

Qual diversidade?

Houve uma época em que a própria existência dos estudos de literatura parecia justificar-se pela periodização, entendida como a capacidade de relacionar uma sucessão de estilos com uma narrativa mais ampla sobre o desenvolvimento de um gênero literário, do espírito de uma época ou de um “caráter” nacional particular. A fórmula de Taine, “race, milieu et moment”, exprime concisamente o entrelaçamento de historicismo e nacionalismo que experimentou grande popularidade na Europa do século XIX.¹ Entendidas como índice do desenvolvimento (de outro modo um tanto insondável) de uma “entidade suprapessoal”², as obras literárias eram então percebidas como um objeto de investigação de importância incomparável:

Por serem considerados os *meios que abrem uma perspectiva de totalidade*, o valor cognitivo desses textos foi hipostasiado a um grau insuperável, e sua recepção foi privilegiada sobre todas as outras formas de esforço para apoderar-se da totalidade.³

Em resposta à ênfase oitocentista no condicionamento social e histórico da criação literária, a crítica do século XX não raro chegou ao extremo oposto, tomando as obras como sistemas autônomos. Essa reformulação pode ser entendida como a radicalização de uma certa concepção de arte surgida já nos séculos XVII e XVIII, quando começa a se organizar o pensamento estético moderno e a noção de que a obra de arte não se distingue por sua função representativa, ou seja, por sua relação com o real, mas pelo poder performativo,

¹ O francês Hippolyte Taine foi um dos mais importantes críticos literários do século XIX. Seus escritos influenciaram muitos autores do período, notadamente seu amigo Émile Zola. A ideia de uma correlação entre literatura e sociedade é articulada já no século XVIII por vários pensadores, entre eles Madame de Staël e Johann Gottfried Herder, que teria grande influência sobre Taine. Ver CANDIDO, Antonio. “A literatura e a vida social”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

² “Como síntese de história e crítica, a história literária parecia mais poderosa, para alguns propósitos, do que ambas”, escreve David Perkins. A noção de entidades suprapessoais, ele diz, é análoga à de “sujeito lógico” aplicada por Dilthey a classes, nações e religiões. Ver PERKINS, David. *Is literary history possible?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. Páginas 1-27, minha tradução.

³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida?” In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. Página 226, grifos do autor.

quer dizer, pelos efeitos que provoca naquele que a contempla. Ainda no século XIX, essa mudança de ênfase se desdobraria na crítica impressionista defendida por Walter Pater, para quem então a função do crítico seria descrever as repercussões das obras no seu espírito, mais do que julgar seu valor ou adequação. A crítica do século XX, no entanto, tomaria em outro sentido a concepção de uma arte autônoma em relação ao real, descartando o que chamaria de “falácia afetiva” para tentar encontrar nas próprias obras os mecanismos intrínsecos de produção de seus efeitos. Apesar de suas diferenças, escolas como o formalismo russo, o estruturalismo francês e o *New Criticism* americano se aproximam nesse interesse pelo modo de funcionamento das obras, que deixa o conteúdo como que entre parênteses⁴.

Em meio às pesquisas históricas que se desenrolam hoje no âmbito dos estudos literários, o interesse abrangente pelas tramas do contexto sobrevive numa corrente historiográfica culturalista, que desqualifica a noção de “literário” como elitista ou inapreensível, e assim se assume como “nada mais do que o tipo de história escrita por pessoas empregadas nos departamentos de Linguagem”⁵. Por sua vez, a atração pela potência da obra literária como acontecimento irredutível a seu entorno, que pode ser associada a uma abordagem mais estetizada do literário, anima a organização de novas histórias das literaturas nacionais, que com frequência se valem de vários (até mesmo centenas de) colaboradores e portanto prescindem de uma narrativa unificadora a encadear livros e escritores. Abre-se mão da inteligibilidade criada *a posteriori* pelo crítico/historiador em favor da preservação da “qualidade de ‘encontro’ que caracteriza as mais empolgantes experiências de leitura”⁶.

O que de fato parece abandonado, em ambos os casos, é a percepção da história da literatura como índice de uma outra história maior e mais abrangente, com H maiúsculo talvez. O próprio fundamento do trabalho crítico no século XIX – a crença de que a leitura de obras literárias permitiria um vislumbre dos

⁴ Tzvetan Todorov considera que a afirmação de que a arte e a literatura não mantêm “nenhuma ligação significativa com o mundo” é o “pressuposto comum dos Formalistas russos (...), dos especialistas em estudos estilísticos ou ‘morfológicos’ na Alemanha, dos discípulos de Mallarmé na França e dos seguidores do *New Criticism* nos Estados Unidos”. Ver TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

⁵ Ver LIPKING, Lawrence. “The trout in the milk”. In BROWN, Marshall (org.): *The uses of literary history*. Londres: Duke University Press, 1995. Página 3, minha tradução.

⁶ Ver WELLBERY, David E. *A new history of german literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. Página xxii, minha tradução.

diferentes estágios do desenvolvimento teleológico de entidades como uma nação, um gênero literário ou um povo – é aquilo que em nosso tempo tem sido rejeitado como falso e politicamente perigoso. Numa perspectiva mais ampla, esse questionamento está ligado ao que Jean-François Lyotard chamou de “incredulidade” de nossa época em relação às metanarrativas (as tentativas de explicação total da história e da existência humana que segundo ele caracterizam o pensamento moderno, fundamentando uma ética que se queria de valor universal), sentimento que hoje, em alguns casos, talvez seja mais bem descrito como hostilidade ativa⁷. Escaldada pela utopia, nossa época recua diante dos quadros muito bem arrumados: desprezamos a miopia do especialista, mas são as visões do ideólogo que disparam mais alarmes.

