

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Da ausência à visibilidade:
repertórios de literatura brasileira contemporânea**

Gabriel Carrara Vieira

**BELO HORIZONTE
JULHO DE 2019**

Gabriel Carrara Vieira

Da ausência à visibilidade:
repertórios de literatura brasileira contemporânea

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof. Dr^a. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

BELO HORIZONTE
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C331. Y-
a Vieira, Gabriel Carrara.
Da ausência à visibilidade [manuscrito] : repertórios de literatura brasileira contemporânea / Gabriel Carrara Vieira. – 2019.
167 f., enc.

Orientadora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 156-167.

1. Carvalho, Bernardo de, 1960- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Buarque, Chico, 1944- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Galera, Daniel, 1979- – Crítica e interpretação – Teses. 4. Vigna, Elvira, 1947- – Crítica e interpretação – Teses. 5. Ruffato, Luiz, 1961- – Crítica e interpretação – Teses. 6. Laub, Michel, 1973- – Crítica e interpretação – Teses. 7. Lísias, Ricardo – Crítica e interpretação – Teses. 8. Stigger, Veronica, 1973- – Crítica e interpretação – Teses. 9. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 10. Escrita na literatura – Teses. 11. Contemporaneidade – Teses. I. Fantini, Marli. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD
:B869.342



Tese intitulada *Da ausência à visibilidade: repertórios de literatura brasileira contemporânea*, de autoria do Doutorando GABRIEL CARRARA VIEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza - UERJ

Prof. Dr. Júlio César Machado de Paula - UFF

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 5 de julho de 2019.

AGRADECIMENTOS

A autoria desta tese, embora identificada sob um nome próprio, é um mosaico de inúmeras contribuições das mais diversas ordens – afetivas, intelectuais, institucionais. Citá-las é, como abordado neste trabalho, uma forma de saldar uma dívida.

Além de ser companheira à qual uni meus afetos para enfrentar o mundo, Verônica também foi uma fonte de diálogo intelectual constante. No processo de doutorado pelo qual ambos passamos, agruras e conquistas foram vivenciadas; por isso, a ela, tudo.

Se almejei desenvolver uma tese de doutorado, foi porque as influências familiares sempre incentivaram a educação. Recebendo os subsídios que infelizmente não correspondem à maior parcela da população, fui capaz de enxergar que o ensino é peça fundamental na construção de alternativas éticas e inclusivas, além de ter o enorme privilégio de ter referências docentes muito próximas. Devo a minha mãe e meu pai, bem como meus avós, tios e tias, essa lembrança constante.

Por estar “andando em bravo mar, perdido o lenho” em várias etapas do percurso, devo muito à gentileza e à atenção dedicadas a mim por minha orientadora Marli Fantini, que me garantiu em vários momentos a segurança para dar passos mais firmes no desenvolvimento do trabalho.

Muito do que produzi também tributo aos diálogos com diversos amigos e amigas, seja na casualidade de conversas amenas, seja me colocando à prova com a temida pergunta “sobre o que é sua tese?”, seja me cobrando para sair de casa. Esta tese também é para vocês – enfim, poderemos nos ver mais.

Várias das perguntas que fiz no decorrer do trabalho advêm de perguntas que recebi em sala de aula. Tive a felicidade de encontrar na escola não apenas um local onde exerço a tarefa de fomentar a aprendizagem de alunas e alunos, mas um laboratório para colocar conhecimentos e convicções à prova e manter uma postura de questionamento permanente. Por isso, agradeço: vocês me estimulam a ser melhor.

Não posso também deixar de dedicar àqueles que foram a minha principal inspiração para entrar no curso de Letras e prosseguir na pós-graduação: os livros. Sempre me senti confortabilíssimo em sua companhia, e talvez por isso tenha escolhido uma trajetória em que os mantivesse sempre por perto.

Por fim, esta tese foi gestada entre os anos de 2015 e 2019. Eu não poderia deixar de registrar talvez não o meu agradecimento, mas meu reconhecimento ao período em que ela foi

escrita. Nem eu, nem as ideias deste trabalho, passamos incólumes pelo transe democrático e pelo desalento do final da década. Sem sucumbir ao abatimento que a realidade tenta a todo custo impor, gostaria de encerrar com meus agradecimentos ao *tempo*, do qual me despeço com a mesma dedicatória que Winston Smith escreve em seu diário na obra *1984*:

*Ao futuro ou ao passado, a uma época em que o pensamento seja livre,
em que os homens sejam diferentes uns dos outros e que não vivam sós
– a uma época em que a verdade existir e o que foi feito não puder ser desfeito.*

RESUMO

O objeto de estudo desta tese é a formulação de repertórios de escrita em textos literários que estabeleçam os regimes de visibilidade pelos quais tomamos ciência do Contemporâneo. Para tal, foram analisadas obras de Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Daniel Galera, Elvira Vigna, Luiz Ruffato, Michel Laub, Ricardo Lísias, Verônica Stigger e a fim de se compor um mosaico de referências. Tais textos forneceram os subsídios necessários para a compreensão da literatura brasileira contemporânea em sua heterogeneidade, permitindo focalizar não as obras em si, mas sim seus repertórios, dentre os quais foram elencados dois principais: o fragmento e a dívida. Os recursos textuais analisados embasaram uma abordagem que os tomasse não como um reflexo do *Zeitgeist* no qual se insere, mas sim como um elemento produtor da própria percepção sobre a Contemporaneidade. A compreensão desse operador teórico partiu principalmente das leituras de Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Jacques Rancière como bases teóricas, propondo-o como uma matriz de ausências que buscam produzir a visibilidade dos mundos pela literatura.

Palavras-chave: literatura brasileira; Contemporaneidade; heterogeneidade; fragmentação; dívida.

ABSTRACT

The object of study of this thesis is the formulation of writing repertoires in literary texts that establish the regimes of visibility by which we become aware of the Contemporary. To that end, the works of Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Daniel Galera, Elvira Vigna, Luiz Ruffato, Michel Laub, Ricardo Lísias and Verônica Stigger and were analyzed in order to compose a mosaic of references. These texts provided the necessary subsidies for understanding contemporary brazilian literature in its heterogeneity, allowing to focus not on the works themselves, but on their repertoires, of which we highlight two main ones: fragment and debt. The understanding of this theoretical operator originated mainly from the readings of Giorgio Agamben, Walter Benjamin and Jacques Rancière as theoretical bases, proposing it as a matrix of absences that aims to produce the visibility of the worlds by literature.

Keywords: brazilian literature; Contemporaneity; heterogeneity; fragment; debt.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. UMA QUESTÃO DE MÉTODO.....	15
2.1 Caminhos literários	24
2.2 Processos de heterogenia	44
2.3 Realismo e mimesis	54
2.4 Técnica, repertório e visibilidades	63
3. PENSAR O SÉCULO	71
3.1 Moderno, Pós-Moderno, Contemporâneo.....	77
3.2 Crise?	86
3.3 Narrador?.....	93
3.4 Romance?.....	106
4. REPERTÓRIOS CONTEMPORÂNEOS	114
4.1 Fragmentação	118
4.2 Dívida.....	134
4.3 Formas de separação	144
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: FUNDAR HETEROTOPIAS.....	153
6. BIBLIOGRAFIA	156

1. INTRODUÇÃO

Viver é certamente um pouco o contrário de exprimir.
Albert Camus – *Núpcias*

A trajetória desta tese tem como base as investigações iniciadas em meu mestrado, no qual o foco era a percepção da crítica desconstrutiva sobre o texto e sua conturbada relação com a ideia de real. O estudo se dedicou à leitura de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, uma obra muito incensada à época de seu lançamento por seus valores fragmentários e críticos que levariam o romance a uma forma limite. De maneira sintética, o que me movia era o modo pelo qual a literatura poderia criar situações tão artificialmente ficcionais, mas que, ao final, poderia trazer mais verdade do que a própria observação cotidiana do real.

Terminadas as respostas dessa etapa, sempre parciais, foram geradas novas perguntas sobre essa dinâmica. Um elemento de suma importância para isso foi o início de minha prática docente no Ensino Médio. A percepção dos alunos e dos livros didáticos sobre o texto literário sempre me pareceu muito distante daquilo que estava em discussão nos meios acadêmicos, como se fossem dois mundos muito distintos. Havia, frente a essa situação, a possibilidade de moldar a percepção dos alunos àquilo que eu considerava mais adequado do ponto de vista teórico-literário – trabalho formal, contestação de valores, erudição cultural –; havia, também, a possibilidade de perceber nessa dissonância de valores um elemento importante para se iniciar uma investigação. Entre moldar a realidade aos meus valores ou reavaliá-los, optei pelo segundo caminho.

Uma pergunta que sempre me incomodou sobremaneira nas aulas de literatura era “afinal, isso é uma aula de história?”. De fato, os manuais tradicionais, os livros didáticos e até mesmo parte da crítica se colocam no lugar de responder por que tal ou qual texto é estruturado daquela maneira de acordo com um *Zeitgeist*. Assim, eu tomava inúmeras horas-aula dedicando-me a explicar a lógica de vassalagem do regime feudal para explicar, *enfim*, porque o eu-lírico das cantigas de amor tratava a amada por “mia senhor”; ou então, a tentativa de fundação de mitos locais refletidos na virgem dos lábios de mel ou na terra de palmeiras.

As indagações sobre a realidade imediata em que os textos foram escritos é uma forte linha de abordagem no âmbito da história literária e da literatura comparada tradicional. Assim sendo, não se trata de indagações menores ou irrelevantes. De fato, a relevância de

nosso objeto de estudo reside justamente no fato de ele ser capaz de traduzir uma realidade, que, via de regra, é invisível leitor. Os esforços em ressaltar essa ligação são justificáveis – aliás, é uma das principais justificativas para a literatura, ou seja, essa sua capacidade de dizer sobre algo da ordem do humano. A questão é: como estabelecer essa ligação?

Um caminho metodológico possível para obtenção dessas respostas é o levantamento de pontos de contato entre uma obra escolhida e uma leitura de viés sociológico sobre o dito período. Desse modo, chega-se a uma ampla gama de respostas que pacificam nossas inquietações da pertença histórica do texto literário, em que o texto literário responde a uma série de *insights* sobre a sociedade e a cultura. Observando-se a questão mais atentamente, algumas fraturas surgem nesse pacto entre a teoria e o texto literário.

No caso da literatura contemporânea, nosso objeto, a dificuldade primeira é a temporal – em geral, no Brasil, são tomados os textos do período pós-ditadura e redemocratização, mas, como agrupar, tão somente por datas, obras com recursos semelhantes, porém distantes no tempo? A episteme contemporânea seguramente também há de apresentar divergências entre os pensadores – afinal, sobre qual Contemporâneo estamos falando? Por fim, mas não encerrando os problemas, a leitura seletora das obras já induz algumas questões prioritárias em relação a outras – nesse caso, a literatura dialoga como igual ou subserviente a um esquema teórico pré-moldado?

Nosso olhar partiu então em busca de uma abordagem que fosse radicalmente heterogênea, que tivesse esse valor impregnado em suas análises. As motivações e os objetivos da tese tiverem em vista, nesse sentido, ressaltar a literatura dentro do Contemporâneo. Desse modo, a determinação investida na leitura das obras constitutivas deste trabalho optou especialmente pelo exame de suas estruturas e de seus recursos de construção em detrimento do Contemporâneo em si. Acreditamos que a abordagem literária vinculada a um período histórico e sociocultural poderia incorrer no risco de homogeneizar o texto, de diminuir sua potência significativa a uma mera metáfora de seu respectivo universo histórico. Partimos, então, para uma investigação dos textos como criadores de regimes de visibilidade, e não respostas a um *Zeitgeist*.

A estruturação da tese buscou compreender primeiramente uma questão metodológica de aproximação ao texto, desenvolvendo os principais conceitos que baseiam uma argumentação em prol das escolhas que as narrativas realizam em sua concepção. Optamos por uma discussão relacionada a recursos textuais relevantes nas obras de literatura brasileira contemporânea, tomadas principalmente a partir dos anos 2000. A investigação de um

conjunto de obras, e não um mergulho aprofundado em algumas, se deve à nossa visão mosaicista e necessariamente heterogênea do objeto desta tese.

Escolher as obras foi uma etapa importante dessa trajetória. Ainda que várias das obras lidas não estejam contempladas, elas foram importantes por direcionarem nosso olhar. O primeiro ano de concepção do trabalho foi dedicado a um amplo levantamento de obras contemporâneas, dada a intenção de nelas identificar um *repertório* comum – isto é, um conjunto de aspectos temáticos e estruturais que, guardadas as particularidades diferenciais, possibilitasse descobrir, no *corpus*, afinidades com a concepção de literatura Contemporânea. A natureza comparativista da pesquisa levou-nos justamente a conferir-lhe, junto com aspectos semelhantes, elementos dissonantes para a pesquisa, de forma a torná-la um exercício de heterogenia, e não de homogenia. Ao final, selecionamos obras de Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Daniel Galera, Elvira Vigna, Luiz Ruffato, Michel Laub, Ricardo Lísias e Verônica Stigger. Algumas delas já estavam contempladas no projeto da tese, a exemplo de *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato, e *As iniciais*, de Carvalho. Outras foram sendo adicionadas por agregarem elementos propícios às proposições e discussões que vínhamos desenvolvendo, tais como: *Leite derramado*, de Buarque, *Como se estivéssemos em palimpsestos de puta*, de Vigna, *Diário da queda*, de Laub, e *Divórcio*, de Lísias; e outras surgiram como um exercício de dissenso, evitando-se assim que este trabalho de literatura se rendesse a uma perspectiva totalizante, como *Opisanie swiata*, de Stigger, e *Barba ensopada de sangue*, de Galera.

A princípio, como já justificamos, não tencionávamos utilizar todas as obras, mas realizar um panorama propositivo. Contudo, à medida que fomos abordando os textos e consolidando nossa percepção frente a seus recursos de construção, optamos por manter todas elas, evitando-se também que a tese tivesse uma excessiva segmentação entre enfoques teóricos e críticos.

Para situarmos essa literatura em um contexto mais amplo, amparamo-nos nas leituras de Karl Erik Schøllhammer (2007b; 2011), Leyla Perrone-Moisés (2016), Beatriz Resende (2007) e Regina Dalcastagnè (2005; 2012) para que pudéssemos ter uma compreensão mais afinada com o que se entende pelo local da produção literária brasileira na atualidade. A partir dessa identificação, passamos a estabelecer diálogos entre os temas e os recursos que os textos críticos apontavam e aqueles que identificávamos no *corpus* por nós já lidos.

Em nosso primeiro capítulo, as questões sobre realismo, regimes de visibilidade, repertório e heterogeneidade foram amplamente discutidas, por entendermos que tais

elementos estruturam a base desta e de outras discussões. Se abordamos a literatura como uma arte, então devemos entendê-la como uma técnica de produção: não uma conexão sublime com o Humano, maiúsculo, a que poucos autores e textos podem alcançar, mas um *repertório* de estilos, temas, formas e escolhas que modelam a realidade para torná-la visível. Ao passar pelo letramento literário, o leitor tem condições de reconhecer alguns recursos como típicos dessas construções, que atuam não só na produção desses mundos literários, mas também no próprio reconhecimento do que é ou não é um texto literário.

Por ser um processo historicamente localizável, e não um contato direto com valores abstratos, é que a literatura sofre interferências naquilo que ela pode dar a ver. Para seguirmos nessa linha, vários autores contribuíram para a compreendermos a literatura como um conjunto de *repertórios*, de recursos utilizados na construção do texto, reiteráveis e disponíveis a serem utilizados como uma técnica de produção, e não como o fruto causal de uma época. Repertórios antigos podem ser reatualizados, outros caem em desuso, mas sempre reconhecemos neles uma ferramenta para a produção de nossas interpretações. Para formularmos essa concepção, gostaríamos de ressaltar três proposições capitais: as discussões realizadas por Jorge Luís Borges em *Kafka e seus precursores* (2007), Franco Moretti, em *A alma e harpia* (2007), e Jacques Rancière, em *Políticas da escrita* (1995). Esses textos foram-nos cruciais para abordar o texto a partir do que ele cria, em diálogo com predecessores, e não a que ele responde, como sugere Borges ao ponderar que “a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (2007, p. 130).

Tendo tais questões em vista, propomos uma análise dos repertórios não em sua interpretação exaustiva, mas nas relações transversais que eles estabelecem entre as diferentes obras indicadas. Várias dentre estas apresentam recursos narrativos semelhantes, como o fragmento ou o apagamento de referenciais, porém com efeitos e motivações distintos. Entender os repertórios escolhidos para a construção dos textos literários insere-nos em uma longa trajetória da literatura, ligando obras aparentemente desconectadas, permitindo-nos pensar também nas realidades que as obras buscam tornar visíveis.

A partir das obras por nós abordadas, passamos a entender os repertórios literários em seu trânsito entre gêneros, autores e épocas com objetivos e efeitos distintos. Esse trânsito nos permitiu estabelecer redes intertextuais entre as distintas construções, e não somente a partir de um contato de abstrações. Aquilo que permite às obras dialogarem entre si ao longo dos

séculos e fazer com que elas não percam sua relevância é justamente o reaproveitamento e a recriação desses repertórios

Se tomamos as obras como produtores de visibilidade, então elas não são Contemporâneas em virtude de um contágio temporal, mas pelos modos de percepção do próprio Contemporâneo que criam a partir de seus arranjos textuais. A pergunta a que nos propomos responder é como o texto literário na Contemporaneidade seleciona, filtra e torna sensível essa mesma Contemporaneidade, deslocando nosso foco de atenção para como o texto *emula* sua época, e não como é modificado por ela. A ênfase recai na técnica e não na época que os vincula, ponto central de nossa argumentação.

Uma vez delimitado o *corpus* e os conceitos fundamentais a sua análise, partimos para o entendimento do conceito de Contemporâneo em nosso segundo capítulo. Nossa proposta foi a de entendê-lo como uma construção própria da modernidade, e não uma ruptura ou sua superação. O próprio ato de nomear nossa época de “o Contemporâneo” é um gesto performativo que deve ser analisado, para poder entendê-lo como uma necessidade de se elaborar, se não novas, ao menos diferentes categorias para se pensar a realidade.

No cerne do Contemporâneo, encontramos transfigurados os valores criados pela Modernidade. Aquilo que o projeto moderno vislumbrou como a construção de um mundo emancipador não se sustenta na Contemporaneidade. Nessa nova semântica epistemológica, o abandono e a ausência ganham força como operadores teóricos, que logram embasar as visões apresentadas nos textos do *corpus* desta tese. Autores como Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Walter Benjamin foram fundamentais para entendermos a matriz semântica sobre a qual o conceito de Contemporâneo foi edificado.

Nossa compreensão desse operador passa pelo entendimento de que o conceito não se apresenta como uma ruptura ou superação dos valores da Modernidade ou da Pós-Modernidade, mas sim como uma acentuação. Isso nos foi possível propor a partir de uma abordagem conceitual que não se fixa em elementos sociológicos da realidade empírica, que não busca justificar o conceito a partir dos acontecimentos do mundo, mas por uma ênfase na criação de um campo semântico da época, em um movimento que tributamos àquele realizado por Alain Badiou (2007) na apreensão do século XX.

A partir da acepção do Contemporâneo como uma matriz de desconexões e ausências, foi-nos possível perceber como as noções de romance e de narrador são impactadas por esse repertório. Fruto de um pensamento moderno, essas instâncias literárias passam a se comportar de maneira distinta e mais ligadas à noção de disjunção do que efetivamente

criação. Em decorrência disso, o termo “crise” entra no vocabulário crítico na tentativa de dar forma a uma conformação de forças.

É fundamental, neste e noutros sentidos, passar a observar, nos operadores conceituais como Contemporâneo, Moderno e Pós-Moderno, elementos que têm sua percepção produzida pelas obras. Nossa discussão sobre esse conceito se pautou pelo processo de pertença histórica da obra, naquilo que ela *dá a ver* do período com o qual se relaciona. Por isso, em nosso capítulo final, retornamos ao *corpus*, desta vez a partir de três recortes de repertório: o fragmento, a dívida e as formas de separação. Por serem transversais, esses recursos são visíveis em diferentes obras, porém com efeitos distintos. Não se trata de uma gramática universal da Contemporaneidade, mas, sim, de como o texto literário molda sua gramática à própria leitura do mundo com o qual se relaciona.

Tencionávamos, desde o início, colocar em prática os valores heterogêneos do texto em nossa análise. O percurso nos textos a partir dos repertórios que compartilhavam nos permitiu que isso fosse alcançado, ao estabelecer diferentes arranjos entre as obras. Quando nosso *corpus* foi formulado, algumas obras se aproximaram por uma afinidade temática ou formal; contudo, a análise por meio do recorte dos repertórios do fragmento e da dívida nos permitiu vislumbrar novas interpretações e diferenças possíveis, revelando-se-nos, portanto, a potência de se operar nessa categoria de leitura.

Nosso entendimento do fragmento buscou afastar-se da noção de que ele é uma resposta à falta de coesão da vida do homem contemporâneo, visão esta defendida por autores como Zygmunt Bauman (2004; 2010; 2011). Parte da história da literatura, o fragmento tem uma rica trajetória, modificando-se de acordo com as épocas. Pontuá-lo como um recurso da retórica literária é uma forma de abrir sua possibilidade de interpretação, para que ela contemple não apenas a visão de Bauman, mas outras que propomos, como a de uma força de dispersão produtiva no texto.

Além do fragmento, a dívida emergiu do *corpus* literário com o potencial de um operador Contemporâneo. A matriz de desconexões sobre a qual falamos toma forma a partir da relação sujeitos/sociedade, que fosse mediada não por um pacto harmonioso, mas pela assimetria deste. A recorrência de uma dívida exige que pensemos em promessas quebradas e débitos não pagos, sendo essa uma forma pela qual os indivíduos travam contato com o mundo identificada nesta tese.

Calcados em valores ligados à dissonância, à separação e à ausência, os textos por nós abordados promovem uma visão da experiência de estar no mundo que passa por diferentes

formas de dissolução e separação. Acreditamos que é essa produção de elementos sensíveis de nossa realidade que molda a percepção, por parte da literatura, da própria Contemporaneidade. Há, a despeito de uma miséria humana que atormenta os indivíduos reais e literários, um potencial de produção, uma experiência pobre nos termos de Benjamin, que pode ser alcançada na literatura, especialmente esta que é aqui explorada. O caminhar da tese nos levou a compreender as pequenas e efêmeras cintilações dos vaga-lumes que “outra vez em quando”, embora com alguma melancolia, mostram-se como elementos de renovação de nossa perspectiva.

2. UMA QUESTÃO DE MÉTODO

O problema sobre o qual este trabalho se debruça poderia ser sintetizado como um estudo sobre as formas engendradas pela literatura contemporânea para se inscrever tanto na realidade da qual emerge quanto na própria acepção de Contemporâneo. Essa proposição necessita, de saída, de prolegômenos acerca de conceitos como realismo e contemporaneidade, passando por uma discussão da própria linguagem que faz tais conceitos possíveis. Anterior a isso, contudo, está a própria justificativa dos porquês que fazem, hoje, essa questão ser pertinente aos estudos literários.

Quando surge na crítica do século XIX, o termo realismo buscava designar uma relação entre o texto literário e o corpo social no qual estava inscrito. Ao traçar um panorama histórico do termo em *The concept of realism in literary scholarship*, René Wellek (1961) ressalta seu traço de “fidelidade à natureza”, característica esta que se repete da *Poética* de Aristóteles no termo *mimesis* ao programa do realismo soviético do século XX. Ainda que apresente ênfases e nuances distintas, principalmente naquilo que se entende por “fidelidade” e “natureza”, a convergência da discussão dos termos para Wellek é um indicador de uma duradoura preocupação da crítica em entender a relação entre obra e realidade.

De acordo com esse traçado histórico, coube ao crítico francês Gustave Planche (1808-1857), a partir de 1833, conceber realismo “quase como um equivalente de materialismo, particularmente para a *descrição minuciosa de costumes e hábitos em romances históricos*” (WELLEK, 1961, p. 3, grifo e tradução nossos¹). Como a arte deveria nesse contexto fornecer uma representação verdadeira do mundo real, era necessário que a vida das personagens fosse meticulosamente retratada. Com isso, deveria ser possível ao leitor reconhecer a existência dos seres literários como semelhantes aos seres com os quais conviveria em sua realidade empírica – essa capacidade de reconhecimento seria o realismo de uma obra.

A partir de seu uso como parte do vocabulário crítico mobilizado para avaliar obras de acordo com a vivacidade de suas descrições, o realismo foi se tornando uma técnica e uma doutrina. Sua aproximação com a filosofia positivista, principalmente após Émile Zola, passou a exigir das obras uma maior clareza no trato social, exigindo não só que as personagens fossem vivamente caracterizadas, mas que a própria *dinâmica histórica* na qual

¹ No original: “almost as an equivalent of materialism, particularly for the minute description of costumes and customs in historical novels”.

estavam situadas também fosse compreendida. Wellek pontua que, a partir de 1830, “havia um sentimento universal pelo fim do romantismo, pelo surgimento de uma nova era preocupada com a realidade, a ciência e o mundo” (idem, p. 9, tradução nossa²).

O intercâmbio entre a literatura realista e as nascentes ciências sociais vai além da influência positivista destas sobre aquela. Como ressalta Jacques Rancière, “para se constituir como saberes científicos, a história e a ciência social tiveram de pegar emprestado da poesia o princípio que declara a construção de um encadeamento causal verossímil mais racional que a descrição dos fatos ‘como eles acontecem’” (2017, p. 20). Essa literatura realista do século XIX foi responsável por documentar, expor e até mesmo explicar ao público diversos elementos formadores da sociedade moderna que pouco a pouco desmontavam as estruturas do *ancien régime*. Podemos tomar como exemplo dessa atitude duas leituras distintas: uma de Engels (1888/2018), que via em Balzac o melhor modo de se *compreender* a ascensão burguesa na sociedade francesa³, e outra de Barthes, quando afirma que, antes de Flaubert, “o fato burguês era da ordem do pitoresco ou do exótico” (2004, p.55). Em ambos, subjaz a noção de um papel da literatura tanto na renovação quanto na criação de um modo de olhar o mundo.

O realismo foi um marco na estrutura do romance como é conhecido hoje. A obra passaria a ser elaborada não mais com tipos advindos da cultura clássica, como os *topoi* do neoclassicismo, ou da imaginação e da fantasia, como no romantismo, e sim com os indivíduos do dia a dia, muitas vezes anônimos e com vidas desimportantes para os padrões épicos e romantizados. Este novo e poderoso conceito da literatura toma de empréstimo da sociologia a noção de que pensar a sociedade não é apenas travar contato com ela, mas entender os mecanismos pelos quais ela opera. Assim, o romance buscou entender, de maneira análoga à sociologia, a realidade que retratava.

Contudo, a partir da teoria literária desenvolvida no século XX, observa-se uma crescente problematização do termo realismo, em virtude principalmente dos questionamentos das bases nas quais se assenta a noção ocidental de representação. O corpo social, tomado como um “senso comum” partilhado por todos, um ponto de partida naturalizado sobre o qual a obra versa, pouco a pouco vai sendo reavaliado pelas teorias pós-Saussure, sintetizadas por

² No original: “there was a universal feeling for the end of Romanticism, for the rise of a new age concerned with reality, science and this world”.

³ No original: “Balzac, whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas *passés, présents et à venir* [past, present and future], in ‘La Comédie humaine’ gives us a most wonderfully realistic history of French ‘Society’, especially of *le monde parisien* [the Parisian social world], describing, chronicle-fashion, almost year by year from 1816 to 1848 the progressive inroads of the rising bourgeoisie upon the society of nobles” (1888/2018, versão digital).

Jonathan Culler como uma “crítica do que quer que seja tomado como natural, a demonstração de que o que foi pensado ou declarado natural é na realidade um produto histórico, cultural” (1999, p. 22). Se a base da utilização do realismo por Gustave Planche (WELLEK, 1961) no século XIX era uma “descrição minuciosa de costumes e hábitos”, e sendo estes tão fabricados quanto o próprio texto literário, torna-se necessária uma reordenação do conceito.

Nas análises da literatura brasileira desenvolvidas pela crítica atual, é recorrente o apontamento de que uma de suas marcas é justamente essa reconfiguração da representação do real, bem diversa das pretensões científicas do realismo do século XIX. Há o entendimento de que o signo da ruptura é um articulador importante nesses textos, entendendo-os a partir de uma chave de leitura que enxerga neles um processo de desnaturalização das realidades apreendidas pelo senso comum.

Publicada originalmente em 2009, a obra *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schøllhammer avalia o surgimento de “um tipo de realismo que conjuga ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios” (2011, p. 54). Independentemente da discussão terminológica, a análise de Schøllhammer situa a literatura brasileira em um ponto limite, transicionando entre recursos antigos e adotando novos, com sua compreensão ligada a um ponto de *ruptura*.

Essa leitura também encontra respaldo nas análises de Luiz Costa Lima, com uma extensa bibliografia dedicada ao tema da mimesis, destacando-se a trilogia formada por *Mimesis e modernidade* (2003), *Vida e mimesis* (1995), e *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000). Na primeira obra da trilogia, ele investiga a ideia “crise da representação”, termo genericamente utilizado para marcar o colapso da tradição humanista na modernidade⁴, no contexto da poesia moderna. Ainda que em sua conclusão essa suposta crise da poesia não seja efetivamente concretizada, é importante salientar a recorrência do termo “crise” tanto como uma pergunta que permeia o meio acadêmico quanto um operador argumentativo para dar *visibilidade* a um fenômeno de reorganização de forças na cultura.

Neste momento, interessa-nos menos discutir as questões levantadas por Costa Lima do que destacar sua percepção em relação a um termo vagamente entendido como *crise*. Em

⁴ Heidrun Krieger Olinto liga o termo “à crise da memória, e a consequente perda da experiência, ou mesmo a intransmissibilidade da vivência circunscrita à esfera da individualidade” (OLINTO, 2008, p. 115) e à “falta de credibilidade em relação às metanarrativas que anteriormente legitimavam as regras da ciência” (idem, p. 30).

especial, destacamos sua entrevista ao caderno “Ilustríssima”, do jornal *Folha de S. Paulo*, em que afirma: “não pretendo estar em dia com a produção literária nacional. Tendências? A *quebra* dos estritos *limites tradicionais* das tramas” (FOLHA DE S. PAULO, 2014, grifo nosso). No vocabulário crítico contemporâneo, *quebras* e *limites* são termos de grande recorrência para tentar ordenar o fenômeno literário contemporâneo.

Na mesma linha, Leyla Perrone-Moisés busca discutir também o estado da arte atual da literatura. Em *Mutações da literatura no século XXI*, ela afirma que “o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica” (2016, p. 45). Novamente, há uma busca pelo entendimento do que foi feito do projeto moderno, se *liquidado*, se *adaptado*. Ressalta-se, por fim, que em todos os três autores citados há uma busca por se entender a literatura *no limite* dos conceitos de realismo, mimesis e representação.

Na discussão iniciada em minha dissertação de mestrado (VIEIRA, 2012), foram discutidas duas abordagens do panorama atual da literatura e da crítica nas quais o conceito de representação é colocado em pauta. Realizando um balanço teórico dos estudos literários da segunda metade do século XX, Tzevetan Todorov aponta, em *A literatura em perigo*, para a ruptura radical entre o eu e o mundo, responsável por fundamentar correntes teóricas contemporâneas povoadas de niilismos e solipsismos. O resultado é uma abordagem da literatura cada vez mais distante da realidade e, portanto, da representação, já que

ambos [niilismos e solipsismos] repousam na ideia de que uma ruptura radical separa o eu e o mundo, isto é, de que não existe *mundo comum*. Niilismo e solipsismo mais completam a escolha formalista do que a refutam: a cada vez, mas a partir de modalidades diferentes, é o mundo exterior, o mundo comum a mim e aos outros, que é negado e depreciado (2009, p. 44, grifo nosso).

Convergindo para essa condição, mas com uma análise sob outro prisma, Hans Ulrich Gumbrecht busca compreender a literatura no mundo atual a partir da interferência causada pelos meios de comunicação de massa. Em momentos anteriores aos meios massivos – em especial, rádio, cinema e televisão –, a literatura era a principal responsável por traduzir aos leitores novas possibilidades de vivência, sejam estas como crítica ou como reafirmação às suas visões de mundo. Na visão do teórico, a presença ubíqua desses meios de comunicação causaram uma midiaticização da vida, trazendo para o debate a própria ideia de realidade⁵;

⁵ Essa visão é corroborada também por Gianni Vattimo, que escreve em sua obra *O fim da modernidade*: “Morte da arte não é apenas a que podemos esperar da reintegração revolucionária da existência: é aquela que de fato já vivemos na sociedade da cultura de massa, em que se pode falar de estetização geral da vida na medida em que a

assim, “não mais dispomos de uma única realidade; portanto, a literatura *perdeu* a exclusividade no tocante à função de fornecer ‘outras *versões da realidade*’” (1998b, p. 112, grifo nosso). Esse papel, para Gumbrecht, foi pouco a pouco sendo apropriado pelos meios massivos, que se especializaram em vender ao público novas versões de nosso mundo – em grande parte, mais pacificadas dos conflitos humanos.

Esses dois movimentos brevemente analisados por Gumbrecht e Todorov resumem o deslocamento operado na literatura a partir do século XIX: sai-se de uma tradição humanista, capaz de “nos ensinar alguma coisa de verdadeiro sobre a questão da boa vida” (COMPAGNON, 2012, p. 59), para um período⁶ no qual se deve conviver com um conjunto de teorias que buscam desnaturalizar justamente esse senso comum de “boa vida” e segundo as quais “a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura” (COMPAGNON, 2006, p. 114). Assim, sendo ilusória e construída, a referência não garantiria as *versões da realidade* e o *mundo comum* indicados por Gumbrecht e Todorov, retomando mais uma vez a questão da “crise da representação”.

Na trajetória da representação no pensamento ocidental, a própria formação do conceito de literatura também revela uma etapa desse movimento. Na perspectiva de Michel Foucault, as obras de linguagem do chamado período clássico, compreendido entre os séculos XVII e XVIII, não poderiam ser chamadas efetivamente de literatura. Falta a elas uma independência da linguagem que constitui nossa apreensão de seus textos:

Parece-me possível dizer que, na época clássica, de todo modo, antes do final do século XVIII, toda obra de linguagem existia em função de uma determinada linguagem muda e primitiva, que a obra seria encarregada de restituir. Essa linguagem muda era, de certo modo, o fundo inicial, o fundo absoluto sobre o qual toda obra vinha, em seguida, se destacar e se alojar. Essa linguagem muda, linguagem anterior às linguagens, era a palavra de Deus, dos antigos, a verdade, o modelo, a Bíblia (FOUCAULT, 2001b, p. 151-2).

Como aponta Foucault, havia nas obras da linguagem da época clássica um repositório da verdade anterior a elas, que garantiria uma estabilidade à produção de sentidos. À medida que se reconfigura a questão da epistemologia moderna, a partir do século XVIII, a linguagem deixa de ser ela mesma um elemento do mundo significante para se dispersar no conhecimento humano. Um signo lido em uma obra pode assumir diferentes sentidos de acordo com os enquadramentos: por um lado, amplia a potência sígnica; por outro, nunca

mídia, que distribui informação, cultura, entretenimento, mas sempre sob critérios gerais de “beleza” (atração formal dos produtos), assumiu na vida de todos um peso infinitamente maior do que em qualquer outra época do passado” (1996, p. 44).

⁶ Culler (1999) sugere o decênio de 1960, notadamente marcado pelo pós-estruturalismo.

estabiliza qualquer sentido extraído do texto como primeiro, verdadeiro, ou real. Assim, de sua formação conceitual à nossa sociedade contemporânea, a literatura viu nascer e ruir sua confiabilidade. Para a literatura na atualidade, essa condição é muito bem definida na seguinte ponderação de Paul de Man: “não é certo *a priori* que literatura seja uma fonte *segura* de informação sobre qualquer coisa *que não sua própria linguagem*” (2002, p. 11, grifo e tradução nossos).

Nos textos, os sinais da inconfiabilidade passam a exercer maior força no século XIX, com as dúvidas e inquietações em relação a um elemento fiduciário do romance: o narrador. No Brasil, talvez o melhor exemplo desse momento seja *Dom Casmurro*, publicado em 1899. Herdeiro de uma tradição de romances de infidelidade, como *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e *Anna Kariênina*, a obra de Machado rompe com a estabilidade do narrador objetivo e onisciente para focalizar os acontecimentos a partir da ótica do marido supostamente traído. Com este gesto de prestidigitação, apresentando ao mesmo tempo que oculta, todas as certezas da obra encontram-se em terreno movediço, fazendo com que o leitor questione sua confiança nesse elemento narrativo – Regina Dalcastagnè afirma ainda que “desde o dia em que Bentinho se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar seu drama, o leitor brasileiro teve de *abandonar a confortável situação de testemunha crédula*” (2012, versão digital, grifo nosso).

Se Machado tem uma relação irônica com o narrador, outro pensador sobre o tema irá enfatizar o sentimento de perda tanto *desta* quanto *nesta* figura na modernidade. Em seu ensaio *O narrador*, de 1936, Walter Benjamin se debruça sobre diversos tópicos que o constituem, buscando compreender suas vicissitudes na transição de um mundo tradicional dos antigos para um mundo moderno, moldado pela técnica e pela guerra. Para marcar essa distinção, Benjamin recupera o autor russo Nikolai Leskov, mestre na arte do conto, cuja inspiração se encontra na tradição oral de transmissão de sabedoria.

A tese central do texto benjaminiano é a gradual perda da “faculdade de intercambiar experiências” (1936/2011d, p. 198) causada pela guerra, mas também pela própria primazia da técnica na modernidade, que se opõe ao conto tradicional. Essa “forma artesanal de comunicação (...) não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (idem, p. 205). Para Benjamin, a narrativa do conto tradicional era também uma *forma de sociabilidade*, de criação de laços por meio da transmissão de uma sabedoria preservada pela tradição. Esse cenário é perdido com a consolidação da leitura solitária e

individual do romance, desvinculado da sabedoria para se moldar aos preceitos da ciência moderna. Esse deslocamento descrito por Benjamin é o mesmo contexto de surgimento do realismo do século XIX, que cria suas obras de modo que o leitor possa simular uma observação isenta da cena, tal qual um sociólogo perante o fenômeno que deseja compreender.

Contribuindo para essa questão, Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna*, analisa o deslocamento de um projeto humanista como validador do saber para um validador orientado à maximização de potências produtivas do capital. Essa alteração está ligada ao avanço de um projeto de modernidade muito ligado ao modo de produção capitalista, que passa a desempenhar um papel de formação de valores sociais, como posse, prosperidade e produtividade. A nova conformação de valores passa, senão a deslegitimar, ao menos a reduzir a importância de algo inerente ao humano: “a relação com o saber não é a da realização da vida do espírito ou da emancipação da humanidade; é dos utilizadores de um instrumental conceitual e material complexo e dos beneficiários de suas *performances*” (2004, p. 94, grifo do autor). É justamente esse caráter humanista uma das bases do conceito – e do projeto – de literatura que nasce séculos atrás, e que se perde na contemporaneidade. Além da ironia de Machado e do sentimento de perda de Benjamin, já citados, Lyotard oferece os subsídios para pensarmos sobre o esfacelamento das bases sobre as quais a literatura se fundou enquanto projeto humano.

Como resultado dessa fadiga do modelo, a confiança positiva no narrador cessou – ou, melhor, abriu um longo caminho a ser percorrido na suspeita e na dúvida pela literatura. Nathalie Sarraute utiliza justamente esse termo para nomear uma era – *A era da suspeita*, título de um de seus ensaios mais importantes. Segundo a autora, “não apenas o romancista praticamente cessou de acreditar em seus personagens, mas o leitor, também, é incapaz de acreditar neles” (SARRAUTE, 1990, tradução nossa⁷, versão digital). A atual configuração do pacto entre leitor e narrador é nebulosa, cheia de armadilhas e com poucas trilhas seguras a se perseguir – “desapropriar o leitor” é o termo utilizado por Sarraute. Sua ponderação é fundamental para compreender um momento da crítica que busca não ir ao encontro do texto, como uma parceria, mas sim *de encontro a* ele, como um interrogatório ou uma escavação.

A abertura desse caminho possibilitou tanto aos autores, quanto à crítica, explorarem novas galáxias literárias. Nessa linha, *S/Z* de Barthes é exemplar: sua leitura de *Sarrasine*, de

⁷ No original: “not only has the novelist practically ceased to believe in his characters, but the reader, too, is unable to believe in them”.

Balzac, busca desautorizar as construções do narrador, que não é mais nem senhor de si, nem senhor do texto, oferecendo perguntas *mise en abyme*. Isso só é possível pois a crítica passa a perceber que informações cruciais sobre a montagem da obra escapam até mesmo de narradores oniscientes. Se essa figura narrativa é tida como instável, sem domínio pleno sobre o que narra, a crítica deve seguir esse mesmo caminho e buscar desestabilizar o texto e seus sentidos consolidados.

Uma das abordagens das literaturas realizadas na contemporaneidade visa inseri-las justamente nesta égide de rupturas com ordens pregressas ou naturalizadas: Costa Lima fala em “quebra dos estritos limites tradicionais das tramas” (FOLHA DE S. PAULO, 2014); Sarraute, em “uma fé que está diminuindo” (1990); Culler, em “perturbação de qualquer coisa que pudesse ter sido aceita sem discussão” (1999); Schollhammer, “a intuição de uma impossibilidade” (2011, p. 14). Com todos esses críticos convergindo para um ponto em comum, abre-se a possibilidade de se afirmar que a ruptura é a marca da literatura produzida correntemente.

Essa afirmação poderia encontrar algum respaldo no *corpus* ficcional em obras como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, *Opisanie Swiata*, de Verônica Stigger, ou *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias. Percebe-se que a estrutura do romance moldada no século XIX é descontinuada por essas obras em vários aspectos. Ampliando-se o escopo de trabalho, contudo, o critério que contingencia as obras passa a ser um problema. Há nas obras citadas uma consonância de recursos narrativos – fragmento, meta e autoficção, ironia – bem alinhados aos tópicos propostos pela crítica atual (PERRONE-MOISÉS, 2016). Contudo, poderiam coabitar em um mesmo espaço obras como *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna, ou *Diário da queda*, de Michel Laub, que ampliam e diversificam os recursos narrativos para muito além dos acima citados? Outra questão é a própria temporalidade, já que obras de décadas mais distantes, como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *A hora da estrela* podem compartilhar das mesmas características elencadas por Perrone-Moisés: desestruturação, indecidibilidade, caráter auto-reflexivo, o que dificultaria ainda mais a questão do recorte temporal.

Nossa primeira grande questão, portanto, é de ordem metodológica. É preciso estabelecer uma seleção de nosso objeto sem que este fique aquém da teoria. Para entender o que seria, e, principalmente, se haveria uma marca do contemporâneo no texto, é preciso que o texto literário guie a leitura teórica, e não que um referencial teórico decida *a priori* quais

textos estarão sob a rubrica de “literatura contemporânea”. Neste modelo, marcas textuais como fragmentação formal, autoficcionalidade e inconfiabilidade do narrador são tomadas como grandes chaves de leitura de pensadores contemporâneos; assim, conceitos fundamentais do pensamento contemporâneo, como “liquidez” de Zygmunt Bauman (2004) ou “estados de exceção” desenvolvida por Giorgio Agamben (2014), atuam como uma contra-assinatura nas obras, guiando leituras e escolhas dos textos. Se, de um lado, produz leituras riquíssimas sobre nossa sociedade, ajudando a compreendê-la, por outro restringem a potência do texto literário por vinculá-lo a uma tese específica.

É preciso desenvolver uma estratégia de leitura que não se restrinja a estabelecer relações de causas e consequências entre enredos literários e explicações sociológicas e filosóficas. Do contrário, a análise poderia redundar em uma superposição de teóricos sobre as obras, e estas pouco teriam a contribuir na discussão, assumindo papel meramente alegórico. Nosso primeiro esforço nesta tese, portanto, é fazer emergir algumas questões presentes em obras da literatura brasileira contemporânea, e não nelas buscar elementos já determinados por um referencial teórico.

Esse esforço, contudo, há de ser uma tarefa de Sísifo, pois sempre faltarão nessa abordagem obras relevantes, baseadas em critérios variados. Costa Lima, em entrevista ao *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, alerta para uma concentração de nomes das regiões sudeste e sul, bem como de determinadas editoras: “não sabemos os livros que são publicados e a publicidade que existe é completamente viciada. Sua função não é informar o que existe de melhor ou de pior. Muitos grandes autores não circulam” (apud CARPEGIANI, 2017). Ainda carecemos de um estudo que esclareça a relação de certos temas e autores com o mercado editorial brasileiro, pois os filtros que existem da obra ao público, incluindo o da academia, ainda são pouco explorados.

Outra questão é que a própria academia apresenta suas divergências ao delimitar seu *corpus* de análise: o panorama de Leyla Perrone-Moisés em *Mutações da literatura no século XXI* é bastante criticado por Regina Dalcastagnè na resenha *Sobre uma crítica que ignora o real*, na qual afirma que “o que dá unidade à obra, como em seus trabalhos anteriores, é sua visão elitista e conservadora da literatura” (DALCASTAGNÈ, 2017). Em artigo anterior, ela também critica a forma como o romance contemporâneo brasileiro sofre de uma aparente homogeneização de suas personagens, com um “insulamento no mundo doméstico das classes médias brancas” (2005, p. 66-7). A partir do levantamento quantitativo da pesquisa de Dalcastagnè, poderíamos nos questionar se um *corpus* ficcional traz alguma diversidade real

para a pesquisa.

