do texto em ferramentas virtuais.

Essa multiplicidade na literatura emerge com configurações promissoras, inusitadas e bastante reativas frente ao cenário globalizado, arrebatando inclusive a voz dos mediadores tradicionais como a crítica erudita e o mercado editorial. Os antes recusados vêm à tona como a voz dos excluídos, materializando-se entre recursos de estilo, personificação de narradores e alternativas criativas ante seus intermediários. Desse modo, surge em grande parte dos discursos uma urgência, uma obsessão pelo presente, uma “presentificação”, que é moldada através da intervenção de novos atores na produção literária,

quais sejam: escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como a população carcerária.

O caso de Tony Bellotto é curioso, visto que sua produção sequer recebe resenhas por parte da crítica erudita, ao passo que goza de amplo acesso aos meios de produção da indústria livreira, inclusive sendo publicado por uma das gigantes no meio, a *Companhia das Letras*, é apresentador no canal *Futura* do programa *Afinando a Língua*, uma espécie de revista eletrônica que debate e homenageia a língua portuguesa, reunindo nomes da música e da literatura e, por fim, revela-se bastante engajado nos perfis de redes sociais e *blogs* que o próprio abastece de escritos sobre o cotidiano da cultura letrada. Então, questiona-se: o que credencia o prestígio de um texto literário?

A excelência do texto literário canônico está no que é interno a ele e dele inseparável, já a literariedade em voga só passa a ser exequível com a ratificação externa de centros de poder como grupos culturais e o mercado editorial. Literatura é poder e, como tal, exerce-o decidindo o que merece estar entre seus pares e o que deve ser apenas popular, marginal, trivial e comercial. Segundo Abreu (2006), a literatura erudita deve ser interpretada como a produção de um grupo cultural e não como a Literatura propriamente dita, tal como a visão do crítico que é apenas uma entre diversas leituras possíveis e não a mais abalizada. Desse modo, o que existe de material na literatura são escolhas e o poder dos indivíduos que as fazem. Entrementes, Todorov faz a seguinte leitura do Cânone:

Em regra geral, o leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. O conhecimento

da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um (TODOROV, 2012, p.32).

Ao assumirem-se enquanto estética diaspórica, essas novas tendências alocam-se em uma espécie de limbo literário. Isto é, a noção de literatura pós-autônoma implica no despejo da Literatura convencional dos tabus e dos juízos intolerantes de valor, promovendo um cenário ambivalente em que as classificações formais caem por terra e, com elas, as lutas interiores entre correntes literárias, escritores e intelectuais da academia. Seriam ficção e realidade, formatadas segundo facetas contemporâneas como autobiografias, reportagens jornalísticas, crônicas, diários íntimos e mesmo etnografias. No texto *Terrorismo Literário*, por exemplo, Férrez (2005) satiriza seus descontentamentos com os rigores da crítica especializada frente à literatura marginal, insurgindo-se em defesa do que julga estar longe de ser uma literatura menor. Apropria-se inclusive da língua portuguesa, ao manipulá-la como bem lhe aprouver.

Pode-se dizer que algo similar decorre com a personagem Teo Zanquis de Tony Bellotto que frequentemente, entre interlúdios na narrativa, discorre sarcasticamente acerca das ilações gramaticais de Guimarães Rosa, sugerindo ao leitor que não compreende o fascínio do cânone pela obra *Grande Sertões Veredas*. Chega ao ponto de afirmar que as pessoas adoram dizer que existe algo de místico na escrita de Guimarães, o que resumiria seu talento ao de um pai de santo¹:

“Outra coisa, a questão do nonada”, prossegue o PhD. Lá vem merda. “Nonada, nonada”, repete. “Nonada, nonada, nonada, nonada. Que pentelhação! Não entendo todo esse *frisson* só porque

1 Esse trabalho utilizou a obra *No Buraco* na versão para o leitor digital *Kindle* e comercializada no site *Amazon* (<http://www.amazon.com.br>). As citações diretas ao texto literário não são direcionadas às páginas reais do livro, mas sim às localizações presentes no dispositivo.

alguém descobriu como um matuto diz *não é nada*. É um mérito do ouvido científico do Guimarães. Não tem nada de místico. As pessoas adoram dizer que tem alguma coisa mística na escrita do Guimarães. Desse jeito acabam resumindo o talento do Guimarães Rosa ao de um pai de santo. Nonada a ver. Ouvido científico, só isso. Grande Guima.” Desisto. Vou me entregar às lições do Mestre, escutá-lo, prestar atenção às suas incríveis divagações linguísticas e complexas e reveladoras digressões e ilações gramaticais, literárias, ginecológicas e proctológicas (BELLOTTO, 2010, Edição Kindle, Localização 524, grifos do autor).

A função metalinguística faz-se presente quando cita também Schopenhauer como referência castradora de sua voz literária, isto é, há em voga um texto metaliterário que reflete criticamente as opções da personagem na atividade da escrita:

Bem, onde Schopenhauer entra nisso tudo? Entre os livros vagabundos que surrupiei da biblioteca do meu pai depois que ele morreu, um me chamou a atenção de cara: *A arte de escrever*. [...] Logo na primeira folheada em *A arte de escrever* encontrei um parágrafo que me impressionou: “deve-se evitar toda a prolixidade e todo entrelaçamento de observação que não valem o esforço da leitura. É preciso ser econômico com o tempo, a dedicação e a paciência do leitor, de modo a receber dele o crédito de considerar o que foi escrito digno de uma leitura atenta e capaz de recompensar o esforço empregado nela”. Está explicado por que ninguém mais lê. [...] Foda-se Schopenhauer também. Pentelhos. Posso escrever um pouco por conta própria, só pra variar? Obrigado (BELLOTTO, 2010, Edição Kindle, Localização 755, 759 e 2670, grifos do autor).

Até mesmo James Joyce é chamado à baila para validar as aspirações literárias de Zanquis, desejando que seu livro não utilizasse de vírgulas e isso fosse considerado um achado pelos críticos:

Gostaria de não usar vírgulas nesse livro e que isso fosse considerado uma sacada genial à la James Joyce. Gostaria que, depois de solto, meu livro se transformasse num grande sucesso mundial e eu comprasse um apartamento em Paris para viver o resto dos meus dias a flunar pela cidade-luz em busca de fantasmas literários. Gostaria de me arrependeu, de chorar, de gritar, de correr, de aprender a usar vírgulas, traços, aspas, crase e parênteses corretamente. Mas não foi nada disso que aconteceu. Saí andando pela rua e segui com os delírios literários (BELLOTTO, 2010, Edição Kindle, Localização 2674).

É desse modo, sutil, que travestido de Teo Zanquis, Bellotto propõe discussões sobre questões de difícil elucidação, visto que a efetiva valoração da produção literária só passa a ser exequível no momento em que penetra nas esferas de influência da cultura letrada, transfigurando-se em objeto de análises pormenorizadas da academia e uma crítica erudita afeiçoada ao cânone literário. É provável que *No Buraco* esteja alocado na mesma fronteira delimitada por Ludmer (2010), ao discorrer sobre literaturas pós-autônomas, no qual sua validação tende a ser um processo árduo e lento, orbitando perante centros de poder, entendidos aqui como a crítica especializada, o mercado editorial dominante e a academia.

TESSITURAS DO ENREDO PÓS-AUTÔNOMO

Bloom (2010) vai de encontro a disposições mais recentes dos estudos literários, como, por exemplo, a noção pós-autônoma que se lastreia no argumento de que o cânone é mais uma construção histórico-ideológica do que o resultado natural dos elementos internos da obra de arte. Por outro lado, o Romance clássico pauta-se pela narrativa longa, que geralmente envolve um número relevante de personagens, maior número de conflitos, tempo e espaço que nas ocorrências de contos e novelas.

Permitidos os devidos fluxos de consciência, as análises psicológicas e a opção pelo formato ficção-ensaio, são perceptíveis também na obra *No Buraco* a ação desses traços romanescos. Na realidade, pouco importa a configuração, se delineado e reconhecível ou desestruturado e camuflado, os elementos estruturantes do romance residem no enredo, personagens, espaço, tempo e ponto de vista da narrativa. Como resultado da ação das personagens, o enredo só adquire existência ao longo do discurso narrativo, quer dizer, do modo particular com que se constituem os acontecimentos.

A obra em análise está dividida em dois grandes blocos (partes) e capitulações interiores com numeração, possuindo a primeira parte, *A Questão das Bocetas*, trinta capítulos, e a segunda, *O Segredo do Cannoli*, trinta e quatro. É possível lê-la aleatoriamente, muito embora algumas das personagens transitem dentro dessa estrutura fechada e sejam relevantes ou irrelevantes para cada clímax. Contribui para a presente percepção o fato de que os limites clássicos do romance, como *apresentação*, *complicação*, *clímax* e *epílogo* estão embaralhados, assumindo o aspecto de um *romance aberto*. Isto é, os limites são ocultados e sente-se que o autor poderia ter acrescido, caso desejasse, novos episódios aos já narrados. Nesse caso, é possível até que o leitor crie ou interprete o próprio desfecho para a trama, uma vez que “não há no romance aberto um capítulo conclusivo e, muitas vezes, a presença da personagem principal é o único elo de ligação entre os capítulos” (SOARES, 2007, p.45) .

Como dito, a trama de *No Buraco* gira em torno da personagem Teo Zanquis, um sujeito que ao deparar-se com uma crise de meia-idade, decide fazer um estudo de caso da própria vida, resgatando recortes da trajetória como guitarrista de uma banda de rock cuja maior façanha, nos anos 1980, foi ter emplacado a canção *Trevas de Luz*. Feita de extremos, a vida profissional e artística de Zanquis atingiu o sucesso tão rápido quanto mergulhou no esquecimento, tanto que os discos de vinil de sua banda apenas são encontrados em sebos musicais na periferia de São Paulo. Satirizando às avessas o retrospecto de sua carreira, Tony Bellotto usa Teo Zanquis como disfarce para reavivar memórias de si e dos outros. É esse o espírito da feliz observação de Levillain quando assinala que “se o ato de escrever sobre vidas é muito antigo, a ideia de que a vida é uma história é bem mais recente. E é esse fundamento que está na base do que se considera a escrita biográfica e autobiográfica” (LEVILLAIN, 1996 apud GOMES, 2004, p.12).

Tipo curioso, Zanquis não vê nenhum mal na solidão, nem tão pouco a inevitabilidade da velhice, combatida aqui com as recordações dos tempos áureos, regadas à base de cocaína, bebidas, literatura, rock e sexo, muito sexo. Quanto à descrição das relações sexuais, Bellotto abusa de palavras obscenas, muitas das quais presentes na língua portuguesa, contudo evitadas, apurando o domínio do protagonista naquele universo feito à sua medida. Assim, ao longo da narrativa, há investimentos massivos na escrita pornográfica que aliada à possibilidade do romance aberto de isolar sequências, propicia um modo de leitura singular:

Dessa vez ela nem quis saber de camisinha. Logo que abri a porta ela já me aplicou uma gulosa ali mesmo, na sala. Ajoelhadinha, rezou o pai-nosso e a ave-maria sem tropeçar nas vírgulas, enquanto o velho sátiro aposentado lutava para não desabar por conta da moleza nas pernas. A boquinha carnuda ia e voltava, lubrificando de saliva minha jeba dura como um nabo congelado. Nunca estive tão perto de experimentar a sensação

de ser boqueteado pelo Steven Tyler. Ou pelo Mick Jagger. Tudo bem, eu podia ter pensado na Angelina Jolie, mas pensei no Tyler e no Jagger, *so what?* Sou hétero, mas um bom roqueiro sempre tem alguma fantasia na viadagem. Toda aquela ambiguidade. Já dei minhas escorregadas no passado, mas não sei se quero falar sobre isso aqui. Não agora. Voltando ao *miniloft*, lá pelas tantas avisei: “Vou gozar!”. E Lien, sem tirar o caroço da boca: “Goja, goja!”. Meu fluxo narrativo inundou a cavidade bucal *made in Korea*: gojei (BELLOTTO, 2010, Edição Kindle, Localização 1576, grifos do autor).

Todavia, a noção de gênero da literatura – ou paraliteratura – pornográfica só está presente no romance em análise enquanto sequências pornográficas. Estas últimas podem ser encontradas em gêneros bastante diversificados, inclusive, em textos que não derivam da pornografia propriamente dita:

Na verdade, vários leitores só leem as sequências pornográficas, e desordenadamente. Além do mais, eles frequentemente praticam leituras repetidas da mesma sequência, por menos que ela seja apreendida como particularmente excitante. Isso está em acordo, é o que veremos, com uma relação bastante singular com a narratividade, que hoje encontramos em seu paroxismo no consumo de filmes pornográficos (MAINGUENEAU, 2010, p.18).

O tom confessional, assumido em *No Buraco*, é a postulação de Zankis e, quem sabe, de Tony Bellotto, de uma identidade para si e a busca de registro, como um trabalho de ordenação, rearranjo e significação do trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa. A personagem, inclusive, revela a própria condição ao leitor, “sim, sou um guitarrista escritor

– se é que é possível o paradoxo –, caso ainda não tenha notado”, e chega ao cúmulo de brindá-lo com seu reconhecimento, “agradeço a companhia e, sobretudo, a paciência” (BELLOTTO, 2010, Edição Kindle, Localização 539 e 2839).

Ato contínuo, o relato é carregado de intertextualidade, beirando ao hermetismo quando faz menções recorrentes a bandas e canções de rock de todo o globo, produtos da cultura popular como as histórias em quadrinhos do cartunista Hugo Pratt, *Corto Maltese* – que, entre outras coisas, é o retrato falado de Bellotto para Zanquis –, ou mesmo sequências que remetem a situações presentes nos livros de Nick Hornby, como *Alta Fidelidade*²:

Sempre fui fã do Corto Maltese, o marinheiro aventureiro criado em 1967 pelo quadrinista italiano Hugo Pratt. Essa admiração me levou ao equívoco de, nos anos 80, dos píncaros da insensatez juvenil, usar nos shows figurinos inspirados nas roupas do Corto. Hoje em dia quem me vê na capa do Totem rachado com aquele ridículo bonezinho de marinheiro pode desenvolver ideias errôneas a meu respeito (e a respeito da minha sexualidade, principalmente) (BELLOTTO, 2010, Edição Kindle, Localização 305).

Para quem conhece as referências, é como se o escritor estivesse comunicando-se diretamente com o leitor. A metalinguagem, por sua vez, chega às vias do fato quando Zanquis passa a falar sobre a própria atividade da escrita. Nesse ponto, a narrativa aproxima-se do primado de Foucault (2009), no qual o próprio texto tem direcionamentos exteriores e anteriores que sugerem a presença da figura do autor. Haveria, portanto, uma regra inerente que regeria a escrita segundo a

2 Tal como a personagem Rob Fleming de *Alta Fidelidade*, Teo Zanquis abusa de listas de melhores discos, livros, bandas e instrumentistas para fundamentar seus argumentos (HORNBY, 1998).

prática de duas temáticas, quais sejam: o *tema da expressão e da morte*. No primeiro caso, a obra seria autossuficiente, pouco importando quem a redigiu e, no segundo, a escrita providenciaria a imortalidade das personagens como exorcismo da materialidade da morte.

De outro modo, a morte também implicaria no arrefecimento das singularidades do sujeito que a escreve, faria o papel do morto no jogo da escrita. Contudo, ainda que tais dinâmicas cobrissem com algum louvor os rastros do autor, é possível vislumbrar suposições que preservariam a existência do mesmo. Uma seria a noção de obra, visto que a própria utilização do termo designaria a individualidade do ente escritor; e a outra seria a noção de escrita que denotaria o empirismo do autor e sua necessidade de interpretação.

O nome do autor exerceria um objetivo específico relacionado ao discurso, uma função classificatória, sendo definido e sinalizado por sua própria produção que, por sua vez, faria conexões tanto com o indivíduo singular quanto com uma pluralidade de *eus*. Os *eus* poderiam ser os do prefácio, os que argumentam dentro da narrativa do livro e, até mesmo, os que interagem com o leitor. A função do autor vai ao encontro do modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos no ventre de uma sociedade. O que Foucault tem em mente é desviar o sujeito de suas fundações e passar a enxergá-lo como uma função do discurso.

Dada à aproximação de Bellotto com a carreira de músico e escritor da personagem, Teo Zanquis, é difícil não apenas para o leitor imaginá-lo como uma função do discurso, mas também a própria crítica erudita ao não entendê-lo como autor. Por outro lado, sua produção tem elementos suficientes para levantar anos de discussões, principalmente quando se elenca o engajamento e interação com o público, fazendo, neste caso específico, às vezes de um autor performático de *autoficção*, ou seja, estaria construindo a “si” e ao “próprio” texto ao mesmo tempo. Essa verdadeira invenção de si, camuflada algumas vezes como “roqueiro decadente”, aproxima a autoficção da psicanálise, pois o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração (KLINGER, 2012).

O sujeito cria uma ficção de si, e essa ficção não é verdadeira ou tão pouco falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio. Assim, *Teo Zanquis* é uma personagem que se exhibe “ao vivo” no mesmo instante da construção do discurso, indagando-se sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica e ácida perante os seus modos de representação.

CONCLUSÃO

A linguagem literária não é um aparato que se reproduz no dia a dia, mas sim uma expressão do pensamento pela palavra trabalhada artisticamente. Diante desse ponto de vista, a escrita é inexoravelmente artificial e, por mais que aproxime o leitor da realidade, o que está em jogo é a materialização de um universo ficcional cuja concepção se dá a partir de arroubos criativos e manipulações do vocabulário. Contudo, uma obra literária não se define apenas pela estética formulaica, vai mais além, passa por centros de referência, esferas de poder e converge-se em uma dita crítica erudita.