Identificar períodos é, justamente, estabelecer aproximações, extrair princípios abstratos e coerentes daquilo que à primeira vista parece apenas um amontoado confuso. A produção de sentido que resulta dessa operação pode ser reconfortante, mas o próprio desenvolvimento da historiografia literária, estimulando estudos mais detalhados, e assim revelando mais e mais exceções às tentativas de periodização⁸, demonstrou que essa paz de espírito muitas vezes exige a omissão das peças que não se ajustam, a exclusão autoritária e desonesta do que não se conforma à classificação. Hoje, a resistência à generalização, em função do que ela tem de planejador, se traduz em atitudes opostas conforme se modifica a direção do olhar crítico: intrepidez para re-escrever o passado (contestando os rótulos), cautela para abordar o presente (evitando a tentação rotuladora). Em ambos os casos, tenta-se combater a simplificação forçada e artificial. Rotular, em resumo, não é mais uma obrigação do crítico que pretende ser levado a sério como cientista, mas empreitada suspeita, sem crédito nem prestígio, própria apenas para reducionistas atávicos, com motivações inconfessáveis, ou então simplórios com vocação para etiquetador.

A “complexidade”, no entanto, também pode ser generalista, ainda que à sua maneira muito peculiar. É o que se vê, por exemplo, na frequência com que o termo “diversidade” tem sido usado para descrever a arte contemporânea.

⁷ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: 2002, José Olympio. O debate desencadeado pela posição de Lyotard é vasto. As réplicas geralmente consideradas mais importantes são as de Jürgen Habermas e de Richard Rorty.

⁸ Exceções, é óbvio, que não invalidam por inteiro a noção de compartilhamento de temas e marcas de estilo, mas expõem sua insuficiência quando se trata de reconhecer a singularidade das obras.

“Diversidade” é, afinal, uma classificação anti-classificatória, uma solução paradoxal nascida tanto do desejo de não rotular quanto da necessidade de se designar de alguma forma este momento que marcaria o fim dos períodos, pois nele a história da arte teria afinal se encerrado⁹. Se é assim, então a Era da Diversidade de fato não é um período, mas antes uma duração que deve se prolongar ao infinito, substituindo a sucessão conflituosa por uma coexistência atemporal pacífica e anódina, um pouco como os antropólogos imaginam o paraíso. O termo tem ainda uma implicação moral, pois sugere a vigência de uma atitude de aceitação da diferença, em lugar do suposto sectarismo autoritário das vanguardas modernas. Nas palavras de Arthur C. Danto: “no início só a *mimesis* era arte, e então diversas coisas se tornaram arte, mas cada qual tentando extinguir seus competidores, até que, finalmente, evidenciou-se a não existência de condicionamentos estilísticos ou filosóficos” (2006, p. 52). “Diversidade”, em resumo, é uma classificação correta, cautelosa, não muito interessante, acima de tudo nada específica. Uma etiqueta envergonhada. De uma Era da Diversidade, presume-se que tem de tudo um pouco, mas não se define por nada em particular.

Nas discussões sobre a literatura brasileira das últimas duas décadas, o termo “diversidade” parece um ponto de partida obrigatório, com vários significados sobrepostos. Em primeiro lugar, registra o reconhecimento de uma inegável variedade de estilos, temas, filiações nessa produção. Em segundo, funciona como julgamento em suspenso: cuidado para não rotular apressadamente aquilo que sequer podemos enxergar direito, pois está ainda próximo demais. E, finalmente, serve de atalho interpretativo, inscrevendo os estudos sobre nossas letras na discussão mais ampla sobre a pós-modernidade, o que pode acabar transformando-o também numa pista falsa, encobrindo as especificidades do contexto particular.