Apenas essa breve *querelle*, atualizando a clássica *des anciens et des modernes*, já nos inviabilizaria a pretensão de se elaborar um panorama totalizante da literatura brasileira contemporânea, pois retrata bem a disparidade entre duas abordagens principalmente em relação ao repertório dos autores. De fato, nosso objetivo nunca foi elaborar uma tese sobre um estilo de época do contemporâneo, mas sobre repertórios que inscrevem e legitimam o texto tanto como literatura quanto formuladores de uma contemporaneidade.

Por uma razão de dominância, começaremos pelos textos literários. A escolha do *corpus* precisa ser colocada como parte do processo de investigação, desnudando os critérios de elegibilidade, e não um *a priori* da discussão. A discussão teórica será pautada a partir de um recorte no universo de obras contemporâneas publicadas no Brasil.

2.1 Caminhos literários

A escolha de obras contemporâneas se deu primeiramente por um recorte temporal de autoras e autores em produção, priorizando-se obras lançadas na virada do século XX, em uma acepção do termo contemporâneo como “que é do tempo atual”, segundo o dicionário Michaelis. Essa opção por escritores em atividade se deu justamente por nos permitir refletir sobre a Contemporaneidade⁸, desta vez utilizada como conceito, e em como ela se sustenta em nosso presente histórico.

Os percursos da pesquisa extrapolam a dimensão têmporo-espacial da tese, uma vez que o argumento se constituiu a partir da leitura de uma variedade de obras de literatura produzidas nas últimas duas décadas. Esse movimento se iniciou, de certa forma, antes mesmo da escrita da dissertação de mestrado, e configurou-se também a partir de um percurso subjetivo de relação com a literatura e a leitura. Nem todas as obras estão descritas na tese, no entanto. Para chegarmos aos textos incorporados, tomamos indicações advindas da própria Academia e de canais de comunicação especializados, como revistas literárias e suplementos culturais. É importante salientar que não se trata de um movimento que pretende entender a literatura brasileira atual em uma totalidade: nosso percurso se pautou pela criação de um mosaico, de cuja composição sempre estarão ausentes títulos e autores relevantes. Deste

⁸ Optar-se-á pela utilização da maiúscula para designar o conceito Contemporâneo, e a minúscula, para marcar tão somente uma questão temporal.

modo, tratamos de *uma* literatura brasileira, sem jamais ter a pretensão de falar *em nome* de uma artificial totalidade.

Retomando as discussões iniciadas no mestrado, iniciamos com a obra *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, publicada em 2001. Com grande aceitação crítica, o livro foi o primeiro trabalho do autor a obter expressiva repercussão. Nele, a fragmentação da cidade ficcional de São Paulo leva ao primeiro plano a possibilidade própria de a literatura se organizar e dar sentido ao mundo real vivido por meio da narrativa. Dividida em 69 unidades, que dificilmente poderiam ser chamadas de capítulos, e uma espécie de epílogo, a obra apresenta ao leitor um dia da cidade de São Paulo em diferentes perspectivas de classe social, etnia e gênero.

Ao tensionar realidades díspares, como o funcionário responsável pelo caixa-dois de uma rica corretora (“A caminho”, RUFFATO, 2001, p. 11), o jovem prestes a realizar um assalto para comprar o aparelho de som para sua mãe (“Brabeza”, *idem*, p. 41), o médico que se recusa a operar o homem que assaltou sua casa (“De branco”, *ibidem*, p. 109) e a mulher que vive em condições de extrema miséria com os filhos (“Ratos”, *ibidem*, p. 20), a obra opta por criar um conjunto complexo de atores sociais, evitando reduzir a experiência da cidade à univocidade. Em um único dia, o leitor se confronta com o dinamismo da urbe cujos mecanismos capturam distintas subjetividades de seus habitantes.

Não são apenas as histórias das mazelas de tais habitantes que emergem das discussões suscitadas pela obra, mas também a possibilidade de representá-las. Em meio a fragmentos que não seguem uma ordem seletora metanarrativa, existe – ou *resiste* – um esforço de construção da subjetividade das personagens, que precisam se contrapor a todo o momento às rupturas formais e aos episódios violentos que as aniquilam: “a São Paulo construída por Ruffato oscila entre a experiência mais visceral da miséria e a perda da referência da origem” (DEALTRY, 2007, p. 173). Mais do que uma coletânea de fragmentos da metrópole, o romance *Eles eram muitos cavalos* traz para primeiro plano a discussão sobre como e se é possível representar os dramas cotidianos urbanos, já que os cortes abruptos interrompem as falas e até mesmo as vidas das personagens.

Não foram poucos os que destacaram o caráter fragmentário do romance. Na coletânea de artigos *Cidade em camadas*, pode-se ler: “por meio de colagens, de simultaneidade e de acumulação, é a própria degradação urbana que se constrói diante do leitor” (HOSSNE, 2007, p. 36); “composto de aparentemente *fait divers* ostensivamente autossuficientes e que o monstruoso organismo vivo por eles construído sobre o mapa urbano de São Paulo é povoado

por dezenas (centenas?) de personagens e situações” (MACEDO, 2007, p. 54); “a exploração dos significantes das palavras, dos sinais gráficos, como parênteses e dois pontos deslocados, as frases cortadas, interrompidas, fragmentam o texto como a sociedade fragmenta seus grupos” (WALTY, 2007, p. 61); “Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 71). Além da diversidade de histórias, há o aspecto técnico da organização da obra, colocando em dúvida se ela seria mesmo um romance. Tanto a indefinição do gênero como a fragmentação são fatores muito destacados como uma marca de sua contemporaneidade.

Ruffato também se destacou com a série *Inferno Provisório*, iniciada em 2005 e concluída em 2011. Nessa pentalogia, (*Mamma, Son Tanto Felice; Vista Parcial da Noite; O Livro das Impossibilidades; Domingos sem Deus*), a narrativa da migração proletária do interior de Minas Gerais para a megalópole paulistana é elaborada por meio de pequenas histórias de pessoas que buscaram entrar na locomotiva do progresso – tentativa frustrada para muitos que foram mastigados por suas engrenagens.

É interessante perceber um caráter solidário entre a pentalogia e *Eles eram muitos cavalos*. Enquanto nesta os fragmentos emergem com velocidade e violência – as metáforas do *flash* e do *zapping* (DEALTRY, 2007) são muito recorrentes –, a pentalogia utiliza de narrativas mais longas e menos fragmentadas. Pode-se até mesmo sugerir que a estrutura de *Inferno provisório* já estava contida em *Eles eram muitos cavalos* de maneira condensada, frenética, ao ritmo da megalópole. Na pentalogia, há uma busca por garantir mais espaço e tempo às personagens, sem que, contudo, seus destinos sejam menos trágicos.

Nessas obras de Ruffato, a fragmentação é um recurso muito utilizado. Ela é fundamental na apresentação de São Paulo, um cenário decomposto em unidades narrativas de dimensões irregulares. Os cortes abruptos na trama potencializam os efeitos da dessubjetivação das personagens, já que elas mal conseguem se expressar com clareza sem que sejam impedidas por um episódio de violência ou mesmo pela finalização abrupta do fragmento em que se encontram. As classes proletárias em *Inferno provisório* também são impactadas por essa técnica narrativa, que lhes permite apresentar-se em sua diversidade, mas também em seu isolamento. Desse modo, rompe-se, por exemplo, com o caráter orgânico da vida das comunidades rurais ainda distantes da modernização urbana.

Também nas obras do autor Ricardo Lísias, nome que destacamos na literatura brasileira da atualidade, podemos encontrar uma escrita que se utiliza da fragmentação narrativa. Em *O céu dos suicidas*, de 2012, o leitor acompanha o narrador-personagem

Ricardo Lísias em crise por se sentir responsável pelo suicídio de um amigo. Por ser um colecionador, o narrador busca organizar as lembranças à medida que elas emergem à sua consciência de maneira análoga às coleções que elabora. Em decorrência disso, produz-se no enredo uma estrutura segmentada de pequenas memórias, fragmentos de lembranças, que muitas vezes não apresentam uma correlação explícita, mas que têm sua ligação justificada por breves lampejos de memória.

Um articulador fundamental na obra é a perda, que se manifesta de diferentes maneiras nos elementos narrativos. De forma mais óbvia, é a própria ausência do amigo que motiva o enredo e impacta o personagem Ricardo Lísias: “até o suicídio do meu grande amigo André, nunca tive vontade de voltar atrás com nada. Agora, comecei a sentir saudades de tudo” (LÍSIAS, 2012, versão digital). Contudo, ele mesmo revela que “desde que meu grande amigo se matou, tenho problemas de memória” (ibidem, versão digital). Esse estado de luto torna lacunar toda a experiência do narrador, fazendo com que haja momentos em que ele tenha o sentimento de que algo lhe falta, mas sem saber, ao menos, se aquilo que falta é relevante.

Essa característica pode ser observada na tentativa de o narrador Ricardo Lísias tomar as rédeas do enredo, de equilibrar sua coleção de memórias. Tal qual sua faceta de colecionador, ele busca catalogar diversas memórias ausentes, como os últimos passos de seu amigo André, a genealogia de sua família e um possível tio-avô terrorista. O ordenamento racional, taxonômico e linear não lhe é permitido, contudo. Além de confessar seus problemas de memória, ele é desautorizado quando investe em seu processo de organização. Isso é trabalhado no episódio em que ele intempestivamente vai ao Líbano para perseguir a história de seu tio-avô. Sua viagem se baseia única e exclusivamente em uma troca de cartas na década de 1970, o que o leva a pensar que o tio-avô teria fugido daquele país por ser terrorista. Seu afã de colecionador é freado por sua mãe, em uma das raras interferências, na obra, da fala de outra personagem que não a do protagonista:

Claro, filho, mas antes quero te dizer algumas coisas: você é um ótimo filho, só que se tornou mimado e arrogante. Você não ouve ninguém, Ricardo, atropela todo mundo e se sente o dono da verdade. (...) Agora você vai virar um adulto e não esse moleque arrogante. E outra coisa: o seu tio-avô nunca foi terrorista, Ricardo: ele deixou um filho perdido no Líbano, seu tonto, ele estava tentando procurá-lo e sofria muito por causa disso. Se você respeitasse um pouco mais as pessoas e esquecesse um minuto o próprio umbigo, compreenderia os sentimentos dos outros. (ibidem, versão digital)

A leitura de Sarraute endossa nossa hipótese de que a obra de Lísias é baseada em suspeitas frágeis de um narrador imerso na perda. Os sentidos de estar no mundo se tornam

uma coleção eternamente incompleta – qual seria o valor de uma coleção incompleta, podemos ainda nos perguntar –, fazendo até mesmo com que as ações do protagonista, como no caso da ida ao Líbano, sejam desprovidas de uma justificativa ordenadora.

Esse caráter lacunoso surge também no romance subsequente de Lísias, *Divórcio*, de 2013. Nessa obra, o protagonista entra em crise ao descobrir um diário de sua mulher em seu leito: “19 de julho de 2011: imagina eu tendo um filho com o autista com quem casei. O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu” (LÍSIAS, 2013, versão digital). Esse episódio, iniciado por uma quebra de confiança no sigilo de um diário que não lhe pertence, desencadeia um sentimento de perda da pele: “Li o diário e saí de casa no dia 6 de agosto de 2011, mais ou menos às onze horas da manhã. Poucos dias depois, tive certeza de ter morrido. Meu corpo sem pele jazia na cama que eu tinha colocado no cafofo” (idem, versão digital).

O processo que o narrador Lísias inicia é de restauração. Mas, como uma imagem cubista ou como a criatura de Frankenstein, a recriação não se dá por partes homogêneas. A começar pelas próprias ausências de elementos que, malgrado possam ser importantes para o narrador, são por ele ocultadas: “Havia um périplo pela casa dos amigos dela [a esposa], que me idolatravam. E, como eu era vaidoso, isso me fazia bem. *Mas não consigo me lembrar de muita coisa*” (ibidem, versão digital, grifo nosso). Assim como em *O céu dos suicidas*, o romance *Divórcio* desenvolve vários trechos da narrativa a partir de ausências e omissões de informações por parte do narrador.

A ausência, contudo, ultrapassa o sentimento de falta. Ela é uma presença ativa na obra, que deve ser organizada pelo narrador. Em nenhum momento ela chega a ser preenchida, revelando que não é um vazio de conteúdo, semelhante ao poema *Ausência* de Carlos Drummond de Andrade: “Por muito tempo achei que a ausência é falta. / E lastimava, ignorante, a falta. / Hoje não a lastimo. / Não há falta na ausência. / A ausência é um estar em mim” (2015, p. 21). O percurso do narrador não visa preencher a falta do amigo ou da mulher, mas sim saber relacionar-se com a ausência que eles provocaram, sendo esta menos deles para com Ricardo, do que para este consigo mesmo (“Mas não consigo me lembrar de muita coisa”, ele diz).

Ao longo da narrativa, algumas frases são entoadas como mantras e exercem a função de marcadores textuais. Esses momentos em que a obra refere a si própria podem ser chamados de citações internas, pois são referências *à* e *da* obra. Um exemplo é a memória sobre a Catedral de Notre Dame em Paris, em relação à qual o narrador escreve: “Agora, por

exemplo, estou me lembrando do episódio na fila da Notre Dame. Cinco horas para entrar aí dentro? Mas, Ricardo, *é um monumento da história humana*. A Notre Dame é um monumento da história humana! Joguei-me em um enorme clichê e não percebi” (ibidem, versão digital, grifo nosso). Essa mesma afirmação se repete outras quinze vezes na obra, em contextos diversos, a exemplo da passagem abaixo:

A sutil membrana que apareceu para substituir a minha pele me acalmou. Esse não era o único indício de que talvez eu conseguisse colocar minha vida nos eixos: esquematizei o conto a que me referi no fragmento anterior sem muita dificuldade e consegui estabelecer uma rotina para redigi-lo. Todo dia depois de acordar, passaria ao menos duas horas cuidando do texto. Voltei a escrever de manhã, com absoluto silêncio ao redor. Minha concentração estava retornando. Mesmo assim, a cena do jornalista ao meu lado no parque voltava. *A Notre Dame é um patrimônio histórico da humanidade*. (ibidem, versão digital, grifo nosso)

A síncope de citações internas atua como um recurso coesivo próprio da fragmentação. O encadeamento de trechos como “A Notre Dame é um monumento da história humana” escapa à progressão coesiva serial. Esse elemento fragmentário desloca-se com facilidade pela obra, podendo se encaixar virtualmente em qualquer espaço textual. Esse recurso faz romper com a linearidade do enredo por meio de elementos reiteráveis, ainda que tenham uma ocorrência inicial.

Por fim, vale ressaltar que *Divórcio* traz em paralelo a reconstituição tanto de um sujeito dilacerado por uma crise conjugal como a do próprio texto: a (re)construção de ambos são processos contíguos. A metanarração desempenha um papel importante no enredo, pois a possibilidade de o narrador-protagonista se reconhecer enquanto sujeito caminha passo a passo com a possibilidade de a própria narrativa se construir enquanto tal perante seu leitor. O narrador explicitamente discute isso ao dizer “a verossimilhança deixou de ser um imperativo para a ficção. O mundo real não oferece mais bases sólidas” (ibidem, versão digital) e “adoro ficar remexendo a linguagem, medindo todas as possibilidades” (ibidem, versão digital).

A reconstrução do sujeito por meio da narrativa é um aspecto recorrente em outras obras selecionadas. Publicado em 2009 e escolhido Livro do Ano de Ficção no Prêmio Jabuti de 2010, *Leite derramado*, de Chico Buarque, pode ser considerado um dos melhores herdeiros da reconstrução memorialística que tem em Bento de Albuquerque Santiago no *Dom Casmurro* de Machado de Assis seu expoente máximo na literatura brasileira. O narrador do romance de Buarque é Eulálio D'Assumpção, oriundo das oligarquias fluminenses, que se encontra internado em um hospital, de onde busca recontar sua vida da juventude à velhice.

A comparação entre as obras citadas é inevitável. As incertezas trabalhadas por

Machado são, contudo, exacerbadas em Buarque a ponto de tornar inconsistente o relato de sua personagem. Em *Dom Casmurro*, nossa confiança no narrador se instabiliza por meio de sutilezas irônicas que se insinuam ao leitor – “é que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”, diz o narrador no célebre capítulo *Convivas de boa memória* (ASSIS, 2002, p. 125). Já a insegurança do leitor em relação ao relato em *Leite derramado* ocorre por sobreposições de camadas explicitamente contraditórias de reminiscências: ora Eulálio afirma que sua esposa fugiu para a Europa, ora que morreu em um hospício; ora tem posses, ora mora na periferia do Rio de Janeiro. Percebe-se, pois, uma acentuação da incerteza nesses 110 anos que separam as duas obras, traduzido pelo apagamento da memória do narrador.

De seu leito, o doente terminal confessa:

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto (BUARQUE, 2009, versão digital).

Em primeiro plano, a obra dramatiza a própria possibilidade de reorganizar essas lembranças, a todo o momento superpostas. As lembranças há muito distantes que possui de Matilde, sua esposa, são reiteradas vezes refeitas pelo narrador: “Matilde era de pele *quase castanha*” (idem, versão digital, grifo nosso); “mas ora, ora, papai, disse Maria Eulália, está na cara que esse aí puxou à minha *mãe mulata*. Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata” (ibidem, versão digital, grifo nosso); “logo eu me maravilharia a figurar Matilde em sua plenitude, seus seios brancos, seus cabelinhos negros, suas coxas com a pele *perfeitamente morena*, sem mancha alguma” (ibidem, versão digital, grifo nosso).

O dilema racista da reconstrução memorialística, bem como o confronto entre a memória oligárquica e o novo ambiente social em que Eulálio vive, são elementos instigantes em *Leite derramado*, que trazem as distorções da sociedade brasileira na voz de um idoso que não se constrange em disparar preconceitos explícitos. Ainda que não mais beneficiário dos privilégios oligárquicos, Eulálio apresenta com naturalidade seus preconceitos – por exemplo, sua mudança de uma região central do Rio de Janeiro para a periferia tanto da cidade quanto da elite. A própria experiência de tornar a pobreza um elemento visível causa-lhe espanto bem como à sua filha:

A diferença era que ao nosso redor a cidade agora não acabava mais, grassavam

casebres de alvenaria crua e sem telhado, onde antes havia clubes campestres e chácaras aprazíveis. Perplexa, Maria Eulália olhava aqueles homens de calção à beira da estrada, as meninas grávidas ostentando as panças, os moleques que atravessavam a pista correndo atrás de uma bola. *São os pobres, expliquei*, mas para minha filha eles podiam ao menos se dar o trabalho de cair suas casas, plantar umas orquídeas (ibidem, versão digital, grifo nosso).

A persistência do colonialismo em relações servis, o compadrio da política, a reordenação da capital fluminense e o choque de gerações aparecem como elementos quase colaterais à memória do narrador, mas apresentam sua força narrativa justamente por encontrarem-se em zonas memorialísticas periféricas. O racismo também persiste em suas memórias, visto no trecho a seguir:

Não vai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra sua religião. Talvez até seja um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço. Tampouco contra a raça negra nada tenho, saibam vocês que meu avô era um prócer abolicionista, não fosse ele e talvez todos aí estivessem até hoje tomando bordoadas no quengo (ibidem, versão digital).

Na memória elaborada por Eulálio, o empilhamento de reminiscências não acompanha as mudanças na realidade do Rio de Janeiro. Há esses dois regimes muito distintos de ordenação nos devaneios, o memorialístico e o historiográfico, que não se tocam em diversos momentos. Dentro de uma perspectiva histórica da literatura brasileira, podemos observar que a utilização da incerteza, sutil em *Dom Casmurro*, acirra-se em *Leite derramado*, ao ponto de provocar contradições nos relatos de Eulálio.

Vale ainda ressaltar a presença do septuagenário Chico Buarque no *corpus* desta pesquisa. Ainda que esteja dentro do escopo temporal das obras selecionadas, *Leite derramado* é fruto de um artista em atividade há cinco décadas e formado em um contexto cultural bem diverso do atual. É interessante notar, contudo, que o letrista que soube adequar seu repertório à ditadura, com alegorias e sátiras como *Cálice*, também é capaz de se adaptar à Contemporaneidade: na música *Paratodos*, de 1993, o eu-lírico consegue ordenar sua genealogia ao cantar “O meu pai era paulista / Meu avô, pernambucano / O meu bisavô, mineiro / Meu tataravô, baiano / Vou na estrada há muitos anos/ Sou um artista brasileiro”, recurso esse de ordenação que Eulálio não dispõe.

Próximo à mesma linha da memória, Michel Laub publica, em 2011, *Diário da queda*. Nele, o narrador busca expurgar suas dívidas: com o amigo humilhado em sua própria festa de aniversário; com o pai e o avô, herdeiros do peso de Auschwitz; com a esposa, agredida durante sua embriaguez; com o filho que está por vir. Permeando a obra há uma discussão sobre a memória como um espaço da dívida.

Uma das principais inquietações do narrador é seu passado judaico. Auschwitz é uma dívida com a qual ele deve conviver. A experiência de terceira geração dele com o campo de concentração implica lidar com a responsabilidade desse fato:

Faria diferença se os detalhes do que estou contando são verdade mais de meio século depois de Auschwitz, quando ninguém mais aguenta ouvir falar a respeito, quando até para mim soa ultrapassado escrever algo a respeito, ou essas coisas só têm importância diante das implicações que tiveram na vida de todos ao meu redor? (2011, p. 101).

Nas reflexões do narrador, é possível perceber uma relação paronomástica entre dívida e dúvida, o que gera uma de suas inquietações na obra: a possibilidade de saldá-la. Mais do que um jogo de palavras, essa proximidade abre caminho para se pensar a relevância da escrita nesse acerto de contas.

A compreensão de narrativas traumáticas passa pelo entendimento de um repertório comum a elas. Em *“Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos*, de Márcio Seligmann-Silva (2002), há a noção de que o trauma é relatado de forma fragmentada e literal, não-metafórica. A separação desses fragmentos se dá por cortes arbitrários de acordo com a vontade do narrador em prosseguir *ou não* com aquela parte rememorada. É por isso que o narrador afirma que “contar uma vida desde os catorze anos, repito, é aceitar que fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito” (LAUB, 2011, p. 126). Sua responsabilidade recai principalmente sobre esse agrupamento, sobre os elementos que serão destacados como as causas dos efeitos. Essa tarefa é, essencialmente, a atividade da narrativa, mas em *Diário da queda* ela assume a face da dúvida, da dívida e da responsabilidade – “faria diferença?”, o narrador se questiona.

Dívida e responsabilidade também marcam outra obra de Michel Laub, *Tribunal de Quinta-feira*, de 2016. A obra se articula em torno do narrador, José Victor, com outras três personagens: Walter, amigo de longa data, homossexual soropositivo, com quem troca mensagens sobre questões sexuais utilizando linguagem considerada chula; Danielle, redatora em sua agência de publicidade com quem mantém um caso; e Teca, sua esposa, que descobre os e-mails trocados entre o narrador e Walter e decide publicizá-los, desencadeando um linchamento moral na internet. O percurso de José Victor pode ser visto como uma paródia do desfecho da obra *The Wall*, da banda Pink Floyd: “Uma vez, meu caro, que você revelou seu /

Medo mais profundo, / Eu o sentencio a ser exposto a / Seus pares”⁹. Essa quebra de confidencialidade e a consequente exposição que surgem na obra manifestam-se também na obra *Divórcio*, de Lísias.

Ressaltam-se nessa obra dois aspectos que nos chamaram a atenção. O primeiro deles é uma disputa pela linguagem. Há em jogo, por um lado, a questão de ser ou não lícito aos envolvidos na conversa a utilização de um vocabulário escatológico e agressivo ao bom senso. Walter, em seus e-mails, diz sair em busca de alguém para contaminar, em alusão ao ato sexual e à doença (LAUB, 2016, p. 67). José Victor, em contrapartida, incorpora esse vocabulário para se referir a Danielle: “Remetente: eu. Destinatário: Walter. Trecho: Teca está viajando. Estou pensando em convidar a vítima redatora-júnior para contrair A.I.D.S./S.I.D.A.” (idem, p. 94). Após a publicização desse conteúdo, o narrador se prepara para seu julgamento: “Por volta das sete e meia voltei a conferir as redes. Não foi um choque àquela altura, era previsível que o vazamento massivo seria uma questão de horas. Os boçais homofóbicos já haviam se manifestado. A esquadra feminista já tinha entrado no debate” (ibidem, p. 160).

Para se defender, o narrador utiliza a questão da linguagem privada entre os envolvidos para rebater os ataques feitos a ele. Menos do que uma disputa pela imputação de culpa às personagens, há em jogo uma *disputa pela linguagem*: quem é autorizado a utilizar a questão da homossexualidade, da soropositividade, da sexualidade, no diálogo? José Victor é julgado por uma apropriação de um determinado lugar de fala, que o induz a um julgamento moral – ser ou não culpado é um dilema posterior a essas questões.

Em decorrência dessa disputa, emerge um segundo aspecto fundamental da obra: a sociedade não como um pacto civil de cidadãos, mas como um grande tribunal, em que juízes, promotores, advogados e réus se alternam. Pode-se discordar dos argumentos de José Victor, recusar sua absolvição, mas a estrutura desse tribunal draga o leitor para nele ser incorporado, obrigando sua participação, ainda que como um mero espectador. Talvez a obra de Laub traduza bem uma frase de Barthes recorrentemente citada: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2015, p. 12-3). Por sua vez, o fascismo da linguagem em *Tribunal de Quinta-feira* ocorre menos em impedir José Victor de utilizar determinado tipo de discurso e mais na exigência em se pronunciar sobre ele, tomando partido e, assim, envolvendo-se no rito jurídico.

⁹ No original, a citação encontra-se na faixa *The Trial*: “Since, my friend, you have revealed your / Deepest fear / I sentence you to be exposed before / Your peers”.

A possibilidade de construção de sujeitos por meio da narrativa também está presente em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, obra de Elvira Vigna, publicada em 2016. A obra tem como narradora uma jovem designer, que vai compondo um complexo mosaico de relações interpessoais a partir dos relatos de João, um colega de trabalho que se relaciona com várias garotas de programa. A relação entre essas duas personagens, ainda que amistosa, traz ao primeiro plano a tentativa de anulação de um sujeito por outro por meio do discurso, o que leva a narradora a buscar compreender as subjetividades envolvidas na trama para além dos papéis preestabelecidos que delas se espera.

A narrativa segue um fluxo temporal entrecortado por digressões e reflexões sobre as situações contadas por João. Ele é simpático à designer por acreditar que, por dividir um apartamento com uma garota de programa chamada Mariana, *não restava outra opção* a ela que não a de ser homossexual: “tenho vinte e poucos anos e moro com Mariana, fato do conhecimento do João, que deduz, a partir daí, que sou lésbica. Sendo lésbica, ele também deduz, sou uma pessoa vivida, que saberá como são os fatos da vida” (VIGNA, 2016, p. 50). Vendo-se soterrada em um acúmulo de relatos com garotas de programa, a narradora busca fazer uma arqueologia das pessoas envolvidas com João e que se viram anuladas nessa relação: “vem por cima de todas as outras. Lola [esposa de João] incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto” (idem, p. 178).

Ao recontar a história de João, a designer busca restabelecer a caracterização das mulheres para além do funcional. Importa complexificá-las, uma vez que elas existem nos relatos de João apenas em papéis rigidamente estabelecidos e estigmatizados de prostituta, esposa ou amiga lésbica. O ritmo narrativo, marcado com parágrafos ora longos, ora com apenas uma palavra, é uma forma de a narradora quebrar, muitas vezes à força, relações estereotipadas.

Ele [João] descrevia suas trepadas com putas, motivado, em parte, pelo que *ele imaginava que era minha vida com Mariana*. Mas não gostava que eu existisse, que eu falasse, interrompesse, eu não podia contradizê-lo, eu, tão jovem e tão dura, eu lá, na frente dele. Mas se ele queria parecer um cara porreta capaz de embarcar num jato de luz, buscar algo além desse mundo banal, eu também queria parecer ser mais do que era. Calça preta, camisa social masculina, eu, a dura, a brava para caralho, nada me atinge, me derruba, eu lá, sentada no escritório dele, nossos dois copinhos de plástico com o uísque caubói (ibidem, p. 167-8, grifo nosso).

Simultaneamente ao processo de construção de um sujeito, ocorre um processo de desconstrução do senso comum: o próprio João, à medida que relata sua história, é deslocado de seu local de discurso, notadamente sexista e egocêntrico. A atitude transgressora de quem

frequenta prostíbulos como escape do casamento monogâmico se mostra como o lugar comum daquilo que se espera da figura do macho; os jogos de poder e dominância entre clientes e prostitutas cedem espaço para a hesitação: “João desiste da garota de programa do Normandie, e isso todo mundo na firma sabe” (ibidem, 2016, p. 90). Apenas quando todos esses discursos dominantes entram em reversão, apenas quando as regras de distinção que incidem sobre os sujeitos são deslocadas, é que João e Lola podem manifestar sua subjetividade.

No âmbito da experiência com a linguagem e a narrativa, destacamos o nome de Bernardo Carvalho. Em *As iniciais*, há um processo de desreferenciação dos elementos da narrativa, como tempo, espaço e enredo. Dividida em duas partes, a obra apresenta personagens identificados apenas por letras que se encontram em um jantar em alguma ilha na Europa. Não é possível distinguir com clareza a relação estabelecida entre eles, nem as motivações e objetivos de suas ações. Essas referências se perdem em uma rede de pronomes demonstrativos, de advérbios de lugar e tempo a qual remete apenas a pessoas, locais e eventos não indicados ou especificados pela obra. Nesse sentido, o trecho “meu reencontro com H. em P., bem depois da morte de G., quando ela me revelou tudo sobre C.” (CARVALHO, 1999, p 17) exemplifica bem como a narrativa se desenrola, sem informações estáveis e referencializáveis.

A trama se torna ainda mais complexa na segunda parte da obra, em que a narrativa se move para anos após o jantar. Nesse contexto, a personagem-narradora precisa desvendar o mistério de uma caixa com iniciais entregue a ela durante o jantar. O leitor se vê então diante de uma referência a um conjunto de sujeitos indeterminados, tornando-se impossível estabelecer com clareza a que se referem tais personagens, iniciais e eventos. Graciela Ravetti comenta que “as iniciais são nomes truncados cuja precariedade impossibilita ou pelo menos *obstaculiza a representação e a explicação*” (2007, p. 23, grifo nosso).

Outra obra de Carvalho, *Reprodução*, de 2013, traz a história de um estudante de chinês que se vê subitamente detido em uma trama policial. Imersa em um complicado esquema de revelações, essa personagem, da qual pouco se sabe, derrama uma torrente discursiva que vai sofrendo mutações ao longo do romance. À fala do estudante une-se também a de uma delegada na sala ao lado, que narra uma história que, estranhamente, vai pouco a pouco se mesclando com a do homem detido.

As primeiras linhas do romance nos fornecem uma das chaves de leitura possíveis da obra: “tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre

precisamente quando ele passa a achar que *a própria língua não dá conta do que tem a dizer*” (CARVALHO, 2013, p. 6, grifo nosso). Na estrutura do romance, após uma localização inicial do tempo e do espaço narrativos, em que tomamos conhecimento da prisão de sua professora de chinês na fila do embarque, o estudante sobe ao palco para um intenso monólogo.

Há de se ressaltar em *Reprodução* o caráter cíclico e autorreprodutivo dos discursos, reiteráveis como a Notre Dame em Lísias. A matéria com a qual Carvalho trabalha não é a da sabedoria e da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2011, p. 198), mas de conhecimentos consumidos e indistintamente reproduzidos:

Leio blog. Acompanho. Sei do que estou falando. Leio os colunistas. É! Colunistas de jornal, sim, senhor. Colunistas, articulistas, cronistas. Revista, jornal, blog. Gente preparada, que fala com propriedade, porque sabe o que está dizendo. E não é por acaso, ou é? O senhor me diga. Não, não, faço questão. O senhor devia se informar melhor. Os elefantes estão morrendo. O Talmude está por trás do tráfico internacional de entorpecentes. E o senhor acha que eu tenho cara de jihadista? Eu, não. O vice-presidente do Irã, aquele que comprou o Corão faltando uma página. Logo aquela em que Alá dizia que Israel era a terra dos judeus. Curti (CARVALHO, 2013, p. 24).

O estudante de chinês tem informação sobre tudo. Sobre todos os aspectos da vida ele pode opinar. Os discursos se espalham pela vida, atravessam paredes, e chegam a ele, sempre em perpétua disseminação. Durante todo o monólogo, clássicos lugares-comuns da fala brasileira se repetem, como “não sou racista nem preconceituoso. *Só não* gosto do que é errado. E nisso concordamos, eu, os comentaristas, os colunistas, os crentes e a minha ex-professora de chinês” (idem, p. 25, grifo nosso) e “e os meninos de trancinha igual aos pais? Como é que deixam? Isso é exemplo pra juventude? *Depois o mundo fica cheio de gay* e ninguém sabe por quê” (ibidem, p. 25, grifo nosso). Atendo-nos apenas à primeira parte do romance, intitulada “A língua do futuro”, observamos uma personagem que catalisa os múltiplos discursos e os devolve à sociedade, sem conseguir ressignificá-los substancialmente.

Há um aspecto de rasura do referente que perpassa a produção de Carvalho. Obras como *Nove noites*, *Mongólia* e *Simpatia pelo demônio* trazem a reescrita de temas como relações parentais conturbadas, homossexualidade, missões pouco claras a serem cumpridas e o apagamento dos nomes próprios. Tanto comparando-se as obras entre si, quanto analisando diferentes momentos do enredo de cada obra, percebe-se que elementos narrativos são, ao mesmo tempo, repetidos e não-idênticos. Uma *mesma* informação pode surgir em dois momentos distintos do enredo e, ainda sim, ser *diferente* de seus outros usos.

Um recurso muito utilizado por Carvalho para traduzir essa diferença na repetição é a hesitação na progressão do enredo. Em *Simpatia pelo demônio*, há uma história sobre violência afetiva nas mais diversas manifestações, mas sem a efetiva identificação do tipo de violência. O protagonista, chamado de Rato, é tanto demitido quanto pede um ano sabático; deve ao mesmo tempo saber e não saber sobre sua missão; sabe e não sabe que é dominado pelo amante apelidado chihuahua.

Um exemplo de hesitação frente à definição de informações pode ser identificado no seguinte trecho: “*não é que* o Rato já não quisesse viver com a mulher, *mas* já não podia vê-la sofrer. No início da relação, sob o pretexto de protegê-la, a fragilidade da mulher o atraiu. *Achava* que não pudesse vê-la chorar, *mas* no fundo o choro o seduzia” (CARVALHO, 2016, p. 26, grifo nosso). É recorrente no texto o uso de formas como “*não é que/mas*”, ou o uso do pretérito imperfeito seguido de “*mas*”, denotando o caráter instável das informações conferidas pela linguagem. Essa instabilidade no pacto entre autor e leitor pode ser bem exemplificada neste trecho: “sobre os N., por exemplo, os preconceitos reproduzidos havia séculos entre os K. e os V., seus vizinhos a noroeste e a nordeste, respectivamente, insuflavam a ideia de que todo comércio com eles era uma forma de traição” (idem, p. 24). Não se sabe quem são, quais os preconceitos disseminados, nem onde estão. Tal como uma equação, Carvalho fornece ao seu leitor apenas as variáveis, sem subsídios para a determinação de seus valores – recurso também amplamente usado em *As iniciais*.

Em *Simpatia pelo demônio*, há uma dificuldade em se atestar a veracidade das informações. Ao contar sua juventude, chihuahua retoma o escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal e mescla as histórias de ambos. Aquele se diz advindo de um colégio jesuíta mexicano, onde se torna pupilo e amante de um padre professor de literatura e, por isso, é enviado pelo pai para a Europa. Já von Hofmannsthal foi supostamente enterrado ao lado de um amigo mexicano com quem mantinha relações homossexuais. Essa proximidade de histórias é revelada a chihuahua pelo jesuíta:

à diferença dele (chihuahua), entretanto, o tal mexicano vinha de uma família abastada, de proprietários de terras que o tinham mandado para Viena com o pretexto de ser educado, ao que parecia, para que pudessem esquecer a vergonha de *algum ato* que ele cometera e para se pouparem de novos escândalos (ibidem, p. 136, grifo nosso).

De certo modo, a obra de Carvalho lida com o ponto crítico das indeterminações do enredo. Com tantas reformulações de informações, sobrepondo-se muitas vezes sem que se consiga determinar qual fato realmente ocorreu, a própria noção de um pacto entre leitor e

obra, de um *momentary suspension of disbelief*, é posta *sub judice*, pois tudo é desautorizado pelas próprias personagens que relatam as informações.

Uma estratégia semelhante de indefinição é operada por Verônica Stigger em *Opisanie Swiata* (2013). O início do enredo traz um elemento já discutido em outras obras neste trabalho: o protagonista, Opalka, toma conhecimento acerca da existência de um filho, Natanael, praticamente ignorado e doente terminal na Amazônia. A dívida afetiva faz com que ele se desloque da Polônia para o Brasil nos anos 1930, tendo de lidar no percurso com diferentes passageiros a bordo do transatlântico que o leva a seu destino.

A montagem da obra chama a atenção. São inseridas diferentes imagens entre os capítulos, como anúncios publicitários, cardápio e fotografias antigas. Além do recurso imagético, diferentes recomendações típicas de um guia de viagens entrecruzam-se ao enredo, como “bebidas alcoólicas devem ser rigorosamente evitadas até que o sol se ponha” ou “em quase todas as estações do ano um casaco impermeável leve pode ser de grande utilidade”. Esses clichês remetem aos de Ricardo Lísias, a exemplo de “A Notre Dame é um monumento da história humana”, ainda que difiram em natureza e intenção.

Embora linear no ordenamento dos fatos, já que a obra se inicia com a carta de Natanael a Opalka, a inserção desses fragmentos faz com que a linearidade não seja um fator determinante para o enredo. Uma característica que reforça a quebra da linearidade é a irrupção de episódios ao estilo das vanguardas surrealistas. Em um deles, os passageiros descobrem uma orgia que se realiza na cozinha, em meio a todos os utensílios; em outro, o comandante do navio se apresenta como Netuno para um batismo daqueles que nunca cruzaram a linha do Equador, com imagens que poderiam muito bem ter saído do filme *O cão andaluz* de Buñuel e Dalí.

A utilização de recursos narrativos e estéticos próprios da vanguarda surrealista – sobreposição de imagens, eventos absurdos e atmosfera onírica, por exemplo – não poderia ser necessariamente encarada como uma experimentação – afinal, esse repertório já foi utilizado previamente há pelo menos um século. Profundamente intertextual, a obra de Stigger traz ao final uma lista intitulada “Deveres”, em que enumera referências de filmes, livros e músicas com as quais a autora afirma que *Opisanie Swiata* possui dívida inspiracional. Vários dos episódios narrados podem ser relacionados a trechos das obras listadas nos “Deveres”: a aranha no trem, remontando a cenas do filme *Viagem a Darjeeling*, de Wes Anderson, que traz filhos à procura da mãe; o navio El Durazno e seus tripulantes nus, dialogando com *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; a excentricidade das personagens retomando o

filme *Amarcord*, de Fellini; o artista plástico Roman Opalka e sua obra de 1968 intitulada justamente *Opisanie świata*. Todas essas obras são citadas ao final da obra e são referenciadas de modo a encenar a própria construção do texto. Como bem apontou Leyla Perrone-Moisés (2016), a intertextualidade é uma forte marca da obra contemporânea; em Stigger, essa característica conduz a leitura não apenas para o enredo, mas para o próprio método que possibilitou sua construção.

Para finalizar nosso mosaico de produções contemporâneas, incorporamos a produção de Daniel Galera. Em *Cordilheira* (2008), seu primeiro romance de grande destaque, a narradora, uma jovem escritora prodígio chamada Anita, decide se mudar para Buenos Aires: “não sabia por quanto tempo nem exatamente por quê, mas era a coisa certa a fazer” (GALERA, 2008, versão digital). A viagem é motivada pelo sentimento de culpa em razão do suicídio de uma amiga: “Alexandra podia ser perdoada, mas não os que não fizeram nada a tempo de impedi-la, os que não queriam ver” (idem, versão digital) – incluindo, neste último grupo, a própria narradora. Na capital argentina, ela se envolve com um grupo de escritores que decidem viver como as personagens que criam, em especial José Holden, com quem desenvolve uma relação amorosa.

Os desenlaces resultantes dessa performatização são trágicos para os envolvidos. É importante notar que, embora uma leitura acadêmica ressalte os liames entre realidade e literatura, *Cordilheira* é também um romance sobre a importância do outro. A perda de uma amiga, o término de um namoro, o desejo de ter um filho, o apreço por uma personagem, todas essas formas de se relacionar com o outro se misturam na obra. A presença de uma narradora escritora, bem com a tentativa de José Holden em viver como sua personagem, podem ofuscar outro aspecto importante da narrativa: a veracidade das relações humanas. Novamente, a realidade é colocada em débito com o fictício, já que há um embate entre este que deseja suplantar aquela – ou, ainda, que a ficção teve sua existência subtraída pelo real e agora deseja tomá-la de volta.

Em *Barba ensopada de sangue* (2012), a discussão sobre veracidade também ganha destaque, como em *Cordilheira*. O protagonista do romance, um jovem atleta que se muda para Garopaba, litoral de Santa Catarina, após o suicídio do pai, começa pouco a pouco a buscar a verdade sobre a morte do avô, Gaudério, supostamente assassinado há décadas pelos habitantes da cidade. Ao longo do enredo, o jovem inominado vai pouco a pouco desvendando alguns segredos sobre o acontecimento que marcou a cidade.

Do ponto de vista de sua estruturação, a obra de Galera aproxima-se do romance de

enredo – o próprio Galera destaca que seu romance “é mais focado no enredo e possui um protagonista totalmente alheio à literatura” (GUEDES, 2013). Desse modo, o foco da obra seria o desenlace dos acontecimentos que são sugeridos no último diálogo entre o protagonista e seu pai. Há, contudo, alguns elementos que instabilizam essa categorização.

Maior dentre os romances de Galera, tanto na dimensão quanto na repercussão, *Barba ensopada de sangue* traz alguns elementos interessantes de reflexão literária. Um deles é o recurso de notas de rodapé que encenam outro foco narrativo, mudando do narrador em terceira pessoa para um em primeira, geralmente personagens com os quais o protagonista interage. A primeira ocorrência desse recurso se dá em “Antes de deitar, procura o celular para ver que horas são e encontra uma chamada não atendida da mãe*” (GALERA, 2012, versão digital). Esse asterisco se liga a esta nota: “Ele veio. Tinha chegado antes de mim. Acabou de ir embora. Nunca vi teu irmão desse jeito, parecia apavorado. Tava com medo de te ver, é claro. Ele ficou um tempo ali no caixão” (idem, versão digital). Esse recurso permite identificar que se trata de um diálogo entre sua mãe e o irmão. Em outros momentos da obra, Galera utiliza-se do mesmo expediente, trazendo para o enredo elementos que o narrador não poderia abarcar, ou mesmo encenando uma metaficcionalização. Afinal, qual é o narrador que teria colocado aqueles asteriscos?

Essa indagação se justifica principalmente por uma figura de antagonismo na obra: o irmão Dante. Escritor, essa personagem é um vulto que não aparece em momento algum da obra, mas está presente a todo o momento, por ser parte de um triângulo amoroso envolvendo o protagonista e sua ex-namorada, Viviane. Em momentos distintos da obra, as personagens discutem se Dante escreveria sobre a vida que levam: em conversa com Viviane, o protagonista diz sobre a obra do irmão: “eu li aquela merda. Reconheci todo mundo ali. Tinha amigos meus que eram personagens. A única coisa da nossa adolescência que ele não aproveitou pra alimentar a imaginação fabulosa dele fui eu. Teve a delicadeza de não me usar. O resto tá tudo ali. Ele chama de ficção” (ibidem, versão digital). A própria Viviane sugere a Dante que escreva sobre os dois – “mas ele diz que nunca vai fazer isso. Por minha causa é que não é, porque ele sabe que não me importo. Só pode ser em consideração a ti” (ibidem, versão digital). Na última cena, em discussão com o protagonista, afirma sobre seu isolamento “é assim que tu prefere, né? Que te procurem. Que venham atrás de ti” (ibidem, versão digital). Há um jogo de narradores que desestabiliza a autoria do relato: os fatos podem ter sido narrados tanto pela protagonista quanto por seu irmão, principalmente se considerarmos as notas de rodapé com relatos de terceiros.

Não se trata de contradizer a afirmação do autor sobre sua obra, dizendo que *Barba ensopada de sangue* é um romance metaficcional. Há, efetivamente, elementos muito próprios ao romance de enredo. É inegável também que a obra seja perpassada por elementos de instabilidade acerca do narrador, realizando uma dobra sobre si própria. Para nossa discussão, é sintomático que haja a presença de um elemento de indecidibilidade e de metaficcionalidade até mesmo em um romance declarado pelo próprio autor como de enredo. A imprecisão, a dúvida, a dúvida, em todos os romances, apresentados até aqui, se metamorfoseiam nas mais variadas técnicas narrativas.

A suspeição sobre o texto de Galera pode ser percebida também quando se toma sua última obra, *Meia-noite e vinte*, de 2016. Em comum aos textos anteriores, a presença incerta de um escritor: o latrocínio de Andrei, um jovem e promissor autor, faz com que um grupo de amigos se reencontre e revise seu passado. O enredo é narrado alternando-se o foco entre as três personagens centrais – Antero, Aurora e Emiliano –, e a obra traz um desfecho possível para as promessas feitas pela geração de jovens dos anos 90 e a cultura que ajudaram a construir.