Tomando como referência a percepção em tela, nesse artigo, buscou-se responder de que maneira a escrita de Tony Bellotto, na obra *No Buraco*, corresponde às propostas elencadas na noção de literaturas pós-autônomas segundo Ludmer (2010), apontando, inadvertidamente, para uma narrativa cujos contrapontos estéticos são produtos da passagem do tempo e das mudanças nos perfis do público leitor, libertando, igualmente, a construção de discursos dos grilhões conceituais forjados sobre a criação de mestres do passado. Quanto ao objetivo perseguido, foram apresentados contrastes entre a narração clássica canônica e a referida tendência pós-autônoma, sobretudo no cruzamento do gênero romance e a escrita de si, no interior da obra em análise.

Por fim, constatamos que não é o que se diz ou mesmo a linguagem que se usa, mas a forma como o processo se dá que ocasiona a valoração de uma obra literária. A linguagem literária não é mera repetição, é recriação. Ainda que se parta de realidades conhecidas ou fantásticas, ela é perpetuamente reinventada.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- BELLOTTO, Tony. **No buraco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- FERRÉZ (Org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 7. ed. Lisboa: Nova Veja, 2009.
- GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- HORNBY, Nick. **Alta fidelidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- LEVILLAIN, Phillipe. Os protagonistas da biografia. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.
- KAMENSZAIN, Tamara. **La boca del testimonio: lo que dice la poesía**. Buenos Aires: Norma, 2007.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

PIERON, Jean-Philippe. **Transmissão uma filosofia do testemunho**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

RESENDE, Beatriz. **Expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

SER OU NÃO SER ROMANCE:

Discussão sobre as novas perspectivas do romance contemporâneo na obra *Mastigando Humanos*, de Santiago Nazarian

Luiz Paulo de Carvalho Ferreira
(UEPB/PPGLI)

UMA FORMA EM DEFORMIDADE

O romance, como gênero literário moderno, é uma forma de narrativa caracterizada pela problematização de elementos sociais da sociedade burguesa, a partir da construção do gênero épico, segundo Lukács (2000).

Um romance moderno é caracterizado por uma complexidade maior que outras formas narrativas, como a novela, ou seja, haveria no romance a necessidade de um paralelismo de ações, dentro de uma narrativa de forte caráter realista, sua extensão permitiria o aprofundamento da construção das personagens. Essas são algumas das características da narrativa romanesca, em sua forma pré-estabelecida e que apresenta uma fôrma a ser preenchida pela escrita. Porém, essa maneira moderna encontra dissonância quando buscamos compreender obras contemporâneas. É o que acontece com a narrativa *Mastigando Humanos*, de Santiago Nazarian.

Mas é tarefa da crítica e teoria literária dizerem em que gênero literário deve-se enquadrar determinada obra, bem como apontar o que deve ser considerado, ou não, canônico. Uma função nobre, mas nos parece excludente e falha, afinal, os critérios utilizados e forçosamente impostos a serem seguidos não são apresentados aos autores e leitores.

Nesse sentido, Foucault em *O que é um autor* problematiza o conceito de transdiscursividade, em que um texto é base para novos textos diferentes, mas fundados nos primeiros. Talvez essa relação esteja ligada à formulação de novos discursos e novas ideias, daí a possibilidade de novas discussões, que podem ou não concordar com o texto inicial, o que pode estar ligado ao que Márcia Abreu apresenta como questionamentos a respeito da existência de bons livros, ou não, e da escolha de tais obras, como boas, está relacionado a determinado contexto histórico e época, junto com suas relações de valores e conhecimentos dos leitores e de quem escreve, por exemplo. Segundo Foucault (2009), o autor parece ser constituído por uma figura política e construída a partir de interesses de poder, segundo o filósofo: “o autor é então uma figura ideológica pela qual se afasta a proliferação do sentido” (FOUCAULT, 2009, p.43).

O PÓS DA LITERATURA

Ludmer em “Literaturas Pós-autônomas” aponta para uma escrita ligada ao território (*Buenos Aires*), o pertencimento dos sujeitos a determinados territórios, uma espécie de identidades local, ou regional. A literatura pós-autônoma se caracteriza por obras não propriamente literárias, ou não se pode assim denominá-las: são ficção e realidade, ao mesmo tempo são práticas territoriais do cotidiano, numa ligação fortemente crítica ao capitalismo. O que implica em dizer que todo cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário). Ficção é realidade e realidade é ficção: testemunho, autobiografia, reportagem jornalística, crônica, diário íntimo, etnografia – buscar na realidade cotidiana se afirmar, carregada de

realismos sociais, mágicos, costumes, realismo do passado, em que “a ficção era a realidade histórica passada por um mito, fábula, símbolo” (LUDMER, 2010, p.2).

Outro pesquisador que abordou a ideia da literatura na atualidade é Godofredo de Oliveira Neto em “O pós-pós: novos caminhos da prosa brasileira no século XXI”, que trata da literatura dos anos 80 e 90 no Brasil, a qual teria atravessado a fronteira da arte literária. Não há preocupação do autor em limitar explicitamente o que é realidade ou ficção: literatura pós-autônoma.

A literatura pós-autônoma aponta para uma tendência denominada de pós-pós, em que trata das relações humanas mais delicadas e consentâneas da necessidade de uma sociedade menos bestializada¹, característica do pós-modernismo, excesso de individualismo.

Volta-se ao emprego metafórico e simbólico da linguagem. O romance abre espaço ao singelo e à fala direta dos personagens, com fluxo ao uso da norma culta. Uma escrita que busca a reconciliação e harmonia. Uma literatura menos egocêntrica e mais “poética”, bela, emocionante e o esgotamento da violência estética e temática, linguagem dura, narrativa fragmentada, mistura de gênero e uso de gírias e palavrões; características que são explícitas na obra analisada de Santiago Nazarian, *Mastigando Humanos*. Narrativa que, como aponta o título, conta as experiências de vida de um jacaré (Victório) que vivia em um esgoto de uma grande cidade e que passa por grandes mudanças em sua vida, chegando a ser professor universitário. Através de uma linguagem que busca no caráter existencialista e com traços experimentais, Nazarian (2006) traz um romance com animais personificados, mas que problematizam e convidam o leitor a pensar na condição contemporânea do homem, utilizando uma linguagem culta, com termos próprios do conhecimento acadêmico e não voltada para palavras de baixo calão, como aponta Oliveira Neto (2010).

1 Compreendendo esse termo como sinônimo de sociedade violenta, brutal, grosseira.

O MODERNO E O MODERNISMO EM *MASTIGANDO HUMANOS*

João Alexandre Barbosa em “A modernidade do romance” discute a diferenciação entre moderno e modernismo, em que o primeiro se caracteriza por ser um fenômeno de bases universais, enquanto o segundo se centra na ideia de vanguarda; de forma a apontar para os desdobramentos do primeiro, uma obra moderna pode não ser modernista, mas uma obra modernista deve ser moderna.

A noção de moderno é tratada a partir da segunda metade do século XIX. Nesse período, caracteriza-se na literatura uma forte relação em descompasso entre ficção e realidade, de forma a romper com a proposta realista. O Moderno é assim considerado uma forma insegura entre realidade e representação da mesma. Segundo Schüller (1989), o romance é o gênero da Modernidade, sendo caracterizado pelo “subjetivismo, pela visão crítica, pela recusa da medida, pela subversão da ordem” (SCHÜLER, 1989, p.80), embora o estudioso também defenda que tais traços já se faziam presentes em romances desde o século XII. O moderno, como também aponta Barbosa (1983), é um fenômeno de traços universais, mas o romance de Nazarian, na perspectiva moderna, parece ser assim compreendido, mas não apenas no que aponta Schüller (1989), mas na perspectiva atual de Barbosa (1983), no sentido de hibridização, da junção de elementos próprios de uma linguagem fragmentada e da personificação de animais, da polifonia discursiva como aponta Bakhtin (2000), do dialogismo presente na proposta pós-moderna do texto de Nazarian (2006), através da polifonia, que compreende o discurso do morador de rua e o discurso do docente universitário, dos conflitos de microcosmos diversos; daí a inovação na linguagem como afirma Barbosa (1983).

Ao discutir a obra modernista *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Alexandre Barbosa aponta para um elemento característico dessa escrita: a fragmentação. Esta se faz presente também na obra de Santiago Nazarian, *Mastigando Humanos*, em que a fragmentação da linguagem e mesmo das relações entre as personagens se faz presente continuamente já que é “a convivência que estabelece as verdadeiras

ligações” (NAZARIAN, 2006, p.95), mas que não há espaço para a convivência amigável no *underground*, em que as lutas por espaço, no sentido territorial de reconhecimento e respeito pelos pares, se fazem através dos conflitos e da tentativa de dominação do mais fraco pelo mais forte.

Assim como *Macunaíma* de Mário de Andrade, que, segundo Alexandre Barbosa, aponta para uma “tese” dos romances modernistas de toda a América Latina e se constitui em um norte a ser seguido pela Escola, a “tese” de Victório (o jacaré escritor do romance *Mastigando Humanos*) passa a representar uma paródia das relações humanas ditas mais racionais, o ambiente acadêmico e suas formulações da exatidão científica e matemática, com seus discursos metafísicos. A realidade humana é parodiada assim como em *Macunaíma*, embora que em níveis e meios diversos. Mas Victório representa mais que um questionamento ao sentimento de racionalidade, mas o próprio questionamento da linguagem na voz de animal “irracional” e que se relaciona com o que Oliveira Neto (2010) defende, no tocante à tendência literária atual de buscar relações menos bestializadas, ou seja, a “besta” (jacaré) passa a representar ironicamente a racionalidade humana (professor universitário de filosofia).

É nessa desarticulação entre literatura e realidade que se encontra também a obra *Mastigando Humanos* de Nazarian, assim como a literatura de Mário de Andrade. Perceber a literatura atual, a partir da obra em análise, aponta para uma compreensão da forma de produção literária e da representação de uma realidade sociocultural. A estrutura da linguagem da narrativa aborda uma relação fragmentada que reflete as relações entre as personagens, ligadas apenas pelo campo de interesse, seja a partir do uso de drogas entre um menino de rua e um rato no esgoto ou entre um jacaré professor universitário e seus colegas de profissão, a partir da busca por *status* social.

O romance, como afirma Soares (2007), apresenta alguns elementos narrativos: “narrador, narratário, personagens, tema, enredo, espaço e tempo” (SOARES, 2007, p.39). O romance é uma forma narrativa atual que se volta para o homem como indivíduo, não mais

como a busca da representação do mundo burguês. Segundo Sarrazac (2002), o hibridismo que se fez presente no teatro, mas aqui fazemos a relação com o romance literário, desconstruiu a forma dramática clássica (aristotélica), forma essa que era vista como organismo vivo, portanto proporcional, em detrimento da obra moderna, que é compreendida a partir da metáfora do “cruzamento”, da mistura como um *Frankenstein*, da junção de elementos diversos para formar um inconstante, o assimétrico, o híbrido. Uma hibridização constituinte da obra de Nazarian, em *Mastigando Humanos*, já que apresenta um protagonista como uma personagem não humana, um jacaré, um agente da narrativa que conta sua estória de vida, e que destoa de uma representação verossimilhante, mas uma construção irônica da instituição acadêmica, por exemplo, e da relação de superioridade humana em detrimento de outros animais².

O hibridismo e o assimétrico se fazem presentes nessa narrativa que não apresenta divisão de capítulos, mas constantes divisões identitárias do jacaré narrador, a exemplo do seguinte trecho: “Não adianta culpar a sociedade, a Universidade, pela escolha e direcionamento da minha vida profissional. Talvez se eu sorrisse diferente – se

2 O entendimento hodierno sobre ética é centrado em nossas ações sobre os humanos, mas dificilmente incluímos nessas ideias os animais que não se enquadram especificamente em nossa espécie, levanta-se daí o questionamento: a partir das mudanças necessárias que nossas sociedades enfrentam e a urgência em ações colaborativas com o meio ambiente e busca em equalizar nossas ações com práticas não-devastadoras e que mantenham o respeito para com as outras espécies no planeta, já que nossa sobrevivência depende desse ambiente equilibrado. Ainda assim, a ideia de uma igualdade humana perante um animal parece absurda em certa medida para alguns, mas como aponta Singer: “A igualdade é uma idéia moral, e não a afirmação de um fato. Não existe nenhuma razão obrigatória do ponto de vista lógico para uma diferença fatural de capacidade entre duas pessoas justificar qualquer diferença na consideração que damos às suas necessidades e interesses. O princípio da igualdade dos seres humanos não constitui uma descrição de uma suposta igualdade fatural existente entre os humanos: trata-se de uma prescrição do modo como devemos tratar os seres humanos” (SINGER, 1975, p.22).

eu fosse panda, se eu fosse camelo – outras portas poderiam ter se aberto para mim” (NAZARIAN, 2006, p.146) e no trecho:

No fundo, eu queria mesmo acreditar nisso. Eu precisava acreditar nisso. Não porque fosse meu grande desejo, mas porque era a única função que eu tinha no mundo. Se eu não fosse nem aquilo que acreditavam que eu era, o que seria? Longe demais da minha natureza, tentando me disfarçar de civilidade (NAZARIAN, 2006, p.180).

Os dois trechos apontam para a imposição identitária que a personagem se encontra, a dúvida, a insegurança de seu deslocamento do território em era inserida e que metaforiza a pós-modernidade com deslocamento de posições identitárias dos indivíduos em sociedade, em distanciamento com a representação moderna, da identidade que buscava a exatidão da física de Newton.

Um romance nos moldes modernos apresenta um casal romântico principal, com personagens principais e secundários, como afirma Soares (2007), mas a relação entre os personagens do romance de Nazarian (2006) que representam o casal romântico se constitui com um jacaré e um tonel de óleo vazio jogado no esgoto, uma quebra na estrutura das relações do romance moderno, não mais temos um casal humano, mas um animal de sangue frio e um objeto inanimado. Não mais a representação de um modelo de casal burguês (cristão, da família patriarcal formada por um homem e uma mulher, monogâmica, de classe média, eurocêntrica³) é tratado no romance atual, mas as possibilidades, as relativizações da influência das descobertas de Einstein, os hibridismos, os múltiplos caminhos de gêneros, de classes, das marginalidades, que são corporificadas na relação entre um jacaré e um tonel, de um personagem não apenas marginalizado, mas *underground*

3 MARCOZAN, Reinoldo. Enfoque psicopedagógico na relação família e escola. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/ceesp/2006/02/a9htm>>. Acesso em: 06 jul. 2014, às 11h:38min.

e que busca seu espaço, como aponta Ferréz (2006), através do grito e utilizando as pequenas brechas democráticas de que disponibiliza, sendo a educação uma delas, como acontece com Victório.

A trajetória do romance ao longo de sua formação não foi linear, seus temas mudaram de acordo com as mudanças nas relações sociais até chegarmos ao modelo moderno, onde se insinua o romance, segundo Amorin (2003). É esse vínculo com a realidade social que nos dá a certeza da mutabilidade da narrativa romanesca. O romance evolui da narrativa de entretenimento ao estudo das relações sociais, segundo Amorin (2003).

Caracterizar *Mastigando Humanos* como romance burguês não parece possível, pois partimos do pressuposto de um modelo burguês do século XIX, período em que segundo Lukács (2000), houve a dissolução do romance pela ausência de ação épica, entrando em voga as divagações psicológicas. Um caminho oposto ao de Bakhtin (2000), que considera o romance um gênero inacabado. Mas podemos classificá-lo como um romance nos moldes da sociedade atual, na sociedade pós-moderna, como discute Hall (2009), das relações de conflitos individuais e das (des)construções de identidades, da estrutura linguística híbrida.

Tomando o pressuposto de que é a linguagem inovadora que caracteriza a literatura modernista, podemos apontar para a construção da linguagem de Nazarian, não propriamente sob aspectos estruturais inovadores como o discurso direto com o leitor, já utilizado por Machado de Assis, mas a problematização social como aponta Benedito Nunes em “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro” (1983), em que o vocabulário rico em palavras de vários campos do conhecimento é usado por um jacaré que vive em um esgoto e passa a ser considerado intelectual, assumindo grau de respeito acadêmico como professor universitário, na busca de tornar outros animais mais racionais. Mas acredita intimamente que a sociedade precisa de seres “mais capazes” para tentar organizar uma vida ilusória, cheia de hipocrisias e da tentativa de fugir da essência animal. Um discurso que se assemelha ao *O Futuro de uma Ilusão*, de Sigmund Freud: “Só através

da influência de indivíduos que possam fornecer um exemplo e a quem reconheçam como líderes, as massas podem ser induzidas a efetuar o trabalho e a suportar as renúncias de que a existência depende” (FREUD, 1996, p.1).

A linguagem é o aspecto que nos chama atenção, a literatura de desconfiança como aponta Benedito Nunes, em que a viagem e o combate, próprios do movimento regionalista, o qual está mais próximo do Naturalismo que do Modernismo para Nunes, se apresenta em *Mastigando Humanos*, cuja busca pelo encontro identitário e a recepção imposta de identidades ao sujeito como afirma Hall (2009), através do processo de aculturação, que atinge o protagonista de *Mastigando Humanos*, em sua transferência do esgoto para a universidade. Um alargamento da experiência temática e mesmo formal ao pôr um animal como protagonista de um romance e, ainda mais, assumindo identidades propriamente humanas, como um professor de filosofia.