⁹ A tese do fim da história da arte foi elaborada pelo alemão Hans Belting em 1983, em seu livro *O fim da história da arte?*, e pelo americano Arthur C. Danto no ensaio “O fim da arte”, de 1984. Para Danto, ela se relaciona à constatação da impossibilidade de se definir o que é arte, que marca assim a conclusão da narrativa ocidental sobre a arte. Belting a entende, em linhas gerais, como o fim da crença na possibilidade de uma narrativa universal a respeito das produções artísticas, já que a divisão das obras em períodos passa a ser considerada problemática, pois seria teleológica e eurocêntrica. Essa percepção, segundo os dois, seria incorporada pelos artistas, já durante a década de 1970, à sua produção, se traduzindo no questionamento da noção de vanguarda e numa relação com a tradição que, em lugar das rupturas da arte moderna, opera pela apropriação. Ver DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP/Odyseus, 2006. Ver BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Alguns exemplos demonstram os diferentes usos que têm sido feitos do termo e de seus variantes. Em sua antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, Italo Moriconi diz que os anos 1990 são uma década “de estranhos e intrusos na festa da cultura: às mulheres somam-se os negros, os gays, os brasileiros em Nova York”, e afirma que a “diversidade de estilos aponta para um período de transição, como aconteceu no final do século passado” (2000, p. 523). A ideia de que há uma diversidade no perfil dos personagens é enunciada também no texto de apresentação do seminário “Entre a diversidade e a identidade: segundo encontro com a literatura brasileira contemporânea”, organizado em agosto de 2009 pelo governo de São Paulo, que faz um recuo até os anos 1980 e afirma: “A partir da década de 1980, a Literatura Brasileira incorpora, com maior ou menor grau de evidência, temáticas relativas à questão da diversidade, resultando em obras que procuraram dar voz (...) aos diversos extratos da sociedade”¹⁰. O crítico João Alexandre Barbosa, escrevendo a orelha de outra antologia, *Geração 90: manuscritos de computador*, constata que, “numa coletânea como esta”, é claro que “o que salta aos olhos é, antes de mais nada, a variedade”. Já o próprio organizador do livro, Nelson de Oliveira, se abstém de comentar em detalhes a produção, mas curiosamente registra, em vez da diversidade, uma uniformidade no perfil dos autores: “o que se vê (...) é a predominância, no panorama do conto brasileiro, do homem branco de classe média, heterossexual e europeizado” (2001, p.12). Flávio Carneiro, por sua vez, diz que o “traço marcante da prosa brasileira deste início de milênio, num processo deflagrado (...) nos anos 80 e intensificado nos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos” (2005, p. 33). E Beatriz Resende abre seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura no século XXI* com um ensaio intitulado “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, ressaltando no entanto que não quer com o termo aludir a um estilo de época (o ecletismo pós-moderno), mas reconhecer no atual panorama literário brasileiro um “lugar de resistência e liberdade”, que se contrapõe à uniformidade da globalização mas também está livre “de qualquer necessidade de denúncias (1970-1980) ou exaltação do nacional reapropriado (anos 1980)” (2008, pp. 15-40).

¹⁰ Disponível em: <http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/AgendaDetalhe.do?agendaId=1449>. Acessado em 06/01/2010.

A questão, como se vê, é o sentido que se pretende dar ao termo, a possibilidade de relacioná-lo a uma reflexão própria e não simplesmente à transposição de uma resposta pronta. Tomar a diversidade como chave de leitura da atual produção literária brasileira recente é uma operação pertinente, mas de duplo risco, porque o termo, por si só, é ao mesmo tempo vago, evitando distinções mais incisivas, e por outro lado pode fazer dessa produção apenas um exemplo de uma discussão que a ultrapassa. A sugestão de um ecletismo convivial, sem conflitos, parece especialmente problemática, pois negligencia um pressuposto de muitos desses livros – a interrogação crítica sobre o lugar da escrita de ficção no Brasil contemporâneo, questionamento que dá a essa pluralidade, muitas vezes, um sentido conflitivo¹¹.

Dizendo de outra maneira: o uso do termo diversidade para se referir ao contemporâneo traz, implícito, um autodiagnóstico. Ele exprime uma desconfiança da própria crítica em relação a suas catalogações, à pertinência dos rótulos geracionais e dos grandes panoramas. Quem fala em diversidade tenta afugentar, logo de saída, a tentação do reducionismo. O problema é que o termo, em seu uso atual, supõe ele próprio diagnósticos panorâmicos sobre o presente – é uma evocação imediata de uma infinidade de clichês tranquilizadores a respeito do ecletismo estético ou do ativismo identitário pós-modernos –, o que pode fazer com que o crítico escape aqui de rotular o literário apenas para inscrevê-lo, mais adiante, num rótulo mais amplo a respeito de nosso tempo. O resultado da operação crítica, então, vai pouco além da confirmação de diagnósticos prévios. A cautela inicial resulta assim numa duplicação estéril, cujo efeito mais visível é a redução da literatura a um papel ilustrativo, sem especificidade. A batata quente do contemporâneo é arremessada no cesto alheio antes que o leitor corra o risco de se queimar. Espelhamento semelhante ao que ocorre quando o crítico aborda as obras literárias por meio de agrupamentos temáticos e estilísticos que exemplificam sua própria produção teórica, ou ainda reproduzem um mapeamento

¹¹ Escrevendo na primeira metade dos anos 2000, Flávio Carneiro observa uma “ausência de embate entre forças conflitantes”, diferente dos “períodos históricos anteriores”. No que diz respeito às polêmicas públicas, ele sem dúvida tem razão, mas seria possível pensar que hoje os livros mesmos são o espaço onde se dá essa disputa. Além disso, ao longo da década algumas escaramuças passam dos livros aos jornais e blogs, de maneira mais ou menos velada. Ver CARNEIRO, Flávio. “Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX”. In: *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

já indicado pelos escritores, caso em que resta a ele a escolha entre o papel de cartógrafo imparcial e o de porta-voz de uma determinada “facção”.

O discurso dos escritores, não raro, acentua os constrangimentos. Ao mesmo tempo em que reivindicam o reconhecimento de sua singularidade, criticando mais ou menos implicitamente o contexto do qual se distinguem, não hesitam em apontar o autoritarismo de quem se atreve a levar adiante a comparação, questionando a suposta superioridade de seus livros em relação aos do “resto”. O *enfant terrible* então logo saca do bolso uma cartilha pluralista que desautoriza por antecipação esse tipo de questionamento, tido como antidemocrático. Interdição que recomenda ainda mais cuidado ao crítico, já se movimentando com dificuldade pelo campo minado de sua própria área de estudos.