A figura do autor de literatura, que deixa um mistério em vida, é um ponto articulador da obra, retomando Dante e Anita nas obras anteriores. Embora a metaficção não seja um traço contundente da obra de Galera, em todas as obras analisadas, a figura do autor de literatura e seu respectivo narrador desempenham um papel importante na obra. Sua voz, contudo, não é a autoridade final. Uma das marcas mais fortes de *Meia-noite e vinte* é sua multiplicidade de vozes, com os balanços dos fatos objetivos narrados e re-narrados por várias personagens.

O panorama das obras de escritores e escritoras até aqui levantado nos oferece um problemático caminho metodológico. Poder-se-ia chegar a uma conclusão: a de que todas as obras trazem em si a marca da indecidibilidade, da instabilidade, da indeterminação, e que é isso que caracteriza a produção literária corrente. Estaria assim satisfeita a necessidade do crítico em vincular uma obra a seu momento histórico, dizendo que uma marca do nosso tempo são esses elementos citados. A questão do realismo, inicialmente proposto, se estabilizaria caso fosse homogeneizada, por um lado, a experiência do mundo como fraturado e instável, aspecto corroborado por autores como Bauman e Agamen, e, por outro, o texto literário como igualmente instável e fragmentário. Nesse duplo movimento de domesticação, o encaixe entre teoria e texto encontra-se em estado de perfeição.

A homogenia, contudo, é ilusória quando se observa *como* as obras utilizam esses

recursos em sua composição. Ainda que haja um aspecto de indecível em *Meia-noite e vinte*, seria ele *o mesmo indecível* de Bernardo Carvalho ou Chico Buarque? Além disso, a compactação histórica faz com que se percam também obras mais distantes temporalmente e que apresentam recursos narrativos semelhantes, como as colagens de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Opisanie swiata*, ou mesmo o enredo dentro do enredo utilizado em *Barba ensopada de sangue* que poderia ter um parentesco remontado não só a *Memórias póstumas de Brás Cubas* como ao *Dom Quixote* de Cervantes. A busca pela unidade implica o sacrifício de um elemento fundamental dos textos: sua capacidade de diferir.

Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon problematiza o método das passagens paralelas, método este que busca estabilizar e homogeneizar os significantes que surgem em diferentes momentos de uma obra. Um significante que autorize uma determinada interpretação não implica a *obrigatoriedade* de que o mesmo elemento, em outro trecho, produza esse mesmo sentido. Essa distensão é bastante usada, por exemplo, por Bernardo Carvalho, ao embaralhar significados de um mesmo significante, exemplificado no fragmento “meu reencontro com H. em P., bem depois da morte de G., quando ela me revelou tudo sobre C.” (1999, p. 17). É preciso, pois, compreender que, ainda que todas as obras possam conter o signo da indecibilidade, isso não implica que este seja idêntico em todas, pois traz particularidades identificáveis apenas na obra. É por isso que Compagnon afirma que “compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições” (COMPAGNON, 2006, p. 68).

Metodologicamente, na criação de homogenias literárias há um problema baseado em duas questões fundamentais. A primeira delas é a vinculação de teorias sociológicas ou filosóficas às obras, o que leva a induzir que elementos existentes na realidade operam de maneira análoga nas obras. Estabelece-se, desse modo, um modelo grosseiro e rudimentar das passagens paralelas, criando-se uma narrativa social que se encaixe à narrativa ficcional. Se assim fosse seguido, a tarefa da crítica literária se resumiria a estabelecer correspondências quantitativas entre essas tendências e os elementos textuais. É fundamental que o método utilizado vise, como na citação anterior de Compagnon, “descobrir diferenças em um fundo de repetições”, e que não apenas se contente em estabelecer os pontos de contato, sob risco de domesticar significantes de acordo com os objetivos do crítico em questão.

Outro problema de relevância, localizado no cerne do conceito de Contemporâneo, é sua característica desvinculante. Para um dos principais pensadores do tema, Giorgio

Agamben, essa experiência é tomada como “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”, provocando uma dissociação e um anacronismo (2009, p. 59); e, ainda, “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (idem, p. 65). Tendo em vista tal premissa, afirmar que obras de caráter fragmentário ou indecidível o são *por serem* Contemporâneas é incorreto tanto do ponto de vista metodológico quanto conceitual – isso seria um retorno àquela “linguagem anterior às linguagens” que Foucault localiza (2001b, p. 152) no pensamento clássico.

Na base da discussão do realismo do século XIX, encontramos a questão de um método. Há algo na produção da escrita literária que o faz como tal, fruto de um engendramento da linguagem que é irreduzível a simples reflexos de um *Zeitgeist*. Para se pensar tanto o Contemporâneo quanto a literatura, é preciso fazê-lo não a partir de correspondências diretas teoria-texto, mas sim como métodos de escrita, restabelecendo nesta uma pluralidade de recursos e técnicas de elaboração. Assim, um texto não se torna Contemporâneo apenas por estar no tempo presente e por apresentar elementos comumente atribuídos a essa condição dos sujeitos, mas por ter *optado* por determinados recursos disponíveis a sua construção como já elencamos em algumas dentre as obras destacadas – fragmentação em Ruffato, multimodalidade em Stigger, multifocalidade em Galera. Justamente por serem comuns a outras épocas, e também por não serem obrigatórios e homogêneos em todas as obras selecionadas, esses recursos são variados e não-vinculantes, e por isso mesmo pode haver tanta diversidade entre os textos selecionados. A pergunta a ser feita não é “por que esse texto é escrito desta forma?”, para logo em seguida responder-se “porque ele é Contemporâneo”, mas, sim, “quais recursos foram selecionados pelo texto para *tornar visível* o Contemporâneo?”.

Isso nos permite pensar em termos de linhagens literárias distintas dentro de um mesmo conceito de Contemporâneo, operando a partir de um amplo repertório de técnicas narrativas disponível aos autores. Nessa perspectiva, todas as obras citadas neste trabalho seriam Contemporâneas, mas por métodos distintos e traduzindo experiências distintas. Essa proposta inspira-se na de Jorge Luis Borges em *Kafka e seus precursores* (2007). A inquietação do autor argentino em encontrar semelhanças em uma escrita tão *aparentemente* singular como a do tcheco o leva a descobrir ressonâncias entre obras absolutamente dispersas, como Han Yu, escritor chinês do século IX, ou o filósofo Søren Kierkegaard no século XIX. Ao afirmar que “cada escritor cria seus precursores” (2007, p. 130), Borges está ressaltando técnicas comuns a ambos: tanto Kafka em *O castelo*, como Zenão e seu paradoxo

da flecha, apresentam uma *forma* – termo usado por Borges – de construir os problemas sobre os quais afirmam serem semelhantes.

A ênfase recai na *técnica* e não na *época* que os vincula, ponto central de nossa argumentação. Contudo, nem por isso é possível criar um sistema estável, pacífico e homogêneo: “se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, *nem todas parecem entre si*” (idem, p. 129, grifo nosso). Todas essas obras possuem um duplo mecanismo de acoplagem e desacoplagem, operado a partir de repertórios disponíveis ao autor na construção de seu texto. Assim, os diversos elementos enumerados nas obras literárias brasileiras em questão *produzem* a identificação e a diferenciação em relação à realidade, e não se reduzem a um produto homogêneo que tem essa mesma realidade como causa de sua existência.

2.2 Processos de heterogenia

A análise preliminar do *corpus* ficcional nos revela escolhas e repertórios distintos por parte de autores e autoras que utilizam variados recursos literários. Se partíssemos da premissa de que todos eles estão inseridos em um mesmo período histórico, o trabalho da crítica poderia tomar como parâmetro as diferenças manifestas das obras para suas partilhas ocultas – isto é, reorganizar tudo que os textos possuem de diverso em sua forma para reinscrevê-los a partir de uma ordem profunda, causal e única, que abarque totalmente as obras. É nessa premissa que se inscrevem, por exemplo, os estudos dos períodos literários: ainda que diversos na *aparência*, textos sincrônicos são semelhantes em sua *essência*.

É preciso, contudo, contestar esse método, o qual Franco Moretti chama de “imodéstia universalizante”. Em *A alma e a harpia*, ele denuncia o que chama de “falácia do Zeitgeist”, processo pelo qual, após elencar procedimentos da retórica do texto, o crítico “se sentisse autorizado a vinculá-la diretamente à ideia, única, solitária, resplandecente, na qual supostamente resume *toda uma época*” (2007, p. 39, grifo nosso). A ênfase em uma interpretação que se guie por metanarrativas desloca a validade da interpretação para fora do texto literário, cabendo à teoria escolhida, e não à obra, apresentar sua coerência. Isso transforma a literatura em algo absolutamente secundário nesse processo crítico, pois toda a refutação encontra-se além do texto: “se é tanto possível quanto necessário que as interpretações críticas sejam refutáveis, é preciso acrescentar que a área fundamental onde

devem ser testadas é a sua análise de mecanismos retóricos” (idem, p. 37). Isso significa que o embate se deve dar, primeiramente, nos recursos e estruturas textuais, e não na visão do mundo que supostamente embasou aquela obra.

Tomando-se como exemplo *Meia-noite e vinte*, seria como interpretar a cena de uma longa descrição de consumo de pornografia online por parte de Antero, somada a seu adultério com Aurora e o aborto dele resultante, como uma perfeita vinculação à crítica de Zygmunt Bauman à fragilidade das relações desenvolvida em sua obra *Amor líquido*. Nesta, lê-se: “na melhor das hipóteses, os outros são avaliados como companheiros na atividade essencialmente solitária do consumo” (2004, p. 96). Nesse modelo, o texto restringe-se tão só a uma dramatização do conhecimento científico, tornando-se uma forma secularizada de formas alegóricas mais antigas e conhecidas da religião e do mito. A leitura, portanto, é fragilizada por se amparar tão somente na interpretação social feita por teóricos sobre aqueles textos – Bauman, e não Galera, torna-se a âncora da interpretação. Dessa maneira, tão logo haja uma refutação de sua perspectiva, a leitura proposta se desmancha. Neste processo, fragiliza-se o objeto literário, pois sua condição crítica depende das interpretações sociais feitas à revelia do texto.

Isso não quer dizer que toda interpretação ao seguir tal modelo seja descartável. Leituras paradigmáticas para nossa cultura, como a do *Édipo Rei* por Freud, ou a de Shakespeare por Marx em *O Capital*, apresentam uma abordagem semelhante desses textos como alegorias da realidade. Esse procedimento é especialmente interessante para tornar visíveis certos procedimentos da sociedade, já que se encontram formalizados e legíveis no texto literário – a questão do desejo em Freud ganha cores e contornos no Édipo, o que corrobora sua teoria. Preocupa-nos, contudo, que toda a validade de uma obra e de sua interpretação tenham de depender unicamente desse projeto de leitura, pois uma vez refutada a teoria, o texto literário, por ser alegoria daquela, perde sua sustentação.

Um exemplo marcante dessa implicação pode ser visto no ensaio *Narrar ou descrever*, de George Lukács, escrito em 1936. Em sua abordagem do realismo, ele critica o excesso de descrições que sacrifica as tensões do romance, sendo essas tensões entendidas como fruto do jogo do capital e da luta de classes. A vinculação é tão forte que Lukács encerra seu ensaio com uma malfadada profecia: ao comentar que a descrição na literatura da União Soviética era um mero resíduo do capitalismo, ele vaticina que ela é “um resíduo que ainda não foi superado, mas que pode sê-lo, e, *certamente*, o será” (1968, p. 99, grifo nosso). Sua tentativa de colocar Górkí acima de Balzac justificando que as personagens deste “não se encontram

com a vida” (idem, p. 97) é calcada em uma teleologia comunista. Ainda que o filósofo húngaro permaneça como referência nos estudos do realismo e do romance, a vinculação direta e especular entre teoria e texto fragiliza a leitura. Afinal, com o fim da União Soviética, qual a sustentação de sua leitura crítica? A ênfase em uma macronarrativa que explique a obra faz com que, tão logo aquela seja refutada, esta perca seu referencial¹⁰.

Como sugere Moretti, um texto, por meio dos recursos narrativos a que ele chama de “mecanismos retóricos”, cria as condições pelas quais uma obra *não* poderia ser interpretada. O próprio regime de interpretação é condicionado pelos recursos do texto, que vão permitindo que a leitura se direcione para tal e qual caminho. Isso tampouco quer dizer que apenas uma leitura será a correta, mas que se evitam leituras à revelia da construção do próprio texto:

Somar, subtrair ou transformar o significado de cada um dos seus elementos não seria mais algo tratado (como costuma acontecer hoje em dia) como uma operação que seja “sempre legítima” devido às conexões lógicas frágeis instituídas pela estrutura literária (que é, portanto, a terra prometida de todo pensamento desconstrucionista). Em vez disso, será algo tratado como ação legítima *somente se* contribuir para a melhoria do conhecimento total do texto e, assim, para *fortalecer* essas conexões, essas “proibições” que, como um todo organizado, ele impõe ao intérprete (2007, p. 36).

O repertório técnico que produz a obra cria as condições para que a produção de sentido possa ocorrer, em um regime de conexões permitidas à leitura, ou às interpretações que a própria obra autoriza sobre si. Reduzir a leitura a conexões de reflexão entre texto e real, criando-se uma falsa homogenia entre ambos, precariza o estatuto ontológico do texto literário.

A questão que se coloca, tanto epistêmica quanto metologicamente, portanto, é de uma heterogenia. O caminho tomado muitas vezes na análise acadêmica da literatura comodamente se afasta das disparidades que um *corpus* de análise pode apresentar. Há um custo em se acoplar sem arestas uma macro-teoria de explicação do mundo ao texto literário, que são justamente as singularidades da experiência construída pela obra. Em *Resistência da poesia*, Jean-Luc Nancy afirma que “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (2005, p. 11). Do mesmo modo, exigir que o texto literário coincida com o texto não-literário só é possível às custas de sua potência significativa.

Essa não-coincidência de que fala Nancy pode ser relacionada a um processo de

¹⁰ O próprio Lukács, no texto *O drama moderno* de 1911, já alertara para um erro semelhante: “Os maiores erros da análise sociológica em relação à arte são, nas criações artísticas, buscar examinar somente o conteúdo, *traçando uma linha reta* entre eles e as relações econômicas dadas. Mas na literatura o que é verdadeiramente social é a forma” (apud MORETTI, 2007, p.23, grifo nosso).

descontinuidade, e que pode ser percebido em diferentes formas por uma ampla gama de teóricos da literatura e da filosofia. O formalista russo Victor Chklóvski, por exemplo, a respeito da singularidade¹¹ em *A arte como procedimento*, indica o deslocamento de uma leitura habitual e automática para outra, diversa, até então não inscrita na percepção – “agrupamento de ações e objetos heterogêneos” (2013, p. 84). Nos textos de outros formalistas russos, autores-chave na formação da moderna teoria literária, o olhar do crítico estava direcionado a esse aspecto do texto que promove uma *disrupção* com a ordem do mundo – Chklóvski sugere ainda o processo de “libertação do objeto do automatismo perceptivo” (idem, p. 92).

Outro expoente do formalismo russo, Iuri Tynianov, em seu ensaio *Da evolução literária*, enfatiza que “a existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade *diferencial* (isto é, de sua correlação quer com a série literária, quer com uma série extraliterária)” (2013, p.142, grifo nosso). Não há uma definição precisa para o termo série, utilizado amplamente pelos formalistas russos, mas figura em traduções em língua inglesa o termo *system*. A noção aí implicada é de distintos conjuntos de elementos, com suas regras específicas, mas com pontos de contato e interseção¹².

Importante ressaltar que, embora muitas das questões envolvendo o formalismo russo estejam superadas – uma tônica excessiva nas formas significantes, em especial a camada fônica, por exemplo (TODOROV, 2013) –, a presença de elementos heterogêneos na base de um dos formadores da moderna crítica literária irradia, em maior ou menor grau, para as tendências subsequentes. A questão não seria, contudo, o reconhecimento dessas descontinuidades – ou singularidades, no vocabulário formalista –, mas a percepção daquilo que a crítica realiza com os elementos em dispersão: ativá-los em sua multiplicidade, ou inscrevê-los em uma taxonomia harmônica.

Já a trajetória do estruturalismo francês retrata bem as paixões do heterogêneo. Quando se comparam as obras *Elementos de semiologia* (2012b), publicada por Roland Barthes em 1965, e *S/Z* (1992), lançada pelo mesmo autor em 1970, percebe-se naquela um

¹¹ O termo *singularidade* é utilizado nesta tradução de 2013, mas o conceito é mais conhecido e usado como *estranhamento*, apresentado na edição de 1971.

¹² Esse ramo de estudos que tomam como base uma abordagem sistêmica da literatura tem como um de seus expoentes o alemão Niklas Luhmann. Em *A obra de arte e a auto-reprodução da arte*, ele aponta características de um sistema auto-poiético, capaz de ser ele mesmo sua referência interna e sua diferenciação ao externo. Segundo ele, “a realização da operação artística precisa assumir pressupostos como toda operação em sistemas auto-referenciais, ainda que seja apenas o pressuposto da capacidade do sistema de estabelecer conexões” (1996, p. 243).

impulso de ordenação que inexistia nesta. O pós-estruturalismo trará, como elemento fundante, não uma perspectiva taxonômica, mas sim a *dispersão dos significantes*, que desagrupa um conjunto de práticas discursivas inseridas em um senso comum. É nesse sentido, por exemplo, que Barthes busca heterogeneizar as noções de autor e texto, explicitando toda uma gama de práticas sociais que os fundam e as várias relações de poder nelas atuantes.

Inscrito em uma ordem sociohistórica, o texto literário é *fundador* de diferenças, ainda que estas não existam propriamente ditas no mundo real – vem daí a própria noção de estranhamento dos formalistas. Essa afirmativa ecoa a trajetória da epistemologia ocidental traçada por Foucault: de um saber baseado na semelhança, na descoberta dos sinais espalhados por Deus no mundo, para a tarefa de diferenciar. Aquilo que entendemos como literatura só pode ser aplicada aos textos anteriores ao século XVIII por uma “hipótese retrospectiva e por um jogo de analogias formais ou de semelhanças semânticas” (2008, p. 25).

Para Foucault, só é possível pensar a literatura tal qual a temos hoje a partir de um processo de descolamento da linguagem e das coisas, situando o termo *literatura* parelho ao nascimento da questão “como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa” (2016, p. 59). Um ponto de ruptura nessa *epistémê* é a obra *Dom Quixote*, que assinala o limite entre formas de saberes renascentistas e clássicas:

é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação (idem, p. 67).

Ao tentar descobrir os sinais divinos espalhados no mundo mediante a aplicação do método renascentista das analogias, Alonso Quijano não consegue chegar à verdade. A paródia quixotesca do método pré-clássico encontra-se na distensão entre aquilo que é possível interpretar – um gigante – e aquilo que a coisa realmente é – um moinho. Essa desobrigação do signo é vista por Foucault como uma marca da literatura tal qual a vemos hoje: “desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se” (ibidem, p. 59). Isso abre caminho para a literatura atuar na plena potência da linguagem.

Essa capacidade do texto em gerar diferenciações é a tônica da análise de Jacques Derrida, marcadamente nas obras *Gramatologia* (2004), *A farmácia de Platão* (1997) e *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014). Na lógica derridiana, a escrita tem valor

disruptivo por estabelecer não uma relação de identidade, como se espera dentro do sistema logocêntrico clássico, mas uma relação de passagem, de transmutação e de desapropriação. Portanto, pode-se afirmar que o texto surja de um processo de diferenciação, sendo este ainda mais acentuado na literatura – para Derrida, ela é uma “instituição fictícia” (2014, p. 49) que se funda na *suspensão* das regras vigentes da sociedade e na *instauração de outras* no mesmo valor de lei, criando para si sua própria função. Nessa transição, há uma *descontinuidade* das regras vigentes, o que nos leva a questionar a pretensão de se haver uma totalidade harmônica que envolva tanto texto literário quanto nossa sociedade.

Com sua força residindo em sua heterogenia fundante, não é viável que estudos literários possam se basear em encadeamentos totalizantes de séries aparentemente homogêneas. Como ressalta Franco Moretti, “a própria ideia de *gênero* literário exige ênfase no que um conjunto de obras tem em *comum* pressupondo que a produção literária obedece a um sistema predominante de leis e que a tarefa da crítica é exatamente mostrar a extensão de seu poder coercitivo e regulamentador” (2007, p. 26, grifo do autor). Há um descompasso flagrante entre tal pretensão coercitiva e o caráter disruptivo do texto.

A disrupção da escrita, temida e apontada pelo rei-sol de *A farmácia de Platão*, era também uma das preocupações de Platão. No pensamento platônico, que se enraizou no próprio pensamento ocidental, há uma busca pelo homogêneo, pela coincidência entre o ser e o parecer. No estado ideal platônico de *A república*, os poetas são vistos como instauradores de diferenciações, e por isso devem ser expulsos. Tome-se a discussão de Platão, logo no Livro I, sobre *ser e parecer* honesto. O filósofo censura Polemarco, dizendo-lhe

O justo acaba de nos aparecer como uma espécie de larápio, e tu estás com um ar de quem aprendeu isso em Homero. Este poeta, com efeito, prezava o avô materno de Odisseu, Autólico, e sustentava, que ele superava todos os homens no hábito do roubo e do perjúrio. Por conseguinte, parece que a justiça, o teu modo de pensar, no de Homero e no de Simônides, é uma arte de roubar, em favor, todavia dos amigos e em detrimento dos inimigos (2012, p. 32).

Nota-se a crítica de Platão em relação à figura de Homero, que dissemina ideias distorcidas sobre a justiça.

- Permitiremos assim facilmente que as crianças ouçam qualquer fábula inventada seja lá por quem for, e agasalhem em suas almas opiniões o mais das vezes contrárias àquelas que devem agasalhar, a nosso ver, quando forem crescidas?
- De maneira alguma.
- Portanto, seria preciso antes de tudo, parece, vigiar os fazedores de fábulas, escolher suas boas composições e rejeitar as más. Obrigaremos, em seguida, as mães e as nutrizes a narrar às crianças aquelas que tivermos escolhido e a modelar a alma com suas fábulas muito mais do que o corpo com suas mãos; mas as que elas narram presentemente são, em sua maioria, de rejeitar.

– Quais? – indagou ele.

(...)

– São – repliquei – as de Hesíodo, de Homero e dos outros poetas. Pois eles compuseram fábulas mentirosas que foram e ainda são contadas aos homens (idem, p. 86).

Ainda que Platão reconheça a importância do aedo – “certa ternura e certo respeito que, desde a infância, dedico a Homero” (ibidem, p. 374) –, sua função é *selecionar* os trechos que servem a sua república e evitar que arruinem o entendimento dos ouvintes. Para que correspondam aos ideais mais elevados da dignidade humana, discurso e realidade necessitam chegar a um estado homogêneo – ser e parecer –, em que a prática execute o ideal. Por isso, tolera-se em Homero que Ajax seja honrado pelo seu valor como guerreiro, mas não que Hefesto seja lançado do céu pelo pai, em virtude do ideal que estes representam.

É preciso compreender o desejo de Platão ao falar do texto. Em seu regime de valores, os ideais de belo, bom e justo deveriam sempre ser seguidos para o bem-estar da civilização. Portanto, toda a criação humana deveria ser uma cópia *homogênea* desse ideal. Contudo, escrita e, mais acentuadamente, literatura rompem com essa homogenia, instaurando instituições com suas próprias regras de funcionamento que independem do belo, do bom e do justo – ser e parecer se afastam. Vale retornar ainda à leitura de Derrida em *A farmácia de Platão*: o temor do rei-sol é que, com a escrita, seus valores possam não ser traduzidos da maneira *correta*. Esse termo é ainda mais profícuo analisado à luz da etimologia: *correctum*, advindo de *con* e *regere*, é *estar com a lei*.

O platonismo inaugura uma técnica de filtragem e seleção dos pretendentes à Ideia, maiúscula, seja ela qual for – a nação, o homem, o bem. É preciso expulsar aqueles que criam falsas correspondências, pois a Ideia pode ser repassada de modo diferente – o que, no platonismo, está associado a um *modo errôneo, incorrectus*. Em *Platão e o simulacro*, Gilles Deleuze pontua que, desde Nietzsche, a filosofia pôs em curso uma reversão do platonismo, que consistiria justamente em desnudar os processos de distinção, e não mais operar neles. Nesse modo, “o objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (DELEUZE, 2011a, p. 260).

Em todo esse processo platônico, Deleuze identifica a distinção feita entre as cópias e os simulacros, “as boas e as más cópias, ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança” (idem, p. 262). A cópia não reproduz as externalidades, mas sim reproduz o próprio funcionamento interno da Ideia – é por isso que ela é tão importante no pensamento platônico, pois *preserva* os ideais de bom, belo e justo.

Contudo, é próprio do texto literário fundar suas próprias instituições, sendo capaz de reverter os mecanismos internos, aproximando-se, assim, do simulacro. O temor principal de Platão reside aí, pois os relatos poéticos podem *parecer* justos, quando na verdade não o *são*.

Ao invés de instaurar a ordem, selecionando puros e impuros, a literatura detém “o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história” (DERRIDA, 2014, p. 51). Esse caráter fundante de heterogenia não pode ser atribuído exclusivamente ao texto literário como um poder imanente seu, mas como um processo histórico do potencial desvinculante da escrita. Já em *Poética*, marco dos estudos de mimesis e gênero que irá durante muitos séculos oferecer subsídios aos estudos literários, Aristóteles desobrigava o texto poético de vários imperativos: o *impossível crível*, o que *poderia* ter sido, a *verossimilhança* (ARISTÓTELES, 2015). Ainda que vinculado a um ideal catártico, a proposta aristotélica já apresenta uma espécie de *licença poética*.

De certa maneira, Platão inaugurou em *A república* um pensamento sobre o potencial disruptivo e contestador do texto literário – contudo, na visão dele, um problema para sua cidade em fundação, já que permitiria que jovens “agasalhem em suas almas opiniões o mais das vezes contrárias àquelas que devem agasalhar” (2012, p. 86). A filosofia dos séculos seguintes irá apropriar-se desse discurso da diferença. Friedrich Schiller, em *Educação estética do homem*, vai elencar a literatura como um corretor das ações humanas, sobrepondo o ideal humano ao humano real, persistindo-se, pois, o esforço em se domar a diferença:

O exercício unilateral das forças conduz o indivíduo inevitavelmente ao erro; a espécie, porém, à verdade. Ao concentrarmos, justamente, toda a energia de nosso espírito num único foco e contraírmos todo o nosso ser em uma *única* força, damos asas a esta força isolada e a conduzimos artificialmente para além dos limites que a natureza parece ter-lhe imposto. (1995, p. 44, grifo do autor).

Diferentemente de Platão, Schiller vai encarar o texto literário como um elemento que liberta o ser humano da vulgaridade em que se encontra. O platonismo, contudo, ainda persiste, pois o modo de operar é o mesmo: por meio da educação estética atinge-se o ideal humano.

Quando calcado em uma lógica platonista, o texto literário é visto como um acesso à Ideia, maiúscula e universal – e, portanto, todo o papel da crítica seria o de reestabelecer essa ligação edificante. Essa seleção de uma linhagem da pura literatura, elevada, *magistra vitae*, na realidade, é muito menos uma conceituação do que uma *construção de expectativas* em

relação ao texto. Persiste, ainda, uma visão de literatura como panaceia espiritual e cultural, perspectiva que só se sustenta se houver uma crença em uma verdade abstrata, superior e metafísica.

No caso da literatura na contemporaneidade, sem uma verdade de fundo para ecoar, como já foi discutido com autores como Benjamin e Lyotard, o que é ressaltado é seu aspecto de instauradora de diferenças. O leitor, ao invés de aceder aos valores mais nobres e puros da humanidade, poderia então ser confrontado com visões de mundo distintas da sua, ou então encontrar no texto um amigo fiel que lhe dissesse que os problemas do mundo serão acomodados no desfecho. Esse Outro, instaurado pela literatura, é a parte heterogênea do Eu do leitor, podendo se tornar tanto um elemento de reflexão quanto de conflito. É em virtude dessa perspectiva que não desejamos falar em uma definição estrita de literatura; mas, por outro lado, temos, a partir da percepção da potência da linguagem, uma construção de expectativas em relação ao que esperar dos textos literários.

Contudo, ainda que a alteridade esteja ressaltada em nossa perspectiva, abundam exemplos em que ela foi tomada como uma ameaça à cultura. Isso pode ser observado em diferentes momentos da histórica ocidental e europeia: os bárbaros para Roma, os mouros para a Europa medieval, os ameríndios na Conquista, os imigrantes para a União Europeia. Essa trajetória do Outro é muito bem documentada por Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos*, e por Tzvetan Todorov em *A Conquista da América*. Ambos ressaltam a violência, física e simbólica, à qual está sujeito aquele vem de fora de uma comunidade.

O projeto do romance europeu teve atuação de destaque na emergência da noção do Eu moderno. Ian Watts, em *A ascensão do romance*, destaca o surgimento do gênero ligado à noção moderna de sujeito – estável, senhor de si, *cogito ergo sum* –, direcionando-se para aspectos da individualidade – o homem em sociedade – em detrimento da coletividade – o repositório das lendas. Os séculos XVIII e XIX foram fundamentais para a consolidação do romance, e suas diretrizes sempre estiveram muito ligadas a um projeto humanista e nacional: ao mesmo tempo que foi parte da ruptura com o mundo do *ancien régime*, participando da edificação da cultura burguesa, passou também a subscrever os sujeitos a essa nova ordem.

Na prática, a discussão entre leituras homo e heterogeneizantes se traduz em como fazer evocar o caráter disruptivo do texto literário. Tome-se, sob tal perspectiva, a obra *Eles eram muitos cavalos*. É recorrente a fragmentação da relação entre os sujeitos ser elencada como um ponto de interesse. Contudo, é preciso ainda perguntar qual a relação entre essa fragmentação interna, autorreferente, e a externa, extrarreferente.

Para muitos dos críticos de Ruffato nos artigos de *Uma cidade em camadas* (2007), a organização do texto em fragmentos é uma resposta ao caos urbano. Assim, em *Fragmentos do real e o real do fragmento*, lê-se que “Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna” (SCHOLLHAMMER, 2007a, p. 71, grifo nosso). Andrea Hossne, em *Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato*, afirma que “por meio de colagens, de simultaneidade e de acumulação, é a própria degradação urbana que se constrói diante do leitor” (HOSSNE, 2007, p. 36, grifo nosso). Ivete Lara Camargos Walty, em *Anonimato e resistência em Eles eram muitos cavalos*, aponta para o fato de que as diversas inserções de sinais gráficos e frases interrompidas na narrativa “fragmentam o texto como a sociedade fragmenta seus grupos, ao mesmo tempo que exibem a continuidade de ações e reações” (WALTY, 2007, p. 61, grifo nosso).

Tais críticos indicam a própria dinâmica de São Paulo como a *fonte* da fragmentação da obra de Ruffato. Isso poderia fazer crer que essa é a melhor, ou até mesma a maneira de abarcar a realidade social da metrópole; assim sendo, seriam possíveis obras linearizadas sobre São Paulo? Posta nesses termos, a leitura da cidade como ambiente fraturado impõe-se ao texto. O próprio conceito de verossimilhança, contudo, já nos indica que existem múltiplas possibilidades de construção poética; portanto, atribuir a fragmentação apenas a uma leitura social das descontinuidades da metrópole pode ser um equívoco.

O apelo aos fragmentos, contudo, induz a um pensamento quantitativo em que tais obras seriam “mais críticas” que outras lineares, unifocais e sem quebras. É sedutora a ideia de que, quanto mais vozes textuais, mais contestador e plural seria um texto, e menos assimilado por hegemonias. O quantitativo aqui parece ser um dado de primeira apreensão, e pouco relacionado com uma qualidade de ruptura.

Não se trata de criar um problema para gerar uma solução. É fato, contudo, a recorrência de leituras par a par texto/teoria, em que se afirmam a contiguidade das ideias, como bem discute Moretti (2007). Afirmar a diferença do texto é abrir sua leitura. Em termos práticos, significa que a leitura do texto literário não busca as “revelações” do mundo – “isso significa aquilo” –, mas uma própria re-fundação do mundo, em que o texto literário, em sua potência multiplicativa, suplanta o próprio mundo, permitindo que o leitor refaça suas conexões com a heterogenia do mundo – “talvez a literatura seja a instituição social mais onívora, a mais dúctil para satisfazer as exigências sociais disparatadas, as mais ambiciosa ao não admitir limites à sua própria esfera de representação” (MORETTI, 2007, p. 41). Se o

texto literário apenas replica as relações de poder da sociedade de modo especular, simplesmente a desnudar as engrenagens sociais, então ele nada tem a nos dizer – para isso temos o próprio mundo e gêneros mais eficientes nessas funções, como o jornalismo, a história e a sociologia.

Sem reafirmar sua *diferença* em relação à realidade, o texto não diz rigorosamente nada sobre o mundo em que se encontra – torna-se apenas uma redundância, um eco. É por um pequeno desvio, um pequeno erro de paralaxe, que o texto afirma sua diferença e sua pertinência em relação ao mundo – Blanchot fala em um “canto enigmático que é poderoso graças a seu *defeito*” (2013, p. 6, grifo nosso). A literatura não pode representar a realidade em uma frase hipotética como “*Meia-noite e vinte* representa o amor líquido da sociedade contemporânea” porque ela redundaria. É preciso inserir, nessa frase de correlações equilibradas, um desnível nas acomodações perfeitas.

A multiplicidade de elementos permite ao leitor diferentes acoplagens ao texto. Essa distinção permite ao leitor sentir-se em casa em mundos díspares, ou estranhar estar em um mundo absolutamente familiar. O desenvolvimento de *Leite derramado*, de Chico Buarque, por exemplo, permite repensar, dada sua desfamiliarização e seu estranhamento, a cidade do Rio de Janeiro, a memória, o racismo, o machismo, ou mesmo a própria estrutura do romance. Essa possibilidade repousa em uma espécie singular de repetição promovida pelo texto literário – “repetir um texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença”, lembra Roberto Machado (2009, p. 29). O mundo redundante da literatura talvez cause seu estranhamento justamente por ser simultaneamente igual e distinto.

2.3 Realismo e mimesis

Quando escreve *O efeito de real*, Roland Barthes parte, de um simples barômetro descrito por Flaubert em *Um coração simples*, para analisar o apelo ao leitor para aquilo que ele lê. Detenhamo-nos sobre sua reflexão, pois ela ressalta uma importante transição na trajetória da literatura. Para Barthes, as obras utilizam-se de “pormenores concretos” em que referentes e significantes expulsam do jogo sógnico o significado, ao que ele conclui que “a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo” (2012c, p. 190). Assim, as descrições evitariam que o leitor tomasse os fatos lidos como produtos subjetivos e encarasse o texto em seu valor objetivo, em uma emulação do

real. No contexto do realismo do século XIX, marcadamente positivista, esta seria uma virtude a qual a obra deveria abarcar.

Um aspecto fundamental da ideia desenvolvida por Barthes é a de um *efeito* criado no leitor e de uma *técnica* para que isso seja obtido. Há um movimento em *O efeito do real* em situar historicamente um determinado repertório do romance – no caso, a descrição de pormenores encarados como supérfluos no andamento da trama – para entendê-lo como uma forma de visualizar o mundo. Para Barthes, há um revezamento de conceitos promovido pelo realismo em relação à verossimilhança clássica:

A palavra importante que está subentendida no limiar de todo discurso clássico (submisso à verossimilhança antiga) é: Esto (Seja, Admitamos...). A notação “real”, parcelar, intersticial, poder-se-ia dizer, de que se levanta aqui o caso, renuncia a essa introdução implícita e, desembaraçada de toda segunda intenção postulativa, toma lugar no tecido estrutural. Por esse mesmo fato, *há ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno*; mas, por isso mesmo também, *nasce uma nova verossimilhança, que é precisamente o realismo* (entenda-se todo discurso que aceita enunciações creditadas pelo referente) (ibidem, p. 189, grifos nossos).

Por séculos de estudos textuais, a mimesis foi o principal operador analítico da literatura para entender o traço da realidade na obra, utilizando-se principalmente do conceito de verossimilhança. A mimesis, contudo, trabalhada principalmente por Aristóteles em sua *Poética*, sofre metamorfoses em sua acepção de acordo com mudanças sociais pelas quais passou. Uma historiografia do conceito é elaborada por Costa Lima em *Vida e mimesis*: na Grécia Antiga, era “originalmente um evento e não a ornamentação plástica de uma ideia que então se narrasse” (1995, p. 65); no Renascimento, de inspiração latina, torna-se *imitatio*, associado à criação de genealogias nobres promovendo “o bom legado dos antigos” (idem, p. 79); e no Romantismo, ela “emudece no romance sentimental de Rousseau e tampouco desempenha qualquer papel no xadrez dos sentimentos de *Les liaisons dangereuses*” (ibidem, p. 158).

Em outra obra, *Mimesis: desafio ao pensamento*, Costa Lima analisa que “o enrijecimento da mimesis aristotélica provocara o catálogo de normas do correto e do falso no tratamento da arte” (2000, p. 45). Há, efetivamente, na *Poética*, uma prescrição implícita de normas que vai sendo intensificada com o passar dos séculos. No livro XIII, por exemplo, Aristóteles indica que “será preciso apreender o que se *deve* objetivar e o que se *deve* evitar quando nos dedicamos à composição do enredo” (2015, p. 111, grifo nosso); já no livro XV, ele prescreve que “é então evidente que o desenlace do enredo *deve* surgir do próprio enredo e não da intervenção do deus ex machina, tal como ocorre na Medeia” (idem, p. 129, grifo nosso). É por isso que Costa Lima afirma que a adaptação da mimesis nos diferentes

momentos apontados em *Vida e mimesis*, como na era clássica, no Renascimento e no Romantismo, atende a um quadro cultural disperso que vai avançando historicamente nesse enrijecimento do termo.

Contudo, não é só a concepção de mimesis que é modificada, mas a da própria literatura – o que leva a uma readequação de todos os conceitos e termos que orbitam a seu redor. Em *A literatura impensável*, Jacques Rancière indica que o século XVIII marca “a passagem de um saber para uma arte”: de um saber de letrados – as *belles-lettres*, com técnicas que indicavam tanto o modo de produzir efeitos, como julgar se tais efeitos deviam ou não ser produzidos –, o termo passará a “designar seu objeto. A literatura se torna propriamente a atividade daquele que escreve” (1995, p. 25). Contudo, em um movimento retrospectivo e prospectivo, o termo passa a abarcar tudo o que *era* literatura e tudo o que *passará* a sê-la¹³.

Não se trata apenas de um conceito novo. Juntamente com essa acepção de literatura, desenvolve-se outra forma de escrita, de leitura e de circulação. O deslocamento das *belles-lettres* para a literatura se apresentou como uma simples mudança terminológica, mas sua implicação é mais drástica: esta não sucede aquela, mas a *suprime* e ocupa seu lugar na cultura. Concomitantemente, o século XIX também optou pelo realismo em detrimento da mimesis: os séculos de tradição mimética, calcada na reprodução de modelos clássicos, cedem espaço para uma ciência das identidades estáveis, de um realismo que pretende descrever e expor a realidade social tal como ela é em seu momento de escrita. Assim, a supressão das *belles-lettres* pela literatura vai implicar a invalidação primeira das regras da eloquência e da retórica para uma experiência da linguagem mais autônoma.

Acompanhada da epistemologia moderna da linguagem, a literatura passará a ser efetivamente esse local da supressão das instituições como Derrida afirma em *Essa estranha instituição chamada literatura* – “o poder de dizer tudo, de se libertar das regras, deslocando-as” (2014, p. 51). Seu conceito de escritura em *Gramatologia* se desenvolve sobre a análise de Rousseau e prepara o campo epistemológico para acomodar um conceito não de estabilizações, mas de passagens. O “novo” conceito de literatura irá ser muito mais onívoro do que seu anterior, ao devorar todas as experiências precedentes e subsequentes: Homero, os poetas trovadorescos e Dante passarão a coexistir na mesma rubrica que Joyce, Mallarmé e

¹³ Foucault alertara sobre isso em uma passagem de *Arqueologia das coisas*: “a ‘literatura’ e a ‘política’ são categorias recentes que só podem ser aplicadas à cultura medieval, ou mesmo à cultura clássica, por uma hipótese retrospectiva e por um jogo de analogias formais ou de semelhanças semânticas; mas nem a literatura, nem a política, nem tampouco a filosofia e as ciências articulavam o campo do discurso nos séculos XVII ou XVIII como o articularam no século XIX” (2008, p. 25).

Balzac, bem como todos os autores e as autoras de literatura brasileira analisados nesta tese, ratificando a tese de Foucault de que a literatura só se aplica aos textos medievais e clássicos por uma “hipótese retrospectiva” (2008, p. 25).

Ao suprimir as *belle-lettres*, a trajetória do conceito de literatura com o qual trabalhamos pode ser explicado por uma analogia com a obra *O duplo*, de Dostoievski. Nela, Yákov Pietróvitch Golyádkin, após uma grande humilhação pública, encontra-se em uma rua escura com uma pessoa que lhe parece ser uma cópia de si mesmo. Esse *doppelgänger*, inicialmente simpático, de pronto toma sua vida, *suprimindo e substituindo* Yakóv. Podemos nos compadecer do pobre Golyádkin, tomado (talvez) pela insanidade e retirado do convívio da sociedade. No entanto, é preciso avaliar que, ainda que possamos criticar, moralmente ou sob qualquer outra valoração, a sociedade petesburguesa, Golyádkin *não se encaixa nela*, mas seu duplo, sim: ele faz amigos, trava conversas sem gaguejar, sabe trabalhar bem, anda com aprumo. Em certa medida, essa é a trajetória das *belle-lettres*. O mundo clássico que a sustentava ruiu, sendo necessário que seu duplo, a literatura em sua acepção moderna, tomasse seu lugar por ser mais adaptada a essa nova realidade. Platão já esperava a falseabilidade da verdade pelos poetas, mas o próprio conceito de literatura vai além, ficcionalizando-se e ocupando o local dedicado às *belle-lettres*. O tema do duplo é recorrente, sendo utilizado com suas devidas variações também na obra *O príncipe e o mendigo*, do escritor Mark Twain, e no filme *Kagemusha*, do diretor Akira Kurosawa. Ao fim, o conceito elevado, nobre e idealista das *belle-lettres* cede lugar a uma prática mais ordinária, das pequenezas humanas, como a literatura da modernidade.

Com o declínio das regras da retórica¹⁴ das *belle-lettres*, outros termos precisam ser utilizados como técnica. Nessa linha, Franco Moretti lança a questão de que a crítica deve se ocupar de “mecanismos retóricos”, não no sentido retórico clássico, mas no de uma *técnica de produção*. Parece-nos que, na confluência tanto do termo literatura como do romance moderno, é o realismo, tal como apontado por Barthes, que irá construir a legitimidade e a visibilidade de que carece a obra. As formas retóricas, ou os *efeitos de real* produzidos pelas obras, vão se alterando de acordo com sua aspiração a tomar uma época e representá-la: “todas as formas retóricas aspiram a tornar-se o ‘Espírito da época’, mas sua própria pluralidade nos mostra que esta expressão indica mais uma aspiração do que uma realidade”

¹⁴ Sobre essas regras de composição, Rancière escreve: “Gêneros e subgêneros punham em prática saberes precisos correspondentes às três grandes atividades usadas na construção da obra: a *inventio*, que determinava os assuntos, a *dispositio*, que organizava as partes do poema ou do discurso, a *elocutio*, que dava aos caracteres e aos episódios o tom e os complementos que convinham à dignidade do gênero ao mesmo tempo que à especificidade do assunto” (1995, p. 25).

(2007, p. 40), aponta Moretti. É por isso, por exemplo, que o realismo do século XIX se conforma de acordo com as pretensões do projeto positivista à época, aspecto bem diverso do projeto da contemporaneidade. É preciso, portanto, readequar a noção do realismo a partir de suas aspirações.

Essa hipótese também é corroborada pela análise de Ian Watts em *A ascensão do romance*. A ideia de realismo como método surge na proposição de que “não está na espécie de vida apresentada, e sim na *maneira como a apresenta*” (2010, p. 11, grifo nosso). A história do romance é também a história de sua circulação, de seus leitores, e, portanto, em como tornar *visíveis* os elementos da realidade empírica em um enredo ficcional. O realismo, de Planché a Barthes, faz parte de um mesmo movimento histórico, literário e epistemológico que faz emergir o romance moderno. Esses conceitos estão intimamente ligados, e sua trajetória tem muito a dizer sobre a condição contemporânea do gênero, sendo a busca por uma adequação do conceito a própria busca da linguagem errante da literatura dar-se a ver.

Buscar compreender o realismo é, portanto, entender também a construção do texto literário na contemporaneidade. Em *À procura de um novo realismo*, o crítico Karl Erik Schøllhammer aponta que o conceito, após sofrer críticas das vanguardas do século XX por ser lido como um limite à experimentação da linguagem artística, retorna à cena no preciso momento em que a própria noção de real é reavaliada. Nesse contexto, o texto literário “em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária” (2002, p. 78). Essa distinção pode ser reconhecida nas sutilezas metanarrativas de *Barba ensopada de sangue*. Ainda que seu autor indique a obra como um romance de enredo, podemos perceber que as técnicas narrativas contemporâneas já incorporaram a metalinguagem como parte de seu repertório tal qual a “descrição minuciosa de costumes e hábitos em romances históricos” (WELLEK, 1961, p.3) do realismo do século XIX com Planché. Assim, mesmo que o realismo possa “parecer uma volta a uma discussão ultrapassada” (SCHØLLHAMMER, 2009b, p. 166), ele na verdade traz muitas discussões acerca das legibilidades contemporâneas.