A relação moderna entre a obra de Santiago e os escritores modernistas se faz por elementos como a linguagem irônica e a temática abordada, mas segundo Silvano Santiago, o Modernismo nos moldes de 22 até a segunda metade do século passado não cabe aos escritores contemporâneos, pois as demandas ideológicas e estéticas são outras na atualidade. De forma a apontar um novo movimento denominado de pós-modernismo. Movimento caracterizado pelo autoritarismo esquerdista e de direita e pela postura antiliberal.

É a partir da teoria oswaldiana da antropofagia, da relação entre o local e o cosmopolitismo que se fundamenta o movimento modernista, dando origem a uma visão do passado que “visa a colocá-lo em condição de força para a criação dependente” (NAZARIAN, 2006, p.89), a exemplo de *Macunaíma*, uma construção de traços nacionais com forte tom irônico e crítico baseado em uma forma de recontar a história.

Porém, Santiago discute a produção literária atual, que não apresenta, segundo esse estudioso, uma tradição, “indicando outras opções de escrita ficcional entre nós – daríamos conta de que um diferente percurso de leitura poderia ser estabelecido” (NAZARIAN, 2006, p.92); tal percurso poderia ser assim apontado em *Mastigando Humanos*, de

Nazarian, a partir de uma escrita em tom irônico, com vocabulário diversificado e extremamente filosófico no tocante a questões identitárias e existencialistas. Embora com características próprias, como personagens principais sendo protagonizados por animais e o levantamento da problemática racional humana, o romance ainda reflete elementos da escrita modernista, e como afirma Santiago: “Não vamos acreditar que o romancista é um ingênuo que deve enxergar os fatos concretos com a inocência de um Adão” (Ibid., p.100).

Afirmar se o romance *Mastigando Humanos* é ou não uma obra moderna deve levar em conta os elementos históricos de sua constituição, como afirma Sússekind (2008):

A interpretação não abandona a reflexão histórica, mas compreende a história como algo de imanente a cada obra de arte particular que ‘habita as três dimensões temporais’, ou melhor: as três participam dela, constituem aquela tensão interna que é a sua historicidade (SÜSSEKIND, 2008, p.42).

Portanto, os elementos presentes na obra de Nazarian caracterizam uma estética que pode ser ligada ao movimento modernista, por apresentar elementos inovadores quanto aos padrões modernos de romance ao fundir elementos de gêneros diferentes em sua obra (fábula e romance), embora não possamos fechar tal relação de forma a impedir outras interpretações.

Santiago Nazarian usa e abusa da metáfora e da ironia em seu romance *Mastigando Humanos*. A começar pelo título do livro e a estética da capa, com imagens de partes do corpo humano formando as letras do título. Mais, Nazarian põe na voz de um jacaré a narração da biografia do crocodiliano que também escreve. O crocodiliano que tem como amigo um cachorro (Brás) e que não teria coragem de comê-lo como fez com outros cães. O autor nos apresenta ainda outro personagem interessante, um sapo que vive bebendo, fumando e que cheira cola junto com um menino de rua. O psicodélico está presente

em toda a obra, desde um jacaré intelectual com gostos inusitados e conhecimento vasto da cultura humana até a relação entre loucura e uso de drogas.

O crocodiliano discute e justifica sua saída de seu habitat natural para um lugar inusitado: o esgoto de uma grande cidade. A poluição, dejetos e restos de alimentos que se confundem junto com humanos e cães são os alimentos desse intelectual do submundo, Que escreve com propriedade e conhecimento de termos que passeiam por várias áreas do conhecimento humano, como a medicina (sinapses), filosofia (determinismo), psicanálise (inconsciente coletivo), biologia (níveis tróficos, pecilotérmico), química (dióxido de carbono), por exemplo.

A ironia está presente em todo o texto, pois “Em pouco tempo, vivendo entre o lixo, qualquer um aprende a ler.” Desde a direta crítica ao sistema de ensino até a ironia de um romance entre um jacaré e um tonel de óleo velho; um romance com ares de fábula. Uma proposta que vai contra a tradição moderna do gênero romântico. Para Lukács (2000), o romance moderno é o herdeiro direto da epopeia, ou mesmo, a forma de epopeia moderna. Pois problematiza o próprio sentido da vida em sua totalidade em uma era em que as relações humanas passaram a ter mais um caráter intrassubjetivo. O moderno trouxe mudanças para as relações e essas foram representadas consciente ou inconscientemente na literatura. Mas o que Nazarian aponta já não podemos entender como uma estrutura romântica moderna, mas o que segue novas estruturas de linguagem que partem para a fragmentação da língua e das estruturas sociais, uma maleabilidade característica das sociedades pós-modernas como afirma Hall (2009).

O personagem que a todo o momento levanta questões filosóficas e próprias do existencialismo humano, “Se a fome é o impulso básico da existência, o freio da existência seria o medo? Ou seria a sociedade?” O *contratualismo* de Rousseau se faz presente no discurso de um animal de sangue frio dono de uma erudição enorme. Mas que tal erudição levou também ao questionamento de sua racionalidade e a experimentação na bebida como uma espécie de fuga dos conflitos identitários enfrentados pelo narrador. Afinal ele era um jacaré, mas

racional, lia, escrevia e tinha hábitos diferenciados de sua espécie; buscou na cidade, embora que às margens dela, um refúgio, um lugar a se descobrir e a ser descoberto.

A relação entre o animal e ambiente, digamos, artificial, criada pelo homem é conflituosa, o êxodo da personagem que sai de seu meio natural e se instala em ambiente *underground*, mas que se adapta ao local, com frieza dos esgotos e das relações, até certo ponto. O diferente é visto e posto como marginal; a relação cultural parece ter acontecido de forma forçosa como aponta Hall (2009), em um processo de aculturação em que as relações de conhecimento aconteceram quase de mão única e necessária ao animal, a fim de que sobreviva ao ambiente em que se instalou, mas que apenas sobreviva, alimentando-se de tudo aquilo que não mais importa ou necessita aos outros, como fala Afro-x: “o que é bom é pra si. O que sobra é do outro. Que nem um sol que aquece, mas também apodrece o esgoto”⁴. É nessa podridão que se encontra nosso narrador intelectual, em meio hostil, mas que se transformou em lar.

Um ambiente negado e invisível socialmente, em um processo do não querer ver, do esconder, do negar a animalidade humana e seus desejos, impulsos e necessidades mais instintivas, como as do “baixo ventre”, como aponta Bakhtin em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”. O carnal é substituído pelos valores religiosos da cultura judaico-cristã e posteriormente com ideal moderno positivista da constituição de um homem racional puramente, o homem contiano, que não aspira aos instintos, pois diferente de outros animais, possui racionalidade e tal capacidade gera nele valores próprios do ideal humano, de forma a negar sua essência animalesca.

Talvez o mais irônico no romance *Mastigando Humanos* seja essa relação intrínseca entre o racional e o irracional, a problematização entre os conceitos e valores de uma proposta de construção humana

4 Música *A vida é o desafio*. Disponível em:<<http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/a-vida-e-desafio.html>>. Acesso em: 25 maio 2014 às 13h:00min.

nos moldes de um maquinismo, de um modelo pré-estabelecido a ser incorporado em um modelo social extremamente seletivo e excludente. Porém, é metaforizado através de seus personagens, especialmente, pelo narrador, que tem pressa em terminar suas memórias, de se apresentar, de aparecer para pôr sua obra como produto do mercado cultural.

A marginalidade literal, espacial e ideológica de nosso jacaré escritor está presente ao longo de toda a obra, a busca conflitante por espaço faz dessa literatura uma metáfora ao marginal, embora a linguagem utilizada por Nazarian possa ser posta, se isso é possível, no que Ludmer chama de literatura pós-autônoma, com a linguagem que varia entre o erudito e a afirmação de uma identidade local, e própria do ser.

Embora a literatura pós-autônoma se caracterize por obras não propriamente literárias, ou não se pode assim denominá-las: são ficção e realidade, ao mesmo tempo, são práticas territoriais do cotidiano, numa ligação fortemente crítica ao capitalismo; a obra de Nazarian apresenta esses elementos, mas usa a metáfora como afirmação de uma literatura que é ao mesmo tempo ficcional e real, em que o simbólico é experimentado e posto em destaque com base no ideologicamente correto e em fatores econômicos da dicotomia centro/periferia.

Ludmer (2007) aborda a discussão entre cultura e literatura e sua relação sinônima entre a economia, em uma constituição mútua, na elaboração entre literatura e realidade, em que há uma fusão quase irreconhecível entre ambas, como já discutido acima.

A literatura perde sua autonomia e produz transformações, como o fim da literatura como realidade (histórica) e ficção; a literatura pós-autônoma perde o atributo literário; assim perderia o valor crítico já que tem, por exemplo, o narrador como escritor e leitor. O que está em voga é o valor literário. A literatura pós-autônoma estaria em tudo o que se produz. Tudo é artefato. A funcionalidade textual é o objetivo e o silêncio, o recurso, em que o individualismo é o elemento frente para o plural. É o que se aponta em *O pós-pós: novos caminhos da prosa*

brasileira no século XXI, de Godofredo de Oliveira Neto, em que a literatura dos anos 80 e 90 teria atravessado a fronteira da arte literária. Não há preocupação do autor em limitar explicitamente o que é realidade ou ficção: literatura pós-autônoma.

Nazarian traz temáticas existenciais próprias do humano moderno e da consciência do lugar em si. O espaço como inserção do indivíduo em base conflitante com outros indivíduos e em constante e necessária relação com os mesmos. O jacaré escritor, assim como o “defunto escritor” de Machado de Assis, denota uma busca pelo discurso subjetivo, também relacionado pelo novo melhor amigo do jacaré (Brás), o único cão que nosso protagonista não comeria. A figura animal é lançada em contraponto ao que propõe a discussão sobre a literatura pós-autônoma, que aponta para uma tendência, que trata das relações humanas mais delicadas e consentâneas da necessidade de uma sociedade menos bestializada, característica do pós-modernismo, excesso de individualismo. Ironicamente, essa sociedade menos violenta tem na figura de um jacaré um ser de grande erudição e bem mais aberto a diálogos e aceitação das diferenças, enquanto os humanos marginalizam e excluem o que não estiver dentro dos padrões pré-estabelecidos em determinado período histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O simbolismo da narrativa está presente ao longo de todo o texto, seja na personificação dos animais e até objetos, seja nos discursos do narrador, que parte de ideias de forte traço filosófico modernista.

O emprego metafórico e simbólico da linguagem. O romance abre espaço ao singelo e a fala direta de alguns personagens, com fluxo ao uso da norma culta. Uma escrita que busca a reconciliação e harmonia. Uma literatura que discute o egocentrismo ao mesmo tempo em que prima pela poeticidade, pela beleza da linguagem e torna irrelevante elementos como: violência estética e temática, linguagem dura, narrativa fragmentada, mistura de gênero, uso de gírias e palavras.

A escrita de Nazarian (2006) possui peculiaridades que chamam a atenção do leitor como o alto grau de informações que é posto em sua obra, com uma linguagem que se enquadra dentro do “padrão” de escrita da língua portuguesa, mas, ao mesmo tempo, extremamente política.

Mastigando Humanos constitui uma ficção que metaforiza a sociedade atual, a fragmentação das relações e das identidades, através de uma linguagem que parte do existencialismo, com crises identitárias do protagonista, principalmente, como discutido acima e vai para experiências de linguagens com a utilização de vasto léxico de áreas de conhecimento diversificadas. Tudo em tom problematizador e em constante convite de participação do leitor na construção da narrativa.

Próxima da ironia modernista, inovadora na construção das personagens e na gradação psicodélica a que são levados os leitores, quando se depararam com animais/humanos e humanos/animais, ao longo da narrativa, essas imagens não satisfazem os leitores, que possivelmente não compreenderão a estrutura de *Mastigando Humanos* como um romance nos moldes modernos. Por isso, a necessidade de modificarmos os conceitos de gêneros literários atuais, a fim de que eles abarquem as novas criações textuais.

REFERENCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada:** literatura e leitura. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

AMORIM, José Edilson de. **Romance à Brasileira:** literatura e sociedade do século XIX. João Pessoa: Bagagem, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Trad.: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, João Alexandre; GALVÃO, Walnice Nogueira; LIMA, Luiz Costa et al. **Livro do seminário de literatura brasileira**. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1983.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DALCASTAGNÉ, Regina; NUNES DA MATA, Anderson Luís (Orgs.). **Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro, 2012.

FERRÉZ. **Literatura marginal**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 7. ed. Lisboa: Nova Veja, 2009.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad.: Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira, v.I, n.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. **O pós-pós: novos caminhos da prosa brasileira no século XXI**. 2010. Disponível em: <<http://www.teialiteraria.com.br/visualizar.php?id=2210904>>. Acesso em: 13 maio 2014, às 21h:35min.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad.: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: **Resenha** (revista eletrônica) de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.culturae-barbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2014, às 21h:42min.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 34. ed. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARCOZA, Reinoldo. Enfoque psicopedagógico na relação família e escola. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/ceesp/2006/02/a9htm>>. Acesso em: 06 jul. 2014, às 11h:38min.

NAZARIAN, Santiago. **Mastigando Humanos**: um romance psicodélico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

REZENDE, Beatriz. **Expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SARRAZAC, Jean Pierre. **Cadernos Dramat**. Portugal: Campo das Letras, 2002.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SINGER, Peter. Libertação animal. 1975. Acesso em: 14 jun. 2011. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/mC3AxbMv/Peter_Singer_-_Libertao_animal.htm>.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Séries Princípios).

SÜSSEKIND, Pedro. **Peter Szond e a filosofia da arte**. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_peterarte.pdf>. Acesso 11 jun. 2014, às 19h:24min.

UMA LEITURA DE *ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU* E *BARBA ENSOPADA DE SANGUE*, DE DANIEL GALERA

Cleristom de Oliveira Costa

PRIMEIRAS PALAVRAS

Algumas palavras possuem uma carga semântica maior do que outras. Tomando como exemplo o termo “imagem”, podemos suscitar, a partir de uma definição dicionarizada, uma gama variada de significados, que incluem a representação mental de uma determinada ideia ou objeto real, uma aquisição dos sentidos ou ainda uma projeção da mente. Independente da definição que se prefira (supondo que só nos fosse possível escolher uma), há de se apontar a ligação existente entre um termo e a imagem que ele é capaz de nos evocar; essa predisposição de corresponder um nome a determinada ideia ou sensação é um dos alicerces da própria linguagem, sendo por vezes decisiva para determinar como será o primeiro contato com algum item.

A reflexão acima tem razão de ser, quando fomos confrontados com os títulos de dois livros do escritor Daniel Galera: **Até o dia em que o cão morreu** (2007) e **Barba ensopada de sangue** (2012). A sensação temporal provocada no primeiro título (assim como a própria imagem que a morte e correlatos são capazes de evocar), bem como a

violência inserida no segundo exploram bem a relação imagem-significado, o que, assim acreditamos, serve bem ao propósito pretendido pelo autor. Exponente da literatura contemporânea brasileira, Galera faz uso de um estilo que age como representação da época em que vivemos, com concepções muito particulares de tempo, lugar, espaço e personagens. Sua obra faz parte de um momento em que boa parte dos conceitos literários, como as definições de conto e romance, estão em plena revisão. Nesse sentido, as temáticas abordadas por ele são comuns ao nosso presente, ao mesmo tempo em que apontam novos rumos para a literatura brasileira.

Desta forma, este artigo tem como objetivo analisar como surgem as instâncias do narrador e o uso dos recursos literários e estilísticos presentes nesses dois romances; acreditamos que essas práticas da escrita são sistematizadas a partir do conceito de literaturas pós-autônomas postulado por Josefina Ludmer (2010). Sendo assim, se faz necessário um aparato teórico e discursivo adequado ao atual momento da literatura brasileira, de modo que as reflexões suscitadas por Regina Dalcastagné (2012) têm sua razão de ser e, além disso, teóricos como Borges (2008, 2010) e Soares (2007) também contribuem para nossa discussão, permitindo algumas reflexões acerca das estratégias adotadas por Galera. Convém observar que sua obra é composta por outros romances, além de uma coletânea de contos e um romance gráfico (história em quadrinhos); notamos, contudo, uma grande semelhança entre os dois romances selecionados, de modo que nos pareceu lógico que fossem analisados em conjunto.

REALIDADES CINZENTAS E COMPLEXAS

A falta de perspectivas concretas, o ideal vazio de vida adulta e a relação desta com as responsabilidades dão o tom de **Até o dia em que o cão morreu**. Em pouco mais de 100 páginas, somos apresentados ao dia a dia do protagonista, um rapaz (cujo nome não sabemos – um expediente do qual Galera também fará uso em **Barba ensopada de sangue**) de 25 anos, formado em Letras que se prende a uma

adolescência tardia: já foi professor de inglês e até tradutor de russo, mas vive hoje em um apartamento alugado sustentado pelo pai, e passa os dias bebendo, fumando e observando a vida pela janela. As coisas começam a mudar para ele, quando um cão aparece do nada e o ex-professor decide levá-lo para casa, começando a cuidar dele. A chegada do cão praticamente antecipa o surgimento de Marcela, uma aspirante a modelo cheia de planos que colide com toda força ao cotidiano pautado pela inércia e cinismo do ex-professor.