Se os riscos de passo em falso são tão numerosos, seria então o caso de buscar-se um mínimo de precisão, quer dizer, tentar definir em que sentido a noção de diversidade pode ser útil para pensar a literatura produzida hoje no Brasil, evitando na medida do possível as armadilhas do generalismo e da repetição de diagnósticos. Das muitas ideias embaralhadas no termo, três parecem particularmente pertinentes: a de uma ainda lenta mas progressiva diversificação do perfil dos escritores; a do enfraquecimento da noção de literatura como empreitada em algum sentido coletiva, norteadas por projetos comuns; a variedade evidente de temas e estilos – o sentido mais óbvio e consensual, mas também o mais traiçoeiro.

A primeira ideia diz respeito à entrada, sob a divisa de uma nova literatura marginal, de escritores pobres num sistema literário por onde historicamente circularam, quase sempre, apenas integrantes das classes média e alta. As consequências disso em termos estritamente literários, o modo como a crítica deve abordar esses textos – tudo isso é uma outra discussão, que não afeta o dado básico de uma ampliação do perfil do escritor brasileiro, difícil de atestar em percentuais¹², mas inegável pelo menos no que diz respeito à visibilidade dessa

¹² Numa análise do perfil dos escritores brasileiros que tiveram livros publicados de 1990 a 2004 pelas editoras Rocco, Record e Companhia das Letras, num total de 258 obras de 165 autores, pesquisadores da UnB concluíram que 93,9% eram brancos, 78,8% tinham escolaridade superior, e 72,7% eram homens. Ver DALCASTAGNE, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Número 26. Brasília: UnB, 2005. Em: http://www.cronopios.com.br/anexos/regina_dalcastagne.swf. Acessado em 23/01/2010.

produção. Importante aqui não é apenas a classe social desses autores, mas o fato de eles definirem sua literatura segundo a própria experiência biográfica, atrelando a noção de marginalidade a uma situação efetiva de exclusão social, como a vida na periferia ou na prisão. Se nos anos 1970 a noção de marginalidade, tão prestigiosa “quanto uma tuberculose para os autores românticos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 179), exprimia uma escolha que definia um posicionamento crítico em relação tanto às normas sociais quanto às literárias, hoje o termo é retomado para denotar antes uma falta de escolha (a exclusão) e o desejo de diálogo e aproximação com o sistema literário, reflexo da busca por visibilidade¹³.

O segundo significado é o que permite constatar a força hoje em declínio entre os escritores de velhos compromissos comuns, aglutinadores, como a figuração da nação, e mesmo da própria ideia de movimento, da empreitada literária como expressão de um projeto coletivo de inovação estética ou transformação social. Vale reconhecer aqui o que Flávio Carneiro, seguindo Haroldo de Campos, chama de um momento pós-utópico, em que a esperança-programática modernista dá lugar ao princípio de realidade e a um deslocamento “dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa”, na qual o missionário é substituído pelo cidadão comum, “preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente” (2005, p.19). Essa transição, porém, nem sempre ou raramente se realiza de maneira tão tranquila – ela envolve muitas vezes um sentimento de perda. Num contexto de imaginários transnacionais e pós-utópicos, em que a literatura não pode mais se justificar invocando os laços com a pátria ou com a revolução, talvez reste de comum aos escritores somente a interrogação quanto ao próprio sentido de seu ofício, incerteza quanto ao lastro do valor literário, como propõe Flora Süssekind¹⁴. É preciso por isso ter cuidado e diferenciar declínio de

¹³ É o que se percebe, por exemplo, nas declarações de Férrez. Sobre isso, ver: DA SILVA, Franciele Queiroz. “A literatura marginal (periférica) no contexto contemporâneo”. Em: <http://tinyurl.com/yajpm2f>. Acessado em 23/01/2010.

¹⁴ Falando da literatura e das artes brasileiras na década de 1990, ela identifica uma “desconfiança sistemática da própria legitimidade”, expressa por meio da “problematização do valor, da ideia mesma de estabilização”, que seria uma forma de “autoconscientização da prática artística” em sua relação com uma estabilização econômica sustentada por uma moeda “sem qualquer substância” em meio a uma “financeirização todo-poderosa” do debate público, com traços autoritários. Ver SÜSSEKIND, Flora. “Escalas e ventríloquos”. In: *Folha de S. Paulo*, 23 de julho de 2000. Disponível em <http://tinyurl.com/y8r2vqv>. Acessado em 23/01/2010.

extinção. Obras como as de Marcelino Freire e Luiz Ruffato, entre outras, recolocam, hoje, em novos termos a questão da figuração do nacional na literatura brasileira. Mas esses esforços não se dão segundo projetos de grupo, nem afirmam visões totalizantes do país. Pelo contrário, chamam atenção para o que têm de parcial, vinculando seu valor ao recorte que operam (ambos pretendem representar tipos e experiências supostamente negligenciados nas representações habituais, sejam elas literárias, jornalísticas, audiovisuais etc). Já livros como *Toda terça*, de Carola Saavedra, e *O paraíso é bem bacana*, de André Sant’Anna, dão um reaproveitamento irônico à questão da identidade brasileira, atualizando-a a partir da experiência do contato com o olhar europeu sobre os imigrantes, em que brasileiros são inscritos na chave mais geral dos sul-americanos, latinos ou simplesmente terceiro-mundistas. Indagações sobre identidade e miscigenação, herança familiar e livre arbítrio, estão no cerne de narrativas sobre a imigração como *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cintia Moscovich, *Nur na escuridão*, de Salim Miguel, ou *Caim*, de Marcia Denser, que se constroem em torno dos conflitos e aproximações entre o indivíduo e a família. Diferentes tensões entre o coletivo e o particular parecem estar em jogo nessas narrativas, que tangenciam a questão do nacional apenas para expor suas insuficiências. Por outro lado, ao discutir a figuração da cidade na produção ficcional das últimas décadas, Renato Cordeiro Gomes detecta tanto a constatação de uma impossibilidade da representação, diante da heterogeneidade e do policentrismo das metrópoles contemporâneas, quanto uma demanda, “às vezes nostálgica”, pela restauração de uma legibilidade total da experiência urbana, no que chama de “resíduos utópicos” da narrativa (2003, p. 214). Tanto a noção de transnacional quanto a de pós-utópico, portanto, devem ser pensadas em sua relação com esses restos, sobras, vestígios, elementos que não desaparecem por inteiro, mas são antes reaproveitados dentro de uma nova configuração.