O panorama do termo é mais profundamente discutido por Schøllhammer em *Regimes representativos da modernidade*, texto em que retoma Deleuze para afirmar que “o que define uma época histórica é o que pode ser dito e o que pode ser visto” (2007, p. 16). Se o termo realismo fosse tomado apenas em sua construção do século XIX, essa discussão se encerraria aqui. Contudo, é justamente por ele acompanhar as diferentes *visibilidades* históricas que

ainda podemos tê-lo como foco de análise, e assim gerar termos como realismo positivista, realismo socialista, neorealismo, *nouveau roman* e brutalismo.

O percurso traçado por Schøllhammer enfoca o jogo de influências entre literatura e cultura imagética da atualidade. Em seu método, ele pretende “abordar tal problemática sem recorrer à noção de influência, e sugerir que a relação entre o visual e o textual pode ser lida como índice das *condições representativas* que fundam o cenário de aparição da cultura atual” (idem, p. 11, grifo nosso). Ressalta-se em sua preocupação tanto a busca em entender tais “condições representativas”, traduzida pelo realismo como uma forma de *dar a ver* o mundo, como a recusa da noção de influência.

Tomando os termos propostos por Schøllhammer, é arriscado afirmar que a demanda pela realidade seja uma característica exclusiva de nosso tempo. Não é apenas Eulálio D'Assumpção em *Leite derramado* que coloca a demanda pelo real na ordem do dia, em um esforço de busca pela referencialidade de suas memórias – sua Matilde era, afinal, branca, morena, ou mulata? – mas, também, Platão – afinal, ele *exige* de Homero que os deuses se comportem como *realmente* deuses devem fazê-lo. Como se alteram justamente as realidades, é de se esperar que as condições oferecidas para elas às construções textuais sejam diversas.

No caso do surgimento do romance, é importante ressaltar que as técnicas do realismo estavam ligadas principalmente a uma ordem social que a modernidade esfacelou¹⁵. Como bem aponta Jacques Rancière, coube a Flaubert formular o problema da ficção moderna: “que sistema de relações entre personagens e situações pode constituir a obra ficcional quando a velha hierarquia das formas de vida que definia o espaço da ficção e comandava sua unidade orgânica está em ruínas?” (2017, p. 36). Para capturar a nova dinâmica burguesa, findo o regime monárquico absolutista, foi exigido do romance uma alteração naquilo que Rancière nomeia *estrutura de racionalidade*: “um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis” (idem, p.11). E é justamente por ser um modelo de racionalidade que reorganiza os elementos reais para a inteligibilidade do leitor é que o romance e o realismo desempenham um papel político – afinal, eles se comprometem com a organização social justamente pelo fato de reordená-la em instâncias fictícias, na mesma linha das instituições fantasmas anunciadas por Derrida (2014) em *Essa estranha instituição chamada literatura*.

¹⁵ Benjamin, em uma passagem comentando a flânerie de Baudelaire, sugere que “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem. Provavelmente isso ocorreu com as ruas de Paris daquele tempo” (2010a, p. 85).

Assim como a mimesis também possuía uma dimensão política, haja vista que participava de um processo de recepção pública de catarse¹⁶, o realismo também se insere na *pólis*, e de modos diversos, seja por nascer com a indivíduo moderno (WATTS, 2010), com o discurso moderno (RANCIÈRE, 1995) ou com as relações sociais modernas (LUKÁCS, 1968). Em *A partilha do sensível*, Jacques Rancière afirma que “a própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia aos gritos e ficções da cena *pública*” (RANCIÈRE, 2014, p.49, grifo nosso). Por público, podemos entender a dimensão política do texto, e a opção por *sintoma* parece-nos mais alinhada com a contemporaneidade e menos carregada de platonismo do que *representação*.

A relação das proposições de Rancière e Derrida nos leva a pensar que o caráter referencial de um texto equivale a seu caráter político e histórico. Parece-nos residir justamente aí a questão da crítica moderna: se vivemos em um estado de exceção (AGAMBEN, 2014) e no engodo e na reificação (ADORNO, 2012), o produto mimético necessariamente se vincularia a esses valores de dominação, e, portanto, nada de positivo poderia ser produzido a partir dele. De fato, várias das críticas a uma produção mimética se calcam nessa noção: a reprodução de mecanismos de opressão. Em *O que é dispositivo*, Agamben associa este tanto à dominação do capital, como à submissão a uma religião, ao domínio da linguagem e até aos usos da agricultura e telefone celular. Segundo ele, um dispositivo seria “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2010, p. 40). Seu uso consciente está fora de cogitação, pois essa seria uma visão extremamente ingênua para o filósofo italiano; a solução seria a profanação dos dispositivos, a “restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses” (idem, p. 51). Nessa linha, um produto mimético é um dispositivo e, portanto, um elemento de controle dos sujeitos.

A transvaloração de resistência em barbárie é um dos mais fortes argumentos contra o produto mimético, afinal, ele *representaria* essa barbárie. Essa visão é muito semelhante à leitura que a crítica do século XX fez sobre o realismo do século XIX, entendendo-o como “o produto de uma burguesia ao mesmo tempo atravancada com seus objetos e anseios por afirmar a eternidade de seu mundo ameaçado pelas revoltas dos oprimidos” (RANCIÈRE, 2017, p. 18). Nessa linha, a leitura da obra do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini por Didi-

¹⁶ No prefácio de *Poet, public and performance in ancient Greece*, Maurizio Bettini alerta que “a poesia grega difere-se profundamente da poesia moderna em conteúdo forma e métodos de apresentação. Essencialmente uma arte prática, *ela era estritamente ligada às realidades da vida social e política*” (EDMUNDS, 1997, p. vii, grifo nosso).

Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes* é bem significativa. O cineasta italiano não acreditava mais na salvação da cultura pelos produtos dela advindos, pois ela própria, que antes se organizava como resistência ao fascismo tomado em uma ampla acepção, se tornou “instrumento da *barbárie* totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da tolerância generalizada” (2011, p. 41, grifo do autor).

A noção de desaparecimento das sobrevivências surge em Pasolini como o sentimento de uma impossibilidade da experiência, sendo esta presente também em Adorno com a desintegração da “identidade da experiência” (2012, p. 56) e Benjamin com a gradual perda da “faculdade de intercambiar experiências” (2011d, p. 198). Todo o pensamento apocalíptico, em que a cultura se transforma em um campo apenas de barbárie – Pasolini fala em “genocídio cultural” e em “assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (apud DIDI-HUBBERMAN, 2011, P. 29) – se funda nessa vitória de cunho fascista. Em se anulando todo um repositório cultural do homem, que engloba variadas formas de estar no mundo, oblitera-se a própria possibilidade da história – nada de humanidade, apenas o capital e suas trocas. Sem uma história, não há a possibilidade de a obra de arte revelar um estar no mundo.

Didi-Huberman, contudo, reabilita a ideia de uma resistência por meio da metáfora dos vaga-lumes: não a salvação religiosa do apocalipse, mas sobrevivências que “nos dispensam justamente da crença de que uma ‘última’ revelação ou salvação ‘final’ sejam necessárias à nossa liberdade” (idem, p. 84). Para ele, toda a sobrevivência remete ao tempo histórico em que os sujeitos se encontram e, principalmente, *como eles o percebem*. Nota-se, pois, uma importante relação entre identificar ao outro e a si no mundo com uma noção de liberdade, papel esse atribuído – excessiva e messianicamente, muitas das vezes – à literatura. De todo modo, parece-nos advir dessa conexão a percepção humanista moderna da importância do texto literário.

Quando Barthes identifica a ordem burguesa representada na obra e busca desconstranger a literatura desse domínio, ele vislumbra justamente a dimensão histórica e política do texto. É justamente essa política e essa historicidade que se tornam sua capacidade de resistir e sobreviver, e não sua barbárie, como o pessimismo de Pasolini e tantos outros nos leva a crer. Apenas o puro ser da linguagem, que “se furta às ordenações que dão aos corpos vozes próprias para colocá-los em seu lugar e em sua função” (RANCIÈRE, 1995, p. 28), seria capaz de evadir dos fascismos da linguagem e da sociedade.

A modernidade valeu-se da principalmente da literatura para realizar uma crítica de si e da sociedade na qual estava inserida. Abundam exemplos na literatura desse recurso, como *O alienista*, de Machado de Assis, *Notas do subterrâneo*, de Dostoievski, ou *O Spleen de Paris*, de Baudelaire. Contudo, sem a noção, ainda que desconstruída, de realismo e mimesis, essa tarefa não seria possível. Em *Sobre o conceito de história*, Benjamin define que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (2011e, p. 224, grifo nosso). A reordenação do real pelo literário em uma estrutura de racionalidade é justamente esse relâmpago, essa reminiscência, esse anjo da história que irrompe *no* e interrompe *o continuum* da história. É, em *Diário da queda*, o momento em que gerações ligadas a Auschwitz se encontram em um momento de agressão; é o sentimento de fim de uma era provocado pela morte de um amigo em *Meia-noite e vinte*; é a reversão do jogo de dominâncias em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* e que permite que as subjetividades femininas, enfim, se expressem. Esses momentos criam um espaço de resistência à barbárie, à reificação, à dominação, e permitem ao leitor vislumbrar a heterogeneidade da história na qual está inserido, tal qual os exemplos de Machado, Dostoievski e Baudelaire.

Arte e política criam heterotopias, nos termos propostos por Rancière: espaços em que é possível pensar outro lugar, um espaço onde é possível resistir – e isso só é possível pois a sobrevivência concerne ao tempo histórico. Esse papel da sobrevivência de Didi-Huberman encontra respaldo nas conceituações de Rancière: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado. (...) Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção” (RANCIÈRE, 2014, p. 58). Não sendo produto mimético, ela seria incapaz de inscrever a obra em um tempo histórico e, portanto, de pensá-lo.

Na coerência desmoronada do mundo contemporâneo, em que a experiência é posta em xeque, a leitura a se fazer da mimesis é justamente a reordenação dessa coerência em uma heterotopia. A mimesis inscreve a obra na história, ainda que essa inscrição possa ser realizada a serviço de uma ideologia dominante burguesa, como Barthes aponta em *S/Z*. O produto mimético é o onde se inscrevem as diferenças, onde a sintomatologia se desvela – e isso é próprio do termo desde sua origem com os gregos.

Quando se desenvolve no século XIX como hoje a conhecemos, a literatura tem no realismo uma de suas principais ferramentas de validação. Por meio dessa técnica, era possível reordenar o mundo de forma sensível, desnudando os mecanismos pelos quais ele opera. Mas o termo não se resume apenas a uma técnica, mas também a um compromisso com o leitor. Mímesis e realismo, de maneira análoga à transição das *belles-lettres* à literatura, atuam como conceitos em sobreposição, sendo adaptados aos modelos epistemológicos aos quais se vinculam.

Podemos, portanto, condensar as premissas de nossa percepção do realismo: (i) trata-se de um conceito político, na medida em que reordena o tecido social no qual está inserido; é, também, (ii) uma noção historicamente construída, dependente das condições culturais e, ainda que tenha se consolidado sob a égide do positivismo, é passível de reordenações; e é (iii) um repertório técnico, baseado em parâmetros sociohistóricos daquilo que se *dá a ver*.

O alerta de Franco Moretti sobre “a falácia do *Zeitgeist*” sugeriu-nos percorrer o caminho a partir das múltiplas determinações que operam no texto, para, enfim, se chegar a uma estrutura de racionalidade da realidade que o texto literário nos oferece. É preciso identificar nas obras quais são esses recursos que fazem com que uma obra dê a ver o real. Em nossa tese, iremos desenvolver o conceito de *repertório* para abarcar essa necessidade da literatura.

2.4 Técnica, repertório e visibilidades

Em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno avalia que “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como *realmente* as coisas são, então ele *precisa renunciar* a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (2012, p. 57, grifo nosso). Nas poucas páginas do ensaio, ele coloca na balança algumas *técnicas* do romance: ilusionismo do teatro italiano burguês, monólogo interior, testemunho. O objetivo do trecho parece indicar um caminho que *deve* ser seguido pelo gênero para preservar sua pertinência, dever este indicado pela expressão “*precisa renunciar*”.

Importa-nos destacar neste momento a ênfase de Adorno sobre alguns temas e recursos lançados pelo romance. Para que o realismo diga as coisas *como realmente são*, ele precisa se lançar a outros recursos que não aqueles elaborados no século XIX. O que está

implícito em sua fala é uma noção de *repertório*, um conjunto de recursos estético-narrativos que são recorrentes nas obras. Essa percepção é bem distinta dos *topoi* neoclássicos pois implica técnica, e não tradição.

A conceituação de repertório que será por nós empreendida é tributária das discussões realizadas principalmente por Borges, em *Kafka e seus precursores*, Franco Moretti, em *A alma e harpia*, e Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*. Embora nenhum deles especifique esse termo, subjaz a essas discussões a percepção de que o mundo literário elabora uma *maneira de ver* o mundo real por meio de diferentes recursos narrativos. Em Borges, por exemplo, isso se traduz no paradoxo, utilizado por Kafka e Zenão; já Moretti aborda uma nova espécie de retórica, não vinculada a um espírito de época, mas em formas sensíveis elaboradas pela obra; e Rancière enfatiza em suas leituras a ficção como “estruturas de racionalidade” (2017, p. 13) e com suas “práticas de escrita” (idem, p. 12). Todos esses autores, e até mesmo Adorno, na citação acima, e Lukács, em *Narrar ou descrever*, deixam entrever que toda obra literária lança mão de um conjunto de formas narrativas que permitem um vislumbre do real. É esse conjunto e seus elementos que buscamos conceituar como repertório.

Esse conceito nos é especialmente importante pelo seu impacto na análise. Em primeiro lugar, os repertórios são historicizáveis. Quando analisa a trajetória da literatura europeia em *Mimesis*, Erich Auerbach coloca em série o estilo homérico e bíblico com o objetivo de mostrar como uma estilística se readéqua em épocas distintas. É preciso salientar que sua obra é excessivamente dualista, entendendo os textos literários em modelos que ora preenchem lacunas de enredo, como Homero, ora salientam apenas o necessário à ação, como a Bíblia; além disso, a história traçada é absolutamente eurocêntrica e ignora outras contribuições à questão. Não obstante, a vitalidade de sua análise reside na ênfase de que uma representação da realidade é *histórica e atualizável*.

Tome-se por exemplo, a leitura que Giovanna Dealtry faz de *Eles eram muitos cavalos*, em que a figura do *flâneur* baudelairiano é retomada e ressignificada em termos do século XXI. Quando o autor francês lança essa figura na Paris do século XIX, o resultado é visibilidade de uma série de transformações da modernidade. Esse mesmo recurso, quando atualizado, permite contrastar visões de mundo separadas por séculos. Assim, ela escreve que “se o compromisso do *flâneur* na modernidade era justamente estar na cidade, vivenciá-la, o sujeito na contemporaneidade vê-se encurralado pelas 'baféis abafadas'. As ruas desaparecem e são os sons da cidade que chegam até nós, mas, em verdade, não há ninguém lá” (2007, p.

173). Essa comparação atualiza o *flâneur* como um *repertório*, revelando características desta nova e impossível versão sua do século XXI, levando a autora a elaborar a ideia de um *zappeur*, que seria um recurso ligado mais ao zapping televisivo do que à *flânerie* urbana.

Outro aspecto importante é que a noção de repertório permite pensar a relação entre textos de modo difuso, sem operar a partir de influências diretas – embora esta maneira também seja possível. Em um regime de análise por influências, prioriza-se, na avaliação, o eco de um autor *sobre* outro, em uma ordem de dominância: Eulálio D'Assumpção inspira-se em Bento Santiago, Luísa relê Emma Bovary. Essa linearização apresenta uma ênfase excessiva na figura de um autor ordenador, restringindo por demais o potencial de um texto se disseminar.

A proposta de Borges em Kafka e seus precursores não é, por exemplo, baseada em influências diretas. O que aproxima o autor tcheco a Zenão, Han Yu ou Kierkegaard são seus recursos – ou, como o estamos utilizando nesta tese, seu repertório. Essa seria uma forma de se pensar a intertextualidade não como um sistema de pesos e contrapesos para equilibrar as influências de autores sobre outros, mas como um repositório entre o individualmente consciente e o culturalmente partilhado, aberto e sem direcionamento progressista, permitindo, assim, que autores passados sejam esclarecidos por autores futuros e vice-versa. Poderíamos, nesse sentido, somar ao quadro de Borges também o escritor Bernardo Carvalho, com sua técnica de apagamento dos nomes próprios em *As iniciais* – o trecho “meu reencontro com H. em P., bem depois da morte de G., quando ela me revelou tudo sobre C.” (CARVALHO, 1999, p 17) pode tanto ser explicado pela obra de Kafka como a explicar.

Toda a lógica da influência direta, que Compagnon critica na metodologia das passagens paralelas, é por demais classificatória para contemplar o ser da literatura. Não apenas há o apagamento das instituições, como aponta Derrida, mas também um apagamento de uma linearização temporal – mas, afinal, não seria esta também uma instituição? Pensar por meio do repertório permitiria afastar-nos de uma visão da literatura em que um conjunto de clichês, temas e *topoi* sejam resultados causais de uma influência de época, passando a operar em um regime de visibilidades, retomando a máxima de “o que define uma época histórica é o que pode ser dito e o que pode ser visto” (SCHÖLLHAMMER, 2007, p. 16)

A sugestão lançada por Borges é muito próxima à teorização de Didi-Huberman em *Diante do tempo*, encenando na vida acadêmica seu texto. Sua proposta de análise reside na “fecundidade do anacronismo” (2015, p. 26) para se analisar imagens, com uma grande afinidade à proposta do autor argentino: “é Pollock e não Alberti, é Jean Clay e não André

Chastel, que tornaram possível ser ‘reencontrada’ uma grande superfície de afresco pintado por Fra Angélico” (idem, p. 27). As imagens, ainda que feitas no passado, não cessam reconfigurar o próprio presente. Nessa perspectiva, a utilização de fontes primárias historicamente próximas a Fra Angelico perdem sua primazia, pois os recursos utilizados por Pollock, cinco séculos depois e aparentemente sem uma correlação direta, conseguem dar subsídios à nossa percepção para que possamos compreender Fra Angelico.

Essa metodologia é primariamente heterodoxa, justamente por aspirar não à conclusão de um quadro harmônico e homogêneo, mas por delimitar e, principalmente, se deleitar – *aprender e ter prazer*, como em Aristóteles, ou “nada de desconstrução sem prazer e nada de prazer sem desconstrução”, como em Derrida (2014, p. 86) – com uma série de linhas de fuga que operam na obra: “uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). Esse conjunto remodelado das operações da obra permitem não só que se entenda sua inserção histórica e o porquê daquele recurso, como também a pertença de obras passadas, ressignificando suas criações.

A pesquisa assume, portanto, um caráter de arqueologia, visto que a análise se regula não pela originalidade, pela unidade e pela significação, mas pela regularidade, pela série, e pela condição de possibilidade, como Foucault sugere em *Ordem do discurso* (2014). Não se pretende interrogar, em Fra Angelico ou em Chico Buarque, de onde provêm suas influências, mas em quais condições as técnicas foram utilizadas, seja nos próprios autores, seja em predecessores (Pollock, naquele) ou antecessores (Machado, neste). O que se deseja inquirir são os *regimes de visibilidade* que a obra cria por meio dos repertórios *disponíveis*.

Podemos propor que os repertórios nos colocam *diante de: diante de* nosso tempo, *diante da* história, *diante da* linguagem. Estes, conseqüentemente, não estabelecem relação texto/teoria como causalidade. Como poderia o ser se, por exemplo, o paradoxo está na cultura da Eleia do século V a.C. e na Praga do século XX, servindo igualmente a Zenão e a Kafka? Nesse sentido, Foucault indica que o método de análise não deve ir ao centro do discurso, mas às condições externas de sua possibilidade. A riqueza desse método reside justamente aí: um *mesmo* trecho pode trazer significações *distintas* em contextos *distintos*. É o oposto da polissemia, em que são sentidos autorizados dentro de um mesmo significante – desarma-se, portanto, o contingenciamento de sentidos que Barthes e Derrida tanto temiam nas análises textuais.

Em *Regimes representativos da modernidade*, Schøllhammer sugere a implicação de uma abordagem crítico-teórica alinhada ao que propomos. Na pesquisa sobre a relação do

texto literário com a cultura imagética contemporânea, ao lançar o Barroco não como apenas uma época histórica, mas como um “componente sensual desestabilizador dentro da perspectiva (...), podemos rastrear o componente barroco na exploração de uma dimensão sensual nas representações visuais que chega até os dias de hoje” (2007, p. 20). Há um conjunto de recursos que convenientemente chamamos de Barroco, seja por pretensão totalizante e mesmo praticidade, que podem ser reutilizados pelos textos: Barroco, portanto, não é mais um *Zeitgeist* total que explica o homem e o mundo dos séculos XVI e XVII, mas um “componente sensual desestabilizador dentro da perspectiva” que pode ser reutilizado, ou uma estrutura de racionalidade nos termos de Rancière. Isso é observável como uma técnica: comentando o mosaico da São Paulo em *Eles eram muitos cavalos*, Schøllhammer indica que “tal experiência supra-sensível da cidade *se expressa* no extremo de um *estilo barroco de escrita saturada e complexa*, que pretende *desvendar* a essência humana da cidade” (idem, p. 38, grifo do autor). Portanto, os repertórios do estilo cultista barroco desenvolvidos na poesia de Gregório de Matos, como “O todo sem a parte não é todo, / A parte sem o todo não é parte, / Mas se a parte o faz todo, sendo parte, Não se diga, que é parte, sendo todo.”, ecoam na literatura contemporânea ao nos depararmos com um jogo de iniciais como no trecho “meu reencontro com H. em P., bem depois da morte de G., quando ela me revelou tudo sobre C.” (CARVALHO, 1999, p 17).

Outro exemplo das técnicas de visibilidade operadas pelos distintos repertórios encontra-se nas confluências entre cinema e literatura. Ao analisar textos de Oswald de Andrade, Schøllhammer ressalta que a inspiração da sétima arte “fica evidente na estrutura fragmentada e ágil de *Memórias sentimentais de João Miramar* e de *Serafim Ponte Grande*” (ibidem, p. 24). Não se trata, contudo, de um em-si do cinema. Basta lembrar que mesmo esse meio buscou entender o processo de montagem como o *desenvolvimento de uma linguagem*, com diferentes vertentes em disputa em seus primórdios, notadamente a técnica realista de André Bazin e a dialética de Serguei Eisenstein. Dentro da história do cinema, houve várias discussões sobre o conjunto de técnicas a serem utilizadas, sendo equivocado pensar em apenas uma transposição para a literatura.

Quando analisamos *As iniciais*, de Bernardo Carvalho, percebemos uma técnica da repetição no vazio que se repete em vários de seus textos: em *Teatro*, por exemplo, a segunda parte da obra contradiz a primeira. Esse recurso traz ao leitor um fator de inconfiabilidade na linguagem e um questionamento: ela é capaz de relatar? Podemos ainda dar um salto de fé ao afirmar que essa técnica “representa” a instabilidade das certezas na contemporaneidade,

afirmativa embasada por tal e qual pensador. Mas, para além disso, o que a escolha de Carvalho traz é uma adesão, ou mesmo criação, de uma linhagem literária baseada na dúvida. Podemos então, a partir de relações que a dúvida estabelece entre outros elementos na obra, pensar sobre os porquês de tal escolha. A questão recai, portanto, no *regime de visibilidade* optado por Carvalho.

Nos exemplos analisados, percebe-se que os diferentes arranjos de repertórios técnicos da narrativa produzem modos distintos de percepção. Para nos referirmos a esse conjunto de múltiplas determinações utilizaremos a expressão *regimes de visibilidade*. Empregaremos a expressão para agregar diversas proposições já discutidas: a noção em Schøllhammer de que “o que define uma época histórica é o que pode ser dito e o que pode ser visto” (2007, p. 16); a proposta de Rancière de literatura como “um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis” (2017, p. 11); o apelo metodológico de Moretti aos mecanismos retóricos de uma época (2017); a proposta de anacronismo por Didi-Huberman, na qual técnicas de imagem ressignificam-se mutuamente; e a noção de Todorov de que a vida em si é “terrivelmente desprovida de forma” (2009, p. 65).

Nosso esforço é tentar pensar o texto literário para além da correspondência que prega que “tal técnica narrativa reproduz com exatidão tal fenômeno social”. Pensada nesses termos, a literatura estará sempre aquém do real; contudo, pensando-a como uma criadora de visibilidades, é possível fazer com que discuta em igualdade, e não hierarquicamente, com todos os textos que buscam explicá-la – não um conhecimento intelectual, mas sensível.

Em *A vida sensível*, Emanuele Coccia traz uma leitura a essa questão. Pensando a literatura como uma atividade de produção de formas sensíveis, o filósofo argumenta que “é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. (...) O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária” (2010, p. 20). A própria linguagem, como ele bem aponta, é uma das formas de existência desse sensível. Parte da mediação entre sujeito e objeto, o sensível é fundamental para que o homem de fato *viva*:

Apenas através do sensível – através das imagens – penetramos nas coisas e nos outros, podemos viver neles, exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos vivos. É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto vivos (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos impressão a quem está ao nosso redor (idem, p. 47).

Há, ainda, um aspecto a ser ressaltado sobre os repertórios, desta vez em relação à

formação de vários autores citados em relação a sua carreira acadêmica. Em *Poststructuralism and the “Paraliterary”*, Rosalind Krauss levanta uma questão interessante: “Barthes e Derrida são os *escritores*, e não os críticos, que os estudantes leem agora” (1980 p. 40, grifo e tradução nossa¹⁷). Essa percepção também é compartilhada por Todorov, que afirma “ao invés de o romancista autêntico de uma história fictícia, Barthes foi o criador inautêntico de histórias verdadeiras (ou discursos)” (1981, p. 450, tradução nossa¹⁸), em um texto publicado por ocasião de sua morte. Essas duas asserções, quando aproximadas, revelam que, não apenas os textos filosóficos foram lidos de forma literária, performativa, mas sua escritura, crítica e filosófica, também se baseou em uma retórica literária, apresentando-se como produtora de formas sobre temas diversos e não somente argumentação¹⁹.

A carreira de vários escritores selecionados acompanha esse movimento: Ricardo Lísas possui mestrado (2001) e doutorado (2005) em literatura; Bernardo Carvalho é mestre em Ciências da Comunicação com a dissertação *A Identidade Transparente: O Realismo Como Busca de Uma Imagem Mítica (O Caso Win Wenders)*, em 1993; Daniel Galera retoma autores como Debord, Deleuze e Benjamin para construir uma cena de *Meia-noite e vinte* (2016, p. 53). Essas ponderações não visam valorar ou desvalorizar tais trajetórias ou referências. O que desejamos apontar é a formação teórica de autores contemporâneos, uma tendência crítica de autores modernos registrada em apontamentos de Foucault como nesta passagem: “o que há de importante na crítica é que ela está passando para o lado da escrita” (2001b, p. 156). Há um intercâmbio profícuo entre esses autores, e não estamos muito longe de afirmar que vários dos recursos argumentativos e performativos dos textos desses pensadores ecoam na literatura produzida hoje. Além disso, o conjunto de operadores da crítica moderna faz parte da formação e do repertório desses autores, podendo atuar de modo correspondente ao que foi o papel do jornalismo para os literatos no século XX, conforme demonstrado por Cristiane Costa em *Pena de aluguel* (2005).

Outro indicativo que reforça nesta tese a investida no repertório é o artigo *Notas sobre o fígado*, publicado na revista *Piauí* por Michel Laub. Nele, o autor aborda um tema ainda pouco explorado pela Academia, que são as premiações. Um trecho específico sobre *Leite*

¹⁷ No original: “And what is clear is that Barthes and Derrida are the writers, not the critics, that students now read”.

¹⁸ No original: “Rather than the authentic novelist of a fictive story, Barthes was the inauthentic maker of true stories (or discourses)”

¹⁹ Uma crítica de José Guilherme Merquior exemplifica essa ideia: ao comentar a leitura de Platão por Derrida, ele afirma que é “infinitamente mais fantasista do que convincente” (1991, p. 255).

derramado vale a nota:

Há algo de fácil, uma *técnica* que os anos dão a quem mexe com texto ficcional, em plantar simbolismos que afagarão a inteligência ou a consciência de quem os compreende. Em romances com metas ambiciosas como a de radiografar o caráter nacional, é onde está o risco do populismo esclarecido. Se os valores são iguais na ponta da emissão e na ponta majoritária da recepção, o que é possível saber dados os atores do debate público de uma época, bingo: *é como se o romance antecipasse os elogios que receberá* (LAUB, 2018, versão digital, grifo nosso)

O texto de Laub aponta para uma questão que se entrelaça à discussão desta tese: um autor, para atingir as expectativas de seu público, teria condições de *selecionar um repertório* para atingi-lo. Em outro momento, Laub afirma que “o leitor médio da nossa ficção contemporânea é ou se vê como um tipo humanista, a favor do Estado laico, das minorias e assim por diante” (idem, versão digital). Seria necessário outro estudo para abordarmos as implicações dessa “antecipação de elogios” na escrita dos autores, pois envolve questões mais complexas da circulação dos textos, endossando o apontamento de Costa Lima que já destacamos – “não sabemos os livros que são publicados e a publicidade que existe é completamente viciada. Sua função não é informar o que existe de melhor ou de pior. Muitos grandes autores não circulam” (apud CARPEGGIANI, 2017). De todo modo, a percepção de Laub é bastante pertinente, pois ratifica a nossa percepção de que há um conjunto de repertórios a ser escolhido pelo autor na construção de seus mundos literários.

Frente a uma miríade ampla de questões contemporâneas, a literatura embrenha-se por caminhos distintos, não por refletir diferentes concepções contemporâneas, mas por utilizá-las como repertório técnico na sua estruturação. Para analisarmos a construção das obras a partir dos repertórios, necessitamos, primeiramente, investigar a formação do conceito de Contemporâneo, entendendo as questões de fundo que perpassam os textos literários atuais.

3. PENSAR O SÉCULO

*Cidadãos, o século XIX é grande,
mas o século XX será feliz.
Victor Hugo - Os Miseráveis*

Um recurso interessante para se perceber como as obras literárias são articuladas em relação a sua historicidade é buscar nos próprios autores as justificativas que eles produzem para seus trabalhos. Ainda que esse indicativo seja limitado, haja vista que o texto literário transborda a própria confiança do autor sobre o próprio trabalho, é interessante analisar a construção dessas argumentações. Nessa linha, Rubem Figueiredo, autor e tradutor, evoca em entrevista alguns dos sintomas com os quais trabalhamos nesta tese. Quando perguntado sobre o poder da literatura em interferir na sociedade, ele responde:

Um romance tem grande chance de se tornar irrelevante se não fizer valer seu poder de conhecer e de investigar o mundo histórico. Nas últimas décadas, boa parte da literatura mundial apostou na ideia de que só é possível ser crítico a sério concentrando-se na exploração da linguagem mesma, da construção em si. O legado de todo esse esforço me parece hoje decepcionante (*apud* PASCHE, 2011, versão digital)

Seria arriscado afirmar categoricamente que há na fala de Figueiredo uma explicação que dê conta de toda a literatura contemporânea – em nossa opinião, ele acertadamente identifica uma das linhagens contemporâneas da literatura, mas tende a generalizar negativamente os frutos dessa tendência. O que sua fala revela, principalmente, é uma noção de que a obra *ou* se inscreve no mundo histórico, *ou* se dobra sobre si própria, sendo que nesta segunda opção haveria uma impossibilidade de sugerir que a “exploração da linguagem mesma” seja, também, uma forma de inscrição no mundo histórico.

Contudo, esse binarismo não contempla o fato de que o acesso à realidade não se dá de modo direto, mas articulado por filtros, que podem ser desde o senso comum, até nossos aparatos teóricos. Dessa maneira, nas práticas literárias do Contemporâneo, essa “exploração da linguagem mesma” pode coincidir com “seu poder de conhecer e de investigar o mundo histórico”. A perspectiva, em nossa tese, é de que o Contemporâneo se torna, para a obra, um acesso à realidade. Não que abracemos o niilismo ou o solipsismo aventados por Todorov (2009), nem que a realidade seja indiferente à teoria, mas, sim, que utilizamos o conceito de Contemporâneo como um mediador. Como frisa Rancière em *O efeito de realidade e a política da ficção*, “a ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o

real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial” (2010, p. 79).

Nossa tentativa de compreensão do Contemporâneo parte dos modos pelos quais uma obra dá forma a uma época, levando-se em conta principalmente os repertórios técnicos de escrita. Há um duplo movimento de ver e ser visto, na medida em que o texto literário molda nossa percepção do Contemporâneo a partir do que o próprio texto entende como uma marca do período.

Essa abordagem busca revisitar entendimentos sobre vinculações entre épocas e textos. Nossa percepção sobre o que é o Contemporâneo não se dá por meio de uma apreensão abstrata da época, mas é moldada pela forma como seus mais diferentes produtos *dão a ver a época*. Fazer a historicidade falar ao leitor é uma das principais tarefas dos pensadores da atualidade. Suas reflexões dobram sobre si mesmas, indagado-se por que dizemos aquilo que dizemos: “o que define uma época histórica é o que pode ser dito e o que pode ser visto” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 16). Essa abordagem, contudo, não será guiada por influências, mas por *produções de visibilidades*.

Nossa tese é de que não há, efetivamente, uma influência do período sobre a obra, mas que esta cria as condições de possibilidade para que aquele seja percebido, em uma *estrutura de racionalidade* (RANCIÈRE, 2017) própria. A aparente homogeneidade de temas e recursos das obras pode nos induzir a pensar que haja efetivamente uma pressão macrohistórica sobre a obra – uma das grandes potências do texto literário nos parece ser justamente essa capacidade de mostrar seu efeito como uma causa. Contudo, é preciso reafirmar que o texto literário faz parte de um sistema de circulação, com regras tacitamente aceitas por aqueles que desejam nele adentrar. É por isso que Laub, em seu artigo *Notas sobre o fígado* (2018), sugere que autores escrevem pensando em seu público – em suas palavras, como se “o romance antecipasse os elogios que receberá”. Além disso, o próprio conceito de Contemporâneo não é o em-si do nosso tempo, descoberto por mentes geniais, mas tão somente um operador de análise – o que acaba aproximando-o da literatura.

Tome-se, por exemplo, a obra *Meia-noite e vinte*, de Daniel Galera. No terceiro capítulo, o foco narrativo se desloca para o publicitário Antero, que inicia o trecho com uma palestra para o TEDx Porto Alegre. Em sua explanação sobre o consumismo contemporâneo, ele traça paralelos com o Marquês de Sade. Um trecho da fala do publicitário é especialmente elucidativo:

Sai a intensidade, entra a quantidade. Sai o sublime, entram os padrões. Como Sade

nos ensina, isso não elimina o êxtase ou mesmo a beleza, mas certamente os transfigura em algo distinto. A beleza que surge é a beleza dos padrões, das formas de arquivamento, dos algoritmos, das montagens e dos contrastes extraídos do excesso de informação. *Nesse novo mundo não existe a menor possibilidade de transgressão e transcendência.* Não existe nenhuma verdade adormecida sob a superfície (GALERA, 2016, p. 86, grifo nosso).

Por meio de um discurso de Antero, é possível perceber uma leitura de mundo da obra. Há algo que o narrador precisa expor sobre o mundo no e sobre o qual narra, um problema com o qual ele e suas personagens precisam conviver. Em *Meia-noite e vinte*, a perspectiva é de um mundo em suspensão, em que são desfigurados os valores com os quais a humanidade se habituou, como beleza e transcendência: nada existe sob a superfície. O sentimento de perda de referenciais também é compartilhado por outra personagem da obra, Aurora:

As convicções que sempre tive como cientista e mais especificamente como bióloga iam sendo chacoalhadas, não por ideias diferentes, mas por sentimentos como medo e ansiedade. *O nosso mundo, eu começava a suspeitar, não estava acabando nem avançando. Estava em estase. Era bem possível que ficasse estagnado, preso na condição de estar morrendo para sempre.* Quando eu pensava nisso, a raiva, o medo e a ansiedade que me impeliam à ação ou à fuga às vezes cediam lugar a uma passividade que não deixava de ser agradável, se comparada com o resto (idem, p. 155, grifo nosso).

Tanto Autora quanto Antero compartilham de um sentimento de fim não apocalíptico, mas de perene esfacelamento e mal estar. Uma metodologia baseada em correlações poderia se dar por satisfeita neste momento, e afirmar que esse sentimento é o Contemporâneo. Contudo, nossa perspectiva busca tomar essa estrutura de racionalidade criada pelas personagens para ver o Contemporâneo não como um espírito totalizante, mas como uma forma de percepção.

A proposta de Alain Badiou em *O século* ilustra essa perspectiva. Sua busca é a compreensão dos limites do século XX a partir de como ele foi pensado por seus próprios atores. Para ele, “não se trata de julgar o século como dado objetivo, mas de se perguntar *como ele foi subjetividade*, de compreender o século com base em sua evocação, imanente, ele próprio como categoria do século” (2007, p. 21, grifo nosso). Destarte, o Contemporâneo é uma primeira forma de evocar nossa época, e não nosso ponto final do trajeto.

Um dos principais nomes que emerge nessa discussão é Giorgio Agamben, autor do ensaio intitulado justamente *O que é o contemporâneo?*. Mais do que categorizar e refletir sobre sua existência, o que Agamben faz é produzir um enunciado performativo: ao chamar o tempo de Contemporâneo, ele cinde acepções prévias do moderno e do pós-moderno com a criação de um novo dar a ver da condição humana, simultaneamente distinta e semelhante às propostas anteriores. Deste modo, pensar o Contemporâneo a partir de um movimento de *dar-*

lhe um nome é também fazer com que ele *exista* conceitualmente e *passe a ser visível* a partir de um distanciamento.

Para o filósofo italiano, a experiência contemporânea se assume na marca de uma ausência, tomada a partir do paradoxo “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (2009, p. 65). Já apontamos como as obras citadas no *corpus* se alinham à ideia de ausência, a exemplo de *O céu dos suicidas*, *As iniciais* e *Leite derramado*. Também para Agamben tal ideia assume a posição de uma categoria para se pensar o Contemporâneo. Sua experiência é fundada não na hegemonia e na identidade, mas no descompasso, na falta e na impossibilidade:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este [...] Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (idem, p. 58-59).

O gesto de fundação do homem contemporâneo não deixa de ser irônico: só o é quem não adere a ele. Isso poderia nos levar a criar máximas como “somente é Contemporâneo aquele que o recusa”. A noção de impossibilidade é muito intensa nessa construção conceitual. Ao comentar a ideia de comunidade dentro da perspectiva da contemporaneidade de Agamben, Andrade *et al* comentam que as discussões do filósofo italiano “parecem evocar mais a ausência ou a impossibilidade do que a efetiva existência da comunidade” (2018, p. 71). Ainda que o conceito de comunidade não perpassasse a discussão que propomos, vale a observação de que a ênfase recai sobre as impossibilidades.

O que está em cena na proposta de Agamben é um ausentar-se, ou uma apartação do tempo. Outro caminho para a compreensão do conceito de Contemporâneo seria retornar a Nietzsche, uma influência fundamental para se analisar a ideia de anacronismo em Agamben. Em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, o filósofo alemão advoga em prol do sujeito no limiar do instante, abandonando por completo o passado: “é sempre uma coisa que torna a felicidade o que ela é: o poder-esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir a-historicamente durante a sua duração” (2003, p. 8). De Nietzsche, Agamben toma a ideia do intempestivo, do descolamento do tempo, para elaborar sua noção de Contemporâneo,

Se tomarmos de modo literal a defasagem e o anacronismo propostos, o conceito redundaria em apenas um jogo de palavras. Na verdade, buscamos entender essa proposição

como uma *matriz de desconexões*²⁰ na qual o termo se funda. Ao indicar que no surgimento da epistemologia moderna “as coisas e as palavras vão separar-se” (2016, p. 59), Foucault coloca uma *separação* como um dos gestos fundadores dessa epistemologia. De fato, a modernidade nos parece ser uma longa história de descontinuidades, que culminam na linha de montagem de Ford como uma de suas mais bem acabadas hipostasias. Entender o Contemporâneo para nós, portanto, é captar sua *produção de descontinuidades*, na medida em que seu gesto fundador é o da “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Tome-se a obra *Homo sacer*, de Agamben. Nela, a política contemporânea é entendida a partir de uma noção correlata à de ausência: o estado de exceção. Para ele, essa instância se torna um paradigma para governos em virtude de sua capacidade de selecionar categorias inteiras para colocá-las fora do alcance da lei. Agamben explica que “a relação de exceção é uma relação de *bando*. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonada* por ela” (2014, p. 35, grifo do autor). A hipostasia da exceção é o campo de concentração, mais facilmente identificado como Auschwitz, mas presente sempre em que é criado um fora do Estado dentro de seus próprios limites – “*zones d’attente* de nossos aeroportos bem como em certas periferias de nossas cidades” (idem, p. 171).

Tal pensamento baseado em zonas de exclusão tem uma faceta muito rica em *Leite derramado*. Ao serem deslocados para regiões mais afastadas da cidade, o narrador e sua filha observam, com espanto, a paisagem que se vai alterando:

Ao nosso redor a cidade agora não acabava mais, grassavam casebres de alvenaria crua e sem telhado, onde antes havia clubes campestres e chácaras aprazíveis. Perplexa, Maria Eulália olhava aqueles homens de calção à beira da estrada, as meninas grávidas ostentando as panças, os moleques que atravessavam a pista correndo atrás de uma bola. *São os pobres, expliquei*, mas para minha filha eles podiam ao menos se dar o trabalho de cair suas casas, plantar umas orquídeas (BUARQUE, 2009, versão digital).

A incompreensão da filha – “*são os pobres, expliquei*” – é um exemplo não das zonas de exclusão em si, mas de seus efeitos. A inabilidade de Maria Eulália em compreender a organização social de modos de vida outros que não o seu afluí para uma falta de empatia que anula sua percepção do outro. Ao tomar o campo como “a matriz oculta, o *nómos* do espaço político em que ainda vivemos” (2014, p. 162), Agamben busca enfatizar uma lógica política

²⁰ Já abordamos a qualidade diferencial do texto literário no capítulo anterior. Reforcemos essa ligação com a citação de Jean-Luc Nancy: “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa *não-coincidência*, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (2005, p. 11, grifo nosso).

contemporânea que se baseia na criação de *ausências*. Ele não entende o campo como a falta de uma lei, mas como *força de ausência de lei* que permite excluir os indivíduos dela, independente de seus critérios. Dito de outra forma, na base da política contemporânea para Agamben está um mecanismo de *formação de ausências*.

Essa temática também é explorada em *Infância e história*, ensaio que trata da relação entre linguagem e experiência. Agamben retorna a esse tema benjaminiano de *Experiência e pobreza* (BENJAMIN, 2011c) para compreendê-lo a partir de um cotidiano contemporâneo. Seu diagnóstico parte daquele feito por Benjamin, porém tomando fontes distintas: para o pensador alemão, a guerra é uma experiência emudecedora, que aniquila a possibilidade de partilhá-la; para Agamben, é o próprio cotidiano, pois “o homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 22). É por isso que, novamente, a figura da ausência retorna ao argumento de Agamben: para ele, não há uma falta ao homem moderno; na verdade, é o exato oposto, com seus dias preenchidos ao máximo com estímulos e informações, mas sem transformação de experiência. É por isso que ele afirma que a poesia moderna “não se funda em uma nova experiência, mas em uma *ausência de experiência* sem precedentes” (idem, p. 51, grifo nosso).

Poderíamos continuar a debater com Agamben sobre a condição contemporânea, seja nos seus diversos dispositivos²¹, na sua política ou na sua linguagem; poderíamos, ainda, discordar de que a poesia tenha cessado de produzir experiências, ou de que a matriz política seja o campo de concentração. O que nos interessa neste momento é a compreensão de um pensamento que se estrutura na ideia de *ausência*. Esse nos parece ser uma das principais categorias operadas por Agamben na compreensão daquilo que se convencionou chamar Contemporâneo. A questão que se coloca agora é como se desenvolveu essa percepção nessa linha de pensamento.

²¹ Retomando o que abordamos no capítulo anterior, o dispositivo para Agamben seria “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2010, p. 40). Nesse sentido, são entendidos como dispositivos elementos bem distintos, como a submissão a uma religião, o domínio da linguagem, a agricultura e o telefone celular.

3.1 Moderno, Pós-Moderno, Contemporâneo

Para se chegar ao Contemporâneo como um operador conceitual, é preciso retomar primeiramente os termos Moderno e Pós-Moderno. Nossa percepção é de que há uma semântica aproximada desses termos, como um *leitmotiv* a ser seguido. Contribuiu também a análise de Gumbrecht em *A modernização dos sentidos* (1998a), a qual entende a modernidade não em uma linearidade, mas em cascatas sobrepostas. Nessa linha, também sugere Benjamin:

Nunca houve uma época que não se sentisse “moderna” no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O “moderno”, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio [S 1a, 4] (BENJAMIN, 2018, p. 895).