Por sua vez, em **Barba...** somos apresentados a um triatleta professor de natação (e cujo nome também não é revelado) acometido pela prosopagnosia, uma rara condição neurológica que o impede de memorizar o rosto das pessoas que conhece. Residente em Porto Alegre, muda-se para uma cidade do litoral de Santa Catarina chamada Garopaba após o suicídio do pai e, acompanhado da cadela que pertenceu a este, empenha-se em entender o que aconteceu com seu avô – um homem rústico e misterioso supostamente assassinado na mesma cidade décadas antes. Entre as novas amizades, romances e experiências, o protagonista (por vezes atendendo à alcunha “Nadador”) vai apurando mais e mais informações, em uma tentativa de elucidar o que efetivamente ocorreu. Inclusive, chega a ser curioso e perceber que a semelhança física (e de caráter, segundo o pai) entre o Nadador e seu avô é apontada por todas as pessoas que conheceram o segundo, e que o protagonista, ironicamente, nunca será capaz de reter quão similares realmente são as faces de ambos.

As duas obras guardam muitas diferenças entre si, mas há um elemento temático que as une, o que também justifica que sejam trabalhadas em conjunto: o recomeço. Os dois protagonistas vivem momentos diametralmente opostos (um se posta à margem de tudo e todos, e o outro acaba de chegar a uma nova cidade motivado em saber a verdade), mas estão, cada um à sua maneira, tentando iniciar um novo estágio em sua vida. Nesse ponto, serem ou não bem-sucedidos nessa jornada tem pouca ou nenhuma importância; o que move as personagens atua como unidade temática, e embora este não seja

necessariamente um atributo inovador, corrobora para as aproximações teóricas que apontaremos a seguir.

RECURSOS ESTILÍSTICOS E LITERÁRIOS

Entre as duas obras, o uso de metáforas e simbolismos é notadamente mais presente em **Barba...**, servindo como um componente corroborador para o que se passa na cabeça do protagonista naquele momento. Acerca desta figura de linguagem, Borges (2010) a classifica como “objetos verbais”. Embora atente para o cuidado com expressões que pareçam, a princípio, assombrosas e posteriormente se mostrem “inúteis”, acreditamos que tal recurso obtenha resultados variáveis nestas duas obras de Galera selecionadas para este artigo. As metáforas aqui dão o tom para mediar as transformações ocorridas no protagonista sem nome e rosto. Um exemplo disso é a própria palavra “barba” no título; ao mesmo tempo em que serve para marcar o longo tempo que o protagonista passa em Garopaba, também mostra como ele se aproxima pouco a pouco do visual rústico portado pelo avô, no que é chamado pelo mesmo Borges, no ensaio de mesmo nome, de “tempo circular”.

O tempo circular é um modo de definir o suposto caráter cíclico da história; diferente do mito do Eterno Retorno, que professa que um número n de objetos é incapaz de um número infinito de variações idênticas, o tempo circular trabalha com ciclos *similares* em vez de *idênticos*. Se observarmos atentamente, é a essa conjuntura que pertence o Nadador: na busca por dados acerca do desaparecimento do avô, começa uma trilha que culminará em tornar-se o mais parecido possível dele – embora não igual. O mesmo se aplica ao tratamento dispensado a ele; os residentes de Garopaba recebem com frieza as perguntas sobre o passado, de modo que ele começa a sofrer sutis iniciativas para que não mexa mais no assunto e, sem sucesso, faz-se necessária uma abordagem mais física, que se configura em agressões traiçoeiras.

Contudo, convém observar alguns outros pontos comuns às duas narrativas. Um detalhe explorado por Galera é que seus diálogos são ausentes de travessão (ou de algum outro sinal que indique a fala de uma personagem, como aspas), o traço maior que o hífen comumente utilizado para marcar o discurso direto. Por exemplo, neste trecho de um diálogo entre o Nadador e um amigo, o Bonobo, em **Barba...**:

Que merda é essa?

Quero que tu também assine nessa folha e guarde isso. Guarda mesmo. Não perde.

O que te faz pensar que tu vai morrer afogado aqui em Garopaba?

Não precisa levar a sério. Só guarda bem.

Desculpa, velho, mas não vou assinar isso aqui. Tu quer te matar no mar? Por que tu assinou isso? O que esse papel vai provar? Não tô te entendendo.

Relaxa. É só uma coisa que eu acho que vai acontecer. Não vai ser logo, ainda vai demorar muito (GALERA, 2012, p.180).

A não-presença deste, além dos casos em que as falas de suas personagens estão inseridas dentro dos próprios parágrafos, acaba por corresponder a uma sensação similar (mas não exatamente igual) ao fluxo de consciência, recurso literário através do qual somos apresentados ao que o personagem está efetivamente pensando; uma vez que não há travessão ou algum outro sinal que marque as falas das personagens, não há como garantir que se trata de algo que foi realmente dito ou apenas pensado – embora a dinâmica da maior parte dos diálogos faz com que pareçam ser, de fato, uma conversa.

Algumas cervejas depois o Bonobo pede dinheiro emprestado. Já estão um pouco bêbados e pela janela se podem ver relâmpagos silenciosos no breu do oceano. Fica surpreso com o pedido.

Achava que a pousada dava dinheiro. Até que dá, o Bonobo responde. Se fosse só pra sustentar a minha vida aqui tava sobrando. Então o Bonobo conta que manda dinheiro algumas vezes por ano para a irmã solteira que vive mal e mal cuidando de uma creche e também para o pai doente (GALERA, 2012, p.180).

No exemplo acima, o período “achava que a pousada dava dinheiro” poderia ser tanto uma fala como um pensamento do Nadador; levando em conta a estrutura convencional dos diálogos de um romance, poderíamos inclusive ser incentivados a crer que se enquadra na primeira hipótese, mas a já citada ausência de pontuação colabora para a dubiedade. Optar por esse recurso demonstra não apenas a escolha do narrador no que pretende relatar, como também a falta de conhecimento pleno sobre o que está sendo contado; esta seria uma das condições do narrador contemporâneo apontada por Delcastagné (2012), sobre a qual nos dedicamos logo mais.

Ainda sobre questões de pontuação e formatação, em **Barba...**, o autor faz um uso incomum de notas de rodapé. Recurso normalmente utilizado, sobretudo no meio acadêmico, para incluir um comentário de referência ou fonte para determinado termo ou assunto localizado naquela mesma página, as notas aqui ganham um ar no mínimo inusitado: servem para fazer breves narrações em primeira pessoa por personagens diversos, nas quais elas falam sobre o Nadador (o que inclui a mãe do protagonista, sua ex-namorada, uma prostituta, entre outros). Surgem na forma de ligações telefônicas, mensagens pessoais, correspondências, entre outras.

Certa manhã o carteiro narigudo e esquelético lhe entrega um envelope que não é da fornecedora de luz nem da telefônica. A primeira correspondência pessoal que recebe naquele lugar é de Jasmim. Dentro há uma cartinha* escrita à mão com letra espaçosa e uma fotografia que ela tirou na Ferrugem com a câmera virada para eles.

** Olá, peixinho. Tu pediu uma foto minha, mas estou enviando uma de nós dois, porque quero que tu lembre do próprio rosto, também, sempre que quiser lembrar do meu. Tu é muito bonito, e suspeito que saiba muito bem disso. Estou ajudando minha mãe no restaurante, enquanto decido o que faço na vida. A maldição do tesouro não me pegou (espero!). Comecei um projeto para tentar um mestrado no Rio de Janeiro. Estou me resignando em ser sozinha, e torcendo para que tu não demore para achar a pessoa que tu procura. Não fiz nada por mal, e espero que não guarde rancor. Adorei passar pela tua vida. Tomara que a Beta esteja bem, e correndo contigo pelas praias. Gosto de lembrar de como tu cuidava dela. Guarda essa nossa foto. Um beijo, J. (GALERA, 2012, p.329, grifos do autor).*

Essas notas pontuam a relação destas personagens com o professor de nataçãõ, e estão sempre no passado, em franca oposiçãõ ao presente da narrativa. Esse diálogo com outros tipos de gêneros textuais, bem como o questionamento dos limites que a literatura é capaz de romper, enquadra-se no pensamento que Josefina Ludmer (2010) nomeou como literaturas pós-autônomas.

Para Ludmer, a pós-autonomia literária se apresenta em uma série de atributos típicos das manifestações literárias mais recentes; esses traços envolvem o confronto entre concepções de ficção e realidade (que podem se confundir, resultando em uma realidade que é ficção, ou uma ficção que é realidade). Partindo disso, notamos uma movimentação que preza pela autorreferenciação, de modo que a literatura é capaz não apenas de referir-se, mas também de nomear-se, ler-se e alterar-se de acordo com a necessidade e o suporte em que se encontra. Isso necessariamente inclui narrativas que são marcadas por pautas típicas dos dias em que vivemos, e isso nos leva aos dramas vividos pelo protagonista de **Até o dia...**, que desistiu de buscar seu lugar neste mundo, preferindo viver à margem de tudo.

Ao falar sobre o romance, Angélica Soares (2007) parte de um pressuposto histórico que o define em duas categorias. A primeira

seria o chamado *romance fechado*, com princípio, meio e fim bem marcados e definidos: uma *apresentação* na qual são definidos os atributos das personagens e do enredo, seguida por uma *complicação* encadeada pelos fatos que levam a um *clímax* resolvidor de conflitos, chegando a um *epílogo* no qual é dito o destino das personagens. Esta foi, durante muito tempo, a forma consagrada do romance.

Na segunda, chamada *romance aberto*, não há um capítulo de fato conclusivo, o que deixa a impressão de que o autor poderia voltar a qualquer momento para acrescentar mais algum(ns) capítulo(s), ou que o final é por conta do leitor. Essa abordagem dá preferência à experiência individual de leitura, o que favorece a interpretação dos eventos mostrados na narrativa.

As duas obras são facilmente enquadradas na segunda categoria e, coincidentemente, o último capítulo de cada uma tem um forte componente feminino: enquanto o desfecho de **Até o dia...** é narrado por Marcela, em **Barba...** temos o reencontro entre o Nadador e Viviane (sua ex-namorada e atual esposa do irmão), no qual várias pontas soltas entre eles são enfim amarradas. Entretanto, esse fato não necessariamente fecha a narrativa, de modo que é possível apenas supor o que viria a seguir: ficamos sem saber a resposta do protagonista à mensagem de Marcela, enquanto que a resposta do Nadador para o desabafo de Viviane, se houver, não é mostrada.

O NARRADOR

Um traço que diverge nas duas obras, e que é facilmente identificável, é a diferença na forma em que as histórias são narradas. **Até o dia...** é contado em primeira pessoa (o que confere, por vezes, um tom confessional ou mesmo biográfico às passagens do protagonista):

Aluguei DVDs de clássicos que eu nunca tinha visto. Permanecia uma hora inteira mergulhado dentro da banheira, escutando música, até a água ficar fria. E especialmente ali, dentro d'água, eu

me sentia cansado. Velho, em certo sentido. No sentido de que era tarde demais pra morrer jovem (GALERA, 2007, p.90-91).

Por sua vez, **Barba...** é narrado em terceira pessoa, que tradicionalmente denota um narrador externo, que não se envolve com a história sendo contada:

Quando a mão dela segura alguma coisa as pontas dos dedos pressionam alternadamente como se tentassem lembrar como se toca uma melodia no piano. Talvez ela toque piano ou tocasse quando era pequena. O repertório de carícias de uma pessoa é uma coisa comovente de se pensar. Por que toca nas outras dessa ou daquela maneira. Vem de tantos lugares. O que imaginamos que deve ser bom, o que nos disseram que era bom, o que fizeram em nós e gostamos, o que é involuntário, o que é nosso jeito de agradar e pronto (GALERA, 2012, p.81-82).

Colabora para esse pensamento até mesmo a estrutura de cada uma das narrativas: a primeira é marcada por capítulos curtos, sem numeração ou nome (o que dificultaria a identificação, rapidamente, de algum capítulo em especial; talvez esse recurso seja utilizado para simbolizar que, para o ex-professor, todos os dias são iguais), enquanto que a segunda se estende por capítulos maiores pautados por descrições, às vezes, minuciosas de cada elemento na cena. Porém, há algumas considerações a se fazerem acerca do narrador de cada obra, especialmente quando confrontados com conceitos de literaturas contemporânea e pós-autônoma.

A postura, o papel e a importância do narrador mudaram bastante no cenário contemporâneo. Especialmente nas histórias contadas em terceira pessoa, era comum imaginá-lo como uma entidade que sabe de tudo, da qual nada escapa. Se não estava na história, simplesmente

não aconteceu. Porém, o tratamento ofertado a ele hoje em dia é bastante diferente; este narrador dos dias de hoje dialoga com seu leitor, e este se torna um personagem da discussão da narrativa, sendo motivada pelos próprios valores e saberes. Até mesmo os recursos utilizados para ganhar o leitor mudaram, sendo agora mais comum uma abordagem pautada pela “honestidade” – em outras palavras, o próprio narrador se exime de saber absolutamente tudo sobre a história contada, e essa igualdade de condições ganha a simpatia do leitor; por outro lado, torna o território da ficção traiçoeiro e imprevisível, o que necessariamente aproxima a atividade narrativa da realidade, e concede às personagens uma ampliação de seu espaço naquele meio. Essa ampliação vem na forma de ferramentas como o fluxo de consciência, assim como uma reconfiguração na própria estrutura dos diálogos, nos quais ficamos sabendo mais e mais sobre elas e sua visão de mundo (DALCASTAGNÉ, 2012).

Este é o narrador-personagem de **Até o dia...**, uma figura confusa que tropeça nos próprios atos, que tenta a todo tempo convencer o leitor da invalidade de fazer qualquer coisa – seja um projeto de mestrado, conseguir um emprego ou simplesmente aceitar que a idade adulta chegou. Parece mesmo incapaz de fazer qualquer coisa que não seja beber ou manter-se inerte diante das tentativas de Marcela de arrancá-lo do marasmo em que se encontra. Enquanto elemento da literatura contemporânea, este narrador fracassa até mesmo em provar ao leitor seu ponto de vista, sendo no final esmagado pela própria fraqueza e voltando a morar com os pais, após voltar a procurar emprego.

Na mesma medida, o narrador pós-autônomo é aquele que dialoga com vários saberes. Mais do que isso: um narrador que situa a história contada onde ele se encontra, qualquer que seja este lugar. E essa história pode assumir várias formas, fazendo valer várias experiências e cruzando diferentes conhecimentos, indo desde uma nota de jornal a uma mensagem particular em rede social, passando por uma ligação telefônica. Com isso, entra no terreno da narração cotidiana, que poderia acontecer com qualquer pessoa a qualquer momento,

incluindo o próprio leitor. O que se postula aqui é a representação de uma realidade que já é a própria representação dela em si, por meio de elementos constituintes, como a web, ou de consequências da modernidade, como a velocidade de informação (LUDMER, 2010). Essa abordagem acaba dialogando com um dos modos da postulação da realidade apontado por Borges (2008), que pressupõe, em uma narrativa, a existência de uma realidade mais complexa do que a que é mostrada ao leitor.

Percebemos aqui como se dá a narrativa de **Barba...**, em que esses elementos agem como postulados da realidade, juntando-se para atribuir verossimilhança ao relato. O Nadador vive em uma cidade real, cercado por elementos pautados na realidade. Tem uma conta em uma rede social de grande penetração nos dias de hoje, e lida com problemas que poderiam afetar qualquer leitor. Não obstante, há ainda a relação do triatleta com a cadela que pertenceu ao pai (e que tinha ordens expressas para sacrificar quando este se suicidasse) e o passado conturbado com o irmão e sua esposa, com quem teve um relacionamento antes. O discurso do narrador aqui se ocupa de reproduzir essa realidade, em um constante exercício de autorreferenciação e, desse segmento, não escapam as assertivas das notas de rodapé já citadas anteriormente: mesmo que se mude a pessoa da terceira para a primeira, elas se voltam para o Nadador, o que acaba se configurando em um novo ato de autorreferenciação.

ÚLTIMAS PALAVRAS

Tanto a pós-autonomia literária como as reflexões da literatura contemporânea têm razão de ser nas duas obras de Daniel Galera selecionadas para este artigo. Cada uma delas faz uso de certos recursos pertencentes a essas duas correntes de pensamento, isso quando não o faz ao mesmo tempo. Há de se lembrar, contudo, que essa conclusão não se estende ao restante da obra dele, de modo que ainda há muito o que explorar em narrativas, romances e outros textos vindouros.

Enxergamos nas obras selecionadas traços que, assim supomos, confirmariam a sua configuração em exemplos de literaturas pós-autônomas; embora houvesse outros atributos a serem explorados, procuramos nos centrar na figura do narrador e nos recursos estilísticos e literários no intuito de problematizar essa hipótese e atestar que, entre barbas ensanguentadas e cães mortos, o autor nos mostra habilidades recorrentes no moderno contexto literário brasileiro, como o diálogo com outros gêneros e mídias, bem como um misto de flexibilidade (no estilo e na forma de narrar) e unidade (nas temáticas abordadas).

Este estudo não é definitivo; a bem da verdade, nenhum é. O caráter próprio do estilo de Galera convida a análises futuras, da mesma forma que alguns dos aspectos teóricos da literatura pós-autônoma ainda estão em formação; todos os dias, novas formas de literatura são pensadas e realizadas, fazendo dessas um objeto de estudo em constante renovação e inovação, cujas particularidades não se limitam apenas às temáticas abordadas, mas incluem também abordagens diferenciadas quanto à pontuação e estrutura da obra em si.