A dúvida detectada por Flora Süssekind se oferece como uma ponte para o terceiro sentido, o dado evidente da variedade de temas e estilos, que poderia ser lido como sua consequência. Aqui então o diagnóstico já estaria pronto: cena pós-moderna, logo definida com o adjetivo-fetice “plural”, em que as grandes narrativas de síntese (sociológicas ou ficcionais) dariam lugar a uma infinidade de discursos que fazem da própria singularidade a razão de sua enunciação. A equação parece simples: crise das ideologias + fim das vanguardas = diversidade

literária. Essa relação, no entanto, pode ser pensada de maneira menos automática. Um dos problemas dessa descrição é que, ao sugerir um vínculo entre diversidade literária e pós-modernidade, ela parece supor que até então vigorava em nossa literatura a padronização, repetindo a velha noção da história literária como sucessão de estilos monolíticos. Mas, afinal, que período da literatura brasileira, quando examinado de perto, não revela escritores com diferentes estilos, cenários, temas, preocupações? A diversidade literária é um dado mais ou menos inerente à literatura moderna, onde a autoria a princípio está sempre vinculada a alguma forma de singularidade. O que vai deixando de existir, portanto, não é uma hipotética prosa-padrão, mas as definições prontas que atrelavam o sentido da atividade literária a categorias (hoje problemáticas) como a Nação e a História¹⁵. No caso brasileiro, isso tem uma repercussão particular, porque o valor de nossa literatura foi sempre tão pensado em relação a alguma *outra coisa*, subordinado a um índice de verdade ou medida de utilidade, o que pode em parte ser explicado pelas desigualdades do país (diante das quais qualquer defesa da autonomia do estético corre o risco de ser descartada como um cinismo de classe¹⁶) e pela influência de nossa crítica literária de viés mais sociológico. Entre nós, portanto, a dissolução de velhas demarcações do valor ou do propósito da atividade literária não se relaciona apenas com uma crise global das metanarrativas ou das identidades nacionais, mas também com a maneira particular como o país se insere dentro da presente conjuntura histórica. A redemocratização, a incipiente estabilização econômica e institucional, a abertura cultural e financeira promovida pelo Estado nos anos 1990, tudo isso contribui para esvaziar antigos marcos, como o engajamento político, a crítica social, o empenho civilizatório, a figuração da nação. Menos *causa* da diversidade contemporânea do que um contexto que

¹⁵ A bibliografia é vasta. Stuart Hall explica de maneira concisa a atual crise dos imaginários nacionais diante das identidades regionais, étnicas ou transnacionais. Peter Burke dá um panorama dos motivos que fazem com que hoje não exista “um consenso sobre o que constitui uma boa explicação histórica”, relacionados ao desenvolvimento e fragmentação da disciplina e também a uma crítica a seus pressupostos epistemológicos. Ver HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Porto Alegre: DP&A, 2006. Ver BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

¹⁶ Em nossa arte moderna, por exemplo, o problema da brasilidade “praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia de Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto”. Ver BRITO, Ronaldo. *A semana de 22: o trauma do moderno*, in Vários autores, *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

ajuda a moldar seu perfil, esse quadro vai redefinindo interesses, prioridades, referências, caminhos.

Um observador de má vontade poderia notar que escritores menos interessados por totalizações enganosas como a Nação e a História costumam se aproximar de outras igualmente problemáticas, como o Homem e a Arte, voltando-se para a experimentação estética ensimesmada ou para a dramatização solene de dilemas existenciais. Descontados os adjetivos, até certo ponto a observação parece aplicar-se à literatura brasileira contemporânea, principalmente aos livros de autores surgidos nos anos 2000, nos quais os personagens de classe média são mais numerosos do que os pobres, e os impasses afetivos e literários são mais visíveis do que os conflitos sociais. Ao menos nos melhores desses livros, porém, a literatura e a subjetividade humana não são tomados como um campo seguro onde os humanistas sensíveis buscam abrigo do mundo cruel, mas antes como espaços traiçoeiros, que se desmancham à vista do leitor. De imediato, a imobilidade do narrador de *Feriado de mim mesmo*, de Santiago Nazarian, e a perambulação contínua em *Corpo presente*, de João Paulo Cuenca, parecem ambas ter como eixo o umbigo de seus personagens. Vistas mais de perto, revelam a imagem comum de uma escrita deslocada, meio fora de sincronia com o mundo, testando seus próprios limites sem conseguir encontrá-los. O exílio do escritor protagonista de *De cabeça baixa*, de Flávio Izhaki, elabora de maneira ainda mais direta o problema, que pode ser lido de forma literal como problema do amadurecimento e entrada na vida adulta, mas também como desmonte dos discursos inflados que falam da literatura sempre a partir de uma estimativa da sua *força*. Em Izhaki e Nazarian, particularmente, encontramos, em vez disso, imagens de impotência e debilidade. Como na fábula de *Sonho interrompido por guilhotina*, de Joca Reiners Terron, em que um poeta acaba enforcado na cordinha de descarga onde acreditava levar presa a realidade, estrangulado “pelo mundo que sua ficção não foi capaz de transformar”, tema que dá unidade aos contos do livro¹⁷. Em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, fotos do autor e detalhes de sua biografia se misturam a um episódio real para formar uma narrativa de contornos imprecisos entre história e ficção. O olhar desses escritores se volta sobre a literatura e o indivíduo para borrá-los, desfazendo o foco, como faz ainda