Os anos 80, que coincidem com a leitura de Badiou em *O século* (2007) sobre o final do século XX, exploraram proficuamente a semântica do *pós* ao tratar da modernidade. Obras importantes utilizadas nesta tese, como *Poética do pós-modernismo* de Linda Hutcheon, publicada em 1988, *A condição pós-moderna*, de Lyotard, publicada em 1979, e o ensaio *O narrador pós-moderno*, publicado em 1989 por Silviano Santiago, revelam que havia uma necessidade à época de entender uma determinada pertença histórica a partir de uma superação do modernismo.

A obra de Lyotard é uma das principais sobre o período. Em *A condição pós-moderna*, ele aponta para uma configuração em que a dialética do espírito e a emancipação do homem não validam mais a ciência, pois ela se qualifica pela maximização das performances e da potência técnica – assim, o que a regula é o capital e a necessidade do Estado em fomentá-la. A ciência pós-moderna, contudo, nasce de um ideal de Esclarecimento do homem. O jogo paradoxal que passa a operar então é que, de uma noção de progresso do homem, se passe justamente a expulsá-lo da experiência: o conhecimento, agora transformado em informação, *independe* de que lá haja humanidade, em um estado em que o homem se encontra ausente na sua própria experiência.

Contudo, o próprio Lyotard, em um ensaio intitulado *Rewriting Modernity*, vai questionar o uso do *pós*: “revela a falta de sentido de qualquer periodização da história cultural em termos de ‘pré’ e ‘pós’, antes e depois, pela única razão de que deixa permanece

inquestionável a posição do ‘agora’” (1992, p. 24, tradução nossa²²). Para ele, afinal, é próprio da modernidade o impulso de superação e de progresso, o que faria com que a pós-modernidade não fosse “uma nova era, mas a reescrita²³ de alguns traços reivindicados pela modernidade” (idem, p. 34, tradução nossa²⁴). A relevância do conceito, e talvez também de sua superação, reside na percepção de que ele nos permite criar categorias que tornem perceptíveis os recursos de uma determinada fase da modernidade. Nesse sentido, os gestos de Lyotard e Agamben na delimitação de um conceito – Pós-Moderno e Contemporâneo – são muito próximos.

As grandes perguntas levantadas por ambos estão em grande parte elaboradas por Benjamin em três ensaios principalmente: *Experiência e pobreza*, de 1933; *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935; e *O narrador*, de 1936. Essas reflexões são fundamentais para se entender o surgimento de um sentimento no século XX de que algo estava se *perdendo*: a capacidade de partilhar experiências, o caráter aurático da obra de arte, e a sabedoria popular, respectivamente. Os textos de Benjamin nos ajudam a acompanhar um mundo que se diz moderno, mas que, progressivamente, abandonou vários de seus ideais nascidos do Esclarecimento.

Tome-se por exemplo, sua discussão em *Experiência e pobreza*. Para Benjamin, o homem após a guerra é um sujeito abandonado: “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se *abandonada*, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens” (2011c, p. 115, grifo nosso). O principal agente desse deslocamento é a técnica, que se manifesta das mais diferentes maneiras no mundo moderno, do cinema à guerra. Sem sucumbir ao desespero cultural, Benjamin propõe uma nova acepção de barbárie: ao se ver abandonado, em um mundo estrangeiro, não resta ao homem nada além de começar novamente sua tarefa de *fundar* a humanidade. É por isso que ele identifica, em 1933, que “algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é *uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século*” (idem, p. 116, grifo nosso).

O herói da modernidade para Benjamin, o *flâneur*, é também o resgate histórico da própria modernidade, inserida em suas reflexões não em uma narrativa progressista, com clímax e desfecho, mas em uma narrativa que a faz viver em sua *singularidade*. Ironicamente,

²² No original: “it shows up the pointlessness of any periodization of cultural history in terms of ‘pre’ and ‘post’, before and after, for the single reason that it leaves unquestioned the position of the ‘now’”.

²³ O termo também é traduzido com *perlaboração* em versões traduzidas do artigo.

²⁴ No original: “Postmodernity is not a new age. but the rewriting of some of the features claimed by modernity”.

o *flâneur* é fruto de um mundo que irá matá-lo, pois seus passeios de contemplação da modernidade vão se tornar impossíveis justamente por ela. No trecho dedicado a essa personagem no texto *Paris do Segundo Império*, pode-se ler: “o *flâneur* é um *abandonado* na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele” (2010a, p. 51, grifo nosso). Ao falar do *flâneur*, Benjamin também está abordando como a modernidade opera no abandono e como ele opera nas subjetividades.

Pode-se perceber que nessa leitura há um campo semântico da ausência similar ao de Agamben. Esse é um forte traço para se pensar que *várias das ideias propostas no Contemporâneo já vinham sendo trabalhadas desde a modernidade do século XIX*: abandono, ausência de experiência, exclusão, dissociação. Em sua análise dos elementos da modernidade, Teixeira Coelho chega a falar em um “divórcio fundante” (1986, p. 42) dessa epistemologia. Essa perspectiva que ressaltamos, de Benjamin a Agamben, é uma continuidade da linha teórica que se relaciona a uma leitura da herança racionalista como gênese de um mecanismo de subjugação, embora mais acentuadamente negativa neste do que naquele. O melhor representante dessa linhagem de pensamento é Theodor Adorno, que em *Dialética do esclarecimento* define como seu objetivo “descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (2006, p.11). Se Marshall Berman (2007) propõe Fausto e Mefistófeles em Goethe como a metáfora da conquista da natureza para o surgimento do sentimento moderno, poderíamos sugerir Caligari e Cesare do filme expressionista *O Gabinete do Doutor Caligari*²⁵ como a metáfora do Esclarecimento visto por Adorno. Para ele e outros frankfurtianos, o homem entra em um estágio de sonambulismo, e não de consciência.

Preso em um sistema que prometia “livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores” (ADORNO, 2006, p. 17), o sujeito moderno não consegue mais escapar da reificação por meio do Esclarecimento, mas *contra* ele. Em Benjamin, o *flâneur* ainda resguarda uma certa nobreza, pois ele nos permite, por meio de seu sacrifício, vislumbrarmos a engrenagem moderna. Essa perspectiva não encontra respaldo em Adorno: em *Dialética negativa*, ele defende que

se a dialética negativa reclama a autorreflexão do pensamento, então isso implica manifestamente que o pensamento também precisa, para ser verdadeiro, hoje em todo caso, *pensar contra si mesmo*. Se ele não se mede pelo que há de mais exterior

²⁵ **O GABINETE do Dr. Caligari**. Direção: Robert Wiene, Roteiro: Carl Mayer, Hans Janowitz. [S.l.]: Continental, 1 DVD, 1920/[S.a.].

e que escapa ao conceito, então ele é de antemão marcado pela música de acompanhamento com a qual os SS adoravam encobrir os gritos de suas vítimas. (ADORNO, 2009, p. 302, grifo nosso).

A imagem adorniana é forte, buscando colocar em foco o papel fundamental da *negação* para revitalizar o sujeito em sua luta contra a reificação: “socialmente, a consciência subjetiva dos homens está por demais enfraquecida para explodir as invariantes nas quais ela está aprisionada. Ao invés disso, ela se adéqua a essas invariantes, apesar de lamentar a sua *ausência*” (idem, p. 88). A proposta de Agamben é muito semelhante à de Adorno: em *O que é um dispositivo* (2009), aquele sugere que não há como negociar com os dispositivos de captura do sujeito, nem fazer um uso consciente deles, tal como Adorno sugere sobre a indústria cultural, mas apenas profaná-los, que em sua acepção significaria restituí-los de seu uso comum.

Ainda que existam divergências entre os quatro pensadores citados – Agamben, Lyotard, Adorno e Benjamin –, é interessante tomar como ponto de partida o ponto comum da negação. O que o século XIX pensou em termos de síntese, como Marx, o século seguinte vislumbrou em ausências e descontinuidades – ou, como aponta Teixeira Coelho “a descontinuidade assinala a passagem do procedimento sintético para o analítico” (1986, p. 31). A experiência do século em Adorno, por exemplo, é do mutismo: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, p. 26). Em Benjamin, o progresso é uma tempestade que empurra o anjo da história adiante e faz com que ele nunca se sinta em casa: a cada reminiscência, uma nova *ruína*. Essa imagem congrega-se com o já citado mote de Agamben para o Contemporâneo: “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas *faltar*” (AGAMBEN, 2009, p. 65, grifo nosso).

Assim como Badiou percebe, no pensamento do século XX, uma retórica da guerra, podemos perceber nos autores supramencionados uma semântica voltada ao esfacelamento de estruturas. Isso culmina, por exemplo, em conhecidas frases tornadas lugares-comum da crítica, como a de Barthes – “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (2012a, p. 64) – e a de Foucault – “o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto na areia” (2016, p. 536). Propomos então que *o campo semântico no qual o pós-moderno e o Contemporâneo se assentam é o da ausência e da perda*.

Embora goze de muito prestígio acadêmico, essa linha teórica não é exclusiva no pensamento da contemporaneidade. Há autores de tendência liberal que tomam os dispositivos, como os celulares, o turismo ou mesmo o próprio regime do capital, não como

uma ferramenta de reificação, mas como uma etapa na liberação do sujeito. Em *O mundo é plano*, por exemplo, Thomas Friedman exalta o “achatamento” do mundo, que, segundo ele, apaziguaria as diferenças – em sua visão, algo positivo. A dimensão e a velocidade da ruptura também são bem-vindas: “quanto mais rápida e mais ampla a transição para uma nova era, maior o potencial de ruptura, em contraste com uma transferência ordenada de poder dos antigos vencedores para os novos vencedores” (2009, versão digital). Interessante notar o otimismo de Friedman em relação à globalização: os derrotados são chamados de “antigos vencedores²⁶”.

A diferença de perspectivas ressaltada é relevante para que se tenha plena consciência de que o entendimento de Contemporâneo nesta tese é tomado como uma de suas *linhagens* – no caso, a tarefa que operamos é de uma *genealogia da ausência*. Nenhum conceito de época tratado nesta tese se baseia em uma abstração imperativa temporal, mas como opções de adesão historicamente localizadas e de estruturas de racionalidade.

Para além de caracterizarmos o conceito de Contemporâneo, é necessário questionarmos sua necessidade, entendendo tanto o porquê de uma terminologia como Moderno ou Pós-Moderno não contemplarem mais categorias para se pensar nossa condição, como as categorias que o conceito nos oferece para pensarmos o século. Há de se perguntar *com qual objetivo e utilizando-se de quais estratégias as obras literárias aquiescem – ou mesmo se aquiescem – ao Contemporâneo*.

A construção de seu conceito passa tanto por factualidades históricas, como o fim da Guerra Fria e a nova etapa do capitalismo global, quanto pela emergência de discussões de visibilidades, de ecologia e sustentabilidade a identidade de gênero. Quando analisamos a semântica das proposições já contempladas na ideia de Moderno, podemos observar que elas não diferem do Contemporâneo a ponto de se estabelecer uma ruptura. Pelo contrário: há uma forte hipótese de que aquilo indicado no Contemporâneo *já estava previsto no pensamento moderno do século XIX*. Quando se compara o *flâneur* moderno de Benjamin ao abandono contemporâneo de Agamben, podemos perceber uma linhagem de pensamento que se metamorfoseia em diferentes intensidades nos dois pensadores.

Essa tese baseia-se no panorama traçado por Marshall Berman em *Tudo que é sólido*

²⁶ Há um artigo de 2018, de autoria de Richard Ebeling, presidente de 2003 a 2008 da think-tank liberal Foundation for Economic Education (FEE), que ilustra bem a diferença de tom entre as duas vertentes. Intitulado *Como o capitalismo pode salvar o mundo*, o texto se inicia com uma curiosa definição: “Um mundo de capitalismo é um mundo de interações pacíficas, voluntárias, mutuamente acordadas, em que nenhum grupo ou pessoa é politicamente privilegiado em relação a outro”. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/como-o-capitalismo-pode-salvar-o-mundo-113cddrd9qcsiq0d2l6fbmi6a>

desmancha no ar. Em sua obra, o caráter ambíguo do moderno é muito enfatizado: busca-se criar grandes feitos, mas não se suporta o horror de encará-los. A ausência e a negação, tão enfatizadas no Contemporâneo, vão surgir da condição paradoxal da criação moderna: ela se funda na destruição. A mudança do fim de um antigo regime para algo novo tem inúmeros traços traumáticos: a decapitação de Luís XVI, as guerras napoleônicas e a reforma de Haussmann. Todos esses eventos que participam da forjadura do Moderno envolvem, inexoravelmente, a ruína e a destruição²⁷.

Ao unir Fausto, Marx e Dostoiévski como chaves de entendimento da modernidade, Berman enfatiza em todos eles uma dialética de destruição e criação. O interesse de Berman, o qual endossamos, é na *perda de controle da potência*: o mesmo burguês que rompeu com o antigo regime agora luta para preservar seus mecanismos de opressão. Sua principal lição sobre o Moderno é que ele não cessa de destruir: a mesma sociedade burguesa moderna que enterrou seu “sombrio passado medieval” (BERMAN, 2007, p. 124) precisa, agora, ser destruída. É por analisar essa dinâmica que Berman afirma que “para homens modernos, pode ser uma aventura criativa construir um palácio, e no entanto ter de morar nele pode virar um pesadelo” (idem, p. 14).

Há uma força de criação na Modernidade que nasce para sepultar o medievalismo europeu baseada principalmente no conceito de Esclarecimento – mas, como já apontamos em Adorno, essa promessa não se concretiza. Em *Os Miseráveis*, a personagem Enjolras, um dos jovens idealistas da revolução de 1832 na obra, traduz bem essa promessa: “cidadãos, o século XIX é grande, mas o século XX será feliz” (HUGO, 2017, p. 1563). Depois de tanto demolirem, em busca de uma nova era, as estruturas nas quais o ser humano estava assentado, os modernos se depararam apenas com ruínas: após tantas barricadas, na verdade era Auschwitz que os aguardava ao fim da jornada.

Essa é uma das teses de Benjamin em seu ensaio *Sobre o conceito de história*, em que coloca progresso e destruição como processos indissociáveis. O anjo da história, impelido pelo progresso, não consegue se fixar: “ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las” (2011e, p. 226). Essa cena é um *leitmotiv* da crítica moderna: o progresso está sempre destruindo e construindo. É isso que leva Marx a utilizar a metáfora do “feiticeiro já incapaz de dominar os poderes subterrâneos que ele

²⁷ Já citamos como a percepção do tempo por Aurora em *Meia-noite e vinte* também partilha desses valores: “as convicções que sempre tive como cientista e mais especificamente como bióloga iam sendo chacoalhadas, não por ideias diferentes, mas por sentimentos como medo e ansiedade” (GALERA, 2016, p. 155).

próprio conjurou” (2012, p. 50); ou Alain Badiou a ressaltar a semântica bélica do século XX, indicando que “criar um homem novo equivale sempre a exigir que o homem seja destruído” (2007, p. 21); ou, já no contexto do pós-modernismo, Linda Hutcheon dizer que “o impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar. Caso *encontre* uma dessas visões, ele questiona a maneira, como, na verdade, a *fabricou*” (1991, p. 73, grifo da autora).

Ainda que haja diferenças substanciais entre o Moderno e o Contemporâneo, a matriz de pensamento deste já estava contida naquele: destruir e construir. A promessa de se fundar o novo homem, na verdade, causou a ruína dos homens: como mostra Badiou, o século XX tentou – e falhou – criar algo após o século XIX ter destruído – ou tentado destruir – as estruturas sociais e culturais do *Ancien Régime*. Aquilo que chamamos pós-moderno se torna a percepção, dentro do próprio moderno, de que *nada* será efetivamente criado, porque será sempre destruído – é, por exemplo, a proposta de Linda Hutcheon para o pós-modernismo, sempre questionando aquilo que foi fabricado. O Moderno é Enjolras de *Os miseráveis* realizando uma ode ao século XX; o Contemporâneo é ele o vivenciando.

Para auxiliar-nos a compreender a mudança nos efeitos da modernidade, tomemos a leitura de Gianni Vattimo em *O fim da modernidade*. É especialmente interessante sua leitura sobre o que o pós-moderno traz como consequências:

A pura e simples consciência – ou pretensão – de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente na fenomenologia do espírito, colocaria de fato o pós-moderno na linha da modernidade, em que domina a categoria de novidade e de superação. No entanto, as coisas mudam se, como parece deva-se reconhecer, o pós-moderno se caracterizar não apenas como novidade com relação ao moderno, mas também como *dissolução da categoria do novo*, como experiência de “fim da história”, mais do que como apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada, não importa, da própria história (1996, p. IX, grifo nosso)

Podemos entender a “dissolução da categoria do novo” um elemento importante para o surgimento da ideia do Contemporâneo. Sem um progresso linearizado, caminhado altivo para um futuro melhor, os sujeitos modernos se encontram perpetuamente no estado de novidade, sem que este seja efetivamente novo ou mesmo que venha a acontecer. Isso ajuda a entender a proposta de Nietzsche (2003) de que a felicidade esteja garantida apenas àqueles que se situam no limiar do tempo, apartados dos ventos de ruína e progresso. Sem o novo, sem um além e um pós, não resta ao homem senão permanecer em um presente perpétuo.

Em sua obra *Moderno Pós-Moderno*, Teixeira Coelho busca situar a transição desses termos e situá-los historicamente. Apesar da dificuldade em se apontar precisamente quando se encerra um e se inicia outro, lançando mão de quadros esquemáticos que isolam suas

características, sua obra traz uma leitura de diferentes vertentes dentro do mesmo termo Moderno. Assim, o surrealismo francês e a Semana de Arte Moderna brasileira são tipos de modernismos (1986, p. 11), o que nos possibilita avançar com a ideia de linhagens e propor a ideia de que o *Contemporâneo é um modernismo*. Já desenvolvemos essa perspectiva no capítulo anterior, ao tratarmos do repertório. A percepção de que é necessário estabelecer linhagens, e não totalidades – como Foucault propõe em *Ordem do discurso*, a noção de série, e não de unidade –, permite-nos pensar os conceitos a partir das categorias de visibilidades que eles elaboram, e não uma macroestrutura na qual todo o corpus literário já estaria contido *a priori*, restando ao crítico apenas descobri-lo.

A leitura de Agamben²⁸ parte de uma linhagem de leituras da modernidade para passar ao Contemporâneo. Já observamos que o campo semântico deste e várias de suas teses já estavam contempladas naquela, o que não nos permite pensar nem em ruptura, nem efetivamente em inovação. Há, na verdade, um agravamento – ou *reescrita/perlaboração*, como Lyotard (1992) propõe – do diagnóstico da modernidade promovido por Benjamin: não haveria nem mesmo a possibilidade das experiências bárbaras evocadas em *Experiência e pobreza*. Na avaliação de Didi-Huberman,

quando Pasolini anuncia que “não existem mais seres humanos” ou quando Giorgio Agamben, de seu lado, anuncia que o homem contemporâneo se encontra “despossuído de sua experiência”, nós nos encontramos, decididamente, colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalípticos (2011, p.78-9).

Ao cindir o tempo Moderno e evocar o Contemporâneo, Agamben o faz ampliando uma leitura negativa presente em Benjamin e Adorno. Nossa hipótese é corroborada pela leitura de Habermas em *O discurso filosófico da modernidade*, em que ele indica que “as premissas do esclarecimento estão mortas, apenas suas *consequências* continuam em curso” (2000. p. 6, grifo nosso). A dignidade humana, o racionalismo, os valores metafísicos, todas essas categorias que guiaram as mudanças na modernidade não servem mais como bases operacionais: o Moderno se tornou uma máquina-fantasma, um simulacro deleuziano de si próprio. *Liberté, égalité, fraternité* servem de mote e justificativa à degola do rei; hoje, há apenas a degola sem fundamentos.

Em sua leitura, Habermas indica que “Hegel foi o primeiro a tomar como problema filosófico o processo pelo qual a modernidade se desliga das sugestões normativas do passado que lhe são estranhas” (idem, p. 24). Há, inscrito na gênese da modernidade, um processo de

²⁸ “Não nos surpreendamos se Giorgio Agamben for um grande leitor de Walter Benjamin”, escreve Didi-Huberman (2011, p. 67).

descontinuidade temporal que, mais tarde, Agamben irá explorar. Além disso, o mundo moderno “faz a experiência de si mesmo como o mundo do progresso e *ao mesmo tempo* do espírito alienado” (ibidem, p. 25, grifo nosso). As bases filosóficas da modernidade na leitura de Habermas não são diametralmente opostas às do Contemporâneo – pelo contrário, estas estão contempladas naquelas como uma ideia a ser germinada. É por isso que o eixo semântico do Contemporâneo, como deslocamento temporal e sistemáticas crises, pode ser retraçado ao próprio movimento Moderno.

Com Agamben e Pasolini, é o estado de exceção e a barbárie que ressaltam nessa linhagem da modernidade. Contudo, para ser verdadeiramente moderno, como nos sugere Berman, é preciso nem aceitar a modernolatria, como Marinetti, nem sucumbir ao desespero cultural, como Pasolini. A convivência com as promessas inconclusas do Esclarecimento, em um século que não se provou feliz, como Enjolras de *Os miseráveis* esperava, depende de um descolamento com o tempo. Em *Meia-noite e vinte*, de Galera, as incertezas não levam Aurora ao desespero, mas a repensar seu tempo: ao invés de crise, tem-se sobrevivência e resistência. Sua tentativa, no desfecho da obra, de compreender o momento em que vive passa por uma desacoplagem de seu tempo, já que ela se isola da sociedade em uma granja, e um retorno ao passado, já que essa mesma granja foi usada por ela e seus amigos na juventude.

A tese de Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes* alinha-se a essa proposta: “por um lado, admirável visão dialética: capacidade de reconhecer no mínimo vagalume uma resistência, uma luz para todo o pensamento. Por outro, desespero não dialético: incapacidade em buscar novos vaga-lumes, uma vez que se perderam de vista os primeiros” (2011, p. 67). Nesta linha, o Contemporâneo é um espaço de resistências, um Enjolras que se recusa a sucumbir nas barricadas.

Há uma tendência de tomar autores emblemáticos de um período, como feito por Berman ao escolher Goethe e seu *Fausto* como fundadores de um pensamento, quando, na realidade, uma ruptura com estruturas pré-modernas já vinha muito sendo construída há séculos. A abordagem de Gumbrecht em *Modernização dos sentidos* é exemplar, ao argumentar que as mudanças do Moderno se desenvolvem como cascatas superpostas. Não se trata, portanto, de ruptura, mas de criação e acúmulo de regimes de visibilidade e de formas sensíveis para se pensar o tempo. É por isso que Barthes, no comentário sobre Flaubert que já retomamos no primeiro capítulo, diz que antes dele “o fato burguês era da ordem do pitoresco ou do exótico” (2004, p. 55), sendo o autor de *Madame Bovary* responsável caracterizar o burguês, figura central da literatura do século XIX.

A caracterização do Contemporâneo que elaboramos tem como foco não uma normatização prescritiva do que uma obra a ele vinculada *deveria* ser – lembremo-nos de Adorno afirmando que o romance “precisa renunciar” a um realismo de fachadas (2012, p. 57) – , mas, como em Benjamin, “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2011e, p. 224). Não se trata mais de uma questão de significação, mas de *força*²⁹: tomadas na perspectiva das visibilidades, uma obra é eficiente na produção de estruturas de racionalidade porque consegue, dentro de um próprio sistema de sentidos, como o Contemporâneo, executar o desnível de tempo que permite que pense sobre ele.

A partir das questões levantadas na descrição do *corpus* em relação com a discussão sobre o Contemporâneo, iremos abordar três questões fundamentais para se compreender a literatura no contexto da contemporaneidade: a percepção de uma crise, a transformação do narrador, e a constituição do romance. Todos esses elementos apareceram com relevância em nossa apreciação do *corpus*, e sua análise nos auxiliará a compreender a utilização dos repertórios das obras na produção de formas sensíveis.

3.2 Crise?

*O que são os perigos da floresta
e da pradaria comparados com os choques
e conflitos diários do mundo civilizado?*
Charles Baudelaire

No livro primeiro da última parte de *Os Miseráveis*, há um discurso apaixonado do jovem idealista Enjolras sobre o novo século que se aproxima:

Cidadãos, o século XIX é grande, mas o século XX será feliz. Então, nada haverá de semelhante à velha história; ninguém terá de temer, como atualmente, uma conquista, uma invasão, uma usurpação, uma rivalidade à mão armada entre nações, uma interrupção da civilização dependendo de um casamento de reis, de um nascimento nas tiranias hereditárias, uma partilha de povos pelo congresso, um desmembramento pela queda de uma dinastia, um combate entre duas religiões que se defrontam, como dois bodes da sombra na ponte do infinito; não se terá mais de temer a fome, a exploração, a prostituição por penúria, a miséria por falta de trabalho, a força, a espada, as batalhas e todas as escaramuças do acaso na floresta dos acontecimentos. Poderíamos quase dizer: não haverá mais acontecimentos. Todos serão felizes. O gênero humano cumprirá sua lei como o globo terrestre cumpre a sua; e se restabelecerá a harmonia entre a alma e o astro, a alma gravitará em torno da verdade como o astro em torno da luz (HUGO, 2017, p. 1563).

²⁹ “A força é o outro da linguagem sem o qual esta não seria o que é” (DERRIDA, 1995, p. 48).

Há um imenso otimismo, forjado nas lutas liberais do século XIX, em relação às promessas do próximo século. Nessas transformações, Victor Hugo situa sua literatura para receber o novo tempo, entrecruzando longos capítulos sobre a situação da França com as ações de Jean Valjean e dos revolucionários de 1832. O modo como Hugo pensou a modernidade baseia-se nas promessas que o novo tempo traz. Seu *tour de force* ganha ares épicos ainda que Enjolras seja fuzilado. O heroísmo está não nas personagens, mas no século: era preciso fundar o novo mundo moderno.

Um século e meio depois, a literatura brasileira recebe *Eles eram muitos cavalos*. Na obra, contudo, não há o menor vestígio de caráter heróico ou épico. Há, na verdade, um mundo desmoronado, não só como projeto de cidadania, mas como projeto de narrativa. A acumulação de episódios não traz um desfecho ao final, pois é impossível ao narrador dar um caráter orgânico aos fatos. Essa combinação de desencanto, anti-heroísmo e não-encerramento constitui uma diferença cabal frente ao otimismo que nasce com a ideia de novo da Modernidade. Dialética sem síntese, a obra Contemporânea precisa conviver com a destruição na sua própria gênese.

A resposta mais comum a essa situação é o termo *crise*. Tornada um mantra, essa palavra de ordem consegue sintetizar um sentimento de perda de estabilidade que os estudos literários vivenciaram no último século. Contudo, como já discutimos neste capítulo, o desespero cultural é um traço antimoderno e, muitas vezes, reacionário. A recorrência do termo talvez traduza a inscrição da destruição criativa na matriz da modernidade. Parece-nos a palavra de ordem da segunda década do século XXI: crise humanitária, crise das instituições, crise econômica, crise ética, crise de representatividade, crise da representação. Por um longo tempo da crítica literária, o termo serviu de apoio para explicar como as leituras humanistas das obras perderam sustentação à medida que os valores humanos foram ressignificados no século XX. Crise, portanto, traduziu-se principalmente como “falta de credibilidade em relação às metanarrativas que anteriormente legitimavam as regras da ciência” (OLINTO, 2008, p. 30).

Esse sentimento permanente de crise se oferece como um apocalipse secular das instâncias culturais. Como o movimento moderno se constituiu de cíclicos embates de construção e destruição – os ciclos da moda, a música pop, o cinema e suas adaptações –, estamos sempre vivendo pequenas crises. Tudo está sempre acabando, tudo está sempre reconstruindo-se: tudo está em estase, como avalia a personagem Aurora da obra *Meia-noite e vinte*. O limiar entre o Moderno e o Contemporâneo nos parece residir nesse sentimento de

estase, já que naquele período a destruição implicava na construção do novo, enquanto neste não se espera nenhuma grande ruptura e novidade advinda dessa (re)construção.

A persistência de uma retórica da crise é bem avaliada por Agamben na conferência *Arqueologia da obra de arte*. Destacamos sua análise:

Hoje se fala muito de crise, de economia, e penso que quem quer que tenha um pouco de inteligência deve saber que essas palavras não são usadas como conceitos, mas como palavras de ordem para impor e obter restrições e sacrifícios que, de outro modo, e com razão, as pessoas não gostariam de fazer; ou, ainda, *crise, no fundo, hoje é uma palavra de ordem que significa apenas “obedeça!”*, uma palavra vazia de sentido. E, portanto, se há uma crise, se uma crise tem sentido, é justo a crise da relação com o passado. Uma vez que, obviamente, o único lugar em que o passado pode viver é o presente, e se o presente não sente mais o próprio passado como vivo, as universidades e os museus tornam-se lugares problemáticos (AGAMBEN, 2013, p. 353, grifo nosso).

Apenas professar uma crise não traz nenhum ganho analítico à questão da literatura. Na verdade, anunciar uma crise é uma injunção, como aponta Agamben, haja vista que se busca forçar uma mudança. Quando Ronald de Carvalho declama na segunda noite da Semana de Arte Moderna de 1922 o poema *Os Sapos*, de Manuel Bandeira, há uma tentativa de apresentar a poesia parnasiana em crise: “Clame a sáparia / Em críticas cétricas: / *Não há mais poesia*, / Mas há artes poéticas...”. Essa palavra de ordem serve de subsídio para sua oferta de novas formas de lirismo que não as fôrmas caducas de Bilac e seu grupo, como Bandeira defende em seu poema *Poética*: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”.

Não nos parece pertinente entender a crise como uma ruptura ou um fim. Esse mecanismo está inscrito na própria matriz da modernidade, e é recorrentemente traduzida pelas obras literárias em formas sensíveis de percebê-lo. A própria análise marxista coloca a crise do capital não como um evento extemporâneo, mas como uma constante³⁰. Toda a estrutura na qual o Contemporâneo se assenta, portanto, é de uma perene reformulação.

É curioso perceber como “crise” se constrói como uma palavra da ordem, e não da explicação. A política atual se apropria dessa geste performativo, desse “obedeça!”: as eleições estadunidenses de 2016 foram vencidas por um discurso que afirmava uma crise nos

³⁰ Quando analisa em *O Capital* as crises periódicas de superprodução, Marx percebe que o capitalismo basear-se-ia em duas premissas que o conduzem a uma crise permanente. A primeira delas é que a concorrência provocava a anarquia da produção, já que a competição quase sem regra resultaria em uma superprodução, levando ao subconsumo, à diminuição dos lucros, à suspensão dos investimentos e, enfim, a desemprego e falências em série. A outra premissa remete-se ao fato de que o sistema produtivo no capitalismo não estava voltado para as necessidades sociais, mas para satisfazer o lucro dos proprietários, provocando situações como, por exemplo, em um país faminto, os produtores de grãos queimarem a produção por não considerarem os preços ofertados atraentes.

valores americanos, sintetizadas no lema “America first”; na Europa, a chamada “invasão” muçulmana de refugiados nos países do leste foi vista por seus políticos como uma ameaça que colocava em crise os valores cristãos; no Brasil, a busca de uma justificativa para o golpe parlamentar se deu, entre outras coisas, pela “mais grave crise econômica” da história; o mesmo foi observado nas eleições de 2018, com o termo sendo utilizado indistinta e oportunisticamente em áreas como saúde, segurança pública e até mesmo moralidade sexual; e mesmo a leitura e a literatura são colocadas em xeque com a crise de livrarias que impacta diretamente o mercado editorial³¹. Em todos esses contextos, *crise* se transforma em uma convocação a algo – em geral, em benefício dos mesmos grupos que a professam.

Como bem analisou Frank Kermode em *A sensibilidade apocalíptica*, projeções pessimistas são sempre reatualizáveis, e o fim do mundo sempre pode ser predito mais uma vez: ainda que o fim do mundo na visão cristã não tenha ocorrido, as datas previstas nunca deixaram de ser revistas e novamente projetadas durante todo o período medieval, e até mesmo depois. O século XX também foi profícuo em criar fins do mundo: Segunda Guerra, crise dos mísseis em Cuba, bug do milênio. A diferença da visão cristã para a moderna é que, nesta, o fim está associado à explosão da técnica.

É importante entender narrativas da crise como narrativas da ruína – e, com Benjamin, ela é a regra, e não a exceção. Toda crise é um acelerado processo da tempestade do progresso empurrando a história para mais um novo episódio – e que terá inexoravelmente o mesmo fim. Sendo constante, é uma percepção pessimista afirmar que a sociedade está se esvaindo de valores, quando, na verdade, está apenas os reordenando – “o ‘moderno’, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo *caleidoscópio* [S 1a, 4]” (2018, p. 895, grifo nosso). O termo, então, ganha no contexto moderno uma conotação de refundação de valores, ainda que sem modificação profunda nestes.

Essa parece ser chave para compreendermos a ideia de crise na literatura contemporânea. Uma resposta está na leitura de Rancière sobre a formação do romance realista. Tomando novamente Emma Bovary como exemplo, ele aponta para o fato de que a nova democracia instituída pela literatura parte justamente da destruição – ou *crise* – de uma ordem anterior – no caso, a do *Ancien régime*. Na “nova” literatura do século XIX, não é mais Aquiles, Virgílio ou D'Artagnan que protagonizam as histórias, mas os sujeitos comuns:

³¹ Gostaríamos de destacar a matéria *A crise do mercado editorial brasileiro em cinco perguntas*, do jornal O Estado de S. Paulo, como um bom panorama dessa situação. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,a-crise-do-mercado-editorial-brasileiro-em-cinco-perguntas,70002658690>

Essa nova capacidade de qualquer um viver qualquer vida arruína o modelo que unia a organicidade do relato à separação entre homens ativos e homens passivos, almas de elite e almas vulgares. Ela produz esse real novo, feito da própria destruição do antigo “possível”, esse real que não é mais um campo de operações para os heróis aristocráticos das grandes ações ou dos sentimentos refinados, mas o entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências individuais, o tecido vivido de um mundo no qual não é mais possível distinguir as grandes almas que pensam, sentem, sonham e agem, e os indivíduos presos na repetição da vida nua (RANCIÈRE, 2017, p. 27)

A ideia de Rancière mostra que o romance, em especial o romance realista do século XIX, só nasce destruindo uma organização social – por isso ele fala de uma “redistribuição da experiência sensível” (idem, p. 31). Ao reorganizar as formas, algumas deixam de ser utilizadas, o que pode criar uma ideia de destruição ou crise: citando o protagonismo de Flaubert em perceber a situação, Rancière indica que o problema ficção moderna poderia ser sintetizado na pergunta “que sistema de relações entre personagens e situações pode constituir a obra ficcional quando a velha hierarquia das formas da vida que definia o espaço da ficção e comandava sua unidade orgânica está em ruínas?” (ibidem, p.36). Assim, o romance nasce da crise da ordem do Antigo regime, e não nos parece útil indicar que é apenas *hoje* que ele está em crise.

Há uma análise de Costa Lima que corrobora essa abordagem. Em seu ensaio *O questionamento das sombras: mimesis na modernidade*, ele busca avaliar como a mimesis se comporta frente à dissolução de categorias ligadas à tradição, seja na literatura, seja na sociedade. Em um primeiro momento, ele analisa que “é o capitalismo enquanto tal que impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo como a comunidade a que pertence” (2003, p. 106). Isso seria inconcebível, por exemplo, para um contexto da antiguidade grega, para a qual a literatura só cumpriria seus objetivos se ativasse justamente no público os efeitos de pertencimento, seja em relação ao passado épico, como na *Ilíada*, seja com a condição humana, expressa na catarse de tragédias gregas. Esse mesmo sentimento de pertencimento é necessário para o Antigo Regime validar seus ritos de realeza. Contudo, “com a ascensão da burguesia, rompe-se a oposição clássica entre as esferas do público e do privado, estabelecida desde os tempos de Roma” (idem, p. 113). O resultado poderia, portanto, ser resumido em uma expressão muito conhecida: *crise da representação*. Contudo, não é essa a conclusão de Costa Lima:

Não é correto descrever-se o estado da poética na modernidade sob o título de crise da representação, conforme eu mesmo supunha ao iniciar meu estudo. É o próprio modo de produção capitalista que impede a socialização das representações. Em consequência desta dissociação, o poético “elevado” – aquele que dissemos exigente de si e de seus leitores – tende ao hermetismo e/ou ao texto deixado em estado de esboço para a “suplementação” pelo leitor (ibidem, p. 231).

A leitura que Costa Lima nos oferece sobre Mallarmé e Joyce – responsáveis por “uma obra cada vez mais próxima da impossibilidade de comunicação” (ibidem, p. 165) – não recai, portanto, em uma representação em estado de crise, mas a uma impossibilidade de, no universo capitalista, persistirem os laços de sociabilidade tão necessários à ideia de representação. Reforça-se, pois, a ideia de que uma efetiva crise não esteja instalada nem na Modernidade, nem no Contemporâneo. Este, advindo daquela, está perpetuamente se reformulando. Não são mais as grandes crises que o movem, como a histeria dos mísseis de outubro 1962, mas um fim cotidiano do mundo, que explode nas nossas telas com o jornal noturno – apenas para descobrirmos, no dia seguinte, que o mundo continua exatamente o mesmo. A ideia de crise no Contemporâneo não é o apocalipse, e talvez nem mesmo a “ausência de experiência” que Agamben nos alertava, mas o choque benjaminiano: o intenso contato entre as massas humanas e seus efeitos nos sujeitos.

De fato, quando se analisa tudo o que já foi dito sobre crise e Modernidade, percebe-se que aquela tem sua intensificação a partir de uma questão técnica. Em *O fim da modernidade*, Gianni Vattimo lança algumas questões para se compreender a persistência do termo crise. Para o filósofo,

se a crise do humanismo está seguramente ligada, na experiência do século XX, ao crescimento do mundo técnico e da sociedade racionalizada, esse vínculo nas diversas interpretações que dele são dadas constitui também uma linha de demarcação entre concepções diferentes do significado dessa crise (1996, p. 22, grifo nosso).

A posição de Vattimo ratifica a nossa já apontada noção de crise ligada ao fim de um projeto humanista, mas também ligada ao mundo técnico. Os dias do sujeito em sociedade são regidos por técnicas das mais diversas naturezas: a bolsa de valores, a previsão do tempo, o sistema político, o mercado de trabalho, os meios de transporte, os modelos educacionais. Todas essas instâncias são regidas por um saber científico altamente tecnicista e racionalista, e é no interior dessas esferas que os sujeitos entram em choque. Esse é causado não por um desejo do homem em se chocar a outro, mas pelas próprias regras de vivência que independem das subjetividades: ao associar a relação entre o proletário e a máquina como uma “vivência do choque”, Benjamin escreve que “nas atividades do operário da fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, *independentemente da sua vontade*. E escapa dele da mesma forma arbitrária” (BENJAMIN, 2010b, p. 125).

Nossa ênfase na noção benjaminiana de choque é uma forma de se dissociar fim de

crise. Parece-nos muito mais proveitoso percebê-la a partir dos pequenos contatos traumáticos que Benjamin aborda. Se retomarmos a antiga noção grega de *krisis* que está etimologicamente ligada a separação, podemos relacionar o termo na atualidade à dissociação apontada por Costa Lima. Essa acepção converge com a noção benjaminiana de choque, permitindo-nos sugerir uma *separação por contato*: o apartamento entre os sujeitos, a noção de que eles têm de sua individualidade, é expressa justamente quando convivem e se chocam na massa.

Quando Berman (2007) sugere que o sujeito moderno tem sonhos de grandeza, mas não suporta o horror de ter de encará-los, o que está em curso é uma experiência de choque. Parece-nos residir aí uma das fontes de perenes crises que perpassam tanto os conceitos de Moderno e de Contemporâneo. Podemos propor, ainda, que crises são sintomas de um *afastamento*: após criar para si o mundo da técnica, o sujeito moderno observa perplexo e em terror sua humanização perdida. Sugerimos, pois, o choque como a lembrança de que *não se está mais junto a algo*. Ele é, em Benjamin, o afastamento do operário com a linha de montagem, do sujeito com a multidão. De maneira semelhante em nosso *corpus*, o trauma do narrador de *Divórcio*, de Ricardo Lísias, ativa a percepção de que ele e sua esposa não mais partilham dos mesmos sonhos, o que acarreta um evento ainda mais crítico que é o da perda de sua pele: “a sensação é desagradável. Como estava em carne viva, sentia calor o tempo inteiro. Vivia, portanto, um choque contínuo. As roupas eram outro incômodo: roçavam o corpo e me esfolavam” (2013, versão digital).

Como consciência histórica, o choque parece-nos desempenhar um papel fundamental para a percepção daquilo que Agamben entende por contemporaneidade:

é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa *é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (2009, p. 59, grifo nosso).

A experiência do choque parece-nos exatamente esta adesão a algo do qual se distancia. São os pequenos apocalipses diários, as crises cotidianas, que nos fazem perceber nossa época. É por isso que o fim no Contemporâneo não se dá por uma abrupta ruptura, como poderia ter sido por exemplo na abertura da Modernidade com a Revolução Francesa, mas muito mais por uma exaustão de formas, ainda que sempre reutilizadas³² de maneiras

³² Um exemplo interessante dessa prática é o documentário *A doutrina do choque*, inspirado no livro de mesmo nome da autora Naomi Klein.

variadas.

Os romances, de sua formação moderna no final do século XVIII até hoje, reorganizam diversas camadas sociais em seus enredos, como pergunta de Rancière – “que sistema de relações entre personagens e situações pode constituir a obra ficcional quando a velha hierarquia das formas da vida que definia o espaço da ficção e comandava sua unidade orgânica está em ruínas?” (2017, p.36). Desse modo, o gênero sempre viveu em *crises*, na acepção de choques cotidianos. Um de seus sustentáculos é a fricção com a alteridade; desse modo, não é possível desvinculá-lo de uma crise, e seria também equivocado falar em crise, no sentido de fim, do romance. É possível, e necessário, esvaziar o termo como um sentido de desfecho, principalmente se catastrófico. Não se trata do chavão mercadológico de associá-lo a oportunidade, mas, sim, de perceber que o romance nasce justamente desses processos de reorganização – ou, utilizando a palavra de ordem moderna, *crise*.

3.3 Narrador?

O presidente (...) gostaria, antes de ouvir o meu advogado, que eu especificasse os motivos que inspiraram o meu ato. Redargui rapidamente, misturando um pouco as palavras e consciente do ridículo, que fora por causa do sol.
Albert Camus - *O estrangeiro*

Frente a todas as forças que operam no Contemporâneo, é relevante destacar uma figura fundamental na cultura do romance: o narrador. Mais do que um repertório, como um narrador onisciente ou protagonista, essa figura narrativa concentra em si o próprio regime de verdade de uma obra, já que tudo aquilo que é lido passa necessariamente por seu crivo. Entretanto, com o gradativo desaparecimento da autoridade da experiência, dilui-se também a autoridade do narrador. Nossa proposta é buscar entender esse elemento textual na dinâmica de dissolução de autoridades com a qual convive o texto Contemporâneo.

Pensar a figura do narrador no contexto atual da teoria da literatura é buscar compreender a construção de uma autoridade ficcional que se confronta com forças críticas desierarquizantes. Por ser a voz que leva o leitor ao conhecimento dos fatos, o narrador goza de posição privilegiada na organização e na seleção desses mesmos fatos– e, justamente por isso, paira sobre sua figura desconfiança nesse processo. Do processo epistemológico

moderno, com Foucault, à falência do projeto de Esclarecimento, com Adorno, a possibilidade de se extrair uma verdade do narrador é colocada em suspensão.

Nas obras descritas em nosso *corpus* literário, há uma variedade de tipos narrativos que conduzem a história. Em todos eles, contudo, em maior ou menor grau, pairam receios sobre aquilo que nos é relatado. São narrativas que partem do choque de contato entre sujeitos, bem distante de um tomar pelas mãos do um narrador clássico, como Virgílio guiando Dante sem que este se perca e com ganhos de experiência. Esse narrador tem o passo firme e a certeza de destino até mesmo ao caminhar pelo Inferno, uma atitude diametralmente oposta à errância de vários dos romances tomados, como os de *Reprodução*, *Leite derramado* e *O céu dos suicidas*.

Um dos principais textos para se pensar essa figura é o seminal ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin (2011d). Em sua reflexão, ele se debruça sobre diversos tópicos que constituem a figura narrativa de Leskov, buscando compreender suas vicissitudes na transição de um mundo tradicional dos antigos para um mundo moderno, moldado pela técnica e pela guerra. Para marcar a distinção, Benjamin recupera o autor russo Nikolai Leskov, mestre na arte do conto que tem sua inspiração na tradição oral de transmissão de sabedoria.

A mudança que Benjamin observa é a do universo artesanal do conto popular para o do romance moderno. A gradual perda da “faculdade de intercambiar experiências” (2011d, p. 198), faculdade esta que ainda está presente na obra de Leskov, é fruto do tecnicismo moderno. Isso implica que o narrador não é mais aquele imerso na vida e um provocador de sociabilidades, mas alguém que dispõe de uma *técnica narrativa*. Essa condição é explorada também em *A crise do romance*, em que Benjamin afirma que o gênero “nem provém da tradição oral nem a alimenta” (2011a, p. 55), indicando um princípio estilístico que formata os romances.

As ponderações de Rancière sobre o surgimento da literatura alinham-se ao recorte de Benjamin: a literatura passa de um saber para uma arte, e, assim, implica uma atividade, uma técnica de feitura. Quando discute o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Benjamin ressalta como a obra toma o recurso da montagem cinematográfica para sua composição: “os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica” (idem, p. 56). Reside aí um indicativo da técnica de criação do romance, distante de uma transmissão oral de sabedoria.