Assim sendo, em um momento posterior, será possível ampliar o foco desta pesquisa, podendo inclusive apontar novos traços nos escritos de Galera. Os parâmetros já abordados e explorados nos permitiram chegar a essas conclusões; tão logo outros paradigmas sejam estabelecidos, novas leituras poderão ser feitas, chegando a conclusões impossíveis de prever. **Até o dia em que o cão morreu e Barba ensopada de sangue** são, portanto, mais do que exemplos de como se dá a literatura pós-autônoma; são exemplares dignos de uma já desgastada, mas sempre lembrada definição de literatura: a arte de escrever.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. **Discussão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **História da eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GALERA, Daniel. **Até o dia em que o cão morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução de Flávia Cera. In: **Sopro, Desterro**, n. 20, p.1-4, jan. 2010. Título original: Literaturas posautônomas. Disponível em: < <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.

RUBEM FONSECA E O ANTIPARAMÉTRICO CONTEMPORÂNEO: o rompimento com o canônico

Clarissa Santos Silva
UEPB

Desde o primeiro contato com os livros didáticos de redação e literatura, são apresentadas normatizações que regem as constituições estruturais dos gêneros literários, por vezes, delimitando sua extensão, modo de construção narrativa, público alvo, contexto de publicação etc. Atualmente, como propõe Regina Dalcastagnè (2012), “a literatura é um território contestado” (e, possivelmente, contestável). Evidencia-se a falência da “pureza” normativa dos gêneros; os limites apresentam-se embaralhados, hibridizados, suscitam, até, a dissolução da ideia de “gêneros e de normas” (GOTLIB, 2006) e a consequente necessidade de problematização, reflexão e análise dos novos contextos formadores da literatura na contemporaneidade.

A problemática dessas discussões se instaura predominantemente no rompimento da expectativa canônica; da descentralização e/ou fuga dos centros da “literatura legítima”. No entanto, as novas configurações situadas nos gêneros literários têm, continuamente, aberto seu caminho através daquilo que Beatriz Resende (2008) denomina de *era da multiplicidade*, com sua visível *fertilidade e qualidade* em produções de caráter plural, *múltiplo*. Ignorar essa ampliação dos estratos

literários é corroborar com uma espécie de “higienização literária”; com parâmetros excludentes, de rígidas cercas e limítrofe abrangência. Essa discussão se estabelece, portanto, no sentido de promover o interesse daqueles envolvidos no universo literário ou que demonstram empatia pelo assunto, de modo a propor uma reflexão sobre as movimentações e novas tessituras da literatura brasileira nos últimos anos.

Neste sentido, objetivamos através da análise da obra *Elas e outras mulheres* (2006), de Rubem Fonseca, pôr em questão as construções literárias da atualidade, averiguando sua relação com as teorias literárias contemporâneas e como, esteticamente, se configuram para reivindicar estes novos espaços e denominações. No caso específico de Rubem Fonseca – o que provavelmente é uma característica extensiva aos demais escritores –, veremos marcas contundentes de sua trajetória pessoal, principalmente, no aspecto jornalístico e policial que impregna suas obras de temáticas, majoritariamente, criminais, torpes, sexuais e existenciais. Tão multifacetado quanto sua literatura, Rubem Fonseca foi office boy, escriturário, revisor de jornal, comissário de polícia, professor, executivo, entre outras funções que abarcou ao longo da vida. Quando se desvelou escritor, reforçou esse caráter plural, operando no campo do romance, ensaio, conto, roteiro – com um pé no cinema. Essa multiplicidade recai sobre sua obra de maneira criativa, com narrativa despojada, cinematográfica, caminhando por vielas cosmopolitas, repleta de brutalidade, cinismo, antipatia e ares eróticos num casamento urbano entre o *noir*, o policial americano e o jeitinho brasileiro.

Tendo em vista que abordamos uma obra composta por um conjunto de contos, nossa principal categoria de análise é o conto em si: sua problematização enquanto gênero e, claro, a contística de Rubem Fonseca. De forma concisa, conto é uma narrativa concentrada. O conto desponta como uma amostragem, “um recorte flagrante ou instantâneo registrado num episódio singular e representativo” (SOARES, 2007, p.53), a contração e brevidade que Nádia Battella Gotlib (2006) vai referenciar como “economia dos meios narrativos”. No modo tradicional amplamente trabalhado, observamos o desenvolvimento

revelado através das ações e conflitos até o desfecho. Vemos, porém, que a contística contemporânea – neste caso, brasileira – revela uma ruptura com algumas das normas constitutivas estabelecidas. Hoje, são múltiplas suas extensões, sua construção narrativa (por vezes, contrária à linearidade habitual). Prevalece a dimensão do conto como o “ato de contar”, de narrar, num espaço e tempo determinados – em geral, contraídos –, mas suas formas, extensão, vozes, espaços e caminhos narrativos ficam a cargo do autor contemporâneo, revelando uma estrutura fragmentada, “invertebrada”, como destaca Nádia Battella Gotlib (2006).

A problematização sobre essas estruturas invertebradas assumidas diante do fazer literário desagua no pensamento levantado por Josefina Ludmer (2007) e a *Literatura Pós-Autônoma*. Em seu ensaio, *Literaturas Pós-Autônomas*, publicado em 2007, Josefina Ludmer, através de uma crítica literária heterodoxa – quase em tom de manifesto –, elabora o conceito que abarca os escritos que frutificam no seio das práticas literárias contemporâneas; que emergem em êxodo, atravessando a fronteira da literatura, naquilo que ela denomina “posição diaspórica”. Josefina Ludmer funda a ideia de *literaturas pós-autônomas* baseando-se em dois postulados: a conexão do cultural/literário com o econômico (que podemos associar também ao social e filosófico) e a quebra dos limites/delineamentos entre realidade e ficção, assumindo a efetivação de uma *realidadeficción*. Essa quebra de eixo trazida pela *realidadeficción* formaria parte da “fábrica do presente”, que Ludmer intitula também de “imaginação pública” e que traz consigo o fim das classificações formalistas, das tradições e oposições vanguardistas literárias: as identidades literárias são borradas, o foco não reside em classificações “autor, obra, contexto”, pois, na imaginação pública, texto e contexto funcionam em movimento – em diáspora –; nela, tudo é circular, geral, móvel.

Na observância e análise do surgimento dessa *era da multiplicidade* que se estabelece no universo contístico da atualidade – e abrange a literatura de um modo geral –, Beatriz Resende (2008) levanta a reflexão acerca de questões predominantes e preocupações dessa “nova

era”, destacando: a valorização da *presentificação*, da urgência pelo imediato, o interesse pelo tempo e espaço presentes, que evidenciam também a tomada de atitude para clamar uma voz individualizada de novos atores na produção literária (como o urro da Literatura Marginal em Ferréz); o evidenciado imediatismo levantará a *tragicidade* nas produções literárias, um retorno ao trágico que evidencia o olhar sobre a realidade, sobre a cultura e organização de mundo que hoje se apresenta; este retrato do presente dominado pelo trágico suscitará, então, o tema da *violência nas grandes cidades*, fazendo deste espaço de representação o local de efetivação de conflitos, angústias e violação.

É possível notar, então, que o espaço e tempo, em que se fala, tornam-se ainda mais basilares na literatura contemporânea. O tempo presentificado e este espaço que estabelece caminhos, corpos e legitimações, entropem-se dentro da narrativa, intervêm na constituição mesma na personagem. Esta, por sua vez, multifaceta-se – apesar da homogeneidade no perfil dos escritores –, quer ganhar voz, falar de um outro ou de si, afirmar-se enquanto ser ao contar (ou ser contada). Seguindo a multiplicidade das personagens, a linguagem baixa a guarda; não se exige mais donzela incauta da norma culta, na contramão, “escrotiza”, xinga, vomita em verborragia. A Língua das línguas dessa literatura desgarrada não se serve apenas no banquete dos dicionários, mas segue os urros das ruas, os pensamentos vis das suas personagens e até os silêncios de seus atos. E há beleza. Até nos palavrões e obscenidade recorrentes, há uma construção que se tece realista, presente e estética.

É válido notar previamente que Rubem Fonseca, em toda sua obra, tem fortemente, arraigada, a marca da oralidade. Apesar de, ao longo da leitura de seus textos, ser clara a pluralidade de suas produções, a presença da oralidade na linguagem perpassa suas trilhas literárias. Principalmente quando a personagem assume o (aparente) domínio de sua narração, vemos os vícios e costumes da linguagem associada àquele sujeito social que fala. Sabemos que a voz que fala (ou a visão exposta) é a de Fonseca, mas notamos vagar nas entrelinhas os sutis delineamentos daquela personagem, que se quer dona

de si. A linguagem de Rubem Fonseca é ainda marcada – não apenas no aspecto linguístico, vale salientar – pela vivência policial do autor, com o uso de termos e conhecimentos relacionados à área – como o nome de armas, táticas, investigação, *perfilção* etc.

Rubem Fonseca é um autor. Sua consagração como um dos mais destacáveis prosadores do país não lhe tardou a chegar. Rubem é centro, é estatística legitimada. Um dos alarmantes resultados da ampla pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012) acerca do cenário da literatura brasileira contemporânea poderia ser facilmente confundido com uma descrição indicial de Rubem Fonseca: “[...] o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.162). Enquanto persona no universo da literatura, Rubem Fonseca não é margem; está circunscrito na zona de reconhecimento e consagração. O que, então, evidencia seu pretenso distanciamento da sacra redoma canônica?

Se reconhecermos as evidências da literatura pós-autônoma que circunscribe, entre seus apontamentos, uma literatura que “borra” as identidades literárias, veremos que a narrativa de Rubem Fonseca “marginaliza-se” em sua construção, em sua fuga. Não há delineamentos uniformes, nem linguajar culto e formalista ou linear obediência aos padrões regentes. A constituição narrativa é livre das amarras da norma, com referências abertas (por vezes, controversas), críticas e irônicas que alocam o autor na autonomia literária contemporânea.

Em *Ela e outras mulheres* (2006), essa perspectiva se efetiva, por exemplo, através da extrema contração e brevidade de alguns textos. O conto *Ela* (p.19), por exemplo, transcorre sem ocupar uma lauda:

Ela

Na cama não se fala de filosofia.
Peguei na mão dela, coloquei sobre meu coração,
disse, meu coração é seu, depois pus sua mão
sobre minha cabeça e disse, meus pensamentos

são seus, moléculas do meu corpo estão impregnadas com moléculas do seu.

Depois botei a mão dela no meu pau, que estava duro, disse, é seu esse pau.

Ela nada disse, me chupou, depois chupei sua boceta, ela veio por cima, fodemos, ela ficou de joelhos, rosto no travesseiro, penetrei por trás, fodemos.

Fiquei deitado e ela de costas para mim sentou-se sobre o meu púbis, enfiou meu pau na boceta. Eu via meu pau entrando e saindo, via o cu rosado dela, que depois lambi. Fodemos, fodemos, fodemos.

Gozei como um animal agonizando.

Ela disse, te amo, vamos viver juntos.

Perguntei, não está tão bom assim? Cada um no seu canto, nos encontramos para ir ao cinema, passear no Jardim Botânico, comer salada com salmão, ler poesia um para o outro, ver filmes, foder.

Acordar todo dia, todo dia, todo dia juntos na mesma cama é mortal.

Ela respondeu que Nietzsche disse que a mesma palavra amor significa duas coisas diferentes para o homem e para a mulher.

Para a mulher, amor exprime renúncia, dádiva. Já o homem quer possuir a mulher, tomá-la, a fim de se enriquecer e reforçar seu poder de existir.

Respondi que Nietzsche era um maluco.

Mas aquela conversa foi o início do fim.

Na cama não se fala de filosofia (FONSECA, 2006, p.19).

Ladeado, ainda, de outros contos como *Carlota* (p.13), *Elisa* (p.20) *Fátima Aparecida* (p.22), *Francisca* (p.24), *Guiomar* (p.26) e *Raimundinha* (p.77), que cobrem no máximo duas laudas com seu enredo. No sentido do rompimento com o canônico, o conto *Ela* (p.19) também quebra a relação identitária das personagens, anulando seus nomes. Suas identificações se restringem a ser aquele que fala e o pronome feminino

a que se refere. Correlato é o caso do conto imediatamente posterior, *Elisa* (p.20), em que o nome da personagem feminina não é referenciado em nenhum outro momento da narrativa, à exceção do título. Tais questões evidenciam a notória velocidade e concisão das narrativas de Fonseca, não há espaço para o supérfluo. Os diálogos seguem sem travessões, em agilidade – mesmo quando a narrativa se enreda através dos diálogos, como no conto *Diana* (p.15) –, sem aspas, sem exclamações ou quaisquer sinais de pontuação que excedam a necessidade básica da compreensão.

Contribuindo com a construção brutalista e realística da narrativa, a linguagem dos contos de Rubem Fonseca está repleta de palavras que deixariam escandalizados os ouvidos (ou olhos) mais incautos e canônicos. Em todo seu teor sexual, não há economia ou ponderação de termos. No conto *Belinha* (p.7), encontramos evidências impregnadas, em gozo desmedido, aos lençóis linguísticos:

E ela chupou o meu pau e eu fiz ela ficar ajoelhada na cama e chupei a boceta dela, ela gostava de ser chupada assim, eu enfiava a língua lá dentro e às vezes ela pedia para eu enfiar o nariz, a boceta dela era cheirosa e eu enfiava o nariz. Esqueci de dizer que além de pau grande eu tenho nariz grande. Depois eu enfiava o pau e ela gozava, era assim o começo (FONSECA, 2006, p.7).

Essa contística que se revela desregrada, conclama a urgência e imediatismo da atualidade literária – e social. Aquilo que Beatriz Resende (2008) vai denominar *presentificação*, reflete-se na valorização do tempo presente nos discursos literários. É cabível referenciar que este sentido de urgência evidencia-se de múltiplas formas, inclusive, quando a narrativa gramaticalmente parece ser alocada no passado. Como ressalta Regina Dalcastagnè (2012) acerca das narrativas em primeira pessoa: “[...] por mais que se afundem no passado, não poderiam ter outro tempo que não o presente” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.92). Assim, mesmo quando as palavras são para o antes, a

sensação é do agora; as ações mesmo decorridas, já vividas, são factuais e presentes. O primeiro conto do livro evidencia a existência desse “passado presentificado”. Em *Alice* (p.3), a narrativa transcorre conjugada no passado, mas o desenrolar das ações na trama transportam-nos ao aspecto realístico e factual, que registra a sensação da urgência e presentificação. No conto em questão, acompanhamos o despretenso e revelador desvelamento da história de Gabriel e seu defloramento social (e sexual), através de seu reforço didático pessoal com a Professora Alice. O narrador, pai de Gabriel, se posta como confidenciando e ressaltando cenas factuais, pelo seu caráter mais próximo da investigação, dos apontamentos de uma história ou do passado não revelável. Essa sensação de aproximação, presença de um passado, vai se repetir em outros contos do livro, como *Belinha* (p.7), *Helena* (p.28) e *Zezé* (p.89). A presentificação efetiva se dá na maioria dos contos, com um caso excepcional do conto *Guiomar* (p.26) que nos oscila e transporta entre os tempos passado e presente.

A narrativa do livro em questão é ainda marcada pelo apontamento do *retorno do trágico*, levantado por Beatriz Resende (2008). O forte sentimento da tragicidade se efetiva na fronteira entre o sentido de urgência da presentificação e a ambientação no espaço urbano, refletindo as configurações do nosso “mundo cão”. Na obra de Rubem Fonseca, o trágico é evidenciado sobremaneira, sem atenuação ou mascaramento. Neste aspecto, muito do seu viés jornalístico-policial se desvela. Das pequenas tragédias da vida, como a falta de café – e suas implicações – no conto *Carlota* (p.13), perpassando pelo trágico social da realidade suja e “escarnecedora” de Fátima *Aparecida* (p.22), em sua existência de bêbada e mendiga junto a seus pares na praça. Há ainda tragédia da relação da mulher com o sexo, como no gozo lancinante que leva à morte da feia *Joana* (p.35); da mulher em sua frágil existência, tênue como a vida que *Lavínia* (p.53) tirou de si e o trágico cenário a que se resigna, com as linhas que traçam a vida da pobre *Raimundinha* (p.77) em sua tragédia social, existencial, da qual se aliena para sobreviver (e não o fazemos todos nós?). Até à tragédia que recai na violência e violação da criança, estupro e morte da

menina *Laurinha* (p.48). Do momento não refletido, apenas aceito, à violação penetrante, o trágico efetiva-se nas veredas da obra de Rubem Fonseca, elevando sua aproximação com o presentificado realista e conferindo provocações e feridas abertas.

Reflexo dessa urbe presentificada e regida por tons de tragicidade, a literatura coaduna como espelho de uma realidade social vigente e palpável: *a violência nas grandes cidades*. Os centros urbanos passam a evidenciar-se como metáfora da vida pós-moderna, efetiva-se uma ligação umbilical entre o literário e o urbano. A urbanização crescente, as transformações, a segregação e desterritorialização caracterizam essa explosão da urbe enquanto o espaço legitimador e constituidor da existência humana. Como destaca Regina Dalcastagnè (2012): “A cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida comum [...] da diversidade humana, espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam. [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.110). A violência desponta numa parceria fraterna com o trágico. O território da cidade presentificada é, pois, inflamado em tragédia e violência.