¹⁷ Ver MOUTINHO, Marcelo. “Inútil palavra”. In: *O Globo*, 14 de outubro de 2006.

Bernardo Carvalho com os personagens de *As iniciais*. E se a literatura brasileira contemporânea tem também escritores que podem ser identificados com uma tradição empenhada, muitos deles no entanto trabalham com a mesma lógica do desmonte dos pressupostos da linhagem em que se inscrevem. Marcelo Mirisola incorpora à narração, por meio de falas cínicas e preconceituosas, a miséria social que pretende expor, optando, em vez do gesto acusatório feito de fora, por uma aproximação que produz um efeito mais ambíguo e, talvez, incômodo¹⁸. Marcelino Freire constrói vários de seus contos como um gesto de afronta, que faz a denúncia da denúncia, recusando sua instrumentalização política e promessas de redenção. Em André Sant’Anna, o social se transforma numa questão de linguagem, que demanda diferentes experiências formais. Desses entrecruzamentos, surgem arranjos novos, que dependem mais de uma *reflexão* do que de um *alinhamento*, o que os torna ao mesmo tempo mais idiossincráticos e conscientes de si mesmos. Mesmo um esforço de reinvenção da escrita realista pode então resultar num movimento paradoxal, que “se compromete” com o “material histórico” da vida urbana e ao mesmo tempo encontra nele, “na violência, no erotismo e na miséria”, um “ponto cego da experiência que evade ou impede a representação”, “exigindo formas de expressão que evoquem a realidade enquanto efeito intrínseco do texto”¹⁹. Se cada obra literária é sempre também uma intervenção num debate infundável sobre as propriedades, vínculos, extensão, sentido da própria literatura, vivemos um momento em que essa discussão implica uma revisão de seus próprios termos.

A modesta inserção social da literatura brasileira contemporânea decerto acrescenta ao problema ainda mais alguns pontos de interrogação. Sabe-se que, com raras exceções, os livros de autores nacionais contemporâneos vendem apenas algumas centenas de exemplares, ou às vezes uns pouquíssimos milhares, e que poucos ultrapassam o círculo estreito do leitor especializado. Quem escreve

¹⁸ Luciene Azevedo propõe que Mirisola seja pensado como um dos autores que se valem de uma narração performática, entendida como aquela em que a narração personifica uma “constelação de outros discursos”, sendo “atravessada pela historicidade inerente ao gesto ou à fala”, para reformular hoje o sentido da crítica social na literatura brasileira. Ver AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. In: *Aletria*, volume 16. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2016/06-Luciene-Azevedo.pdf. Acessado em 10/01/2010.

¹⁹ Sobre isso, ver OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Novas formas de narrar na cena literária”. In: *Palavra*, nº 9. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

num país “onde a parte do leitor ainda não aconteceu”, como diz Daniel Galera, sem dúvida tem um sentimento de absurdo mais aguçado. Numa nota mais especulativa, é interessante comparar nossa situação com a de países onde a escrita de ficção tem peso comercial maior, como os EUA e a Inglaterra, e nos quais é possível identificar hoje, mesmo entre os chamados escritores “sérios”, o compartilhamento de um certo repertório narrativo básico, afeito às convenções realistas, que facilita a circulação dos livros e deixa na cabeça do leitor a imagem vaga de um estilo literário médio, um jeito mais ou menos padrão de se fazer ficção. Talvez a própria inserção social da literatura favoreça uma certa padronização, resultado de uma aproximação entre o “artístico” e o “comercial”, dentro de um modelo realista básico de personagens bem construídos e enredos verossímeis – plano de voo, aliás, que se esboça aqui em reciclagens ocasionais do romance histórico tradicional²⁰, e ainda em outras empreitadas recentes que põem em cena a figura do pesquisador-escritor competente e profissional, como o Ruy Castro de *No tempo do Rei*. Boa parte da atual ficção brasileira supõe, no entanto, como ponto de partida, a separação desses dois campos, o que em alguns casos faz da literatura justamente um espaço de crítica ao que se poderia imaginar como um uso comum da linguagem. Aí se poderia entrever uma via de redefinição contemporânea do sentido político do literário, como réplica marginal a um discurso central, o que Beatriz Resende descreve por exemplo como uma multiplicidade de “discursos anti-hegemônicos” “diante das forças homogeneizadoras da globalização”²¹, mas que pode ser pensado também como resultado de um jogo de diferenciações, em que cada escritor vai desenvolvendo sua imagem de literatura particular e – por que não? – cultivando seu segmento de mercado em diálogo e por contraste com seus pares. Em palestras, entrevistas, artigos e resenhas, escritores se definem por contraposição uns aos outros,

²⁰ Carlos Alexandre Baumgarten distingue o modelo tradicional, à Walter Scott, de narrativas mais recentes, relacionadas à reinvenção do gênero em “O reino deste mundo”, de Alejo Carpentier, e das quais seriam exemplo pioneiro no Brasil os livros de Márcio Souza. Ver BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O novo romance histórico brasileiro*. Em: http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04_15.pdf. Acessado em 23/01/2010.