Não é apenas a forma literária que Benjamin busca compreender, mas sim o mundo que a fez possível. No romance, gênero moderno por excelência, há um abandono de lógica do conto tradicional: no lugar de sabedoria, informação; memória perpetuadora ao invés de breve memória; sentido da vida contra a moral da história. Tal como a ciência, a literatura também passa a desenvolver uma *técnica narrativa de convencimento do leitor*. A trajetória do realismo é a trajetória da literatura no moderno mundo da técnica. Nessa nova disposição, o papel desempenhado pelo narrador é alterado. Sua preocupação não é mais transmitir um saber e compartilhar experiências. Benjamin indica em *O narrador* que

o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o *indivíduo isolado*, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que *não recebe conselhos nem sabe dá-los*. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (2011d, p. 201, grifo nosso).

O que está em jogo na passagem descrita por Benjamin é o estatuto dedicado à narrativa na modernidade. Quando afirma que “[a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (ibidem, p. 205), Benjamin salienta como a experiência do narrador na narrativa tradicional é relevante para a construção de textos, que levam sua marca como a marca da mão do oleiro no vaso. Porém, no mundo moderno, a figura do leitor está intimamente ligada ao mercado, e o caráter técnico da produção vai impactar diretamente a forma narrativa, principalmente a visibilidade que ela garantia a formas vitais de sociabilidade, que perdem destaque. Nessa transição, a morte, a experiência, a memória, a finalidade do relato e o estrato popular são profundamente desenraizados, tornando-se um *repertório de técnica narrativa*. Nesse sentido, Regina Dalcastagnè escreve que

se a narrativa nos serve para dar um sentido à vida, para dar ordem ao tempo e escapar à morte, e se ela pressupõe sempre a existência daquele que ouve ou lê, sem o qual não poderia se efetivar, não há como deixar de se indagar *quais recursos* estão sendo utilizados pelo narrador para *conquistar a atenção* e, em última instância, a adesão de seu leitor (2012, versão digital, grifo nosso).

O estatuto do narrador clássico benjaminiano encontra-se, hoje, ainda mais distante do narrador da contemporaneidade. Esse paralelo foi realizado por Silviano Santiago em *O narrador pós-moderno*, ensaio em que ele avança com as observações de Benjamin sobre o distanciamento entre narrador e experiência. Em seu texto, ele aponta, inicialmente, que, ao

contrário do narrador clássico, que vivenciou determinada experiência, o narrador pós-moderno narra pois acostumou-se a observar sujeitos na vivência de tal experiência (2002, p. 44). Isso implica dizer que esse narrador não retira de suas experiências a matéria de sua narrativa, mas sim a de outrem³³.

Há um significativo distanciamento entre narrador e fato narrado, entre o oleiro e seu vaso, introduzindo a problemática de um elemento que não estava na discussão do narrador clássico: a linguagem. O foco vai se deslocar, portanto, de *o que narrar* para *o como narrar*. Rancière aborda essa mudança em *Políticas da escrita* (1995), ao indicar o deslocamento de um saber para uma arte, e em *A partilha do sensível*, ao afirmar que “a modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional” (2014, p. 38).

Se há uma cisão entre esses elementos, o narrador contemporâneo precisa se readequar às relações entre experiência e linguagem. Para Agamben, “uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar com o problema da linguagem” (2005, p. 54); portanto, nossa investigação deve observar como a literatura contemporânea articula esses dois elementos.

Começamos com a retomada da obra de Leskov, que Benjamin cita em seu ensaio. No conto *A voz da natureza*, observa-se um início caro às narrativas orais: “o general Rotislav Andréievitch Faddiéiev, famoso escritor militar que, por muito tempo, acompanhou o falecido marechal de campo Bariátinski, *contou-me* este caso engraçado” (LESKOV, 2014, p. 89, grifo nosso). A autoridade sobre o narrado começa a ser construída a partir das referências que o narrador traz para validar seu conhecimento – alguém traz a ele uma informação de primeira mão, algo que efetivamente vivenciou. Na história, conhecemos o Príncipe Bariátinski, marechal de campo a quem foi indicado um repouso na cidade de Temir-Khan-Chur. Lá, sem local adequado para seu descanso, é convidado por Filipp Filíppov Filíppov para sua casa. Tal personagem diz ter uma dívida com o príncipe e que esta deverá apenas ser revelada pela “voz da natureza”.

A estrutura do conto é simples, sempre girando em torno da revelação a ser feita e da memória – ou falta dela – do príncipe. Há um Filipp extremamente generoso e hospitaleiro, um príncipe deleitado pelo seu anfitrião, e uma revelação a ser feita. O desfecho, que parece uma anedota ou uma parábola, merece ser ressaltado:

³³ Como na carta de Rimbaud, “*Je est un autre*” (“EU é um outro”).

Amália Ivánovna [esposa de Filipp] saiu e voltou com uma grande trompa de cobre, reluzentemente polida, e entregou-a ao marido; ele pegou a trompa, encostou o bocal aos lábios e transformou-se inteiro num minuto. Foi só ele inflar as bochechas e sair um ribombo vibrante para o marechal de campo gritar:

- Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo, você é aquele músico do regimento de caçadores, que, por sua honestidade, enviei para vigiar um intendente trapaceiro.

- Exatamente, meu príncipe – respondeu o anfitrião. – *Não queria eu lembrar-lhe disso, então a própria natureza o fez* (idem, p. 100, grifo nosso).

Há uma passagem importante a se destacar para se compreender a relação entre memória e sabedoria na narrativa tradicional. Cabe à natureza a *revelação* da verdade, e não ao homem e sua linguagem; paralelamente, essa verdade é algo que necessita ser rememorada, restabelecendo a ligação entre o sujeito e seu repositório cultural. Aquilo que garante sabedoria ao príncipe é um resgate de um passado pela memória que está ligada ao aspecto natural. Esses sujeitos pré-modernos não passaram pelo empobrecimento da experiência alertado por Benjamin: não há o choque das grandes cidades, não há a atomização da sociedade, não há a perda de sua memória coletiva e sua sabedoria. Eles representam o ideal de Schiller, capazes de “imprimir a humanidade em sua natureza”, e não tornar-se “mera reprodução de sua ocupação” (SCHILLER, 1992, p. 41). Há de se ressaltar também que a linguagem não é problemática, pois a passagem de experiências pela “voz da natureza” é dócil e sem ruídos.

Nesse ponto, retoma-se a noção de reminiscência indicada por Benjamin. Em Leskov, a trompa exerce essa função de unir os elos de uma cadeia, de restabelecê-la, de fundar “a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 2011d, p. 211). Há uma ideia de internalização no termo, de algo que já está no sujeito e precisa ser ativado. Essa imagem é fortalecida por Benjamin ao escrever que a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (idem, p. 205).

Quando escreve que o contista russo “viajou pela Rússia, e essas viagens enriqueceram tanto sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas” (ibidem, p. 199), Benjamin indica que há uma noção de experiência como algo além da articulação da linguagem, um mergulho na vida que escapa a essa articulação. A revelação da verdade e a experiência comum entre Bariátinski e Filipp é dessa ordem, natural, inarticulada, que não pode “relatar tudo isso com o gélido verbo da voz humana” (LESKOV, 2014, p. 98) – a verdade da narrativa em Leskov é da ordem da rememoração de algo *possuído* porém não *reconhecido*.

Toda a experiência benjaminiana da narrativa se funda em uma ligação a um substrato que pode assumir nomes como memória coletiva, tradição, sabedoria popular. Leskov

trabalha em um mundo em que o conhecimento é partilhado entre os sujeitos (“contou-me este caso engraçado”) e em que é possível se ligar a uma experiência comum (“Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo”). Esse “fazer-parte” é elemento constituinte fundamental para as construções do narrador clássico; talvez seja justamente essa característica que se perde na narrativa moderna, fundada em um mundo de separações e pobre em experiência comunicável. É especificamente essa característica que Schiller, ainda no século XVIII, advoga para o homem em *Educação estética do homem*: a retomada de sua unidade orgânica contra a fragmentação mecânica moderna, que se tornaria cada vez mais acentuada após suas reflexões.

É importante ressaltar em Benjamin a distinção realizada por ele entre *erfahrung* (experiência) e *erlebnis* (vivência). Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, ele afirma que “só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’” (2010b, p. 108, grifo do autor). No vocabulário benjaminiano, a tradição oral e a cultura estão associadas a essa memória involuntária que não passa por uma conscientização – é, por exemplo, o trecho “não queria eu lembrar-lhe disso, *então a própria natureza o fez* (LESKOV, p. 100, grifo nosso). Contudo, Benjamin pondera que

quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (BENJAMIN, 2010b, p. 111).

Na literatura da modernidade, desvinculada da voz da natureza e do saber oral partilhado, a experiência cede espaço a vivências, aquilo que Agambem chamou de “uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozés” (2005, p. 22). Abandonado no mundo moderno, o indivíduo perde seus laços comunitários e, com isso, o acesso à experiência, tendo apenas “a pequena vivência individual, que se resume no agora e não pode ser partilhada porque é só sua, sendo quase incomunicável” (CAIMI, 2015, p. 149).

É nessa vivência individualizada e não compartilhada que encontramos o narrador de *Reprodução*, de Bernardo Carvalho. Em outro momento histórico, apartada não apenas pelo tempo, mas por uma vida cotidiana completamente diversa de Leskov, a obra traz a história de um estudante de chinês que se vê subitamente detido em uma trama policial. Lançado em um complicado esquema de revelações, essa personagem, da qual pouco se sabe, derrama uma

torrente discursiva que vai sofrendo mutações ao longo do romance. À fala do estudante une-se também a de uma delegada na sala ao lado, a qual narra uma história que, estranhamente, vai pouco a pouco mesclando-se com a do homem detido.

Na estrutura do romance há, primeiramente, uma localização do tempo e do espaço narrativos: “tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer” (CARVALHO, 2013, p. 6). Isso feito, passamos a conhecer a prisão de sua professora de chinês na fila do embarque, para então o estudante ir ao primeiro plano da obra para proferir um intenso monólogo.

Há de se ressaltar em *Reprodução* o caráter cíclico e autorreprodutivo dos discursos. A matéria com a qual Carvalho trabalha não é a da sabedoria e da “faculdade de intercambiar experiências”, mas de conhecimentos consumidos e indistintamente reproduzidos:

Leio blog. Acompanho. Sei do que estou falando. Leio os colunistas. É! Colunistas de jornal, sim, senhor. Colunistas, articulistas, cronistas. Revista, jornal, blog. Gente preparada, que fala com propriedade, porque sabe o que está dizendo. E não é por acaso, ou é? O senhor me diga. Não, não, faço questão. O senhor devia se informar melhor. Os elefantes estão morrendo. O Talmude está por trás do tráfico internacional de entorpecentes. E o senhor acha que eu tenho cara de jihadista? Eu, não. O vice-presidente do Irã, aquele que comprou o Corão faltando uma página (CARVALHO, 2013, p. 24, grifo nosso).

Durante todo o monólogo, clássicos lugares-comuns da fala brasileira se repetem, a exemplo de “não sou racista nem preconceituoso. Só não gosto do que é errado. E nisso concordamos, eu, os comentaristas, os colunistas, os crentes e a minha ex-professora de chinês” e “e os meninos de trancinha igual aos pais? Como é que deixam? Isso é exemplo pra juventude? Depois o mundo fica cheio de gay e ninguém sabe por quê” (idem, p. 25, grifos nossos). Atendo-nos apenas à primeira parte do romance, intitulada “A língua do futuro”, observa-se que o narrador catalisa os múltiplos discursos e os devolve à sociedade, sem conseguir ressignificá-los substancialmente. Diferentemente da metáfora benjaminiana do oleiro e seu vaso, nesse contato contemporâneo entre sujeito e linguagem, inexistem as marcas dos dedos.

Isso não quer dizer que esse sujeito seja um espaço vazio, mas que sua relação com a linguagem mudou substancialmente. É interessante notar como os discursos vão se sobrepondo uns aos outros nos monólogos, muitas vezes mudando de opinião. Na primeira parte, por exemplo, o narrador revela: “eu não ia dizer nada, mas não dá pra segurar. Chinês, sim, senhor. Sou chinês! Só pro senhor ver como é racista. Não pareço” (ibidem, p. 27). Essa

revelação, contudo, se perde em meio a tantas outras e não tem o mesmo caráter de revelação natural da trompa de cobre de Filipp; trata-se, antes, de uma informação como tantas outras.

A citação interna também é recorrente. Ao longo da narrativa, algumas frases são entoadas como mantras, como marcadores no texto. Um exemplo disso é a repetição do mote “leio os jornais”: “Ora, leio os jornais. Sou um homem informado. Tenho certeza que se a minha ex-professora de chinês fosse ex-professora de inglês ou de alemão, vocês não se atreviam a tocar nela. Mas isso vai acabar. Pode escrever. E pode começar a ler jornal. É o melhor negócio na crise” (ibidem, p. 91). Essa mesma afirmação se repete outras vezes na obra, de formas semelhantes, em contextos diversos: “Eu leio os jornais e não tem nenhuma China em crise em lugar nenhum. O começo da crise? Que jornal é esse?” (ibidem, p. 97); “Estou falando de colunista. Análise. Coisa séria. Não leio qualquer merda que publicam nos jornais. Mercado financeiro” (ibidem, p. 27); “Eu leio os colunistas. Os americanos dão asilo pra advogado cego curtir em Nova York, mas rezam para os chineses pararem de crescer e de se reproduzir” (ibidem, p. 31). Esse recurso coesivo é semelhante ao que identificamos em *Divórcio*, de Ricardo Lísias: ambos os narradores utilizam-se de repetições para se guiarem na não-linearidade de seus enredos.

Tal como a proposta de disseminação encontrada no Derrida de *A farmácia de Platão*, esses discursos se proliferam sem lei na obra de Carvalho. O narrador não é mais um encadeador lógico, um guia ao desfecho. Após o primeiro monólogo da obra, encontramos, na sala ao lado, uma delegada e seu monólogo sobre um crime investigado envolvendo um missionário, um investigador e sua mãe perdida. Atendo-nos apenas ao estudante de chinês, que ouve tudo pela parede, chegamos à terceira parte do romance. Após ouvir toda a história, ele retoma seu monólogo da seguinte forma:

Gay? Eu? Gay é a puta que pariu! Quem disse que perguntar não ofende?! Só porque não quero ter filhos? Eu? Eu disse? Dei a entender. E o que é que tem a ver o cu com as calças?! Não é assim que se fala aqui? E a sua amiga aí ao lado? Como, quem? Gay hoje quer ter filho! E me diga se não tenho razão. Me diga se não tenho razão pra não querer ter filho, depois de tudo o que ouvi na sala aí ao lado (ibidem, 2014, p. 85).

O estudante de chinês tem informação sobre tudo. Sobre todos os aspectos da vida ele pode opinar. Os discursos se espalham pela vida, atravessam paredes, e chegam a ele, sempre em perpétua disseminação. A informação no contemporâneo de Bernardo Carvalho atinge um nível que talvez Benjamin não tivesse imaginado, sequer fixando-se por breves instantes. Ela não chega a ser substituída, pois é um fluxo contínuo. Portanto, resta apenas segui-lo: “[Enquanto repete ao delegado toda a sua indignação, o estudante de chinês percebe, de

repente, que não tem absolutamente para onde ir nem razão para ir a lugar nenhum, que dizer para continuar falando]” (idem, p. 85). Esse trecho revela-se especialmente interessante quando confrontado com a afirmação de Santiago de que o narrador pós-moderno acostumou-se a observar sujeitos na vivência de tal experiência – trata-se de um costume, um hábito a ser repetido, reproduzido.

Não advogamos que a experiência inexista para o narrador contemporâneo. Nesse sentido, Agamben afirma que

todo evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade. Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. (...) Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O slogan, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência. O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem olha para elas com alívio. (2005, p. 22-3, grifo nosso)

Quando se aproximam os textos de Carvalho e Leskov, observa-se que são bem distintas as estratégias utilizadas pelos narradores para afirmarem sua autoridade textual. No texto russo, a natureza é, desde o início do conto, encarada como uma força de legitimidade e de *verdade*. Para a literatura e a crítica pós-estruturalista, é inconcebível compreender quaisquer forças como neutras, inatas, desmotivadas – até mesmo a morte, considerada a única certeza natural do homem, passa a ser entendida como uma construção. No repertório do narrador tradicional, a autoridade vem de um domínio da ordem natural: a “voz da natureza” supera o “gélido verbo da voz humana” (LESKOV, 2014, p. 98).

O texto de Carvalho parece ratificar a proposição benjaminiana da perda da “faculdade de intercambiar experiências”, já que nele o narrador transmite apenas linguagem sem experiência, a pura vivência de um choque. Ainda assim, não há um tratamento nostálgico, resignado ou melancólico. Na verdade, a impossibilidade no contemporâneo parece-nos dotada de valor positivo, pois se torna um recurso técnico com o qual e no qual se trabalha, e não a pura falta de algo – a experiência bárbara sobre a qual fala Benjamin em *Experiência e pobreza*. Os romancistas parecem ter atingido uma fase em que aprenderam a lidar com as promessas vazias e irrealizadas da modernidade, podendo ser agora artistas da falta, em uma *hipostasia da ausência*.

A desierarquização dos gêneros e dos saberes é um dos traços mais marcantes do mundo Contemporâneo – “heterogeneidade, expansividade, inespecificidade”, aponta

Andrade *et al* (2018, p. 154). Não é de se estranhar que a literatura incorpore a linguagem como a própria experiência, e não um meio para aceder a ela. Afinal, é na própria linguagem que são criadas os discursos vertiginosos do romance *Reprodução*. Na obra, o narrador se constrói pelo fluxo de informações, não importando se a voz humana é aqui gélida e descompromissada e sem vínculo com o natural. É justamente por isso ser possível um discurso vertiginoso, cuja dobra é realizada sobre si própria.

O narrador contemporâneo, portanto, não une gerações de sabedoria em uma comunidade, como o de Leskov. Santiago afirma que “a história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre vivência do mais experiente e a do menos, visto que é excluído o paternalismo como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar” (2002, p. 53). Em Leskov, é a “voz da natureza” que une o mais sábio, Filíppov, ao menos, Bariátinski. Já em Carvalho, inexistem esses polos, pois os discursos, sem lei e sem pai, como Derrida sugere em *A farmácia de Platão* (1997), movem-se em um fluxo permanente e errático, sem propiciar experiências aos sujeitos.

Como já foi discutido anteriormente, as teorias pós-moderna e Contemporânea ressignificaram o sujeito para que este perdesse sua centralidade na história. O fim – ou melhor, *a leitura deste evento como o fim* – do projeto ocidental de sujeito como senhor de si fomentou o pensamento pós-moderno a criar estratégias que não dependessem dele para sua operacionalização: “essa contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula a um questionamento mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante” (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Diferentemente do narrador clássico, que busca na reminiscência a ligação entre o sujeito e todo o repositório de experiências comuns, o narrador contemporâneo, observando a experiência, transforma-a em uma forma sensível, sem que necessariamente ela esteja interiorizada. Assim como o espelho, que “demonstra que a visibilidade de algo é *realmente* separável da coisa em si e do sujeito cognoscente” (COCCIA, 2010, p. 21, grifo do autor), a literatura torna visível essa separação entre objeto e o sujeito que o observa. Mais do que isso, ela permite a encenação do repertório de criação de formas sensíveis, desnudando os processos aos quais estão sujeitas.

Não há, de fato, em *Reprodução*, uma sabedoria a ser partilhada; mas há, sim, algo da ordem do sensível com o qual podemos interagir. Um trecho como “um amigo meu, que aliás é judeu, e por isso não pode ser antisemita (o que prova que eu também não sou, não é?, porque sou amigo dele, amigo mesmo, de verdade, do coração), me disse outro dia que os

chineses são os judeus da Ásia” (CARVALHO, 2013, p. 26) não se pauta pelo compartilhamento de experiências entre narrador e leitor, mas pela plasticidade que dá a conhecidos clichês da sociedade brasileira – “tenho um amigo negro”, “tenho um amigo homossexual”, “tenho um amigo judeu”.

O narrador contemporâneo é um projeto inspirado por pequenos desníveis que tomam grandes proporções. O enredo de *Como se estivéssemos em palimpsestos de putas* é construído em torno dessa paralaxe: uma narradora que percebe uma sutil discrepância entre os relatos de João sobre seus encontros com garota de programa. A verdadeira vida dos sujeitos só é possível de ser medida a partir de uma desproporção; a princípio, ele as vê como hologramas:

Garotas de programa não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa. Por um tempo pensei que seriam uma espécie de tela, perfeitas, sem nada que interfira no filme a ser passado. Ninguém nota uma tela, não antes de o filme começar, ou depois que acaba (VIGNA, 2016, p. 59).

Contudo, o diálogo com a narradora começa a modificar o enredo das aventuras sexuais de João:

João sai dos hotéis, com ou sem os colegas, e vai para os programas com as garotas de programa.
Aos poucos, o programa, por ser sempre o mesmo, muda.
E quando me conta, o próprio contar aos poucos também muda.
No fim, é esse o assunto daquilo que conta. Essa mudança.
A ida até as boates e puteiros, até as garotas de programa, começa aos poucos a não ser uma viagem para um mundo melhor, um raio de luz para outra realidade, tão mais legal. Só na cabeça dele ainda se mantém, e com dificuldade, a ideia de que é possível ir e ir e ir. E não voltar (idem p. 36).

No trecho citado, talvez tenhamos um bom exemplo da sugestão de Agamben segundo o qual ser Contemporâneo é não coincidir, seja com seu tempo, seja com seu próprio discurso. O processo operado pelo narrador em Vigna é o de desautorizar os discursos, desnaturalizando as bases culturais nas quais eles se assentam – as relações corporativas, as dinâmicas de casal, as expectativas das sexualidades:

Os dois, andando os poucos passos daquela rua, juntos, indo para o apartamento, em um programa em que dinheiro não é o mais importante. Ambos fazendo o que não está previsto. Uma transgressão, a dela bem maior do que a dele. Porque se o trabalho dela é trepar por dinheiro, ela não faz o que lhe é designado. Decide, ela. E a decisão é a de trepar tendo a certeza de que é porque quer (ibidem, p. 60).

Toda essa construção narrativa é feita em torno da desconstrução de hierarquias. Essa é uma marca importante de vários dos narradores citados no *corpus*. Em *Diário da*

queda, a agressão do narrador à esposa grávida desestrutura toda uma hierarquia de culpas, ao alinhar todos os pecados tanto do narrador, com o amigo João, quanto do pai, e da humanidade, concentrando-os em uma única ação:

eu a jogo em cima da cama (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e fecho os punhos (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e olho para o rosto dela (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e então faço o que preciso fazer (LAUB, 2011, p. 141).

Podemos observar que o processo de desconstrução do narrador permite que todos os dramas humanos sejam desordenados, acarretando tanto na perda de proeminência de uns sobre os outros, quanto na hibridização dos problemas, que se imiscuem uns nos outros sem uma separação estável. A questão da perda de proeminência pode ser observada no trecho a seguir, em que Auschwitz é menos relevante para o narrador do que sua maldosa atitude em relação ao amigo não-judeu:

Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta (idem, p. 13)

Sem uma autoridade de experiência estável, não é de se espantar que a experiência do narrador Contemporâneo seja povoada de dúvidas e indecisões. A autoridade do narrador perde também um traço do ideal platônico já discutido de saber separar os elementos, os “pretendentes à ideia”, como sugere Deleuze (2011a). Isso acarreta na hibridização dos problemas, em que Auschwitz e a memória do amigo não-judeu se misturam, como no trecho a seguir:

Até hoje penso no que teria acontecido se não fosse aquela briga, se por causa dela meu pai não tivesse mudado como que por encanto, e da noite para o dia tivesse deixado de falar comigo sobre o meu avô, como se a briga tivesse criado um entendimento tácito, ele intuindo que estava em jogo não o nazismo e Auschwitz, até porque eu sabia muito pouco sobre o nazismo e Auschwitz, e sim o que eu entendia ser a origem do que aconteceu com João (ibidem, p. 50)

Outro exemplo desse comportamento narrativo é a estrutura de *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato. Ainda que os processos de exclusão da sociedade brasileira sejam muito fortes, a construção da obra opera no sentido de desestruturar as hierarquias sociais. Nesse sentido, vale lembrar um apontamento de Silviano Santiago em *Uma literatura anfíbia*, artigo no qual ele aponta para o fato de que “a classe média só toma consciência da sua situação específica sob a forma de desclassificação social” (2004, p. 67). É essa mesma

desclassificação que retira tanto as classes médias de seu “insulamento” (DALCASTAGNÈ, 2005), quanto inverte as relações de poder das camadas mais baixas.

Essa desconstrução de hierarquias pode ser vista em um episódio como “Malabares” (RUFFATO, 2001, p. 121), em que uma prostituta vê a fragilidade de sua condição ao ser violentada por jovens de classe média, após ter se envolvido com um gentil homem rico; “sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia, o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar” (idem, p. 123). Em “O ‘Crânio’”, (idem, p. 98), um jovem ligado ao crime decide vingar seu irmão humilhado por policiais, embora este esteja ciente da condição em que se encontram – “seus babacas os ricos não estão nas ruas / estão lá no alto em helicópteros / cagando de rir de você aqui em baixo se matando / o crânio é revoltado / por ele a gente pegava os trabucos ia fazer uma revolução” (ibidem, p.101). A permanente situação de conflito se torna visível na obra não pela sua presença em todos os fragmentos, mas pela possibilidade de ocorrência em todos os eixos identitários que perpassam a obra – gênero, classe, raça, naturalidade –, fazendo da São Paulo de Ruffato também um “*melting pot*” (SANTIAGO, 2004, p. 56) da realidade brasileira.

O relativismo é uma noção importante para o narrador contemporâneo, pois ele busca se encaixar em uma dobra onde antes não seria possível um enredo. Se tomamos *Madame Bovary* como exemplo, encontramos um foco narrativo muito bem delimitado; o mesmo ocorre em Hugo, com suas inúmeras interrupções expositivas no corpo narrativo de *Os miseráveis*. O século XX fez implodir essa noção com o relativismo não só externo à obra, com a multiplicidade de leitores da literatura na era capitalista, mas interna a ela, como Joyce – após *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, é possível pensar em um leitor implícito?

Como Benjamin bem apontou, a modernidade, e incluímos também a contemporaneidade, é fruto da técnica. Já abordamos em Rancière como a literatura se desloca de um saber para uma arte (1995). Com isso, o narrador necessita buscar formas de convencimento que não se baseiam somente em um saber comunitário. Essa validação será encontrada nos repertórios de escrita, por meio dos quais ele torna visíveis certos modos de se estar no mundo.

3.4 Romance?

Em fevereiro de 2008, em sua edição de número 2049, a revista *Veja* trouxe um breve obituário do escritor Alain Robbe-Grillet, falecido aos 85 anos. Em geral, textos do gênero buscam destacar as contribuições das obras, mas o que se viu foi um pouco distante dessa expectativa:

Alain Robbe-Grillet, escritor, roteirista e diretor francês. Robbe-Grillet foi o principal teórico do *nouveau roman* (“novo romance”), movimento de vanguarda francês que nos anos 50 e 60 reuniu Marguerite Duras, Nathalie Sarraute e Michel Butor, entre outros autores que, hoje, ninguém mais lê. As bases do movimento foram lançadas pelo manifesto *Pour un Nouveau Roman*, de 1963, no qual Robbe-Grillet declarava seu desprezo pela ideologia, pela psicologia dos personagens e por *qualquer coisa que pudesse provocar o mínimo interesse do leitor*. Coerente com seus postulados, o autor escreveu romances *chatíssimos* como *Le Voyeur* e filmes arrastados como *O Ano Passado em Marienbad*. No Brasil, autores como Chico Buarque souberam imitá-lo com total sucesso. Dia 18, aos 85 anos, em consequência de problemas cardíacos, em Caen (VEJA, 2008, p. 94, grifo nosso).

O texto, quase anedótico, com uma escrita entre o tragicômico e o grosseiro, é paupérrimo em reflexões sobre o gênero romance. Contudo, há um elemento que gostaríamos de ressaltar: a percepção do crítico. Quando afirma que seus livros são “chatíssimos” e “sem qualquer coisa que pudesse provocar o mínimo interesse do leitor”, o autor do obituário está destacando sua experiência frustrada em certo encadeamento previsto em romances, muito distante das longas descrições de palmeiras em *O ciúme*, por exemplo.

Com uma análise mais sofisticada, Franco Moretti analisa em *O século sério* os episódios de “enchimento” entre os momentos decisivos do romance, responsáveis por estabelecer a conexão das personagens entre as etapas das ações. Comentando Thomas Mann, ele afirma:

Se os encontros se multiplicam, os leitores europeus devem sentir prazer em lê-los, e os romancistas em operá-los. Mas de onde vem esse prazer? Livro estranho esse *Buddenbrook*, escreve a Mann uma leitora inteligente: não acontece nada e no entanto não me aborreço absolutamente. De fato, estranho. Como é que o cotidiano se tornou interessante? (2014, p. 86).

Na visão de Moretti, o romance triunfa no século XIX por tratar da regularidade da vida burguesa – o “não acontece nada” da leitora de Thomas Mann. O cotidiano se torna matéria narrável por ser nele o espaço em que a vida é observável em sua constância e, por isso, compreendida: “os encontros *racionalizam o universo do romance*” (idem, p. 89,

grifo do autor). Com uma estrutura de causas e consequências, o gênero consegue *disciplinar* o cotidiano para que ele seja abarcado pela consciência do narrador e do público.

Nessa mesma linha, Ian Watts defende, em *A formação do romance*, que o gênero “requer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre os indivíduos” (2010, p. 89). A busca por uma técnica narrativa realista levou os autores analisados por Watts – Defoe, Richardson e Fielding – a estruturarem seus enredos de modo que as ações e as caracterizações tivessem respaldo da sociedade, fazendo suas criações reconhecíveis pelos leitores.

Interessa-nos, principalmente, entender, em qual o ponto de equilíbrio se estrutura o romance na visão de Watts. Em sua longa análise, ele evidencia em seu método que o foco do gênero como surgiu no século XVIII é o realismo de suas criações. Para ele, compreender o gênero é compreender uma forma de ler ações e suas motivações, circunscritas dentro de um regime de plausibilidade, como evidencia sua afirmação “o individualismo econômico *explica* grande parte do caráter de Crusoé” (idem, p. 78, grifo nosso). Em Watts, é enfatizada na leitura uma correlação entre motivações das personagens e uma estrutura social que as justifiquem.

Quando aborda a questão do realismo no século XIX e o compara aos romances do século XX, Jacques Rancière ressalta em sua proposta que o gênero deve ser entendido como uma estrutura de racionalidade – nesse ponto, ele se relaciona à leitura de Watts. Em *O fio perdido*, ele vai além, ao destacar que

a racionalidade da ação se ajusta com uma certa forma do todo, constituído por um *conjunto contabilizável e coerente de relações*: de coordenação entre causas e efeitos, de subordinações entre o centro e a periferia. A ação precisa de um mundo finito, de um saber circunscrito, de formas de causalidade calculáveis e de atores selecionados. Pois é essa limitação que parece *perdida* para os contemporâneos e para os sucessores de Balzac (2017, p. 108-9, grifo nosso).

Ao pensarmos o romance como uma estrutura de racionalidade partindo de Rancière e Watts, podemos perceber que havia na gênese do gênero uma discussão sobre o encadeamento das caracterizações e das ações, de modo que elas apresentassem uma relação causa-consequência crível. Os repertórios – atenção “à *particularização* de tempo local e pessoa; a uma *sequência* natural de ação; e à criação de um estilo literário que apresenta o equivalente verbal e rítmico *mais exato* possível do objeto descrito” (WATTS, 2010, p. 311, grifo nosso), por exemplo – constroem o andamento de um enredo, e são responsáveis pelos regimes de leitura, ou seja, os modos pelos quais os leitores reconhecem e *se* reconhecem na obra. A constituição do romance também vai nesse sentido de se tornar uma ordenação causa-

consequência, preocupada em justificar ações em direção a um desfecho. A legibilidade do romance Contemporâneo como é apontada por Rancière, contudo, não depende desse modelo de estruturação do enredo.

As modificações do pensamento moderno, como já discutimos neste capítulo, traduzem novas formas de racionalidade e, como consequência, permitem aos romancistas explorarem outros caminhos na estruturação de suas obras. É por isso que Robbe-Grillet comenta que o romance moderno está ligado à descoberta de que “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (apud BOURDIEU, 2006, p. 185). Se o autor parte dessa percepção da realidade, então suas obras serão guiadas por formas de encadeamento bem distintas daquelas estruturadas na formação do romance, como Watts apontou.

O desconforto de certos leitores – lembremos-nos da leitora de Mann citada por Moretti e do obituarista da *Veja* – e até mesmo de certos personagens da obra reflete um embate entre diferentes formas de legibilidade. Regina Dalcastagnè comenta que

por mais que o romance contemporâneo procure se desvencilhar da organização espaço-temporal vinculada à literatura do século XIX – desmontando a ideia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade –, *nem sempre suas personagens podem conviver com isso* (2012, versão digital, grifo nosso).

Essa percepção é compartilhada pelo narrador de *Diário da queda*, ao afirmar que “contar uma vida desde os catorze anos, repito, é aceitar que *fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito*” (LAUB, 2011, p. 126, grifo nosso). Narradores e autores partilham da percepção de que organizar um romance é uma tarefa que escapa muitas vezes ao controle causal – “não é culpa minha se os acontecimentos às vezes me vêm à memória fora da ordem em que se produziram” (BUARQUE, 2009, versão digital), reclama Eulálio em *Leite derramado*. No plano teórico, isso pode ser relacionado à falência das metanarrativas como foi proposto por Lyotard (2004), que deixam de oferecer um enquadramento lógico, causal e, principalmente, teleológico, às ações humanas.

Enquanto o romance se guiou dentro de uma cultura com sujeitos senhores de si, como apontado por Watts, organizar ações em conjuntos coordenados de causas e consequências era um repertório viável de construção. Como já demonstramos neste capítulo, esse paradigma da concepção humana não nos oferece mais respostas satisfatórias – Freud traduz bem os golpes

no “ingênuo amor-próprio dos homens” (2014, p. 380) que precisam lidar, após a psicanálise, com o fato de que o sujeito “não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (idem, p. 380). Nos romances de Watts, contudo, essa é a realidade projetada para as personagens, ainda que a repensemos hoje. Dentro do panorama da teoria contemporânea, o romance passou a explorar outros caminhos, em rotas pautadas pela dúvida, como proposto por Sarraute, ou, parafraseando Freud, com por narradores estranhos em suas próprias casas.

A grande mudança que observamos no romance contemporâneo diz respeito a suas estruturas de causa-consequência. Watts mostra que obras do século XVIII, como *Robinson Crusoe*, buscavam dar racionalidade e motivação (causa) às ações das personagens, que por sua vez desencadeavam outras ações (consequência). Esse modelo é o mesmo, por exemplo, de *Madame Bovary*, e de romances do romantismo brasileiro, como *Senhora* e *Iracema*, que se guiam por uma lógica representativa, como aponta Rancièrre, em que há “a estrutura como arranjo funcional de causas e efeitos que subordina as partes ao todo” (RANCIÈRE, 2010, versão digital).

Quando Dalcastagnè ressalta no romance contemporâneo seu caráter de simultaneidade, pode-se perceber um acúmulo de versões da realidade que não se encaixam mais dentro de uma lógica causal única. *Madame Bovary*, por exemplo, estabelece uma relação causal entre as ações de Emma e seu destino. Esse não é o caso, por exemplo, de *Leite derramado*, em que a lógica de organização da memória é distinta de um mecanismo positivista. Eulálio empilha suas memórias, sem dar a elas uma ordenação estável, haja vista que reformula versões contadas:

Ficou torta [a filha de Eulálio] assim e destrambelhada por causa do filho. Ou neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê. Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão (BUARQUE, 2009, versão digital).

O romance pode se construir remodelando os papéis que cada um de seus elementos narrativos – espaço, tempo, personagens, por exemplo – desempenham. O exercício de memória de Eulálio não busca recriar nada com precisão, pois a obra não se direciona a um desfecho único. Seu final é inconclusivo, com o narrador lembrando do falecimento do tetravô em condições semelhantes à sua, sem que possamos, enfim, vaticinar sobre o que é delírio e o que é realidade – tudo é, porém, memória.

Por entendermos o realismo como captura de um momento histórico, profundamente

influenciado pelo olhar do narrador, concebemos que o romance apresenta formas de legibilidades distintas da organização de seu enredo – lembremo-nos da leitora de Mann, do obituarista e da ponderação de Dalcastagnè sobre situação das personagens dentro da organização espaço-temporal. A estrutura identificada por Watts não nos parece perdurar nos romances do *corpus*. Por isso, é importante compreender o romance contemporâneo na momento de inflexão das promessas da modernidade, contexto distinto daquele analisado por Watts. Como já indicamos em Habermas, para o qual “as premissas do esclarecimento estão mortas, apenas suas consequências continuam em curso” (2000. p. 6), aquela promessa do progresso e emancipação não se concretizam. É nesse sentido que Claudio Magris afirma que

O moderno surge marcado pela falta de um código ético e estético, de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida, que parece um acervo desconexo e desarticulado de objetos indiferentes. *O romance nasce dessa desconexão e a reproduz*. Ele é urbano e a grande cidade moderna, emblema do moderno, logo aparece como alegoria da caducidade, de um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades ciclópicas, mas também e sobretudo acumula ruínas (MAGRIS, 2009, p. 1020, grifo nosso).

Obras que se firmam em estruturas não-causais, como *Eles eram muitos cavalos*, colocam diante do leitor formas de legibilidade distintas daquelas do romance clássico – essa é, aliás, uma das perguntas da coletânea *Uma cidade em camadas*, dedicada à obra de Ruffato, que reflete sobre sua condição de ser ou não um romance. Dentro da trajetória da modernidade e do contemporâneo, muitos romances, principalmente aqueles considerados literatura mais à vanguarda, ou, ao menos, não-comercial, vão explorar outras lógicas que não a espaço-temporal como analisada por Watts.

Quando analisamos a estrutura dessa obra de Ruffato, podemos nos perguntar se há uma modificação no encadeamento do romance ou se estamos diante de outro gênero. Na verdade, como o próprio Watts afirma que é o realismo das formas literárias articula-se com as formas sociais dos povos que as compõem, podemos dizer que a obra de Ruffato permanece como romance pela *continuidade técnica* em se relacionar com uma realidade – ou seja, como um repertório. Nosso objetivo em apresentar tais repertórios nas obras é uma forma de entender a maneira como o romance contemporâneo cria essas estruturas de racionalidade que permitem pensar a realidade: assim como Badiou vê em *O século* que as obras pensaram o século XX em termos de uma retórica do fracasso, da besta do poema de Ossip Mandelstam, o conceito de contemporâneo pensa nossa época por meio de um operador da ausência.

Na análise do *corpus*, esse “conjunto contabilizável e coerente de relações” (RANCIÈRE, 2017, p. 108) não opera do mesmo modo como o romance clássico. Uma das possibilidades de se compreender esses novos modos é a autoficção, que entendemos como um sintoma dessa ruptura com o regime causal. Aquilo que inicialmente se tratava de apenas uma homonímia³⁴ entre autor e narrador – pensemos nas obras de Ricardo Lísias – passou a designar uma forma de leitura mais complexa do que simplesmente uma rubrica mercadológica. Em seu ensaio *O último eu*, Serge Doubrovsky lança mão da percepção do público leitor para compreender que o conceito de autoficção “correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral. Resta saber se ele constitui um novo ‘gênero’: a questão continua em debate (2014, p. 113).

Como já demonstramos, a relação do sujeito consigo mesmo mudou em diferentes frentes: o desalojamento do sujeito com Freud, o fim de metanarrativas teleológicas com Lyotard, ou a nova condição da experiência com Agamben. Nesse sentido, Ian Watts e Serge Doubrovsky afinam seus discursos pois ambos entendem a cultura do romance vinculada ao sujeito. Em decorrência da superação de um modelo positivista de sujeito homogêneo e autocentrado, ocorre também a alteração no estatuto do romance, e nesse ponto eles se afastam. Doubrovsky analisa que

À atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. À consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. [...] Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, *a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida* (2014, p. 123-4, grifo nosso).

A questão que nos parece crucial para se pensar o romance contemporâneo é justamente o que seria sua “roteirização romanesca”. Quando analisamos *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna, *Leite derramado*, de Chico Buarque, *Diário da queda*, de Michel Laub, ou *Divórcio*, de Ricardo Lísias, deparamos com narradores que duelam com o enredo para realizarem a modelagem da qual fala Doubrovsky, sem obter

³⁴ “Inicialmente, um dispositivo muito simples – ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham do mesmo dado nominal e cuja indicação genérica diz se tratar de um romance” (LECARME, 2014, p. 68).

estruturas estáveis. Na verdade, nenhuma obra literária seria absolutamente estável, pois isso iria contra sua natureza heterogênea que já discutimos no capítulo anterior; contudo, à diferença dos romances de Watts, por exemplo, os romances de nosso corpus *criam estruturas de instabilidade*. Nesse sentido, o conceito de autoficção é especialmente rico, pois foca, dentre os elementos do romance, a reinvenção da vida – ou uma heterotopia, como propõe Rancière. Essa é a ponderação do narrador de *Diário da queda*: narrar é “aceitar que fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito” (LAUB, 2011, p. 126)³⁵.

Quando ressalta no romance do século XVIII a ligação entre o realismo das obras e seu caráter crível, Watts focaliza o objetivo desses textos em serem tomados como não-falsos. O conceito da autoficção problematiza esse aspecto, pois busca “traduzir e cristalizar as numerosas dúvidas levantadas, desde o início do século XX, pelas noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade, escrita do eu” (GASPARINI, 2014, p. 189). Não que a autoficção seja o único caminho possível para o romance Contemporâneo, mas que a intensidade narrativa que busca e os problemas que levanta são sintomas relevantes de uma produção que se instaura em oposição a “ficções coletivas”, como religião, política e economia, para se tornar “um polo de resistência ao travestimento dos fatos e à reificação dos indivíduos” (idem, p. 211).

O século XIX ainda oferecia algum amparo das metanarrativas aos romances, e suas personagens podiam se desenvolver dentro delas. É esse respaldo que permite Enjolras em *Os miseráveis* transmitir uma metanarrativa ao afirmar idealisticamente “cidadãos, o século XIX é grande, mas o século XX será feliz” (HUGO, 2017, p. 1563); ou o desenvolvimento das teses raciais de Aluísio de Azevedo em *O cortiço*; ou, ainda, que leva José de Alencar na carta de encerramento de *Iracema* afirmar que “este livro é pois um ensaio” (ALENCAR, 2006, p. 194). Se efetivamente estamos além das utopias, no abandono e na ausência, a roteirização da vida no romance contemporâneo não lançará mais do expediente das causas e efeitos, mas sim o acúmulo em camadas, como em *Leite derramado*, ou fragmentação, como em *Eles eram muitos cavalos*, ou uma arqueologia dos sujeitos, como em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. É preciso que os sujeitos sejam ficcionalizados para que resistam às ficções que tentam anulá-los.

³⁵ Vale ainda ressaltar, como aponta Dalcastagnè (2012), que o fato de algumas obras serem vistas como ficção e outras como memória, como é o caso de Carolina Maria de Jesus, se relaciona menos à estrutura da obra e mais a critérios socioliterários, os quais não analisamos nesta tese mas que precisam ser levados em consideração.

Esses recursos de construção que precisam se adequar a uma nova realidade para o romance, bem distinta daquela de sua formação nos séculos XVIII e XIX, são os repertórios contemporâneos. Ao final, dito de outra forma, essa questão não deixa de ser, também, uma noção do realismo, já que o entendemos como uma lógica de reconhecimento. Quando questiona “como é que o cotidiano se tornou interessante?”, Moretti (2014, p. 86) busca entender como se dá esse encadeamento, os modos de apresentação da matéria narrada dos romances contemporâneos. Nosso último capítulo trará algumas dessas formas de se trabalhar os mundos possíveis no texto da contemporaneidade.

4. REPERTÓRIOS CONTEMPORÂNEOS

*And if my thought-dreams could be seen
They'd probably put my head in a guillotine*
Bob Dylan - It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)

Na América Latina do século XIX, proliferaram textos literários que almejavam carregar em si o “espírito nacional”. Os escritores das recém-libertas colônias, imbuídos de um tardio Romantismo europeizado, voltaram suas atenções para a cor local nos textos, com o modesto objetivo de atingir “a essência” de seu povo. No caso brasileiro, como aponta Doris Sommer, em *Ficções de fundação*, José de Alencar se destaca com suas soluções indianistas em obras como *O guarani* e *Iracema*, que atendiam a um país “ávido por indícios de uma tradição autóctone legitimadora” (2004, p. 172).

Desse e doutros modos, povoar de personagens/habitantes locais o enredo foi uma das tônicas desse período. Como aponta Machado de Assis em *Instinto de nacionalidade*, José de Alencar buscou manifestar em seus romances a cor local por meio da “luta do elemento bárbaro com o civilizado” (ASSIS, 1973, p. 802). Contudo, já em 1873, ano de publicação do seu ensaio, Machado reconhecia a problemática de uma visão em que “só se reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local” (idem, p. 803), complementando que “um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais” (ibidem, p. 806).