Reconhecido pelo brutalismo e despudor de suas narrativas, Rubem Fonseca contextualiza essa violência de forma policial, investigativa, jornalística, realista e visceral. De um aspecto mais frio, profissional, temos a ação contínua do “matador” José, nos contos *Belinha* (p.7), *Olívia* (p.71), *Teresa* (p.81) e *Xânia* (p.84). A violência criminal é destacada através da vivência desse narrador assassino, que pouco a pouco nos aniquila ao envolver-nos em sua trama. A fúria de Severino sobre a esposa *Jéssica* (p.32), desfigurando-a com os próprios punhos, revela a selvajaria na revolta machista do marido traído. Na narrativa de Fonseca, o sexo também aparece como correlato da brutalidade – e da morte –, como no caso da ninfomaníaca *Diana* (p.15) assassinada na busca do prazer lascivo e da estrangeira *Karin* (p.45) estuprada e morta pelo agressor irrefreável, como a menina *Laurinha* (p.48). No tocante ao conto *Laurinha* (p.48), porém, um agravante recai sobre o nível de ferocidade na obra: é manifesta a evolução da violência para um grau de brutalidade e bestialidade únicas na trama.

Os torturadores, vingadores da morte da menina, revelam uma inumanidade e crueldade desmedidas na sentença pessoal que outorgam ao estuprador Duda. “Ele mereceu”, pensamos. Somos, então, levados naturalmente pelas visões e letras de Rubem Fonseca à bestialidade legitimada e anulação da humanidade do outro, recorrente na violência que julgamos viral e distante da nossa composição hegemônica, mas que, neste caso, se afirma constituinte do nosso “senso de justiça” pela morte de Laurinha. A violência nesse caso é cíclica e integrada; um ato de violência sucinta e retroalimenta a efetivação do posterior. Algo que não deixa de refletir o sistêmico e piramidal desenvolvimento da violência no “mundo real”.

Observamos também que além de caracteristicamente manter a homogeneidade estatística da literatura brasileira, Rubem Fonseca corrobora com outro resultado da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012): a pouca voz concedida às mulheres. O livro, pelo seu título propenso a uma ode ao feminino, surpreende-nos ao notarmos que tem em seu enleio apenas 7 narradoras – *Carlota* (p.13), *Francisca* (p.24), *Julie Lacroix* (p.40), *Miriam* (p.64), *Nora Rubi* (p.67), *Raimundinha* (p.77) e *Zezé* (p.89) – num universo de 27 contos. Mesmo em sua múltipla abordagem (meninas, jovens, idosas, adúlteras e lascivas, conformadas e carolas, cleptomaníacas e narcisistas, solitárias e infelizes, estabilizadas e determinadas), as mulheres da narrativa de Rubem Fonseca, em geral, não falam de si e circunscrevem, majoritariamente, uma vida sem grandes emoções, repletas de questões existenciais e fortes traços de melancolia. Elas são observadas e reveladas através de um outrem; um oposto. O masculino vocifera e referencia, por vezes, de forma objetificada, o feminino contado. Como no conto *Joana* (p.35), no qual, nas primeiras linhas, o narrador nos revela que: “Eu só gostava de mulher bonita, de cara e de corpo. Podia ser ignorante, uma idiota, mas sendo bonita eu gostava dela” (FONSECA, 2006, p.35). Não é de se estranhar que a personagem recorrente do livro seja do sexo masculino e envolvida no universo criminal: o matador José. Ele traz consigo os “princípios morais” e angústias de um assassino profissional em exercício, envolve-nos em suas observações, tramas e ações,

que se desenredam com violência, assassinatos, disfarces, redes investigativas, mas sem abandonar o tom melancólico e existencialista.

Outra narrativa ligada à esfera criminal – também em voz masculina – é o conto Marta e sua estruturação revelatória, feita através do acompanhamento e narração do policial investigador disfarçado. Uma ressalva a ser feita acerca da voz masculina dentro da contística de Rubem Fonseca, em *Ela e outras mulheres* (2006), é que poucos são referenciados pelo nome que os identifica. Em sua maioria, são reconhecidos pela sua posição profissional (porteiro, empresário, policial etc.) ou pela sua relação com a mulher do enredo (pai, marido, namorado, amante etc.).

É fundamental ainda, ponderarmos que a voz de Rubem Fonseca não surge em manifesto tampouco representa espaços de contestação, mas os convalida. O intelectual é impedido de falar pelo povo (DALCASTAGNÈ, 2012). Quando o faz – e faz constantemente, assumindo suas vozes ou narrando seus percalços –, desnuda sua percepção a partir do seu olhar, do seu desconforto, do defrontar-se com o alheio e estranho. As margens e seus marginais e/ou marginalizados fecundam na obra de Fonseca; invadem e são invadidos. Rubem Fonseca parece-nos falar de seu lugar, de onde vê e do que pode apoderar-se para articular. No entanto, nesse processo de apoderação, o autor ecoa vozes que reafirmam o sentido *pós-autônomo* de sua literatura e vão além: inflamam a bandeira de uma *Literatura Marginal*. Lembremos que os que vivem à margem não são constituídos apenas pelos “pobres e favelados”, mas também pelos solitários, antissociais, desregulados do padrão estético, enfim, transgressores da lei social comum. Todos eles recorrentes jargões na contística de Rubem Fonseca e novo instalador da estrutura do livro *Ela e outras mulheres* (2006).

O *Terrorismo Literário* de Ferréz (2005) desarmou os discursos literários ortodoxos, negando a necessidade de sua legitimação, defendendo a cultura e linguagem própria da periferia e a separação – já existente – entre o periférico/gueto e o central. Deste modo, a *Literatura Marginal* nasce como um grito de expressão do periférico, da cultura da favela, “do gueto”; reivindica seu espaço e reconhecimento

e põe sob as avenidas literárias manifestantes que evocam a queda da ortodoxia centralizadora e cosmopolita em prol de uma literatura “do povo, pelo povo, para o povo”. Um discurso que representa um povo, “composto de minorias, mas em seu todo uma maioria”, expresso através de uma narrativa que “subverte a ordem” da disciplina literária comum, que contravém, interfere e ataca a fala normativa (que, para muitos, pode ser o primeiro ato de violência deste ataque terrorista).

Com esta definição, veremos que a contística de Rubem Fonseca alia-se à movimentação do não-literário, do “pós-autônomo marginal”, da contraposição aos parâmetros da literatura canônica. Ao apoderar-se dos espaços e vozes marginais, o autor nos revela um olhar sobre a margem: pobres domésticas faveladas, pervertidos sexuais, estupradores pedófilos, falocratas agressivos, antissociais melancólicas etc., todos embebidos em linguagem dura, direta, corte e sangue, jorrando em pornografia e palavrões em ambiente ignóbil e cenagoso. A normatividade hegemônica do cânone é bandeira incendiada nesta marcha libertária, em busca do ato de narrar alforriado das algemas definitórias dos gêneros literários tradicionais.

Desse modo, podemos notar a congruência dos aspectos suscitados da obra com as teorias provocadas, relativas à literatura que se efetiva na contemporaneidade. Em seu universo de solidão, morte, violência, perversão sexual, machismo, transgressão e brutalidade, Rubem Fonseca – mesmo tendo por base os limítrofes aspectos levantados – aloca-se na centelha da *pós-autonomia literária* proposta por Josefina Ludmer, abraçando as múltiplas questões predominantes – presentificação, tragicidade e violência nos grandes centros urbanos – e apoderando-se da voz marginal em suas produções. Se corroborarmos com a proposição de que “mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.73), reconheceremos que a contística de Rubem Fonseca não se efetiva no sentido de mudar visões ou realidades, pelo contrário, confirma, de certa forma, visões hegemônicas da sociedade e do estrato literário. Inegável é, no entanto, a movimentação antagônica que se efetiva no exercício da construção do conto. O gênero encontra-se, assim, em movimento

diaspórico, célere e constantemente metamórfico. Abandonando as premissas enclausurantes do cânone literário tradicional, desvela-se um gênero conto efetivado na plenitude da liberdade do ato de narrar.

Não se esgotam as questões a serem levantadas acerca das novas configurações dos gêneros literários, é fundamental, então, que os olhares se insiram sob novas perspectivas, recaiam sobre novas análises e reflexões. Não há como perder-se: as secas veredas ora se erguem como negros asfaltos enfeitados de placas, gente e solidão. Conhecemos o espaço e o que move as migrações de seu povo. As personagens estão em nosso quinhão, vivendo - numa fidelidade perigosa -, a nossa realidade. Nesta *realidadficción*, estreitam-se os laços e entrecruzam-se os olhares: olhamos o outro e enxergamos a nós. A legitimação desses olhares oblíquos dar-se-á, no entanto, através da investigação e reconhecimento da fragmentação da norma em características que se entrelaçam, se coadunam, se reafirmam, em multiplicidade.

REFERÊNCIAS

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

FERRÉZ. **Manifesto de abertura: literatura marginal - Terrorismo Literário**. 2005. Disponível em < <http://editoraliteraturamarginal.blogspot.com.br/2006/10/literatura-marginal.html> > Acesso em: 23 mar. 2014.

FONSECA, Rubem. **Ela e outras mulheres**. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Ciberletras** – Revista de crítica literaria y cultura, n.17. Jul. 2007.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

A (IN) DEFINIÇÃO DE GÊNERO EM NOVE NOITE, DE BERNARDO CARVALHO

Claudeci da Silva Ribeiro

Este artigo teve origem durante as aulas de Tópicos Especiais em Teoria da Literatura, no Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB, no período 2014.1. Diante das discussões realizadas em sala de aula sobre a literatura atual e sobre as formas como o texto literário tem se apresentado nos livros publicados, nas últimas décadas do século XX, e início do XXI, percebe-se uma literatura que vem descortinando muitas regras estabelecidas pelo cânone e que compõem um novo modo de escritas e, neste artigo, enfatizaremos a questão de gênero textual, tendo por base a configuração da prosa brasileira e o papel do autor. Assim, estamos incomodados com a permanência de uma ‘homogeneidade literária’, que engessa a obra literária em predefinidos gêneros, em vez de descortinar a importância dos diversos gêneros que compõem certas narrativas contemporâneas, a título de exemplo são as obras de Santiago Nazarian, Ivana Arruda, Marcelino Freire, Bernardo Carvalho e entre outros, sendo a obra deste último o objeto do presente estudo.

Neste artigo, problematizo a discussão sobre o conceito de gênero e sua aplicabilidade às narrativas contemporâneas com base na perspectiva dos estudos de teoria *Pós-autônomas* de Josefina Ludmer, as

Escritas de si, de Diana Klinger, nos estudos da Beatriz Resende sobre a literatura contemporânea entre outros autores. Meu objetivo será analisar a relação entre a literatura e a história na narrativa *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2006) e, a partir da análise textual de fragmentos do texto, identificar como estes gêneros textuais compõem a narrativa e de que modo contribuem para a linearidade ou não do texto, além de problematizar as questões sobre a especificidade de uma classificação da obra literária em um único gênero ao qual o texto literário se enquadre.

Diante de um quadro de incertezas sobre a predominância e/ou alternância de gêneros textuais presentes na literatura contemporânea, deparamo-nos com a obra *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, na qual, o escritor toma, como ponto de partida para a escritura do romance, uma notícia lida em um jornal sobre a morte de um antropólogo americano, ocorrida 62 anos antes do início do processo de escrita do romance. A narrativa apresenta um misto de gêneros textuais que vão desde as entrevistas feitas pelo escritor com a intenção ou não de desvendar pistas que o levassem a descobrir uma possível causa para o suicídio do personagem Buell Quain, às cartas escritas por ele a amigos e às escritas antes de sua morte, o texto também se apresenta nas formas de memória, testemunho e depoimentos que se justapõem numa variedade de momentos e locais diferentes para compor a ficção.

Ainda que apresentado na contracapa como romance, *Nove Noites* apresenta-se de forma fragmentada e segundo João Alexandre Barbosa (1983, p.29-30), o livro só é romance na medida em que ficcionaliza uma escritura em constante autodevoração, ou seja, há um constante deslocamento do eixo da fala do narrador-personagem na apresentação do testamento para relatos da experiência do escritor, “ninguém nunca me perguntou. E por isso nunca precisei responder”, fala do narrador (p.11); e, logo em seguida, a fala do escritor: “Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome Buell Quain pela primeira

vez num artigo de jornal...” (p.11), impondo ao romance uma linguagem de rupturas entre realidade e representação.

Já para Benedito Nunes (1983), esse desajuste entre realidade e representação se mostra estampado na forma ou na estrutura da obra e ele complementa com a seguinte possibilidade de conceituarmos o romance:

Se considerarmos o romance como obra, seria pela forma da história ou do discurso, pela posição do narrador ou pela do personagem, ou, ainda, pelos desdobramentos internos da narrativa, que o desajuste ou a nova articulação com a realidade podem declarar-se, realidade significando aqui um certo “modelo de realidade” e, portanto, de uma espécie datada de realismo, que as obras modernas transgridem (NUNES, 1983, p.45-46).

Diante do que foi atribuído ao romance, percebemos em *Nove Noites* uma literatura que se caracteriza pelo fenômeno de hibridização, que segundo Nestor García Canclini (2002), é quando a presença de vários gêneros em uma narrativa põe em discussão as formas múltiplas da criação literária contemporânea, isso nos faz questionar se pode haver a supremacia de um único gênero que integre toda uma narrativa, quando percebemos uma multiplicidade de gêneros que se inter-relacionam na construção das narrativas contemporâneas. Assim, *Nove Noites* se configura em uma narrativa híbrida, seja pela alternância dos narradores-personagem Manuel Perna e o Jornalista Bernardo Carvalho, o gênero epistolar pelas cartas do antropólogo Buell Quain e pela compilação das cartas de Manuel Perna que formam um testamento, e também pela presença de meios históricos: o suicídio de um antropólogo americano no Brasil em 1939; literários: por se tratar de uma narrativa ficcional de tipo textual romance; e jornalísticos, este último percebido em entrevistas feitas pelo escritor Bernardo Carvalho a

pessoas que conheceram Quain, uma delas feita com o professor Luiz Castro Faria de 88 anos.

Fazendo-me de tonto perguntei sobre a aparência física dele, sobre o que no geral eu já sabia, na verdade mais interessado nas impressões que havia deixado e nas reações que sua figura podia ter provocado do que na imagem real: “Não tinha nada de especial. Ele era moço, bastante moço”. Gordo ou magro? “Gordo ele não era, de jeito nenhum. Nem muito magro. Era uma pessoa de aspecto comum, digamos.” Louro ou moreno? “Não era louro claro, não. Era mais para o moreno. Não tinha nenhuma marca especial (CARVALHO, 2006, p.29).

De acordo com Beatriz Resende (2008, p.79), para o autor construir esse romance, “ele apropria-se do enigma em que se transformou a morte de Quain e sai em campo buscando compreender por meio de pesquisa e investigações-chave as razões ou os segredos que cercaram seus últimos momentos”; com isso, nota-se que o trabalho do autor requer não apenas criatividade e imaginação sobre o fato a ser narrado, mas, nesse caso, da experiência do escritor Bernardo Carvalho por visitar e conviver por um tempo com uma tribo indígena e pelo contato com pessoas que por algum motivo tiveram alguma ligação com essa história. Tudo isso foi feito pelo escritor para procurar decifrar os enigmas que cercam essa história e para encontrar possíveis verdades sobre a causa da morte do antropólogo Buell Quain, em 02 de agosto de 1939, entre os índios Krahô no interior do sertão brasileiro, para então poder utilizar essa personagem vinda de um mundo real para ficcional, através do processo de criação do escritor, que ao tomar conhecimento de um fato real se apropria dele e o transforma em objeto de sua ficção, alterando a teoria que temos sobre a realidade e a nossa percepção sobre ela.

A esse novo modo de escrever, em que as obras se apresentam como textos ficcionais e também impregnados de realidade, fragmentadas e com mistura de gêneros, destaca-se *Nove Noites*, que se enquadra nas escrituras denominadas por Josefina Ludmer de literaturas pós-autônomas, pois segundo esta autora, essas escrituras diaspóricas não só atravessam as fronteiras da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras), portanto as manifestações do real coexistem e se interpelam com o aspecto ficcional da narrativa. Em *Nove Noites*, são vários os gêneros textuais que se interligam na narrativa, que vão desde a notícia lida pelo escritor sobre a morte de um antropólogo à observação da pequena citação ao caso da morte de Buell Quain, em 1939, e a partir desse fato, começa uma série de relatos “vividos” ou “inventados” pelo autor para descobrir os motivos que levaram o jovem antropólogo americano a se suicidar na flor da idade, aos 27 anos, em território distante de sua terra natal, no meio da mata brasileira.

Em *Nove Noites*, os relatos do personagem-jornalista se misturam com a apresentação das cartas escritas pelo antropólogo antes de morrer, pela suposta análise das mesmas, o qual analisou comparativamente o texto escrito nas cartas com fotos, com as entrevistas feitas com pessoas relacionadas ao antropólogo e com a própria experiência de vida do jornalista quando criança, o qual esteve no Xingu com seu pai, o que configura também à obra um caráter biográfico ao traçar a história biográfica do antropólogo Buell Quain e ao revelar ao leitor detalhes de sua infância e quando fala da experiência da morte de seu pai.

Não nos deixemos levar pelo conhecimento prévio que temos do autor, sendo por vezes necessário para compreender determinadas nuances da narrativa, mas não lhe creditar totalmente o desenvolvimento dos fatos, pois este manipula a realidade com a criatividade inerente à criação literária que é percebida na parte da narrativa que retrata as sete cartas deixadas pelo antropólogo para pessoas próximas a ele, uma para sua orientadora Ruth Benedict, outra para dona Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, no Rio de Janeiro,

para Manoel Perna, engenheiro de Carolina de quem se tornara amigo, uma para o delegado de polícia, Capitão Ângelo Sampaio, uma para o pai, Dr. Eric P. Quain, para o reverendo Thomas Young, missionário americano que estava em missão no Mato Grosso, e uma sétima para o cunhado, Charles C. Kaiser, destas, o escritor não teve acesso apenas às três últimas, e há uma oitava carta que fora inventada pelo escritor que se apresenta em forma de testamento narrado por Manuel Perna, um humilde sertanejo, amigo do antropólogo, presente no início da narrativa *Nove Noites*,

Passei anos à sua espera, seja você quem for, contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém, mas já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confiei à memória. Também não posso confiar a mãos alheias o que lhe pertence e durante todos estes anos de tristezas e desilusões guardei a sete chaves, à sua espera (CARVALHO, 2006, p.6).