²¹ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. Página 20. Entre as diferentes atitudes listadas estão: “a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones de 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”.

definindo rivalidades e travando alianças. É assim, por exemplo, que Luiz Ruffato alfineta os escritores de classe média que “parecem romanticamente fascinados pela figura do bandido ou do marginal e nunca se interessam pelo personagem sem glamour do trabalhador urbano”, como maneira de defender seu próprio projeto ficcional, observação endossada por Fabrício Carpinejar, para quem “talvez seja uma maldição da literatura contemporânea de mitificar o desvio e favorecer o excluído. Parece que a classe média e trabalhadora pouco existe, não rende impacto imediato”²². Da mesma maneira, em sua atividade como resenhista, Marcelo Moutinho critica a literatura “realista e de cunho social” que achata nuances e termina por sucumbir “às grades invisíveis do panfletarismo”²³, construindo, por oposição, todo um pensamento em que se esboça uma estética do afeto e do banal que pode ser encontrada em sua própria prática ficcional. Já a constatação de “que a literatura brasileira quem faz é a gente. Ela passa a ser também o meu livro” não impede Bernardo Carvalho de se dizer “solitário” num meio em que a ficção teria quase sempre “um pé no real”, e no qual seria necessário abrir “à força” espaço para um outro tipo de texto²⁴.

Os anos 1990 e 2000 podem ser pensados, assim, como décadas em que fazer literatura no Brasil é confrontar-se com uma falta de medidas, por um lado movimentar-se com liberdade por um campo vasto, sem limites claros, por outro procurar aflitivamente espaço para algo que já não tem um lugar bem demarcado. A ausência de balizas favorece a prática de escritas duplicadas, literatura e pensamento sobre literatura, que não necessariamente se esgotam num jogo de espelhos insular, mas podem exprimir um esforço político, no sentido de busca de um lugar. A reflexão se impõe também como exigência de mercado. Por contraditório que possa parecer, os mesmos escritores que se queixam da escassez de leitores se deparam com um número sem precedentes de oportunidades para discorrer sobre sua obra. Nunca houve demanda tão grande por palestras, oficinas, feiras literárias, entrevistas. Todo autor hoje, a não ser que recuse a tarefa cada vez mais obrigatória de vender seu peixe aos leitores em potencial, é por definição ao mesmo tempo um mercante e um teórico de si mesmo. Ainda que a princípio

²² Ver CONDE, Miguel. “Marcelino Freire, Luiz Ruffato e os excluídos”. In: *Prosa Online*, 28 de outubro de 2008. Disponível em <http://tinyurl.com/ycs5ksj>. Acessado em 29/01/2010.

²³ MOUTINHO, Marcelo. “Literatura que brilha mas sucumbe às grades invisíveis do panfletarismo”. In: *O Globo*, 28 de abril de 2007.

²⁴ Ver MOURA, Flavio. “A trama traiçoeira de Nove Noites – entrevista com Bernardo Carvalho”. In: *Trópico*, <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>. Acessado em 23/01/2010.

construído apenas para consumo externo, esse metadiscurso acaba por exigir do autor a enunciação de afinidades, intenções, projetos, que definem uma certa identidade autoral. Como já se via em *Oito e meio*, de Fellini, o resultado pode ser paralisante, e não à toa o filme serve de modelo para um romance recente como *O Dia Mastroianni*, de João Paulo Cuenca – o assédio chegou aos escritores com algumas décadas de atraso em relação aos cineastas.

A autocritica imposta pela dissolução de antigos pontos de referência, a mirada teorizante infiltrada na ficção dos escritores com formação acadêmica, cada vez mais numerosos, as autodefinições feitas em entrevistas e seminários, tudo isso contribui para que os livros cheguem ao crítico já interpretados, ou ao menos comentados, de modo mais ou menos explícito, pelos próprios autores. Nesse contexto, o risco que se apresenta é o de redução do crítico ao papel de validador do discurso alheio, logo transformado também em promotor cujo êxito parece depender da popularidade de seu “produto”. É o que se vê nos textos críticos que recolhem “pistas” arremessadas pelo autor para organizá-las num discurso articulado, escoltadas por notas de rodapé. Endosso por meio do qual o crítico assume o posto de “sumo sacerdote” do culto “de certo autor ou do grupo a que este se acha vinculado” (SÜSSEKIND, 2008, p. 32)²⁵.