O modernismo literário, no século seguinte, assumiu a tarefa de desnaturalizar as *tabas de amenos verdores* e os *lábios de mel* que povoavam o imaginário domesticado de índios e portugueses em harmonia – e o apagamento quase total da população negra. O início “No fundo do mato virgem”, de *Macunaíma*, por exemplo, já evidencia um gesto irônico de reaproveitamento narrativo de tal imaginário (ANDRADE, 2001). Nessa linhagem, Jorge Luis Borges, em *O escritor argentino e a tradição*, analisa a artificialidade da relação entre cor local e essência, e, pressionado pela relevância do poema *Martín Fierro*, de José Hernández, Borges questiona a validade de se povoar a narrativa com elementos locais:

[Edward] Gibbon observa que no livro árabe por excelência, no Alcorão, não há camelos; acredito que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaria essa ausência de camelos para provar que é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; eram para ele parte da realidade, não tinha por que distingui-los; se fosse um falsário, um turista, um nacionalista árabe, a primeira coisa que teria feito seria esbanjar camelos, caravanas de camelos em cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranquilo; *sabia que podia ser árabe sem camelos* (BORGES, 1998, p. 270, grifo nosso).

Nossa perspectiva de análise dos repertórios beneficia-se dos questionamentos de Borges sobre a cor local. O que o autor argentino traz para o primeiro plano é a indagação de se utilizarem determinados recursos para construir na obra a legibilidade e a legitimidade de um mundo. Para qualquer árabe, seria irrelevante povoar sua escrita de camelos para provar ao leitor que se trata de um texto árabe; nesse sentido, é emblemático que José de Alencar e Gonçalves Dias, dois dentre os autores brasileiros citados por Machado em *Instinto de nacionalidade*, tenham enfatizado tanto, em suas respectivas literaturas, uma parceria harmônica entre indígenas e europeus. Tanto Machado quanto Borges têm clareza de que executar a escrita não é um processo verticalizado de influências, mas de escolhas narrativas. Como já supra citado, enfatizamos o alerta de Machado, segundo o qual “um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais” (1973, p. 808). Por fazer parte de um sistema literário mais amplo, esses marcadores textuais, como o camelo na leitura de Borges ou os costumes indígenas, bem como aves e flores na de Machado, realizam a inscrição da obra em um regime de visibilidade. Nosso percurso se pauta pela investigação de recursos utilizados pelos textos na contemporaneidade, como aquilo que povoa o texto como indicativo de sua temporalidade.

Em sua obra *A vida sensível*, Emanuele Coccia fala em “exercer influência sobre o mundo” (2010, p. 47) por meio daquilo que é sensível. Sua ponderação nos é cara por duas implicações: a primeira é que a realidade se torna *cognoscível e afetada* por mediação dos elementos sensíveis, entre os quais incluímos a literatura; a segunda é que não é o mundo que exerce sobre estes a influência, mas justamente o oposto. Isso explica, por exemplo, o modo como nosso olhar sobre a questão indígena seria domesticado por obras como *Iracema*, de Alencar. Também é importante distinguir a noção de *efeito*, compreendida por nós como um movimento em que a obra afeta a realidade não por transformação direta, mas por torná-la visível de formas distintas; assim, o efeito de uma obra é aquilo que ela torna perceptível dentro da realidade, ou “a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, versão digital).

O foco neste capítulo, contudo, não é compreender, especificamente, *o mundo* tornado visível pelos textos literários, o qual já especificamos se tratar de um mundo mediado pelo conceito do Contemporâneo, mas, sim, *como* a literatura realiza essa operação por meio de repertórios de criação. Não é uma perspectiva que se pauta por uma busca do real na obra, nem pela intenção do autor. Aquilo que se busca é a *estrutura de justificativa do texto*, ou a

intenção da própria obra, observando, nessa análise os recursos efetivamente mobilizados para sua concepção.

Tendo tais questões em vista, nosso objetivo divide-se em duas facetas interdependentes. Por um lado, perceber as heterotopias criadas por ficções brasileiras que apresentam repertórios em comum; por outro, identificar o próprio mecanismo dos repertórios em produzir formas sensíveis. Se a vida é “terrivelmente desprovida de forma” (TODOROV, 2009, p. 66), então nossa investigação se dará não na vida, mas nas *formas* criadas para ela pela literatura. Não há a pretensão de uma gramática universal, como propuseram os estudos estruturalistas, mas, sim, do entendimento que expressam as obra literárias frente à da diferenciação de formas sensíveis.

A perspectiva aqui criada é da formulação de uma pertença histórica não por aquilo que um texto traz consigo do real, uma noção absolutamente improcedente para nós, mas por aquilo que, ao observá-lo, dele obtemos uma imagem e o traduzimos. De certa forma, refutamos certas noções que colocam a explicação do texto literário muito dependente das relações sociais que modelam a vida dos sujeitos, como uma abordagem lukacsiana, por exemplo (LUKACS, 1968); no polo oposto, tampouco abraçamos o niilismo e o solipsismo sobre os quais fala Todorov (2009, p. 44). Mesmo na própria desconstrução, muito criticada por sobrevalorizar o texto em relação ao real (MERQUIOR, 1991), já se encontra a possibilidade de se pensar a relação entre texto e realidade sem que a ênfase recaia na representação de uma influência ou na absoluta independência.

Em sua obra *Gramatologia*, ao tentar compreender a pertença histórica de um texto, Derrida afasta-se de abordagens linearizadas, tais como as noções de causalidade de contágio, acumulação de camadas ou justaposição de peças emprestadas. Segundo ele, “se um texto se dá sempre uma certa *representação* de suas próprias raízes, estas vivem apenas desta representação, isto é, de nunca tocarem o solo. O que destrói sem dúvida a sua essência radical, mas não a *Necessidade de sua função enraizante*” (2004, p. 126, grifo). Essa ponderação é determinante para nossa análise, uma vez que revela uma abordagem em que o texto não está ligado ao real e a uma “essência”, noção esta operada pela metáfora da raiz (texto) e do solo (real). Contudo, ainda que não carregue o real consigo, o texto *emula* essa relação, como expressa a noção de “Necessidade de sua função enraizante”. Essa metáfora derridiana explica porque um texto consegue, ao mesmo tempo, visibilizar o real sem, contudo, carregar nada dele, em uma operação não de simulação ou mesmo fraude, mas de

emulação da realidade. É por isso que os textos nos abrem o campo de visão para o potencial de uma época – aquilo que Barthes afirma em “estimar de que plural é feito” (1992, p. 39).

Essas são algumas das balizas teóricas que tomaremos para a demanda de conferir especificidade ao Contemporâneo na literatura. Em nossas abordagens, procuramos afastar-nos do descritivismo. Apenas enumerar as qualidades das obras remeter-nos-ia a um tautologismo dos estudos literários: estuda-se literatura para entender a literatura, com o conhecimento fechado nesse círculo autorreferente. Sendo verossímil, a obra literária nos permite vislumbrar algo que pretendemos chamar de potencial do século. Não porque a literatura é o depósito cultural de tudo que há de positivo na humanidade, em termos muito semelhantes aos de Schiller, mas porque ela funda heterotopias, no termo proposto por Rancière. Fundando-as, nos é permitido perceber possibilidades outras de vida – não o que ela é, mas o que ela poderia ser. Contra todas as evidências de um mundo embrutecido, ainda cremos em um potencial do texto literário, mas este opera em nossa visão sem qualquer perspectiva espiritualizada de um em-si literário, uma panacéia natural da alma, mas como uma construção textual que pode fazer explodir todas as vidas potenciais que residem incubadas em vidas concretas.

Metodologicamente, a descrição do *corpus* no primeiro capítulo serviu-nos a observar algumas obras da literatura brasileira. A opção por um extenso corpus literário, em detrimento de um mergulho aprofundado em uma única obra, deve-se a nossa abordagem do “repertório” como conceito central deste trabalho. Poderíamos ainda ir além e nos perguntar onde efetivamente reside o objeto *literatura*. Certamente, ele não se encerra no livro, na estrita linguagem verbal escrita da primeira página à última da narrativa, considerando-se que o texto, em sua complexidade heterotópica, ativa uma complexa rede de referências que mobilizam diferentes conhecimentos e experiências do leitor. Se os repertórios tornam visíveis os mundos possíveis, as heterotopias indicadas por Rancière, então esses mesmos mundos fazem parte da literatura e vice-versa. Recortar de seu entorno a obra literária, na tentativa de cristalizar toda a interpretação em apenas um ponto dessa rede, parece-nos uma estratégia de domesticação e homogeneização de seus significados, ignorando a complexidade que ela, a obra literária, ativa a seu redor.

Outro pressuposto que guia nossa hipótese é a percepção de que todos os autores fazem parte de um conjunto de leitura que se encontra em permanente diálogo. Isso não quer dizer que obrigatoriamente eles realizem leituras recíprocas entre si, que tenham lido os mesmos livros, ou mesmo que tal conjunto seja homogêneo, mas sim que todos estão

inseridos em uma mesma comunidade letrada, heterogênea por natureza, mas, ainda sim, *comum*. Esse pressuposto encontrou respaldo em vários estudos que se certificaram da existência de uma tal comunidade: a obra *Pena de aluguel* (2005), estudo de Cristiane Costa que explora a relação entre literatura e jornalismo no Brasil e os laços comuns de seus autores; as análises quanti-qualitativas de Franco Moretti em *Atlas do romance europeu* (2003) e *O burguês* (2014); e ainda a crítica de Regina Dalcastagnè à falta de autocrítica da literatura brasileira em relação a sua homogeneização de temas e autores, que critica a “tranquilidade com que, em geral, o romance brasileiro aceita a ausência de uma pluralidade de vozes em seu interior” (2005, p. 66), e também às premiações literárias que contemplam autores³⁶.

4.1 Fragmentação

Uma parcela significativa da filosofia grega, baluarte da tradição humanista por séculos, chegou aos pensadores europeus em forma de fragmentos. Essa foi a regra, e não a exceção, de muitas obras basilares do pensamento ocidental, como praticamente todos os pré-socráticos: neles “encontramos lacunas em explicação, apelos às musas, aparente invocação de garantia divina, *quebras na conexão* entre evidência e afirmação” (CURD, 2011, p. 4, grifo e tradução³⁷ nossos). A natureza fragmentária desse pensamento fez com que toda a interpretação fosse também uma reconstrução incompleta, sem uma efetiva prova definitiva de como o texto havia sido originalmente construído. Se tomarmos a filosofia e o teatro gregos, por exemplo, o que resistiu ao tempo não foi senão uma pequena parte de toda a produção. Em alguns casos, a exemplo do pensamento de Heráclito, restaram poucas linhas. Isso não impediu, contudo, que um pensamento vibrante se desenvolvesse focalizando a concepção de fragmentos de um todo.

Na passagem dos séculos XVIII e XIX, Friedrich Schlegel propõe em *O dialeto dos fragmentos* uma metodologia da verdade baseada na potência fragmentária: “[206] Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, *totalmente separado do mundo*

³⁶ “Como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo” (DALCASTAGNÈ, 2012, versão digital).

³⁷ No original: “ In the fragments of the Presocratics we shall find gaps in explanation, appeals to the Muses, apparent invocation of divine warrant, breaks in the connection between evidence and assertion”

circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (1997, p. 82, grifo nosso). Importante notar que Schlegel encontra-se em posição central entre os pensadores da modernidade, o que nos indica que esse recurso encontrará terreno fértil não como uma incompletude, mas como *potência*. Um século depois, Benjamin diria ainda que “o valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é sua relação com a concepção de fundo” (2013, p. 17), reforçando essa linha de pensamento.

Poderíamos fazer livre associações entre um fragmento e suas manifestações no mundo moderno, como a tecnologia das peças intercambiáveis ou a linha de produção fabril. Se, contudo, traçamos desde o início o fragmento como algo que perpassa toda a cultura ocidental, seria uma absoluta tautologia dizer que é *agora*, na contemporaneidade, que ele desempenha um papel central. Nossa argumentação deve iniciar-se com esse nó, tendo-se em vista que, embora *lato sensu* haja efetivamente a presença do fragmento, seus usos e efeitos são distintos.

Além da fragmentação material que escapa à própria intencionalidade do autor, como no caso grego citado, há também formas de escrita que utilizam o fragmento como recurso. Já o exemplificamos em obras como *Eles eram muitos cavalos* e *O céu dos suicidas*, mas poderíamos ir ainda mais ao passado. Em *Mimesis*, Erich Auerbach destaca o estilo paratático na literatura, caracterizado por descrições paralelas em ordenação coesiva independente. Sua comparação entre o estilo de Dante e o do medieval vulgar, mostra também que um repertório sincopado esteve desde o início nos textos literários, em uma dinâmica de alternância que, para ele, explicaria todo o movimento da literatura europeia.

Por que, então, o fragmento é tomado como uma marca do moderno? Já citamos em Schiller (1995) uma crítica ao caráter fragmentário da cultura, em oposição à organicidade da natureza. A crítica de matriz marxista, como Theodor Adorno, também elabora uma percepção do sujeito a partir da fragmentação causada pela sociedade moderna. Dentre os pensadores contemporâneos, Zygmunt Bauman se destaca pela sua crítica ao fragmento, lido a partir do eixo de uma incompletude da vida. Em *Vida em fragmentos*, obra que recebe ainda o subtítulo *Sobre a ética pós-moderna*, ele argumenta que a sociedade se estrutura em experiências que dependem de impactos cada vez mais chocantes, ao mesmo tempo que se tornam instantaneamente obsoletas:

O principal resultado disso é a *fragmentação* do tempo em *episódios*, cada um isentado de seu passado e de seu futuro, cada qual fechado e contido em si mesmo. O tempo não é mais um rio, mas um conjunto de lagoas e lagos. Nenhuma estratégia de vida consistente e coesa emerge das experiências que podem ser reunidas num mundo assim – nenhuma remotamente remanescente do senso de

propósito e da acidentada determinação da peregrinação. Nada surge dessa experiência senão regras informais (sobretudo negativas): não planeje suas viagens para muito tempo – quanto mais curta a viagem, maior a chance de completá-la; não fique emocionalmente atrelado às pessoas que você encontra em cada local de suas escalas – quanto menos você se preocupa com elas, menos será custoso deixá-las; não se comprometa demais com pessoas, lugares e causas – você não tem como saber quanto tempo elas durarão ou quanto tempo você ainda as considerará dignas de seu empenho (BAUMAN, 2011, p. 124-5, grifo do autor).

Para Bauman, “a vida pós-moderna é confusa e incoerente demais para ser alcançada por qualquer modelo coesivo” (idem, p. 125), e o fragmento é um sintoma disso. Há uma efetiva associação entre o fragmento e o campo semântico da incoerência e da incompletude. A leitura sociológica desse elemento, que se norteia pelas impossibilidades do homem contemporâneo, não é, contudo, nossa abordagem. Autores como Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, e Didi-Huberman, em *Diante do tempo*, trazem perspectivas mais interessantes para entendê-lo como um procedimento da literatura, já que ambos enfatizam como o fragmento pode produzir efeitos de sentido, como o mosaico no primeiro ou a “montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23) no segundo.

Gostaríamos de propor uma cisão no entendimento do fragmento, sobre o qual identificamos duas abordagens. Em *O dialeto dos fragmentos*, Schlegel afirma no fragmento 24 que “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já são ao surgir” (1997, p. 51). Já há uma percepção em sua obra, publicada nos anos finais do século XVIII, de que a produção moderna traz consigo o fragmento. Mais do que uma ausência, o fragmento se assume como *dispersão do todo*, um traço importante do pensamento moderno que irá romper com a pretensa unidade do mundo pré-moderno:

A dissolução da antiguidade representa, de outro lado, a emergência de elementos que não podiam ser observados na primitiva composição. Em relação à unidade antiga, a modernidade é, por assim dizer, analítica: desagrega e desenvolve o núcleo primordial daquele passado mitológico no esforço filosófico de entendê-lo, de trazê-lo à clareza e transparência da consciência. (SUZUKI, 1998, p. 234)

É por isso que buscamos entender o fragmento em duas vias. Uma, a da perda, ligada às lacunas nos textos clássicos, na qual situamos, por exemplo, a crítica de Adorno e Bauman. Nesses autores, o fragmento se traduz efetivamente como *perda*, como já foi demonstrado nos trechos de *Vida em fragmentos*. Outra linhagem, já mais ligada ao prognóstico de Schlegel, entende o fragmento como parte fundante da modernidade e o percebe em sua potência criadora, tendo Benjamin como seu melhor representante – “o valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é sua relação com a concepção de

fundo” (2013, p. 17). É nesta segunda linha, já supra citada, que iremos embasar nossa análise.

Como já apontamos com Auerbach, o fragmento é uma presença constante na literatura. Afirmar, portanto, que ele é um recurso contemporâneo seria apagar toda uma história literária – o que, ironicamente, não deixa também de ser uma atitude muito Contemporânea de apagamento de referenciais. Seu papel é extremamente variado: são os episódios de *Eles eram muitos cavalos*; a escrita paratática em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*; os restolhos de discurso em *Reprodução*. É preciso, além de compreender a pluralidade do fragmento de modo a não restringi-lo a uma “metáfora do fordismo”, inseri-lo em uma série histórica que passe pela multiplicidade de usos na literatura.

Um episódio muito famoso e emblemático é a bela composição de cena em que Emma e Rodolphe se encontram no comício agrícola na obra *Madame Bovary*. Mais de que tentar estabelecer uma forçosa ligação entre a fragmentação da revolução industrial e a técnica de Flaubert, o que desejamos salientar no trecho é o uso ativo da fragmentação da cena como recurso narrativo:

Remontando ao berço das sociedades, descrevia o orador esses tempos selvagens em que os homens se alimentavam de bolotas, no interior dos bosques. Depois deixaram as peles dos animais, vestiram-se de pano, abriram sulcos na terra, plantaram vinhas. Teria sido isto um bem e não haveria nesta descoberta mais inconvenientes do que vantagens? Derozerays punha o problema à consideração. Do magnetismo passara Rodolphe, a pouco e pouco, para as afinidades e, enquanto o senhor Presidente citava Cincinato lavrando com o seu arado, Diocleciano plantando as suas couves e os imperadores da China inaugurando o ano com sementeiras, o rapaz explicava a Emma que aquelas irresistíveis atracções tinham origem nalguma existência anterior.

- Por exemplo, nós - dizia ele -, por que razão nos conhecemos? Que acaso o permitiu? Foi, sem dúvida nenhuma, porque, através da separação, como dois rios que correm para se encontrar, os nossos declives particulares nos haviam impellido um para o outro.

E agarrou-Lhe a mão; ela não a retirou.

“Conjunto de boas culturas!”, gritou o presidente.

- Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa... Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”

- Sabia eu, porventura, que a acompanharia?

“Setenta francos!”

- Uma centena de vezes quis mesmo vir-me embora, e afinal segui-a, deixei-me ficar.

“Estrumes.”

- Assim como ficaria esta noite, amanhã, nos outros dias, toda a minha vida!

“Ao senhor Caron, de Argueil, medalha de ouro!”

- Porque nunca encontrei na companhia de ninguém um encanto tão completo.

“Ao senhor Bain, de Givx-y-Saint-Martin!”

- Por isso a levarei na lembrança.

“Por um carneiro merino...”

- Mas vai esquecer-me, terei passado como uma sombra.

“Ao senhor Belot, de Notre-Dame...” (2011, versão digital)

O entrelaçamento das cenas se torna possível na narrativa de Flaubert pois há um recorte que desmembra a ação de seus contextos, permitindo que os gritos da feira se misturem ao diálogo de Emma e Rodolphe. Não apenas a microcena do casal é contaminada por ações periféricas – “Setenta francos!” ou “Estrumes” são inseridos sem maiores explicações – como o contexto amplo – no caso, o comício agrícola – é dispersado em fragmentos narrativos, mas que não chegam a aturar na quebra da organização espaço-temporal do romance do século XIX. Esse belo uso da fragmentação textual, ainda em 1857, nos instiga a pensar que tal recurso não pode se resumir apenas a uma metáfora da reificação capitalista, mas a um repertório literário.

Novamente, é Benjamin quem nos oferece uma interessante leitura do fragmento a partir da ideia de mosaico, pensando-o a partir de sua lógica própria e não a partir de um todo ausente. A primeira parte de *Origem do drama trágico alemão* traz uma discussão sobre o mosaico, importante metáfora para seu pensamento. Benjamin argumenta que sua fragmentação por meio de elementos variados não diminui seu “impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade” (2013, p. 17), ao que ele complementa que a relação entre o todo e a parte “demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Suchgehalt*)” (idem, p. 17).

A associação de Benjamin entre “elementos singulares e diferentes” e “força de impacto” é marcante nessa definição do mosaico. O conceito parece indicar uma composição necessariamente heterogênea de verdade, alinhado ao que já discutimos no primeiro capítulo. No mosaico composto por fragmentos, a força de verdade não se dá por uma unidade, impossível de se atingir, mas pela própria heterogeneidade. Pode-se perceber certo encanto de Benjamin em identificar, naquele elemento isolado, heterogêneo, sem relação imediata com a concepção que o rege, a revelação do mosaico – seu “impacto transcendente”. A força de seu conceito parece-nos residir na capacidade do fragmento em *dispersar sentidos*: não uma relação hierárquica e, por isso, imprecisa e lacunar de sentidos, mas relação em que cada fragmento tem a força necessária para *criar uma nova relação com o todo*.

Ao comentar, em *A crise do romance*, a obra *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Benjamin utiliza a ideia da montagem no cinema para compreender a organização da obra. Esse intercâmbio de técnicas desempenha um papel crucial para a literatura, pois o recorte de cenas, inseparável da própria fabricação cinematográfica, torna o procedimento de montagem mais visível na literatura, em uma relação análoga àquela descrita por Didi-Huberman entre

Fra Angelico e Pollock, em que os procedimentos técnicos do último ajudam a compreender os procedimentos do primeiro. Sobre a obra de Döblin, Benjamin escreve que:

em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. *Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia* (2011a, p. 56, grifo nosso).

A sugestão final de Benjamin é crucial para consolidar nossa hipótese de que o fragmento tanto não é uma perda como é também um recurso recorrente na história da literatura. Contudo, é nos séculos XX e XXI que ele se assume como uma categoria fundamental para se pensar a época, contribuindo para a compreensão tanto da obra *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato, como da linha de produção fordista. O fragmento é a infinitude de correlações, a dispersão do todo, a rede, o mosaico, e não a perda da história e da tradição.

Para compreendermos melhor o papel do fragmento na literatura, detenhamo-nos na consideração de Benjamin: “versos estereotipados da antiga epopéia” (idem, p. 56). Os versos aos quais ele se refere são as fórmulas metafóricas³⁸ utilizadas por Homero, que operam na obra como lugares-comuns das descrições. Seu caráter reiterável no texto assemelha-se ao uso de clichês que Lísias emprega em frases como “A Notre Dame é um patrimônio histórico da humanidade” na obra *Divórcio*. De semelhante, a emergência no texto desses fragmentos ancora a narrativa: em Homero, como fórmula mnemotécnica; em Lísias, como um retorno do narrador à própria matéria narrada. Contudo, o que é um reflexo das condições de produção do texto grego tornar-se-á um procedimento do próprio texto na Contemporaneidade.

A formação do romance moderno envolveu não apenas um gênero, mas uma forma de ler. Em *A ascensão do romance*, Watts (2010) demonstra que a própria estrutura de um enredo, em uma sequenciação lógica e causal dos fatos, nasce com o gênero. Esse, aliás, é uma das bases da crítica de que as descrições do romance realista atrapalhavam o andamento da ação: Rancière recupera uma crítica de Jules Barbey d'Aureville, autor contemporâneo a Flaubert, que diz que “não há um livro ali; não existe essa coisa, essa criação, esse trabalho de arte constituído por um livro com desenvolvimento organizado (...). Ele escreve *sem um*

³⁸ “Que nos poemas homéricos ocorram inúmeras repetições ninguém pode pôr em dúvida; e o leitor atento há-de observar até que os epítetos não só se repelem, mas que aparecem dez, vinte, cinquenta vezes ou mais agrupados a outras palavras, sempre da mesma maneira. *Zeus, pai dos homens e dos deuses, Apolo que acerta ao longe, Atena de olhos brilhantes. Aurora de róseos dedos, paciente Ulisses, Aquiles de pés ligeiros, Aqueus de belas grevas, naves côncavas, palavras aladas* e outras expressões semelhantes são conhecidas mesmo de quem não é muito versado em Homero, as quais contribuem, por certo, para darem à frase um certo alor de majestade” (PALMEIRA, 1958, p. 177-8).

plano, indo adiante sem uma visão total preconcebida” (RANCIÈRE, 2019, p. 77, grifo nosso).

Quando irrompe na narrativa, o fragmento revela seu deslocamento ao leitor, mas sua atuação vai muito além de deslocar a organicidade causal da obra. Inserido em um lugar que aparentemente não é seu, o fragmento textual força todo o entorno a se reorganizar. A leitura de *Lísias* nos ajuda a compreender o fragmento dessa forma: como uma força de separação que os elementos utilizados no texto são frutos de escolhas, e não uma causalidade irremediável.

Em *Divórcio*, o narrador em diversos momentos desloca o eixo da narrativa inserindo uma memória ou um comentário aparentemente desconectado. Pelo próprio título e pelo início da trama, a obra conduz o leitor a focar o trauma do personagem Ricardo Lísias após este ter lido comentários sobre si no diário da esposa: “19 de julho de 2011: imagina eu tendo um filho com o autista com quem casei. O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu” (LÍSIAS, 2013, versão digital). No *Quilômetro quatro*, que seria equivalente a um quarto capítulo, o protagonista do romance começa a retomar suas atividades após a crise desencadeada pelo diário. Nele, podemos ler o seguinte trecho:

Depois da aula, passei em uma lanchonete perto do cafofo. Não sentia fome, mas estava preocupado com a perda de apetite e, sobretudo, a irregularidade dos meus horários. Tenho aqui uma folha em que fiz uma tabela *tentando me reorganizar*. Minha ex-mulher tinha conseguido, com a violência com que me tratou depois de voltar do Festival de Cannes, *destruir minha tranquilidade*. *Perdi a pele do corpo*, pensei na frente da lanchonete, e a capacidade de organizar a minha vida. Mas vou conseguir fazer planos de novo. Só morro mais uma vez. Não vou perder tempo na fila da Notre Dame. Pior do que a Broadway, só a off-Broadway. Gente que se empolga com tudo é vulgar. A resposta para tanto clichê é simples: minha ex-mulher adorou o restaurante do Alain Ducasse, em Nova York. O restaurante da torre de Montparnasse também cobrou caro. Eu não tinha dinheiro para ir a nenhum dos dois (idem, versão digital, grifo nosso).

Na narrativa de Lísias, fragmentar o texto é dispersar os significantes. Em um primeiro momento, poderíamos perseguir uma linha argumentativa que priorizasse o sentimento de perda da própria identidade pelo sujeito narrador. Isso poderia ser embasado, logo no início da obra, pela perda da pele, o que enfatiza a ênfase subjetiva da obra – a despeito da visão do próprio autor³⁹. Esse sujeito que perde pedaços seus, físicos e emocionais, seria uma exemplificação do fragmento.

³⁹ “Várias pessoas simplesmente tentaram diminuir a denúncia do romance ou neutralizar a denúncia simplesmente falando a seguinte frase: ‘O romance *Divórcio* é um livro sobre adultério, sobre um marido traído’. Não é verdade. O *Divórcio* é um livro sobre adultério cometido durante o festival de Cannes com um dos jurados

Contudo, a ocorrência em diferentes locais de trechos repetidos, como as quinze ocorrências da *Notre Dame* durante a obra, provoca um efeito não de perda, como uma perspectiva do fragmento pela incompletude poderia sugerir, mas, justamente, da dispersão do tema por toda a obra. A irrupção de *Notre Dame* em contextos variados permite que haja diferentes acoplagens entre os temas: a pele, seu trabalho e as viagens passam a se relacionar em um mesmo ambiente.

A sutil membrana que apareceu para substituir a minha pele me acalmou. Esse não era o único indício de que talvez eu conseguisse colocar minha vida nos eixos: esquematizei o conto a que me referi no fragmento anterior sem muita dificuldade e consegui estabelecer uma rotina para redigi-lo. Todo dia depois de acordar, passaria ao menos duas horas cuidando do texto. Voltei a escrever de manhã, com absoluto silêncio ao redor. Minha concentração estava retornando. Mesmo assim, a cena do jornalista ao meu lado no parque voltava. A *Notre Dame* é um patrimônio histórico da humanidade.

Resolvi colocar essa frase no conto para ver se me livrava dela (idem, 2013).

Situar o fragmento errante “A *Notre Dame* é um patrimônio histórico da humanidade” em um conto, instalá-lo em um todo, é uma forma que o narrador encontra para se livrar dele. Não apenas dele, mas também de todas as memórias dolorosas que envolvem sua ex-esposa. Flutuante e disperso, o fragmento possibilita a evocação de um todo que, à primeira vista, está ausente. Toda a ausência em *Divórcio* é, na verdade, um espalhamento de lembranças: a falta de pele, a desconexão de *Notre Dame* nos contextos, a esposa em Cannes, a busca pelo furo jornalístico. E é justamente essa ausência fragmentária, por uma reversão, que permite que o tema central – a traição, seja por meio do diário, seja por meio da ética jornalística – permeie toda a ação. A aparente desconexão dos trechos nos revela, na realidade, que estamos a todo tempo voltando a um todo aparentemente ausente: todos esses episódios se entrelaçam e se tornam um *uno provisório*, tal como a imagem de um mosaico.

Neste ponto, é importante perceber que o fragmento não é uma *resposta* a uma experiência fraturada da contemporaneidade, mas um repertório de criação de sentidos. Em *Lísias*, ele manifesta seu potencial de dispersar o todo – tudo é *Notre Dame*, tudo é a traição, tudo é a perda de pele, tudo é ética jornalística. A hibridização dos espaços narrativos por meio do fragmento instabiliza os elementos da narrativa delimitados nos manuais – narrador, personagem, enredo, espaço e tempo se misturam. Assim, evocar *Notre Dame* – espaço – não

do júri principal para saber quem seria o ganhador em nome do furo jornalístico. Isso é uma coisa clara. É um romance de denúncia, as pessoas que queriam neutralizar a denúncia costumam parar a frase em '*Divórcio* é um livro sobre adultério'. Isso também demonstra a quantidade tão grande de leituras que podem ser feitas do livro, me parece uma espécie de força do livro. Como as pessoas querem neutralizar a denúncia, não se menciona que o livro é sobre um determinado tipo de jornalismo” (CASTELLOTTI, 2015, versão digital).

é apenas rememorar momentos agrídoces com a esposa – personagem –, mas também evocar uma quebra na ética jornalística – enredo.

Esse recurso é bem distinto daquele apresentado em *Madame Bovary*. No texto de Flaubert, o processo de hibridização da cena atua circunscrito ao espaço e tempo narrativo. A dispersão é contida, pois a postura do narrador ainda é a de um organizador em prol de uma tese narrativa. O acirramento da postura de dispersão – pensemos na explosão do *Ulysses* de James Joyce – no texto de Lísias nos revela que o fragmento como repertório narrativo mudou seu foco de atuação. Se as transformações sociais e no romance levaram o leitor a viver na suspeita, como afirma Sarraute (1990), é necessário também que os repertórios de construção narrativa comportem o leitor dentro dessa modalidade de leitura. Como afirma Dalcastagnè:

Um leitor, ou uma leitora, que desconfia e que, imbuído(a) das novas categorias para se pensar e narrar o mundo à nossa volta – como a ideia da compressão espaço-temporal, a percepção da descontinuidade do real e da própria ilusão biográfica –, exige, de algum modo, sua incorporação em textos que se proponham a dizer do presente (2012, versão digital).

Em *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, essa desconfiança é trabalhada por meio de uma sugestão de dobra do narrador causada pelas notas de rodapé, que nos impede de determinar com precisão quem ele é no enredo. Ainda que o narrador acompanhe por toda a obra os passos do protagonista, há momentos em que essas notas modificam o foco da ação. Estamos novamente diante de pequenos fragmentos, ainda mais sutis do que aqueles trabalhados em Lísias, que dissipam os elementos narrativos.

O narrador do romance de Galera ora se atém a detalhes descritivos – “no porta-malas e no banco traseiro do pequeno Ford Fiesta há duas malas de roupas, um aparelho de som com duas parcelas ainda a pagar, uma televisão vinte e nove polegadas, o Play station 2, uma mochila de acampamento cheia de pertences pessoais” (GALERA, 2012, versão digital) –, ora a impressões subjetivas – “em dias assim o mar faz ressuscitar nele uma visão infantil que miniaturizava tudo. Ondas pequenas avistadas com olhos rentes à superfície são maremotos mitológicos quebrando na sua cabeça” (idem, versão digital). Embora alterne entre focos objetivos e subjetivos, o narrador sempre acompanha o protagonista na cena, o que constrói a confiança do leitor sobre os fatos narrados.

Contudo, há sutis mudanças no foco em alguns trechos em que ocorrem as notas de rodapé. Um exemplo desse recurso ocorre em: “Desce mais um pouco a lista de mensagens e encontra uma enviada por Viviane duas semanas atrás. Tira a mão do mouse e fica olhando para a tela. Depois clica na mensagem e lê.*” (GALERA, 2012, versão digital). A nota de

rodapé diz respeito à mensagem enviada por Viviane, sua ex-namorada e que agora vive com o irmão escritor Dante, e que não é esmiuçada no andamento do enredo. A mudança de foco leva-nos a pensar como o narrador construiu sua versão da narrativa, já que, a princípio, a narrativa se desenrola em toda a obra apenas com o protagonista em cena: “** Oi. Pensei muito antes de te escrever porque aquela última vez que te liguei ao saber do teu pai tu me deixou bem claro que preferia não ter mais notícias nossas. Pode ignorar esta mensagem se preferir, do mesmo jeito que ignorou as outras” (idem, versão digital). Se o narrador estrutura sua narrativa apenas observando o que o protagonista realiza em cena, há de se perguntar *como* aquelas informações de rodapé chegaram a ele.

Esses pequenos fragmentos narrativos poderiam passar despercebidos, já que funcionam como um pano de fundo a interações não descritas, complexificando as ações tomadas. Independentemente de sua relevância, há novamente aquilo que chamamos dispersão de uma totalidade potencial. A organicidade da obra, se é que ainda podemos falar em uma característica assim na contemporaneidade, não é linearizada, muito menos teleológica – ainda que haja, efetivamente, um desfecho.

Como já discutimos no capítulo anterior, o modo como o narrador na e da Contemporaneidade constrói sua autoridade sobre o fato narrado se modifica em relação àquele dos contos populares. Retomemos a análise de Santiago: no distanciamento entre experiência e narrador, este narra porque se acostumou a observar sujeitos na vivência de tal experiência (2002, p. 44). Quando opta pelas notas de rodapé, que evidenciam uma abrupta mudança no foco, Galera dissipa a autoridade do narrador para esses pequenos fragmentos, como um aparte teatral. O resultado desse movimento é um questionamento sobre como aquele narrador obteve aquelas informações, já que fogem do estilo literário e se encaminham para uma abordagem mais jornalística do fato, como uma pesquisa sobre o protagonista sem nome da história. Novamente, reforçando a discussão que realizamos sobre o narrador na contemporaneidade, a narrativa não se constrói sobre uma experiência vivida, mas sobre uma *relatada*.

Outro aspecto importante desse pequeno fragmento em Galera é que ela dissipa não apenas a autoridade do narrador, mas a da própria figura do autor: *Barba ensopada de sangue* pode também ser visto como um romance sobre uma obra escrita por Dante, irmão escritor do protagonista. Há significativos indícios que poderiam corroborar com essa leitura. Em uma das notas de rodapé, em que ocorre um diálogo entre a mãe do protagonista e seu irmão, o interlocutor do trecho é Dante: “Ele veio. Tinha chegado antes de mim. Acabou de ir embora.

Nunca vi *teu* irmão desse jeito, parecia apavorado. (...) Não faço a menor ideia, *Dante*” (GALERA, 2012, versão digital, grifo nosso). Em outro trecho, em que o protagonista conversa com a ex-namorada Viviane, ele afirma:

eu sacava o quanto tu admirava ele. Principalmente depois que ele lançou o livro. O segundo ou o terceiro, não sei. O que fez sucesso. Eu li aquela merda. *Reconheci todo mundo ali*. Tinha amigos meus que eram personagens. A única coisa da nossa adolescência que ele não aproveitou pra alimentar a imaginação fabulosa dele fui eu. Teve a delicadeza de não me usar. O resto tá tudo ali. *Ele chama de ficção* (idem, versão digital, grifo nosso).

Há elementos o suficiente para que se torne lícita uma leitura que pense em um caráter metanarrativo em *Barba ensopada de sangue*. Para nossa discussão, isso tem um caráter secundário, pois nosso interesse reside no repertório narrativo do fragmento: *como*, e não o *que* narrar. De maneira análoga ao que apontamos na obra *Divórcio*, em que os elementos da narrativa se misturam, *Barba ensopada de sangue* provoca um deslocamento da própria autoria: há Daniel Galera, autor físico, e Dante, autor potencial da obra. Parece-nos evidente que os pequenos fragmentos nos rodapés, ainda que pouco numerosos em relação à obra, são capazes de *dispersar* a autoridade do narrador para outro nível, em uma dobra sobre si próprio.

Quando Sarraute fala em “desapropriar o leitor” (1990, versão digital), podemos pensar nesse efeito como uma efetiva demanda do Contemporâneo. *Barba ensopada de sangue* poderia muito bem prescindir das informações do rodapé para a conclusão de seu enredo, pois apresentam caráter suplementar. Mas, desde a leitura de *Gramatologia* de Derrida, não nos seria prudente desprezar esse elemento. Parece-nos que a instabilização da narrativa se torna uma demanda do Contemporâneo justamente pois, ironicamente, os leitores não criam mais em uma narrativa perfeitamente estável. Decorre disso a afirmação de Dalcastagnè de que esse leitor já na vivência da desconfiança “exige, de algum modo, sua incorporação em textos que se proponham a dizer do presente” (2012, versão digital).

A construção da experiência narrada nas obras analisadas não se orienta a um fim e a uma tese, sendo passível de ser reinterpretada a partir de novos arranjos de seus elementos narrativos dispersos. Em ambas as obras, o fragmento assume esse papel, desvinculando a matéria narrada de seu contexto – como no caso da *Notre Dame* ou do foco narrativo nos rodapés – e produzindo outros. Em *Tribunal de quinta-feira*, de Michel Laub, uma das formas de fragmentação do texto se dá pela inserção na obra de trechos dos emails trocados pelo protagonista José Victor e seu amigo Walter. Para além do enredo, que revela o triângulo formado por José Victor, Teca e Dani, a obra traz também a própria tentativa do narrador-

protagonista em contar sua história. Assim como em outras obras citadas, como *Leite derramado* e *O céu dos suicidas*, há um esforço do narrador em dominar os acontecimentos e narrá-los, ao passo que eles resistem a seu controle. De fato, essa resistência ocorre pois o narrador não detém o poder monocrático de decidir o que e como narrar: o enredo se dissipa em fragmentos que estão além da capacidade de um único sujeito dominá-los, tornando-se um obstáculo ao controle.

Poderíamos dizer que essa incapacidade de dominar a obra liga-se a tendência das impossibilidades que identificamos em Bauman. Isso só ocorreria, contudo, se tomássemos José Victor, o protagonista e o narrador, como eixo central da obra. Se assim o fizéssemos, deveríamos pensar que o eixo da obra é a construção do sujeito em sua unidade e estabilidade, o que não nos parece indicado, apesar de sua narrativa em primeira pessoa. A ideia do sujeito cartesiano, unificado e unificador, como um operador conceitual já é há muito superado, e não encontra respaldo nas obras para justificar sua utilização. O fragmento nos permite pensar que a dispersão como manifestação da própria limitação dos sujeitos, muito menos senhores de si do que se pensava nas narrativas do século XIX – lembremo-nos ainda de Foucault, que dizia que “o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto na areia” (2016, p. 536), ou Freud, para quem o homem “não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (2014, p. 380).

Tribunal de quinta-feira traz diversas temáticas importantes para serem discutidas: linchamento virtual – “Todo fascista julga estar fazendo o bem. Todo linchador age em nome de princípios nobres” (LAUB, 2016, p. 72) –, ética empresarial – “o grupo Banfeld/McCoy tem uma política de tolerância zero com o racismo, o sexismo, a homofobia e o adultério não igualitário, e os executivos de lá foram selecionados de acordo com uma nova governança de tom e sentido da fala” (idem, p. 157) – e a questão da AIDS – “como ter certeza de que Walter sabe como se tornou soropositivo? O que impediria de nem ter sido no Rio de Janeiro? Se ele não se protegeu com Teca, é possível que tenha agido assim em outras ocasiões, algumas anteriores a isso?” (ibidem, p. 145). Contudo, é preciso ressaltar que o protagonista é diretamente envolvido em todos esses temas, que são conhecidos pelo leitor pela visão do narrador. Assim como um réu, José Victor tenta dar causalidade aos elementos dispersos pela obra, como uma forma de dar justificativa ética a seu discurso. Quando confrontado pelos seus emails em que utiliza uma metáfora considerada de mal gosto – “Remetente: eu. Destinatário: Walter. Data: 31/1/2016. Trecho da mensagem: Teca está viajando. Estou pensando em convidar a vítima redatora-júnior para contrair A.I.D.S./S.I.D.A.” (ibidem p. 94) –, ele redargui:

Quando Walter disse pela primeira vez que queria ser contaminado, ou que queria contaminar alguém, eu não estranhei. É como falar que você morreu de tanto beber, ou que foi fuzilado ao ouvir algo muito absurdo, ou que vai dar um tiro numa pessoa que está defendendo alguma tolice. Walter usava a expressão para se referir a qualquer assunto, não apenas à sauna Moustache's, e eu também usava expressões desse tipo nos e-mails e nas mais variadas conversas, e *me sinto um idiota tendo de dar esse tipo de explicação óbvia ao tribunal* (ibidem, p. 67, grifo nosso).

O problema para José Victor é que o discurso se espalha, encarnado nos e-mails escolhidos por Teca para divulgar na internet: “Teca selecionou os trechos mais chocantes dos textos, na ordem que mais fazia sentido e mais potencializava o escândalo, a tarde toda do domingo para montar esse dossiê com método, e depois me ligou para falar em maturidade, em respeito, em empatia, em boa vontade” (ibidem, p. 72-3). A dispersão dos sentidos do texto é um obstáculo a José Victor para que ele próprio narre os fatos conforme deseja, já que seus e-mails são apropriados das mais diversas formas, como no trecho: “Autora do post: amiga de Teca. Trecho: Aí você acorda e percebe que ainda vive na Idade Média” (ibidem, p. 103). Espalhados pela obra, os fragmentos de textos e opiniões variados apenas reforçam a incapacidade do narrador em dar organicidade causal ao todo. Isso, contudo, não se trata de uma impossibilidade em relação à experiência: na verdade, reforça o caráter heterogêneo da experiência, que passa *necessariamente* pela pluralidade de pessoas e opiniões.

Ao ter sua relação sexual com Dani exposta – “Remetente: eu. Destinatário: Walter. Data: 10/2/2016. Trecho da mensagem: Uma disciplina adequada começa com uma boa surra de cinto” (ibidem, p. 125) –, o protagonista imagina que isso acarretará o término da relação: “Dani nunca mais falará comigo. Nunca mais correrá o risco de encontrar o opressor masculino que a agredirá física ou emocionalmente como meio de intimidação” (ibidem, p. 105). Na quinta-feira em que tudo vem à tona na internet, o prognóstico do narrador é o pior possível. Contudo, a percepção de Dani sobre o ocorrido não atende às expectativas de José Victor:

Você acha que não sou adulta para entender [...]. Você acha que sou uma retardada como a sua ex-mulher, que vivo da minha imagem de santa, da piedade dos outros [...]. Você acha que sou como ela e só posso reagir a uma decepção me vingando. Eu não tive nenhuma participação ativa nisso, não é? Forçada a ter um caso com um homem casado. Violada na minha condição de mulher. Eu sou tão retardada que não sei nem me defender de um convite para jantar (ibidem, p. 173, grifo do autor).

Há, na obra, uma dinâmica de tentativas de se reagrupar a narrativa. De um lado há Teca, que seleciona meticulosamente os emails trocados por Walter e José Victor: “se o tribunal contar o número de piadas que fiz sobre Dani, verá que nem são tantas assim. O

impacto é compreensivelmente forte, no entanto, por elas terem sido agrupadas em sequência por Teca” (ibidem, p. 92, grifo nosso). Em reação a isso, há José Victor, que tenta reagrupar os fragmentos de seu discurso em um todo harmônico e, naturalmente, favorável a si mesmo. Toda sua percepção sobre a reação de Dani, contudo, não a leva em consideração – “Autora do áudio: Dani. Data: hoje. Trecho: Quando é que você ia se dignar a me contar?” (ibidem, p. 169). O repertório do fragmento na obra de Laub nos leva a crer que sua caracterização como impossibilidade apenas ocorre da perspectiva de uma homogeneidade do controle narrativo; contudo, como já discutimos extensamente no primeiro capítulo, é próprio da literatura emergir elementos heterogêneos. Nessa linha, ao dispersar os discursos, *Tribunal da quinta-feira* revela o fragmento como um recurso de *expansão textual*.