De acordo com a parte histórica da narrativa, o narrador-jornalista dialoga com o passado e o presente do personagem principal, quando em proximidade da 2ª Guerra Mundial, o jovem antropólogo americano vem para o Brasil com o propósito de estudar os modos de vida dos índios, e vivido em tantas partes do mundo como: de ter atravessado os Estados Unidos de carro aos 16 anos, viajado durante seis meses pela Europa e Oriente Médio, ido para Rússia, e depois de ter prestado exames e ter embarcado, durante seis meses, como marinheiro numa viagem para Xangai. Seriam estes apenas os motivos que o fizeram vir para o Brasil, ou algo de estranho e misterioso o deslocara para estas terras? As cartas que o escritor teve acesso estão presentes no romance e também aquelas que ele enviou em decorrência de sua estada em terra estrangeira e de notícias sobre sua pesquisa, logo o autor se remete a elas traçando um diálogo entre a experiência que teve com seus destinatários e uma suposição entre o que realmente elas queriam dizer.

O lado jornalista investigador do escritor Bernardo Carvalho aparece quando ele vai à aldeia dos índios Krahô junto com um antropólogo e seu filho e define a experiência como não muito agradável, que não acrescentou muito ao que já sabia, e que a questão do “paternalismo” ainda está presente entre os índios e supõe como fora difícil para Buell Quain lidar com uma situação em que ele também era um solitário em terra estrangeira como assinala Klinger:

A experiência etnográfica não só constrói o objeto, mas também o sujeito da etnografia, que se vê por ela modificado no confronto com o outro; e por outro lado, que a construção do relato etnográfico sempre precisa apagar alguns traços dessa experiência etnográfica (KLINGER, 2007, p.78).

Diante da ida do autor à tribo, à repartição no Museu Nacional, dos relatos presentes na narrativa, das relações que envolviam o antropólogo a pessoas não previamente identificadas nas cartas, mas em vestígios encontrados pelo autor em sua busca por decifrar uma verdade que nem a família ao certo sabia, ele se apropria de uma realidade que é pura representação, que Ludmer define como um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores e exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantástico. Isto se faz notar nas fotos que Buell tinha com um grupo de amigos numa casa de praia, no fato de ele não ter fotos suas, da descoberta de um amigo ter tirado uma quando soube de sua vinda para o Brasil. Assim, o texto vai desvendando subjetividades da personagem que se concretizarão apenas nas partes finais da narrativa.

A narrativa está dividida em duas partes, a primeira que apresenta o percurso histórico do antropólogo no Brasil, desde sua chegada ao Rio de Janeiro às vésperas do carnaval de 1938, do convívio com os índios Trumai e por último com os índios Krahô e do convívio com Manuel Pena, a quem lhe confiou alguns segredos e experiências de

vida. Segundo o narrador-personagem, o relato dessas confissões fora redigido para ser entregue a um destinatário desconhecido, e sobre a veracidade desse testamento não se tem certeza, já que as histórias reais e ficcionais se inter-relacionam constantemente no decorrer da narrativa. A segunda parte é constituída pela investigação do narrador-jornalista que busca obsessivamente desvendar a causa do suicídio do antropólogo.

Dessa junção, constitui-se o romance *Nove Noites*, que mescla a alternância de dois narradores, mas apresenta várias outras vozes como as de dona Heloísa, do professor Castro Faria, o velho Diniz, único Krahô vivo que conheceu Quain, etc. A questão do duplo está presente em toda a obra e se reflete nas questões de identidade do personagem e sobre os possíveis motivos que o levaram ao suicídio, logo os motivos pessoais ou não que levaram o autor a investigar essa notícia, há o duplo entre o temor na busca de uma verdade e a própria busca por uma resposta. Na narrativa, o escritor se depara com a experiência da doença e da morte de seu próprio pai e não ficamos confiantes em saber ao certo se o final é a conclusão de uma verdade ou pura ficção do escritor, já que os relatos finais da história, a narrativa apresenta um jovem que é acompanhante de um idoso americano, o qual divide o mesmo quarto de hospital com o pai do escritor, e com a morte do idoso é que recomeça uma nova busca pelas pistas finais do romance.

O narrador-jornalista analisa a idade do idoso americano e supõe a idade que ele tivera na época de Buell Quain, então decide investigar a fundo o caso, ligar para a instituição que abrigava o idoso e marca uma visita, então ele vai até o pensionato em busca de informações sobre quem era o acompanhante daquele idoso do hospital, e para sua surpresa não é bem acolhido pela instituição, mas ao ir embora, vê uma moça lendo para um idoso no jardim e si dirige a ela, dizendo que precisaria de alguém para traduzir para um vizinho, e ela se dispõe a procurá-lo, ou seja, é pela mentira que o autor vai buscar as pistas que faltam para o seu quebra-cabeça e consegue. Com algumas informações, ele vai para os Estados Unidos, meses antes do atentado

às Torres Gêmeas, em busca do único filho do idoso que morrera no mesmo quarto que seu pai estava internado, e mesmo articulando algumas hipóteses para se aproximar dele, resolve tocar a campainha de seu apartamento e da maneira mais simples e direta ele descobre as verdades que dão desfecho à narrativa.

Na perspectiva do narrador-jornalista, o homem que havia sido criado pelos avós paternos tinha vivido um conflito durante toda a vida, pois o pai o tinha entregado aos avós, desaparecido no mundo e só aos dezessete anos que soubera que não era filho de seu pai, por carta enviada para ele e que seu avô lhe contou que não tinha nada a ver com ele, daí em diante ele saiu de casa e nunca mais os viu. No final, a narrativa apresenta uma experiência de solidão, de identidades perdidas, na realidade o pai do Sr. Schlomo Parsons poderia ter sido Buell Quain, e o mistério de seu suicídio poderia ser desvendado, mas são apenas indícios que apresentam fotos, em sua maioria tirada nos Estados Unidos, e, nas quais, não havia nada que confirmasse a ligação entre Buell e o fotógrafo, apenas muitas fotos de homens nus, que podem revelar ou não uma suposta opção homossexual do fotógrafo. E quanto ao que Buell falara que tinha sido traído, quando muitos sabiam que ele não era casado, revela sua opção sexual por outro do mesmo sexo, que para os padrões sociais em que ele vivia e por ser de uma família de classe alta americana, ou pelo rigor de um pai autoritário, tudo isso poderia ser indícios para o distanciamento do antropólogo para o Brasil, ou será que o motivo do suicídio tenha sido a suposta presença de uma doença incurável do antropólogo, que se vira distante de tudo e de todos?

Portanto, *Nove Noites* apresenta uma narrativa, predominantemente, constituída do gênero epistolar, com cartas que se inter-relacionam com outros gêneros textuais como o testamento, as entrevistas, a biografia; logo podemos classificá-la como uma narrativa híbrida ou uma ficção de base histórica, no tocante ao pluralismo linguístico presente na obra de Bernardo Carvalho. Diante do exposto, temos percebido, nas produções textuais mais recentes, obras que não se ajustam a um único gênero textual pré-estabelecido pelo cânone e

sim por uma multiplicidade de formas e possibilidades. Contudo João Alexandre (1983, p.23) vê a desarticulação na construção do texto como resultado das relações entre indivíduo e história, e define da seguinte maneira autor e texto moderno: “O autor ou o texto moderno é aquele que leva para o princípio de composição um descompasso entre a realidade e sua representação, exigindo reformulações e rupturas nos modelos ‘realistas’”.

Todavia, com a facilidade de acesso aos meios de comunicação na atualidade, há publicações que ultrapassam as barreiras da literatura tradicional, que não rompem de vez com as normas exigidas pelo cânone, mas que não comportam a teoria existente, que exigem reformulação dos conceitos já existentes, de modo que estas novas formas de narrar firmem seu espaço na dita “grande literatura”, que a discussão sobre a questão de gênero textual continue pela crítica literária, para que em breve, essas novas narrativas possam ser reconhecidas pelo cânone, em suas formas imprecisas e desarticuladas, e não na simples dicotomia do que é literatura e do que não é literatura.

Contudo, o final da narrativa indica que um novo ciclo de acontecimentos pode ter início, pois propõe ao leitor uma possível continuação da história, indicando um não fechamento da narrativa, mas deixando em aberto um novo processo de escrita e continuidade dos fatos, pois o narrador-jornalista apresenta no final da narrativa um novo personagem, o qual é passageiro do mesmo voo que o traz de volta dos Estados Unidos ao Brasil, e este pergunta se ele vinha a turismo, e tem como resposta do jovem: “vou estudar os índios no Brasil”, o que silencia o narrador-jornalista diante da possibilidade de continuidade da história.

Portanto, não podemos esquecer que a narrativa pressupõe a existência daquele que lê, que indaga e questiona o dito e não dito na obra literária, que traça uma rota de significados mediante sua experiência de vida e nesse sentido Regina Dalcastagnè (2012, p.93) fala do narrador tradicional, ao qual não nos daria tanto espaço para questionamentos, enquanto percebemos que, em *Nove Noites*, o narrador

ora é o jornalista-escritor, ora o personagem Buell Quain, ora o engenheiro amigo e confidente do antropólogo, eles dialogam com o leitor e expõem suas verdades, seus medos e incertezas diante do que vão narrar, colocam-se no centro da questão do enredo, mesclam suas histórias com a da personagem da ficção, exigindo uma representação mais definida de gênero, já que se configuram nas literaturas pós-autônomas que, segundo Ludmer, são aquelas que atravessam a fronteira do literato.

Já Segundo Godofredo de Oliveira Neto, em entrevista concedida ao diário catarinense online sobre seu romance *A ficcionista* (2013), o escritor vai ao encontro de reunir material para um romance e, aos poucos, os papéis de ambos se tornam menos nítidos, até que a entrevista assume o controle, no caso de *A Ficccionista* e em *Nove Noites*: a carta, ou seja, a morte do autor começa a se configurar e este cede lugar total ou parcialmente da sua narração para outra pessoa. Regina Dalcastagnè (2012, p.89) lembra que, nas narrativas de Bernardo Carvalho, tudo o que aconteceu no passado vive e tem função no presente, assim uma fotografia tirada por um amigo fotógrafo, antes de Buell Quain vir para o Brasil, (fotos de negros do Pacífico) garante encaixes para desvendar cada detalhe da trama.

Neste sentido, a multiplicidade de vozes narrativas torna a percepção real do suicídio de Buell Quain problemática e, por vezes, impossibilita a busca por uma identidade do jovem antropólogo. A possibilidade de uma relação bissexual do antropólogo, e o caso da traição de Andrew Parsons (fotógrafo americano e amigo de Buell) com sua suposta esposa é deixada no ar, quando o narrador descobre a existência de um filho único do fotógrafo, mas que este relata a descoberta de não ser esse filho, deixando o leitor ainda mais em dúvida, quando o jornalista-narrador diz que Schlomo Parsons lembra aparentemente Buell Quain, são fatos não evidentemente esclarecidos na obra, mas cada discurso é uma versão, real ou fictícia sobre os fatos, e desse jogo de impressões, acreditamos poder separar o falso do verdadeiro e ter uma possível interpretação da narrativa de Bernardo

Carvalho. Regina Dalcastagné (2012, p.93) nos fala dessa busca pelo desaparecimento do autor nas obras contemporâneas.

Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer desaparecer o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em determinado enquadramento, preconceito, valores, ideologia). Quando muito é possível escamoteá-lo, dissimulando, ao mesmo tempo, seus inúmeros desdobramentos. Ou seja, essa negação não significava uma diminuição de sua legitimidade, bem ao contrário, já que o objetivo final era conferir mais verdade ao narrado – o que levava, conseqüentemente, à verdade do narrador (DALCASTAGNÉ, 2012, p.93).

Bem diferente é o que acontece nas produções atuais, em que os escritores ganham vez e voz na obra literária, são personagens, mesclam o real com o fictício na narrativa, anunciam e denunciam o contexto histórico narrado. Então caberá ao leitor ter consciência que a obra, que a princípio é criação, é realidade, é ficção, assume a forma de textos literários.

Portanto, entendemos a representação ficcional na obra *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, como uma construção discursiva que não se configura como uma cópia de uma realidade vivida pelo personagem Buell Quain, iniciada nos Estados Unidos e terminada no Brasil, mas como uma elaboração de discursos que tiveram por base o acesso do autor a documentos, registros, cartas, entrevistas, fotografias, que configuraram a busca por material necessário para a construção de seu romance, e que só assim imortaliza a vida de um antropólogo que viveu poucos anos no Brasil e morreu. *Nove Noites* apresenta vários

assuntos que poderiam compor vários outros romances, por tratar de assuntos diversos como a questão da identidade do personagem, da família desestruturada, do ciclo de amigos, do processo de estranhamento a uma cultura diferente da sua, a dos índios, das relações sexuais, faz com que o escritor deixe a obra em aberto, assim como o narrador fala em vários trechos da narrativa: “Isso é para quando você vier”, ou seja, acreditamos que seja um convite para o leitor estar sempre em busca de uma verdade sobre o texto literário, seja ela real ou não, já que segundo o narrador-personagem (CARVALHO, 2006, p.21), “a verdade depende apenas da confiança de quem ouve.”

A problemática sobre a (in) definição de um único gênero textual é complexa em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, concluímos que esta obra literária compreende duas categorias, uma narrativa híbrida e uma ficção de base histórica, e pode ser compreendida também, segundo o posicionamento de Resende (2008, p.89), o que interessa na arte contemporânea, que “é aquilo que a ela falta, o que não está evidente na obra”, que no caso da obra literária é “a recusa dos formatos que cunharam as classificações em gêneros e a intencional transgressão dos limites entre real e ficcional na literatura”. Portanto, a crítica começa a traçar novas linhas norteadoras que constroem uns corpos representativos para essas literaturas contemporâneas que se encontram em zonas limites entre a ficção e a realidade.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo,

Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago, Diana Klingler. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: **Sopro**, 20 de Janeiro de 2010. Disponível em: <www.culturabarbarie.org/sopro/m20.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2014.

OLIVEIRA, Fernanda. **Personagem foge da vida real em novo livro de Godofredo de Oliveira Neto**. Variedade: Mundo de ficção. Disponível em: <<http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2013/06/personagem-foge-da-vida-real-em-novo-livro-godofredo-de-oliveira-neto-4177374.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

RESENDE, Beatriz. **Expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SANT'ANNA, Affonso R.; NUNES, Benedito et al. **Livro do seminário de literatura brasileira**. São Paulo: L.R. Editores Ltda, 1983.

A ESCRITA DE SI DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Micheline Barros Chaves

São Paulo. O ano é 1958. O repórter Audálio Dantas visita a favela do Canindé onde se prepara para fazer uma reportagem para o extinto Jornal Folha da Noite, quando se depara com uma mulher negra que grita, para quem quiser ouvir, que denunciara todas as mazelas dos favelados em um livro que está escrevendo. A mulher era Carolina Maria de Jesus e o livro potencialmente existia e seria publicado em 1960 com o título: *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, resultado do trabalho de seleção e revisão feito por Audálio, sendo, posteriormente, traduzido para 13 idiomas. O trabalho autoral de Carolina não parou por aí. Em 1961, como continuação desse primeiro volume, ela lança *Casa de Alvenaria* reiterando a sua trajetória de ex-moradora da favela do Canindé, em São Paulo, que passa a morar em casa de alvenaria após o sucesso de vendas de seu primeiro livro. Em 1994, como resultado da pesquisa feita por José Carlos Sebe Bom de Meihy, historiador com destaque no campo de história oral, e do pesquisador da universidade de Miami, Robert Levine, lança seu terceiro volume intitulado *Meu Estranho Diário*. Postumamente, seria lançado, na França em 1980, e no Brasil em 1986, o *Diário de Bitita*.

Assim, desenvolve-se a trajetória da escritora “catadora de papel”, analfabeta, negra, favelada, são muitos os epítetos que, dentre outras coisas, revelam a singularidade de sua obra literária e nos levam a lhe conferir uma maior atenção, pois apontam para as discussões sobre o lugar da literatura, a valoração do texto literário e sobre o estatuto ficcional das escritas de si. Nossa análise busca observar a escrita de Carolina Maria de Jesus, em particular, a obra *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, objetivando identificar, por um lado, possíveis percursos que apontem para as especificidades de uma escrita de si como espaço representativo das identidades subjetivas que têm a realidade e a ficção como agentes dessa representação e, por outro lado, observar como se materializa formalmente a escrita caroliniana, com seu modo particular de grafar e como esta é recepcionada e avaliada pelo campo literário em suas categorias axiomáticas, pois, como podemos depreender das palavras de Márcia Abreu em sua obra “Cultura Letrada”, a literariedade atribuída ou não a um texto depende de uma série de articulações que dizem respeito a determinadas categorias avaliativas que são criadas a partir de uma conjectura socioeconômica e histórica. Para essa autora, a literariedade não se encontraria apenas no texto:

[...] e sim na maneira como ele é lido. Um “mesmo” texto ganha sentidos distintos de acordo com aquilo que se imagina que ele seja: uma carta ou um conto, um poema ou uma redação. Saber que algo é tido como literário provoca certo tipo de leitura (ABREU, 2006, p.29).