Mais do que o respaldo teórico, porém, alguns textos contemporâneos parecem solicitar ainda de seus leitores uma adesão afetiva, um testemunho de compartilhamento de certa sensibilidade efetuada pela escrita. É que o questionamento de premissas e objetivos e a dúvida quanto ao poder representativo da escrita literária não resultam apenas em instabilidade ou relativização dos dogmatismos, mas também na busca por novas posições que podem elas mesmas, uma vez transformadas em ponto fixo, resultar numa assertividade de outro tipo. Isso é visível no caso de autores como Adriana Lisboa, Fernando Bonassi, André Sant’Anna, Marcelino Freire ou João Anzanello Carraschoza, cujos textos assumem um certo partidarismo existencial que os aproxima de um esforço de catequese sensorial. Situados em lados opostos na divisão, proposta por Denilson Lopes, entre escritas do choque e da delicadeza,

²⁵ A observação de Flora Süssekind, embora se aplique aqui, é na verdade dirigida ao que ela chama de santificação de autores que tiveram mortes prematuras, ou cuja biografia inclua a experiência da “pobreza, exclusão social ou vinculação a espaço periférico”. Ver SÜSSEKIND, Flora. “Hagiografias”. In: *Inimigo rumor*, nº 20. São Paulo e Rio de Janeiro: Cosac Naify e 7Letras, 2008.

eles se distinguem na maneira como respondem ao contemporâneo, mas se assemelham no gesto de exclusão que realizam, elegendo uma certa inflexão afetiva – indiferente ou hipersensível – como traço definidor do texto²⁶. Para Karl Erik Schollhammer, brutos e delicados compartilham a busca por um real perdido, que uns encontram apenas como o desencontro do trauma e outros como a “vivência reconciliada” do cotidiano, numa “hipóstase do comum e do banal por trás do qual se esconde uma ilusão da realidade verdadeira” (2007, p. 6). Semelhança mais fundamental entre os dois grupos, porém, talvez seja a utilização de narradores cujos registros incorporam inflexões afetivas específicas e bem delimitadas, e nos quais a implicação no narrado, em vez de sugerir que eles não são confiáveis, afirma a verdade de um certo sentimento de mundo unívoco, sem muitas nuances.

Em seu ensaio “À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, Schollhammer parte da discussão do conceito de real traumático proposto por Hal Foster para tentar caracterizar as práticas de artistas contemporâneos que reformulam a questão da relação entre a obra e o real. Assim, a fantasmagoria criada pelos meios de comunicação produziria uma “desreferencialização da realidade”, resultando numa demanda pela “realidade real”, diante da qual o realismo se reinventa não mais como representação do real e sim como produção de efeitos do real, por meio de uma ênfase na “concretude afetiva do signo” que se realizaria como experiência imediata daquilo no real que escapa à representação – a vivência traumática da coisa em si que resiste à simbolização e é, para Lacan, o próprio real²⁷. Esse raciocínio pode ser relacionado à noção kantiana do sublime, como evento absoluto que ultrapassa o poder imaginativo do sujeito, aqui entendido, porém, segundo a reformulação proposta por Lyotard, como um sublime imanente, que dá testemunho da incomensurabilidade entre o mundo e o pensamento.²⁸

²⁶ A partir de uma leitura de “Buriti”, de Guimarães Rosa, Denilson Lopes esboça a genealogia de uma poética da intimidade na literatura brasileira, mais ligada à casa do que à rua, e que ele inscreve num projeto maior de localização do sublime no banal, fundamento de uma poética do cotidiano que hoje seria desenvolvida por autores como Adriana Lisboa e João Almino. Ver LOPES, Denilson. *A delicadeza*. Brasília: UnB/Finattec, 2007.

²⁷ Ver SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Loyola, 2002. Páginas 76-90.

²⁸ Em Lyotard, no entanto, essa incomensurabilidade não é entendida como traumática, mas como “falha de regulação entre o sensível e o inteligível” indicadora de uma falta, de algo que escapa à

O imediatismo que parece realizado pelos autores mencionados, porém, é menos o de um efeito de choque do que o de um afeto que organiza o texto. Dessa maneira, instauram uma conformidade entre a linguagem e o real, que não efetua uma derrota do imaginário, mas em vez disso acaba por direcioná-lo, circunscrevendo-o por meio de uma inflexão que precisa o sentido do narrado. A experiência de comoção ou indiferença, que se manifesta na superfície do texto, funciona assim como concretização de um diagnóstico sobre o mundo, colando ao narrado uma espécie de legenda permanente do tipo “isso é comovente” ou “isso é vazio” ou “isso é inapreensível e traumático” ou “isso é inapreensível e sublime”. Parece haver aí um desejo de intervenção instantânea sobre a experiência de mundo do leitor, que em vez de ser solicitada e questionada progressivamente pela leitura é interpelada diretamente pelo tom ostensivo da voz narrativa. Recurso que poderia ser relacionado também ao que Beatriz Resende reconhece como um impulso de “presentificação radical” (2008, p.27) na produção contemporânea, e que parece fazer um contraponto ao contexto de instabilidade e incertezas em que se insere, marcando uma posição inequívoca e, principalmente, conferindo uma legibilidade rápida à matéria narrada. Quarto significado possível da diversidade na literatura brasileira atual: a dos afetos que afloram na escrita, solicitando do leitor de maneira intransigente um esforço de consonância, na qual o jogo imaginativo e provisório da leitura é regulado pela vivência imediata de uma certa sensibilidade.

consciência, apontando, no entanto, não para um absoluto perdido (como nos românticos) mas para o próprio aqui e agora da existência, entendido como “algo que não é determinável: o próprio *Existe*.” Esse Ocorre que não pode ser apreendido nem determinado se constitui portanto como uma ameaça de privação, um Ocorrerá? que desfaz “a presunção do espírito em relação ao tempo”, e que Lyotard toma como a experiência possível de um pensamento crítico imanente, que não se converte numa “política do mito”, não contrapõe ao presente um absoluto perdido ou a anunciação de algo que virá, mas a experiência permanente de indeterminação. Ver LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1990.