Assim, se considerarmos a obra de Carolina, pela reflexão que encerra sobre o real e o ficcional, como fazendo parte do campo das escritas de si, seremos levados, segundo Abreu, a também considerarmos a forma como as suas obras foram anunciadas para o público, pois disto depende o modo de recepção de uma obra literária. A obra de Carolina foi estigmatizada por alguns intelectuais, jornalistas e críticos por apresentar, segundo estes, um excessivo flerte com a realidade, o que a identificaria mais com as “escritas biográficas” que com

a “literatura”. Josefina Ludmer, em seu polêmico artigo *Literaturas pós-autônomas*, sugere-nos, em sua análise, que a literatura contemporânea traz simultaneamente traços de realidade e de ficcionalidade que são assimilados em suas respectivas instâncias pelos leitores. E é isso que descortina a obra de Carolina, em sua crueza, em sua poesia. Realidade retirada do cotidiano, expressa em diários com pretensões à literatura, como quisera alguns. Esse é um aspecto decisivo para analisarmos a recepção de sua obra, pois, como propõe Márcia Abreu, a recepção de um texto literário é diferente da recepção de um diário ou de uma biografia. Se a obra de Carolina foi apresentada ao público como diário, como representação do real vivido, torna-se compreensível que sua recepção tenha se dado nesses moldes, contudo, o que não é compreensivo é que sua obra tenha sido reduzida a esse aspecto em detrimento do todo ficcional que ela encerra. Pelo seu caráter real e ficcional, a obra de Carolina borra estas respectivas fronteiras, como antes o fizeram tantas outras sem, contudo, deixarem de ser literatura.

Percebemos, então, que essa discussão gira em torno da questão do “valor literário”, o qual se mostra articulado à esfera de poder como álibi que autoriza práticas de seleção e de exclusão. Assim, a literariedade de um texto é determinada a partir de um modo de observação e valoração da literatura que privilegia uma visão monolítica, um único ponto de vista, sem considerar a pluralidade em que ela se encontra inscrita e que escreve. Carolina reivindica para si essa pluralidade. Plural é a realidade que o seu texto descortina: os vários tipos sociais, os estratos sociais que os situam, a sua escrita em relação à diferença que expressa, que convoca, chamando a atenção para si e para a coletividade que representa, a favela se contrapondo ao espaço urbano privilegiado e a linguagem inculta que também define os tipos sociais enquanto margem. É em sua linguagem que antevemos o “valor” de seu texto:

... O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e formam paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo o perfume das flores. E o astro rei sempre pontual

para despontar-se e recluir-se. As aves percorrem o espaço demonstrando contentamento. A noite surge as estrelas cintilantes para adornar o céu azul. Há várias coisas belas no mundo que não é possível descrever-se. Só uma coisa nos entristece: os preços quando vamos fazer compras. Ofusca todas as belezas que existe (JESUS, 2005, p.39).

A linguagem de Carolina traz em si a tensão desses polos que se entrecrocaram a todo o momento na vida social, não como uma análise maniqueísta e dicotômica, mas propondo a visão de baixo, da margem, como abertura para pensar a pluralidade. É no aspecto formal que reside a sua especificidade a qual aponta para o outro, o inculto, o pobre, o incivilizado, as desigualdades sociais, enfim, tudo o que não pode ser literatura, a não ser, que esta seja retratada pela mão do branco, culto, racional e civilizado. Para Abreu:

Por trás da definição de literatura está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, escritos por alguns autores do conjunto de textos em circulação. Os critérios de seleção, segundo boa parte dos críticos, é a literariedade imanente aos textos, ou seja, afirma-se que os elementos que fazem de um texto qualquer uma obra literária são internos a ele e dele inseparáveis, não tendo qualquer relação com questões externas à obra escrita, tais como o prestígio do autor ou da editora que o publica, por exemplo (ibid., p.39) .

A perspectiva que enxerga a literatura em sua imanência a considera como esfera desarticulada dos embates sócio-históricos que sempre a condicionaram e a impediram de se expressar como um todo autor-referencial. Se a literariedade é a única responsável pela valoração de um texto, por que, então, o texto de Carolina Maria de Jesus não obteve

esse reconhecimento? A linguagem, a condição de mulher, a pobreza, a negritude, a sua apresentação enquanto expressão da realidade e não como mimese do real, qual desses aspectos realmente contribuiu para a recusa de sua obra? Há muito tempo que a literatura se constitui pelo agenciamento de posições políticas e sociais e não pelas especificidades puramente estéticas, a história pode corroborar essa afirmação, basta nos atermos a verificar, como propõe Márcia Abreu:

[...] já houve um tempo em que não se viam com bons olhos as produções femininas, pois as mulheres eram tidas como intelectualmente inferiores. Assim como os negros. Faça um teste: procure livros de história da literatura e veja quantas autoras são citadas até o final do século XIX. E quantos negros? Você, com certeza, conseguirá contar mulheres e negros consagrados nos dedos de uma só mão. Nos mesmos livros, procure referências a obras escritas por gente pobre. Talvez você nem precise da outra mão... (ABREU, 2006).

Para essa autora, é para responder a essa demanda que o conceito de Grande Literatura ou de Alta Literatura ou de Literatura Erudita foi criado. Estabelecendo, dessa forma, um lugar para os textos consagrados pela sua literariedade e um lugar, situado em um degrau abaixo, para onde se encaminham, por exemplo, a “literatura popular, a literatura infantil, a literatura feminina, a literatura marginal...” e as escritas de si com seus “realismos”. Contrariamente a essa lógica de exclusão, percebemos que o valor atribuído a uma obra decorre da ação de mecanismos de referência que são acionados por cada leitor, o que envolve a categorização dos textos nos moldes de um modelo baseado, segundo Abreu, em “nossas convicções sobre tendências literárias, sobre paradigmas estéticos e sobre valores culturais” que são definidos por práticas socioculturais e históricas, contudo, os mecanismos de referência, legitimados socialmente, estão atrelados a posições de poder que determinam o valor atribuído a um texto.

A obra de Carolina Maria de Jesus desenvolve-se em meio à esfera das escritas de si, onde a memória tem o papel de ordenar os acontecimentos expressos em seus diários. O trabalho de rememoração do cotidiano e sua transcrição textual pressupõem a publicização de um espaço privado que anseia tornar-se público, como parte de um compromisso ético e político. A memória materializada nas escritas de si aponta para a necessidade do autor em legitimar e justificar a sua própria existência, num processo de ordenação dos fatos no tempo, que não necessariamente correspondem à verdade factual, mas que corroboram a ideia de unidade e estabilizam as contradições que provêm da multiplicidade e fragmentação do indivíduo e de suas memórias. A escrita de Carolina é marcada por essa consciência ética e política que reitera a imagem criada pela autora sobre si mesma e sobre a relação que estabelece com o mundo a sua volta, como podemos ver no trecho abaixo:

... Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na Assembleia. A sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no Palácio do Governo. Foi lá que eu vi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representavam em relação ao povo (JESUS, 2005, p.47).

Na análise de sua obra, deparamo-nos com a preocupação em estabelecer, reiteradamente, esse compromisso em publicizar a realidade sua e a da favela. Essa preocupação também se torna visível nos trechos transcritos abaixo:

... Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros (ibid, p.32).

...Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido (idem, p.35).

Segundo Regina Dalcastagnè (2012), Carolina já entra “em campo” “se sabendo em desvantagem”. Consciente da condição que ocupa na sociedade, ela reflete: “Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo” (JESUS, 2005, p.25). A autora de *Quarto de Despejo* não se considera habilitada para o ofício da escrita, o que sugere uma assimilação de práticas e discursos referentes ao fazer literário consolidados no âmbito social, contudo, a assimilação dessas práticas não a impedem de buscar a concretização de seu sonho: “... Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isso é mentira! Mas, as misérias são reais” (idem, p.41). Mais uma vez, o que está em jogo não são, apenas, as categorias estéticas constitutivas do texto literário, mas sim a posição sociocultural em que se encontra a escritora que se reconhece aquém do modelo legitimado por uma elite intelectual, a qual institui o seu gosto e o seu modo de leitura como padrão de apreciação estética, excludente. Para essa autora, a obra de Carolina apresenta os contornos realistas inerentes às escritas de si, o que não a destitui de literariedade, afirmando que sua obra está repleta de fabulação, ela complementa:

[...] Em meio à sua contabilidade da fome, com um tempo que se estende e se emenda em dias iguais feitos de trabalho e angústia, a autora insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com as intrigas, a falta de solidariedade, a feiura que contamina os meninos que vão morar ali: “No início são educados, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que se transformam em chumbo” (p.37). Constrói, enfim, uma narrativa, repleta de significados e de ambiguidades,

em que a protagonista é, antes de tudo, mulher, negra, trabalhadora, mãe e escritora. A miséria não apaga nada disso (DALCASTAGNÈ, 2012, p.40).

A obra de Carolina sugere a contraposição de polos sociais, de um lado, situam-se vozes que se encontram nas margens do campo literário e que não estão dispostas a permanecer na margem e, do outro, aqueles, de classe social distinta, que adquiriram o reconhecimento da sociedade e pretendem manter o prestígio já conquistado. A pesquisa de Dalcastagnè vem calcinar esse embate, constatando a homogeneidade que marca o campo literário brasileiro o qual, segundo ela, reitera a hegemonia de uma classe social dominante que através de mecanismos de dominação mantém a segregação social velada, desautorizando os grupos marginalizados pelo seu pouco acesso à educação formal e, conseqüentemente, o pouco domínio da norma culta que passa a configurar-se como fator de exclusão. Essa lógica é pautada pelas esferas econômicas de poder que a reiteram a partir de sua reprodução no meio social, sendo as escolas, a mídia, as universidades, o cânone, a crítica e a própria literatura responsáveis por essa reprodução. Corroborando o que foi dito, Dalcastagnè nos leva a refletir criticamente sobre essa realidade:

Pensem no quanto é grande o desejo de escrever, para que essas pessoas se submetam a isso – a fazer o que “não lhes cabe”, aquilo para o que “não foram talhadas”. Imaginem o constante desconforto de se querer escritor ou escritora, em um meio que lhe diz o tempo inteiro que isso é “muita pretensão”. Daí as suas obras serem marcadas, desde que surgem, por uma espécie de tensão, que se evidencia, especialmente, pela necessidade de se contrapor a representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua própria construção (DALCASTAGNÈ, 2012, p.9).

Faz-se premente o reconhecimento do valor literário que emana dessas vozes marginalizadas, pois elas não aceitam mais serem representadas pelos seus opressores. Convocam, para isso, a autoridade e a legitimidade da própria experiência, como demonstra Carolina nesta passagem de *Quarto de Despejo*: “[...], é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” e Sérgio Vaz (2007) ao declarar: “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”. É nesses moldes que emerge a escrita de Carolina promovendo a discussão sobre a periferia e a cidade, o lugar de emissão e de recepção dessas vozes que aí se situam, discussão que encerra o fazer literário e os mecanismos que o engendram socialmente, pois todo discurso se diz a partir de um lugar de poder que aponta para o seu duplo, o seu antagonico, o da exclusão. Carolina fala desse lugar de exclusão que lhe confere autenticidade e autoridade em relatar a desigualdade, como podemos observar nesse trecho: “... Eu classifico São Paulo assim: O palácio, é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 2005, p.28). E, continua apontando para o perfil dos moradores da favela que, como imaginamos, se opõe ao dos moradores da cidade, evidenciando, mais uma vez, a tensão existente entre eles:

Chegaram novas pessoas para a favela. Estão esfarrapadas, andar curvado e os olhos fitos no solo como se pensasse na sua desdita por residir num lugar sem atração. Um lugar que não se pode plantar uma flor para aspirar o seu perfume, para ouvir o zumbido das abelhas ou o colibri acariciando-a com seu frágil biquinho. O único perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga (JESUS, 2005, p.42).

O campo literário vem, há tempo, justificando e reproduzindo o lugar da exclusão, gerando, segundo Bourdieu (ibid, p.20), “critérios de legitimidade e prestígio”. Desse modo, dá-se ênfase ao discurso elevado por uma determinada classe social e censuram-se os demais.

Esse processo consolida-se pela assimilação dessa imposição pelas esferas marginalizadas que se sentem impotentes, conformando-se, pois, com os ditames do poder que determinam o seu silenciamento. Mas, para toda regra há exceção. É o caso de escritores e escritoras que não se deixaram calar, como atestam as obras de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Paulo Lins, Ferrez, Marcelino Freire e tantos outros. É assim que o espaço de exclusão torna-se espaço de resistência, onde a linguagem poética de Carolina pode refletir a poesia de Drummond, Bandeira, Cecília... . Vejamos:

O céu está maravilhoso. Azul claro e com nuvens brancas esparsas. Os balões com suas cores variadas percorrem o espaço. As crianças ficam agitadas quando um balão vem desprendendo-se. Como é lindo o dia de São Pedro. Porque será que os santos juninos são homenageados com fogos? (JESUS, 2005, p.154).

Um ponto de vista, como dizem, é só a vista de um certo ponto e, segundo Compagnon, citado por Dalcastagnè, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é”, baseado nesse pressuposto, a literatura perde em sua diversidade, descartando uma pluralidade de perspectivas sociais. E não se trata, aqui, de beneficiar os humilhados e ofendidos lendo os seus representantes ou de enfatizarmos uma perspectiva sociológica da literatura, como ironiza Harold Bloom em sua obra “O cânone ocidental”. Trata-se, contrariamente, do entendimento de que a literatura consiste na materialização de um discurso desestabilizador e contraditório que emana da necessidade inerente do ser em se fazer compreender a si mesmo em sua relação com o outro e com o mundo. Assim, a “boa literatura” pode estar em qualquer lugar e onde há literatura sendo produzida irremediavelmente haverá uma crítica sendo acionada, não é nisso que se constitui o problema. A literatura como a sua crítica se encontram inseridas em um contexto mais amplo, o da sociedade que as configura e, por sua vez,

apresenta subcampos de representação como o político, o econômico, o científico e o cultural, os quais apresentam também subcampos de representação e assim por diante, o que vem a corroborar a noção de literatura aqui apresentada como uma esfera, não autônoma, imbricada na tessitura de muitos fios interdependentes. A obra de Carolina Maria de Jesus vê-se dentro dessa esfera literária ao mesmo tempo em que é sulcada por todos esses campos de representação, por isso, mesmo, descortina matizes existenciais únicos e plurais, como defende Dalcastagnè:

A perspectiva feminina de Carolina Maria de Jesus abre espaço para abrigar uma pluralidade de existências: da mãe solteira que precisa sustentar os filhos em meio à miséria, ao cigano bonito, com asas nos pés, que atravessa sua história. Mas há ainda a menina pobre que usa seu charme para conquistar as pessoas, o garotinho acusado de tentar violentar um bebê, o advogado pulha, os políticos corruptos que só são gentis durante as eleições, o homem triste abandonado pela esposa, os “nortistas” festeiros e tocadores de viola (DALCASTAGNÈ, 2012, p.41).

A obra caroliniana é, pois, um desafio que nos é imposto pelas peculiaridades que a constituem enquanto obra singular na literatura brasileira. Mais de 4.500 páginas manuscritas, reunidas em 37 cadernos, escrita por uma brasileira, negra, pobre e semianalfabeta. Na era das literaturas pós-autônomas, definidas pela sua fragmentação, pelos deslocamentos que propõem, pelo tênue limite que apresentam entre o real e o ficcional, sua obra, também, convoca-nos a repensar o paradigma do cânone brasileiro e da crítica literária acostumados à Grande Literatura, proveniente das altas camadas sociais, apresentada em linguagem culta, formatada nos moldes de uma elite intelectual. A figura de Carolina tensiona esse modelo ao apresentar o ponto de vista de baixo, o qual não se encaixava nos moldes pré-definidos das letras

brasileiras, a pouca escolaridade imprime um anacronismo a sua linguagem fixada no distante ideal romântico, já que era o modelo de “boa literatura” proposto pelos manuais escolares a que teve acesso. A singularidade de sua obra sugere um deslocamento de nossa percepção, pois descortina uma esfera de fraturas entre o real e o ficcional suscitada pela especificidade de sua escrita de si que se constitui, acima de tudo, pelo movimento de resistência que encerra o seu fazer literário.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

FOCAULT, Michel. A cultura de si. In: **História da sexualidade**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, v.3, 1985.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera. In: **Sopro** n.20, 2010.

PINHO, Adeíto Manoel. **Perfeitas memórias**: literatura, experiência e invenção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

Se em décadas anteriores havia uma necessidade de buscar nos textos literários elementos ou categorias internas às obras que legitimassem a leitura feita, hoje prescindese desse artifício, não pela negação e/ou desimportância dos elementos que compõem os textos, mas e, sobretudo, porque as visões sobre o que é literatura e seus modos de ler foram alargados, demandam outras necessidades. O livro em tela procura provocar os leitores neste sentido: investe em uma discussão que atualiza o conceito de literatura e de dois gêneros literários (conto e romance), proporcionando olhares diferenciados e atuais sobre vários autores e obras da literatura brasileira contemporânea. Ler literatura, então, passa a ser um exercício contínuo e em conformidade com as tendências e estilos autorais que surgem no dia a dia. Garantir que os textos lidos são contos ou romances soa apenas como uma breve provocação a quem busca entender as literaturas hoje a partir da concepção da pós-autonomia.

ISBN - 978-85-7879-309-8



 eduepb