Essa perspectiva nos auxilia a afastar a acepção de fragmento como tão somente “partes de outros textos”, em uma espécie de intertextualidade grosseira. Em *The Literary Absolute*, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmam que “se o fragmento é de fato uma fração, ele não enfatiza nem primeira nem principalmente a fratura que o produz” (1988, p. 42, tradução nossa⁴⁰). Essa leitura reforça nossa ideia de que o fragmento não pode ser pensado apenas como uma “metáfora do fordismo”, um reflexo da reificação do capitalismo moderno – na leitura de Lacoue-Labarthe e Nancy, essa seria justamente “a fratura que o produz”. Os autores afirmam, ainda, que “fragmentação não é, portanto, uma disseminação, mas sim a *dispersão que leva à fertilização e às colheitas futuras*” (idem, p. 49, grifo e tradução nossos⁴¹). Propomos, portanto, a partir das análises realizadas, o fragmento nas obras como uma dispersão da autoridade do narrador, que passa a coabitar em diferentes pontos no texto: é a *Notre Dame* em *Divórcio*, que espalha as memórias por todo o enredo; é a nota de rodapé em *Barba ensopada de sangue*, que instabiliza o foco narrativo; são os emails em *Tribunal de quinta-feira*, que dispersam a autoridade do narrador em controlar o sentido de seu texto.

É importante apresentar o fragmento em seu uso produtivo nos textos Contemporâneos. Ele não é tão somente um reflexo dos impactos da reificação nos sujeitos – ainda que não neguemos que haja efetivamente em marcha na nossa sociedade um projeto de subtração de direitos e subjetividades vinculado à etapa atual do capitalismo –, mas um recurso ativo, um repertório dos autores, na criação de textos em que os sentidos se dispersem

⁴⁰ No original: “If the fragment is indeed a fraction, it emphasizes neither first nor foremost the fracture that produces it”.

⁴¹ No original: “Fragmentation is not, then, a dissemination, but is rather the dispersal that leads to fertilization and future harvests”.

pelos mais variados elementos narrativos. Essa dispersão supre uma necessidade do leitor da literatura contemporânea em entendê-la como crível, já que ele tem a expectativa de ser, de alguma maneira, enganado pela obra.

Se tomarmos a identidade das personagens em *As iniciais*, de Bernardo Carvalho, por exemplo, é-nos possível encará-las igualmente como fragmentos; afinal, apenas uma parte de sua identidade é oferecida ao leitor. Na obra, as referências se diluem em palavras que apenas remetem a outras palavras, como no trecho “meu reencontro com H. em P., bem depois da morte de G., quando ela me revelou tudo sobre C.” (CARVALHO, 1999, p 17). Não há, seja nas iniciais, seja nos pronomes “ela” e “tudo”, uma remessa a outro sentido, pois os significantes não nos levam a significado algum. Sobre isso, Graciela Ravetti comenta que “as iniciais são nomes truncados cuja precariedade impossibilita ou pelo menos obstaculiza a representação e a explicação” (2007, p. 23). Poderíamos, a partir dessa leitura, tomar o fragmento como um obstáculo, pois a dispersão de elementos na obra dificulta seu ordenamento, como já observamos em *Tribunal de quinta-feira*.

A dispersão dos sentidos vai se concretizar de maneiras diversas nas obras: ora se expressa no caráter intertextual de *Opsanie swiata*, ora nos episódios de *Eles eram muitos cavalos*, ora nas informações espalhadas em rodapés de *Barba ensopada de sangue*, ora na memória deslocada em *Leite derramado*, ora nos relatos sobre as mulheres em *Como se estivéssemos em palimpsestos de putas*. Todos esses exemplos são manifestações fragmentárias pois dispersam a orientação do texto para um *além*: *outra* obra (Stigger), *outra* classe social (Ruffato), *outro* narrador (Galera), *outra* memória (Buarque), *outro* sujeito (Vigna). As lacunas de informação nas obras de Bernardo Carvalho ilustram bem isso: “sobre os N., por exemplo, os preconceitos reproduzidos havia séculos entre os K. e os V., seus vizinhos a noroeste e a nordeste, respectivamente, insuflavam a ideia de que todo comércio com eles era uma forma de traição” (2016, p. 24). O sentido nunca está na palavra, mas dissipado em uma referência – que, por ser um pronome, nunca é efetivamente recuperada.

Contudo, o fragmento só pode ser visto como obstáculo se pensarmos em um todo perdido, seja esse todo o sujeito, o tempo ou o projeto de sociedade. Ao abdicarmos dessa nostalgia ingênua e homogeneizadora, o texto se abre diante de nós em pura potência. A demanda do Contemporâneo pelo fragmento parece residir justamente aí: em uma concepção de tempo não-coincidente em relação a si própria (AGAMBEN, 2009), e que “se furta às ordenações que dão aos corpos vozes próprias para colocá-los em seu lugar e em sua função” (RANCIÈRE, 1995, p. 28).

Na linha teórica proposta de Contemporâneo, abdicar da essência supostamente perdida é aderir verdadeiramente à época. Nas obras citadas, a autoridade parece-nos residir em um além. A percepção do Contemporâneo mais como um processo de dispersão do que de perdas é corroborada tanto pelos teóricos destacados no capítulo anterior quanto pelos autores de literatura analisados. O fragmento, por isso, responderia a uma demanda de Contemporâneo pois contempla a dispersão do todo, cabendo aos sujeitos se adequarem a essa realidade.

Quando se pensa em realismo, poderíamos questionar se esse recurso pode ser associado a ele conforme começamos a analisá-lo no primeiro capítulo desde a aceção de Gustave Planche. Não há nessas obras uma fragmentação como nostalgia de uma organicidade perdida. A percepção de um todo não está perdida, mas, sim, *ausente*⁴², recomposta por meio dos fragmentos, como o mosaico benjaminiano. As formas de separação da vida se reencontram no texto de forma dispersa, e a reorganização dos fragmentos irá recriar tão somente novas cenas, e não um todo orgânico pretérito, que, na verdade, não existe mais ou foi simplesmente suposto pelo imaginário. Se efetivamente aceitarmos que o realismo “não está na espécie de vida apresentada, e sim na *maneira como a apresenta*” (WATTS, 2010, p. 11, grifo nosso), então o fragmento pode ser visto como essa forma contemporânea de reagrupar subjetividades esparsas. Quando comparado às formas metafóricas de Homero (PALMEIRA, 1958) ou ao comício agrícola de Flaubert (2011), o fragmento se destaca e se torna um procedimento próprio do texto na Contemporaneidade, pois o papel desempenhado nela se alinha a toda a matriz de desconexões própria do conceito, e não mais uma hereditariedade épica de Homero ou o romance de costumes de Flaubert.

Pensando a partir de sua lógica própria e não a partir de um todo perdido, o fragmento pode ser, enfim, a expressão do sentido literário sempre diferido. Como afirma Derrida “não há nenhuma essência ou existência garantida da literatura” (2014, p. 115): ela se forma no arranjo.

Sem suspender a leitura transcendente [*transcendant reading*], mas mudando de atitude com relação ao texto, é sempre possível reinscrever num espaço literário qualquer enunciado - um artigo de jornal, um teorema científico, um fragmento de conversa. Há, portanto, um *funcionamento* e uma *intencionalidade* literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura (natural ou a-histórica). A essência da literatura, se nos ativermos à palavra essência, é produzida como um conjunto de regras objetivas, numa história original dos “atos” de inscrição e de leitura (idem, p. 65, grifos do autor).

⁴² “Por muito tempo achei que a ausência é falta. / E lastimava, ignorante, a falta. / Hoje não a lastimo. / Não há falta na ausência. / A ausência é um estar em mim” (DRUMMOND, 2015, p. 21)

O ato onívoro da construção da literatura (MORETTI, 2007, p. 41), utilizando-se de qualquer outro discurso para se formar, parece-nos ser a principal justificativa do fragmento na elaboração do texto literário contemporâneo. Já não existem *topoi* clássicos para determinar os temas elevados das *belle-letters*, e no romance moderno “formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica” (RANCIÈRE, 2014, p. 47). Disso resulta que a literatura contemporânea, como forma, necessita de um procedimento, de um repertório, que dê conta desde o início de sua construção heterodoxa. Resulta disso, em nossa visão, a demanda pelo fragmento nos textos literários contemporâneos.

4.2 Dívida

*Todas as mágoas são suportáveis quando
fazemos delas uma história.*
Isak Dinensen, citada por
Hannah Arendt em *A condição humana*

Ao elencarmos o fragmento como uma das formas de apresentação do real, nosso olhar foi direcionado a aspectos formais da construção da obra. Essa escolha foi feita devido à recorrência desse repertório nos textos lidos, como apontado em nosso primeiro capítulo. Ainda no âmbito das recorrências, há de se salientar outro aspecto relacionado ao enredo no qual as personagens convivem.

Para encenar os dramas cotidianos dos sujeitos contemporâneos, as obras selecionadas apresentam certos motivadores da trama que se entrecruzam. Por isso, nesse microcosmo da literatura brasileira por nós selecionada, gostaríamos de ressaltar a recorrência de uma noção de *dívida*. Desejamos, como já dissemos, tomá-la como repertório, pois ela visibiliza questões do mundo real, sem restringi-la exclusivamente a uma metáfora de questões sociais. A escolha desse termo poderia parecer absolutamente arbitrária caso tencionássemos identificá-la como o marcador do texto contemporâneo. Contudo, devido à sua recorrência nas obras, desejamos realizar uma aproximação, pois há evidências de que a dívida opera de maneira análoga nos textos escolhidos, em que o mundo é tornado sensível por meio dela.

Na análise do *corpus*, foi possível identificar em várias obras uma noção de dívida, explícita ou implícita, vivida por personagens e narradores. Em algumas obras, ela é o que

desencadeia toda a ação: é o que move Opalka a rever seu filho no Brasil em *Opisanie swiata*; é o sentimento de responsabilidade pelo suicídio de um amigo em *O céu dos suicidas* e uma amiga em *Cordilheira*; é o remorso do protagonista de *Diário da queda* em relação ao amigo, deliberadamente humilhado em sua própria festa de aniversário; é a missão suicida assumida por Rato para expurgar seus erros em *Simpatia pelo demônio*. Nossa análise busca identificar como esse mundo se torna sensível a partir de uma experiência na qual o sujeito parte de uma dívida a ser saldada.

Primeiramente, é importante ressaltar que a realidade brasileira, tanto literária quanto social, é profundamente marcada por um retorno à dívida. Para todos aqueles que vivenciaram direta ou indiretamente os anos 80, o termo se apresentava como um mantra dos telejornais diários, já que a crise da dívida externa latino-americana trouxe o tema à tona. Em um país com uma população já tão subtraída de direitos, podemos imaginar cidadãos estupefatos diante de uma dívida a ser quitada sem ao menos usufruir do bem tomado de empréstimo.

Além dessa abordagem econômica que só nos cabe como uma breve lembrança, mais relevante é pensar a dívida em um contexto da tradição literária. Em seu texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*, Silviano Santiago critica a postura de acadêmicas que ressaltem a tradição como um local de dívida.

Seria necessário algum dia escrever um estudo psicanalítico sobre o prazer que pode transparecer no rosto de certos professores universitários quando descobrem uma influência, como se a *verdade* de um texto só pudesse ser assinalada pela dívida e pela imitação. Curiosa verdade essa que prega o amor da genealogia. Curiosa profissão essa cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma ideia roubada, de uma imagem ou palavra pedidas de empréstimo (2000, p. 18-9, grifo do autor).

Para Santiago, essa atitude apenas reforça uma posição subalterna da cultura latino-americana, a qual deve se livrar da imagem “sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para o turismo cultural” (idem, p. 26). Nesse sentido, para um ramo de estudos literários, *dívida* pode ser tomada como um atraso a ser vencido no âmbito literário, mas que acaba por capturar a produção em um déficit a ser superado.

Em outro contexto, a demanda por um posicionamento coloca o autor brasileiro em dívida com o real. Dalcastagnè resalta que, durante o período da ditadura militar brasileira, “diante dos crimes cometidos pelo regime e da censura a que estavam submetidos os meios de comunicação de massa, esperava-se que nomes conhecidos usassem sua legitimidade para dizer um pouco do que estava se passando” (2012, versão digital). Ela recupera as reflexões do autor Ivan Ângelo, angustiado “entre escrever para exercer minha liberdade individual e

escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva” (*apud* DALCASTAGNÉ, 2012, versão digital). Nesse sentido, podemos pensar que a noção de uma dívida com a realidade circunstancial do país é um ponto de conflito para o escritor latino-americano em geral, e para o brasileiro em particular.

Outra abordagem da dívida é ancorada pela leitura de Nietzsche em *Genealogia da moral*. Na “Segunda dissertação” da obra, intitulada “‘Culpa’, ‘má consciência’ e coisas afins”, o filósofo abre sua reflexão com a seguinte pergunta: “criar um animal que pode *fazer promessas* – não é esta a tarefa paradoxal que a natureza se impôs, com relação ao homem?” (2009, p. 43, grifo do autor). A ideia de comunidade e de seu planejamento – ou seja, seu futuro – dependiam para Nietzsche de transformar os homens em constantes e confiáveis. A partir da noção instrumental de credor e devedor, importadas das relações comerciais, organiza-se a sociedade e o dever. Nietzsche refuta, portanto, a ideia de um contrato social racional, como em Locke e Rosseau, por crer que, nos períodos pré-históricos, prevalecesse o escambo e os banhos de sangue. Toda uma moralidade ressentida surgiria dessa noção, pois “o ‘credor’ se torna sempre mais humano, na medida em que se torna mais rico; e o quanto de injúria ele pode suportar sem sofrer é, por fim, a própria medida de sua riqueza” (*idem*, p. 57)

Na proposta de Nietzsche de transvaloração dos valores empenhados, essa dívida material irá se tornar uma visão moral de dívida, levando a uma captura da subjetividade dos homens. Essa visão de Nietzsche é reforçada por Deleuze e Guattari, segundo os quais:

Toda a estupidez e a arbitrariedade das leis, toda a dor das iniciações, todo o aparelho perverso da representação e da educação, os ferros em brasa e os procedimentos atroztes têm precisamente este sentido: *adestrar* o homem, marcá-lo em sua carne, torná-lo capaz de alianças, constituí-lo na relação credor-devedor que é por ambos os lados uma questão de memória (memória orientada para o futuro). Longe de ser uma aparência tomada pela troca, a dívida é o efeito imediato ou o meio direto da inscrição territorial e corporal. A dívida decorre diretamente da inscrição (2010, p. 252, grifo dos autores).

Nesse sentido, a dívida assume-se como um sentimento de obrigação pessoal, um reforço da memória que coloca o homem em débito com a sociedade e Deus, além de domesticar suas ações. Podemos, em suma, resumir a ideia da dívida como um instrumento de captura de sujeitos – ou, ainda, um dispositivo de Agamben, já que este o considera “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, a conduta, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2010, p. 40). Nossa proposta, portanto, busca entender a dívida tanto como um repertório a partir do qual se fala, como um engendramento, um dispositivo que captura os indivíduos.

Tomemos a obra *Opisanie swiata*, de Verônica Stigger. A narrativa se inicia com uma carta de Natanael a seu pai, Opalka, rogando-lhe que o visite no Brasil. É a partir dessa carta que Opalka parte da Polônia para reencontrar o filho que está doente. A travessia do Atlântico é longa, o que impede que aquele chegue à Amazônia antes da morte do seu filho Natanael. A cena final, contudo, é um ajuste de uma dívida, uma vez que Opalka toma um caderno para escrever um romance e assim o inicia: “Para Natanael, meu filho” (2013, p. 151). O fim da obra *Opisanie swiata* é justamente a dedicatória do pai ao filho, sendo ela também o início do livro a ser escrito pelo protagonista.

Quando se analisa o processo de abertura e encerramento da obra de Stigger, é possível traçar um movimento de escrita como a quitação de uma dívida afetiva. Esse movimento é reproduzido pela própria autora, que após o término do enredo lista todas as pessoas e obras com as quais tem seus deveres – “Helena STIGGER, conversa em casa” (idem, p. 154), “Caetano VELOSO e Waly SALOMÃO, ‘Cobra coral’” (ibidem, p. 154) e “Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, conversa no Twitter” (ibidem, p. 154). Os dois autores de *Opisanie swiata*, Opalka e Stigger, escrevem porque possuem um *dever*, uma dívida, com um outro, seja o filho, no caso do primeiro, sejam as pessoas com as quais conversou no caso da segunda.

Esse movimento de dedicatória também está presente na obra *O céu dos suicidas*. Já abordamos anteriormente como o texto de Ricardo Lísias se estrutura a partir da perda de um amigo. O enredo passa então a acompanhar o restabelecimento do narrador, confuso e suscetível a episódios de raiva. Após acertar as contas com a memória de seu amigo André, o narrador Ricardo Lísias finaliza a obra com a seguinte ponderação:

Uma coleção é como um amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna. Em uma viagem de trabalho, você deve estar preparado para, sem planejar, encontrar algo que interesse para a sua coleção. É como oferecer um presente a esse grande amigo.

Aqui está, André (2012, versão digital).

Já em *Diário da queda*, a culpa também assume o aspecto de uma dívida, traduzida pelo protagonista da seguinte maneira no início da trama:

Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito [caído no chão com a vértebra fraturada] ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta (2011, p. 13).

Assim como nas obras *Opisanie swiata* e *O céu dos suicidas*, o momento final de *Diário da queda* também se assume como uma quitação de dívida, já que descobrimos que o narrador tem problemas com a bebida e chega a agredir a esposa grávida:

Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de qualquer um, e as maneiras como cada um tenta e consegue se livrar dela, e comigo tudo se resume ao dia em que simplesmente deixei de beber, em que passei a educadamente recusar bebida, em que passei a educadamente dizer que não bebo nem uma taça de vinho num coquetel cercado de pessoas amigas e bem-intencionadas porque isso não me faria bem, e é mais fácil do que parece e eu não faço propaganda disso e se pela última vez estou dizendo o que penso a respeito é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho (...), as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer (2011, p. 150-1).

Todas essas obras têm seu ímpeto narrativo advindo de uma noção muito própria de dívida. O que motiva o narrador a realizar seu relato é saldar um débito que existe entre as personagens. Essa dívida moral do narrador faz com que ele busque expor-se de modo mais sincero e transparente, e esse nos parece ser um importante recurso de construção de credibilidade nas obras.

Quando analisa o narrador tradicional, Benjamin (2011) destaca sua imersão na experiência para dela retirar a matéria narrada; Santiago (2002), anos depois, o atualiza para a pós-modernidade e ressalta que o narrador pós-moderno não mais narra sua própria experiência, mas a experiência que apreende e registra a partir da experiência narrada por um outro. A autoridade da narrativa residiria nessas duas características: imersão e observação, respectivamente. Contudo, nos textos abordados, a autoridade do narrador parece advir do débito que narra, de modo que a construção da credibilidade vem do pronto reconhecimento de uma dívida. O fio condutor que une Opalka, Lísias e o narrador de *Diário da queda* é o fato de todos eles partirem dessa anuência ao débito. Nenhum deles o nega: Opalka prontamente responde ao filho, Lísias reconhece a briga com André, o protagonista de Laub assume a humilhação do amigo. Nesse ato de aceitação e remissão, o narrador entrega ao leitor a motivação da trama em um ato de honestidade: mais do que construir sua autoridade sobre a experiência, o narrador recorre a um elemento de sinceridade.

Ao prontamente assumir sua dívida, o narrador tenta emprestar aos fatos descritos a credibilidade que aparentemente goza junto ao leitor, já que, em um primeiro movimento de boa fé, ele assume suas falhas. Situações espúrias, como a desastrada viagem ao Oriente Médio em *O céu dos suicidas*, ou a orgia surreal em *Opisanie swiata*, são validadas como verossímeis, uma vez que o narrador busca se construir como um ente sincero na trama. É curioso observar que valores como autoridade ou verdade, caros ao narrador clássico, se dissolvem na noção de sinceridade, a qual de modo algum implica, necessariamente, a noção de verdade. *Transparência* parece ser o valor narrativo em questão, palavra esta que se manifesta em diferentes aspectos de nossa sociedade contemporânea.

Assumir a dívida é uma postura de transparência narrativa. Artimanhas dos narradores Contemporâneos seriam suavizadas pois, afinal, eles se mostraram sinceros desde o início com o leitor – o que de maneira alguma implica que eles efetivamente o sejam, mas tão somente que utilizem da sinceridade como uma estratégia de validação dos fatos, diferentemente do recurso *dicendi* “contou-me este caso engraçado” utilizado por Leskov (2014, p. 89). Assim, o narrador sem nome em *Diário da queda*, por exemplo, é exposto perante seu leitor, apresentando de modo transparente seus comportamentos mais abjetos. O mesmo ocorre com José Victor, em *Tribunal de quinta-feira*, já que este não renega nenhuma de suas atitudes, e mesmo com Eulálio, em *Leite derramado*, visto que seus preconceitos são expostos sem pudores.

Tais exemplos corroboram a leitura de Dalcastagnè, ao afirmar que “rompido o pacto da ‘suspensão da descrença’, resta-nos o tenso diálogo com um narrador que, se por um lado se afirma como farsa, *por outro, tenta nos cooptar pela franqueza e expansão de seus sentimentos*” (2012, versão digital, grifo nosso). O que o narrador Contemporâneo busca realizar é a criação de novas estratégias para construir sua credibilidade, já que ele é posto como parte interessada nessa relação credor/devedor. Enquanto os autores do século XIX tentavam fazer o narrador sumir da cena para que esta se revelasse em sua pureza ao leitor (DALCASTAGNÈ, 2012), os de nosso século buscam justamente criar um motivo que justifique aquela abordagem. Assim,

se a narrativa nos serve para dar um sentido à vida, para dar ordem ao tempo e escapar à morte, e se ela pressupõe sempre a existência daquele que ouve ou lê, sem o qual não poderia se efetivar, *não há como deixar de se indagar quais recursos estão sendo utilizados pelo narrador para conquistar a atenção e, em última instância, a adesão de seu leitor* (idem, versão digital, grifo nosso).

Com a dívida em cena, o recurso utilizado pelo narrador é o da transparência e o da busca pela autenticidade do relato. Contudo, ponderemos, a partir da noção de Agamben sobre o sujeito contemporâneo: “pode dizer-se contemporâneo apenas quem *não* se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (2010, p. 64, grifo nosso). Essa transparência do narrador parece se apresentar justamente como essas “luzes do século”, principalmente se pensarmos que a palavra teve um salto em seu uso⁴³ a partir dos anos 1980. Assim pensado, só seria Contemporâneo o que não se deixasse seduzir pela transparência, pela luminosidade de ideias, pela sinceridade do narrador⁴⁴. A dúvida que surge sobre ele então parece advir justamente dessa sua tentativa de transparência – o que ele deseja esconder ao se desnudar para o leitor? Paul Valéry, ao refletir sobre superfície e profundidade, nos diz que o mais profundo no homem é a pele *na medida que o homem se conhece*⁴⁵, mas como ele não se conhece, nada é mais profundo do que seu fígado. Podemos, então, nos guiar por essa proposta e buscar entender não uma lógica profunda que subjaz à transparência e à sinceridade do narrador, mas sim a própria *pele narrativa*, a superfície que realmente revela a verdade caso o narrador se conhecesse e/ou nós, os leitores, nos conhecêssemos.

Esse é, por exemplo, o drama vivido por Rato em *Simpatia pelo demônio*: saber ser clamorosamente manipulado às claras e, ainda assim, sucumbir aos caprichos de chihuahua, seu amante: “‘Por que é que você faz isso?’ A resposta já estava embutida na própria pergunta do Rato. Mesmo assim, ele *continuou querendo acreditar* no chihuahua quando ele lhe dizia que o amava ou que havia chorado por ele, que pensava nele e que estava com saudade” (2016, p. 2019, grifo nosso). Os jogos afetivos perversos são realizados às claras, inclusive na presença de Palhaço, ex-amante de chihuahua. Não há uma revelação ao final de um plot secreto, pois a opção do narrador é de trazer as motivações a um nível epidérmico, transparente, para que vejamos as ações das personagens por meio e através dessa transferência de motivos.

⁴³ O Google Books apresenta uma ferramenta chamada Ngram Viewer, que analisa e quantifica a ocorrência de termos nos livros de sua base de dados. É curioso observar que o termo “transparência” triplica de 1985 para 2007, revelando que se torna um termo muito mais utilizado no repertório intelectual.

⁴⁴ “A autora de *Quarto de despejo* também não padece de qualquer ingenuidade, trabalha suas marcas de distinção, não está imune a preconceitos e compreende sua posição periférica no campo literário, *adotando estratégias* que permitam superá-la, sobretudo pela valorização da experiência vivida e da *autenticidade discursiva*” (DALCASTAGNÉ, 2012, versão digital, grifo nosso).

⁴⁵ No original: “Nothing is deeper in man than his skin – *in so far as he knows himself*. But *in so far as he does not know himself*, nothing is deeper in man than his liver and . . . suchlike things ... whether neutral or ... helpful” (1965, p. 33, grifo do autor).

Embora essa relação sadomasoquista ocupe a maior parte da trama, *Simpatia pelo demônio* é emoldurada por uma missão secreta de resgate promovida por uma agência humanitária. A descrição evidencia bem a escrita da imprecisão de Bernardo Carvalho:

Por razões excepcionais que deveriam permanecer secretas e que contrariavam as regras que, uma vez adotadas, valiam para todos, a agência se via envolvida numa operação escusa para salvar um desconhecido que podia ser um espião ou até um criminoso de guerra. (...) Para complicar a situação, os sequestradores faziam parte de um grupo até então desconhecido, com o qual a agência não tivera nenhuma comunicação prévia. Bastaria fazer o dinheiro chegar às pessoas certas. O Rato não teria contato com o refém. Não conheceria sua identidade. Não o encontraria. “E como é que vocês pensam desvincular minha ação da agência?”, o Rato perguntou, menos por provocação do que por sincera perplexidade. “Vamos demiti-lo”, o diretor respondeu, também perplexo com a pergunta, enfim encarando o subordinado (idem, p. 19).

Ao final, continuamos com as mesmas dúvidas sobre os motivos da ação de Rato, com a única diferença que sabemos ao final que há uma ligação entre sua demissão e a agressão sexual a chihuahua. A sinceridade com a qual o narrador apresenta o engendramento é, paradoxalmente, a fonte da desconfiança do leitor – como não esperar que, ao final, seja revelada uma lógica causal que organize tudo, haja vista tantas incertezas? Essa resposta teleológica, contudo, nunca vem, nem mesmo ao final, em que uma missão suicida com um refém curdo não nos permite precisar as intenções que regem as ações das personagens. Nesse sentido, podemos falar também em dívida, mas de outra ordem, do narrador com o leitor, pois aquele coloca em suspensão informações cruciais para que se entenda as razões e as motivações do enredo. Postulações de Sarraute nos ajudam a compreender que, nessa tipologia de narrador que suspende informações e expectativas, há uma tentativa de “desapropriar o leitor e atraí-lo, a todo custo, para o território do autor” (1990, versão digital, tradução nossa⁴⁶), pois o leitor é retirado de seu mundo em que as ações são motivadas por um desejo minimamente racionalizado para um ambiente em que se abdica das justificativas profundas – resta, tão somente, a pele transparente de um narrador que afirma que os fatos ocorrem, mas sem justificá-los.

O caminho da sinceridade e da dívida também é percorrido por João e a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna, já que aquele relata sem maiores pudores suas aventuras com garotas de programas. Já demonstramos que essa atitude só ocorre em razão de João tomar a narradora como uma igual – “tenho vinte e poucos anos e moro com Mariana, fato do conhecimento do João, que deduz, a partir daí, que sou lésbica. Sendo lésbica, ele também deduz, sou uma pessoa vivida, que saberá como são os fatos da

⁴⁶ No original: “to dispossess the reader and entice him, at all costs, into the author's territory”.

vida” (VIGNA, 2016, p. 50). A narrativa vai se moldando pela transparência dos relatos de João, que são reorganizados pela narradora. Sua atitude na obra é de uma cobradora, já que executa a dívida da tentativa de anulação subjetiva de mulheres por meio do discurso sempre centrado nas aventuras masculinas:

Por Mariana ser puta, e João estar ciente disso logo no começo do nosso reencontro (eu, João e Gael, em uma manhã muito cedo na frente da livraria da editora), ele pôde me contar tudo o que contou e que afinal nem foi muito. Referências oblíquas, relatos ditos em frases pela metade, o olhar no ar, o uísque virado de uma vez, o último trago na maconha, a luz que sumia. E que foram ouvidos por mim de igual modo, o olho nas eneidias cujos virgílios também não terminavam suas frases e sumiam aos poucos. E na camisa branca de João, cujo fim também fica por acontecer, um pulo não dado.

Talvez seja de fato à Mariana que devo os fins de tarde com João.

E nessa *dívida* que tenho com ela, incluo Lola e Lurien, os silêncios de todos nós, e muito mais (idem, p. 58, grifo nosso).

Em Vigna, o território do autor do qual fala Sarraute é também o território da dívida. É nele que a narradora busca executar a dívida de João. Os séculos de hierarquia masculina são cobrados pela narradora, que demanda que os sujeitos apagados se tornem reais: “garotas de programa não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa” (ibidem, p. 59).

Essa execução da dívida também é realizada por Lola, mulher de João, que realiza uma “competição de medos” (ibidem, p. 155). Durante um evento em que teve sua atuação como corretora premiada, ela encontra Carlos Alberto, o Cuíca, amigo de João que tanta vezes o acompanhou nas boates de São Paulo. Ela decide, então, entrar no jogo de flertes e lançar um desafio: transar com ele por meio de pagamento. A ideia é saber quem terá mais medo e desistirá antes – o que não ocorre. Essa é a maneira pela qual Lola devolve não só a João, mas também a Cuíca, os anos em que utilizaram do sexo pago como a auto-afirmação de que estavam no controle:

Não sei se Lola algum dia falou de sua trepada cobrada, no cubículo do Iate Clube. Acho que não. Acho que há um gozo muito grande em ela olhar para João, todas as vezes em que olhou para João depois disso, e olhar para ele sabendo que ela trepou com Cuíca cobrando uma exorbitância por um ela-por-cima. Sabendo que ela fez de Cuíca o idiota que ela sempre achou que ele era, obrigando-o, preso que estava na armadilha de sua macheza, do seu desafio de macho, a perder. A pagar. E muito. Por uma merda de uma trepada rápida. E ela olharia para João sabendo disso e sabendo que João não sabia, e os cantos da boca se levantariam um pouco, no sorriso que ela tem e que levei tanto tempo para perceber que é de pura ironia (ibidem, p. 193).

Ao contrário de obras como *Opisanie swiata* e *Diário da queda*, em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* a narradora atua no sentido de executar uma dívida. Não lidamos com o estereótipo da mulher traída, frágil, que precisa ressignificar o mundo

após uma perda. Na cobrança da dívida, o que temos é uma personagem segura de seu caminho e que decide reivindicar o protagonismo que lhe é de direito. Essa é uma forma muito potente elaborada por Vigna para trabalhar com o restabelecimento de subjetividades femininas que historicamente foram relegadas a segundo plano, surgindo com uma força decisiva no primeiro plano que espanta aqueles que acreditavam estar em uma posição de dominância. Se tomarmos a dívida no sentido agambeniano de dispositivo como afirmamos anteriormente, o que encontramos em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* é a proposta de profanação de Agamben, já que a estratégia é a mesma de “liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum” (2010, p. 44).

Como já abordamos no capítulo anterior, a noção de Contemporâneo se estrutura sobre a ausência; na literatura, isso parece-nos manifesto pelas diferentes dívidas a serem quitadas. Contudo, não há garantias de que elas o serão, decorrendo daí o fortalecimento da noção da dívida. Esses dois articuladores se envolvem e dão sentido às ações das personagens, não se tratando apenas de um jogo paronomástico dívida/dúvida.

Isso não quer dizer que *todo* sujeito contemporâneo está em dívida – ainda que seja tentador afirmá-lo quando se pensa no sistema financeiro e nos cartões de crédito⁴⁷ –, ou que a marca do Contemporâneo é a dívida. Contudo, no *corpus* analisado, é lícito afirmar que, dentre as formas de se perceber o mundo, aquelas provenientes de sujeitos em dívida se destacam. Alguns narradores a cobram, caso de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*; outros, são cobrados, caso de *Tribunal de quinta-feira*; mas, em todos eles, permeia uma noção de subtração ao sujeito, que se movimenta no sentido de quitá-la.

A dívida como operador narrativo também lança luz a outra questão relativa à motivação do narrador. Nas formas tradicionais abordadas por Benjamin, a história se desenvolve por haver um conhecimento a ser partilhado – é, por exemplo, Leskov, retomando “a voz da natureza”. Findo esse motivador de uma memória coletiva da tradição, o narrador agora parte rumo a sua história por um sentimento de dever, e não de partilha, mas que também se articula com um passado. Sua narrativa baseia-se na assimetria entre credor e devedor, e não na integração do sujeito a uma tradição. Ao contrário, obras como *Como se*

⁴⁷ “Não pode pagar sua dívida? Em primeiro lugar, nem precisa tentar: a ausência de débitos não é o estado ideal. Em segundo lugar, não se preocupe: ao contrário dos emprestadores insensíveis de antigamente, ansiosos para reaver seu dinheiro em prazos prefixados e não renováveis, nós, modernos e benevolentes credores, não queremos nosso dinheiro de volta. Longe disso, oferecemos *mais créditos* para pagar a velha dívida e ainda ficar com algum dinheiro extra (ou seja, alguma dívida extra) a fim de pagar novas alegrias” (BAUMAN, 2010, p. 30, grifo do autor).

estivéssemos em palimpsesto de putas ou *Leite derramado* revelam uma dívida histórica com certos sujeitos que precisa ser saldada.

Nesse sentido, as assimetrias da sociedade são ainda mais evidenciadas. Esse recurso já havia sido bem trabalhado por Rubem Fonseca no conto “O cobrador”, em que o narrador sai pelas ruas do Rio de Janeiro cometendo crimes pois “está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (2010, versão digital). À sua maneira, a dívida é também um espaço da memória, pois desnuda a relação com o outro e apresenta o desnível em que se encontra.

O mundo contemporâneo torna-se visível por meio da dívida pois é formado por assimetrias. Não há apenas a heterogeneidade positiva da literatura, que traz o outro para dentro de si, mas também as formas de desigualdade com as quais os sujeitos vivem. Evocar a dívida é uma maneira de trazer para a literatura vários dos tópicos que já abordamos no conceito de Contemporâneo: abandono, desconexões e, principalmente, as promessas inconclusas da modernidade.

4.3 Formas de separação

Em nosso *corpus*, a desagregação que a modernidade inaugura não foi interrompida. Pelo contrário: trata-se de um mecanismo importante de construção das obras analisadas. Fragmentos, dívidas, divórcios e dúvidas são repertórios recorrentes para se traduzir uma experiência de dissociação/desconexão do mundo. Como efeito, o que temos nessa linhagem da literatura brasileira são diferentes *formas de separação*, como morte, culpa e dívida.

Enquanto a abordagem teórica do pós-moderno ainda tratava de uma falência dentro do pensamento moderno, a do Contemporâneo se ocupa da ausência. Isso porque uma falência só pode ser pensada se tomarmos como parâmetro uma metanarrativa progressista como ordenadora da vida que foi invariavelmente perdida, incorrendo no risco de assumirmos uma postura saudosista. Perda e ausência se confundem, uma vez que estamos acostumados às grandes perdas da humanidade, no sentido traumático do termo; contudo, na Contemporaneidade, há uma indiferença e uma atitude *blasé* em relação às grandes teleologias e utopias. Nessa perda sem luto, resta a simples ausência daquilo que se julgava haver como sentido ordenador para a vida.

Nos romances analisados, os repertórios do fragmento e da dívida constroem suas visibilidades não em direção a um todo ilusório, mas no sentido oposto, atuando como forças de dispersão. O sentimento de ausência parece ser um dos principais articuladores que mobilizam as personagens e seu entorno nos romances analisados. Obras como *O céu dos suicidas* (LÍSIAS, 2012), *Barba ensopada de sangue* (GALERA, 2012), *Meia-noite e vinte* (GALERA, 2016) e *Opisanie swiata* (STIGGER, 2013) iniciam-se com uma perda que deve ser reparada; já em *Leite derramado* (BUARQUE, 2009) e *Diário da queda* (LAUB, 2011), há um sentimento de ausência do narrador em relação a si próprio.

Os sujeitos e os narradores com os quais deparamos abriram mão de quaisquer utopias possíveis. Sem as ilusões de uma força que ordena a vida, os sujeitos da Contemporaneidade podem aprender a viver no e conviver com o abandono. Essa é a percepção do mundo, por exemplo, de Aurora em *Meia-noite e vinte* – “Estava em estase. Era bem possível que ficasse estagnado, preso na condição de estar *morrendo para sempre*” (GALERA, 2016, p. 115, grifo nosso) – e da narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* – “algo que não tem ordem é julgado a partir da existência *suposta* de uma ordem, que então estaria *ausente*” (VIGNA, 2016, p. 120, grifo nosso).

As formas de separação que atuam na obra exigem que os sujeitos se contentem em “construir com pouco” (BENJAMIN, 2011, p. 116). Tanto na dívida, quanto no fragmento, o que restou ao sujeito é uma pequena nota promissória de humanidade que o guia em sua vida de abandono. Como sugere Benjamin, em *Experiência e pobreza*, ao pontuar a “desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (idem, p. 116), os sujeitos pobres em experiência precisam adequar sua realidade às pequenas parcelas humanas que possuem. Os repertórios nos revelam, alinhados às propostas de Benjamin e também às de Agamben em *Infância e história*, que o potencial exploratório do texto Contemporâneo vai em direção a uma manutenção das incompletudes, e não a sua superação ou restauração.

Em *Leite derramado*, por exemplo, deparamos com um sujeito que tem apenas restos de uma ordenação de sua própria memória. Ainda que a obra apresente uma linearidade temporal, com Eulálio narrando desde suas origens nobres até sua velhice na periferia do Rio, nem essa informação pode ser tomada como estável. A sobreposição de camadas narrativas, com sua esposa morrendo ou sumindo de formas diversas, ou a memória sobre seu tom de pele, tudo isso interfere na própria credibilidade do narrador.

O repertório do fragmento, contudo, não nos direciona a uma reconstrução. Os resquícios de memória em *Leite derramado* trazem o leitor para outro campo, em que a lei

que o determina é a da dispersão, e não da reconstrução. As memórias de Eulálio não conseguem recriar o passado, mas tão somente espalhá-lo em episódios desordenados: “debaixo do banho observei meu corpo fremente, só que neste momento minha cabeça fraquejou, não sei mais de que banho estou falando. São tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora” (BUARQUE, 2009, versão digital). Assim como Schlegel afirma que o fragmento deve ser “totalmente separado do mundo circundante” (1997, p. 82), a obra promove uma imersão nos episódios de modo a prescindir de um todo. O abandono, por essa razão, também é oferecido ao leitor, que pode abdicar de restaurar o todo presumível para se concentrar naquela pequena e frágil, porém potente, estrutura de humanidade que resiste no texto.

Nas obras do *corpus*, este nos parece ser o papel do fragmento: trazer, a partir de uma frágil parcela da humanidade, algo potencialmente fundador de uma nova visão. Podemos observar esse comportamento também em *Eles eram muitos cavalos*. No episódio “Na ponta do dedo (1)”, o décimo-oitavo da obra, uma lista de empregos surge em meio a narrativas. A princípio, poderia ser tomada como apenas uma colagem capturada dos classificados do jornal; contudo, há um pequeno detalhe ao final da lista: um breve e tênue “Ah!”:

LUBRIFICADOR de automóveis
 LUBRIFICADOR industrial
 MAÇARIQUEIRO - (Ah!)
MAÇARIQUEIRO - 1º grau até 8ª série incompleta, experiência de 24 meses, idade entre 28 e 50 anos
MAÇARIQUEIRO - (soldador), escolaridade não exigida, experiência de 12 meses, idade entre 25 e 45 anos (RUFFATO, 2001, grifo do autor, p. 40).

Antes da função de maçariqueiro, a lista traz outras de maior grau de especialização e estudo, como gerente de marketing. Após o “Ah!”, a lista passa para a especificação das vagas. A aparente ausência de um sujeito, já que o episódio é constituído tão somente da lista, faz de “Na ponta do dedo (1)” um exemplo de como a narrativa contemporânea deve “construir com pouco”: essa tímida subjetividade se encontra, na verdade, em um simples “Ah!”, e é a partir dele que há, por parte do narrador – por menor ou mais efêmera que seja, como o lume anti-epifânico do maçarico – a percepção de um rastro de humanidade no “pequeno eu”, enunciador da interjeição.

Essa pobreza se justifica não porque a humanidade estaria em crise, ou porque os sujeitos seriam ilusórios, mas porque, sem uma metafísica como guia, o sujeito Contemporâneo aprendeu a construir suas narrativas a partir da ausência do todo, sem um

lamento de perda e em uma atitude quase estoica. No trecho que analisamos de *Madame Bovary*, o fragmento ainda tem o comício agrícola como agrupador, o que não ocorre nos textos de nosso *corpus*. Não há nele grandes panoramas ou sujeitos totais. Tudo que sabemos do sujeito em “Na ponta do dedo (1)” se deve ao “Ah!”: o misto de espanto e satisfação de quem, enfim, reconhece na possibilidade de trabalho uma chance de experimentar uma humanidade que lhe é negada pelo desemprego e pela baixa escolaridade. Com o repertório da fragmentação, os episódios narrados precisam desempenhar aquilo que Benjamin chamou de “impacto transcendente” (2013, p. 17) dos fragmentos de um mosaico e revelar neles próprios uma verdade: foi preciso tornar produtivo o abandono do Contemporâneo para que as subjetividades pudessem se expressar.

A separação dos sujeitos em meio a uma sociedade de massa – lembremo-nos da argumentação sobre crise e choque no capítulo anterior – é percebida nos romances pela ausência de uma visão total da sociedade e do si mesmo. Isso é bem evidente, por exemplo, pela forma como Bernardo Carvalho conduz suas obras, com iniciais sem significados (*As iniciais*), informações sem conhecimento (*Reprodução*) e missões sem objetivos (*Simpatia pelo demônio*). O que resta ao narrador nessa cegueira social é lutar para construir seus sentidos, ainda que sempre parciais.

Abandonado no curso da história, o narrador⁴⁸ precisa se situar a partir de um pequeno fragmento – ou de ter a “consciência de fazer explodir o *continuum* da história” (BENJAMIN, 2011, p. 230). Revelou-se infundado o temor de que a modernidade, com seus indivíduos atomizados, tornaria impossível a existência. Isso porque a produção caminhou para a sobrevivência não da consciência do todo, mas, sim, das parcialidades das reminiscências. Em *Leite derramado* e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, por exemplo, nem Eulálio, nem a narradora sem nome, respectivamente, constroem um todo orgânico, mas um mosaico de reminiscências de um passado perdido, em Buarque, e de garotas de programa, em Vigna.

Embora tenha planejado um século de luzes e esclarecimento para os sujeitos, o projeto moderno e iluminista não proporcionou senão uma porção de pequenos pontos luminosos, vaga-lumes, alinhando-nos à metáfora de Didi-Huberman (2011). Se Adorno estava correto ao afirmar que a humanidade estava “se afundando em uma nova espécie de barbárie” (2006, p. 11), deveríamos, então, nos contentar com essas pequenas parcelas de luz, e compreender o trabalho que será feito a partir delas de uma refundação da experiência.

⁴⁸ Não apenas o narrador, mas o artista também: “O artista não tem mais agora, atrás de si, empurrando e amparando-o, forças sociais ou que assim, se apresentam. Está sozinho e, no máximo, vai ao encontro dessas forças que poderão eventualmente recebê-lo, mas que de início – e exatamente em virtude daquele divórcio fundante – quase sempre o repelem” (COELHO, 1986, p. 41).

A recorrência de uma dívida nas narrativas pode se ligar a esse ponto. Parte de nossa memória cultural, a literatura do Contemporâneo parece querer cobrar também a dívida de uma promessa feita à humanidade. A barbárie com a qual os homens devem lidar, seja em grande escala, como o terrorismo em *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho, seja na forma de pequenas crueldades cotidianas, como a humilhação violenta em *Diário da queda*, de Michel Laub, é recorrentemente retratada como uma lembrança de que a noção de humano não é tão ampla e irrestrita como aparentava ser. A força de resistência do texto literário reside no fato de ele rememorar essa dívida, cindindo a forçosa harmonia que a sociedade imputa aos sujeitos e lembrando-os de que há algo a ser reparado ou cobrado.

Esse processo nos remete à observação de Engels sobre a Londres do século XIX, retomada por Benjamin em *Paris do Segundo Império*: para executar o extraordinário monumento de criar a “capital comercial do mundo”, os londrinos “tiveram de *sacrificar* a melhor parte de sua condição de homens para realizar todos esses milagres da civilização de que é pródiga a cidade” (2010a, p. 67, grifo nosso). A dívida, na literatura Contemporânea, parece-nos o lembrete constante à humanidade de que algo nos foi tomado e sacrificado para a construção do mundo moderno e emancipador. O conto *2035*, inserido na obra *Sul*, de Verônica Stigger (2016), encena essa situação, ao apresentar uma garota que é retirada de casa para um sacrifício público. Abdicamos da melhor parte de nossa condição humana para construir o mundo moderno; contudo, ainda estamos à espera de nossa emancipação.

No âmbito da modernidade, a potência se libera por meio da separação. Isso ocorre em Nietzsche, com a ideia do intempestivo e do descolamento do tempo, e é retomada em Agamben, para o qual o Contemporâneo apresenta “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2009, p. 59); é, ainda, em Marx, a força do capital quando a remuneração se separa do trabalho, como a feiticeira que perde o controle de sua magia (MARX, 2012; BERMAN, 2007). É por isso que a dívida e o fragmento são repertórios tão potentes de criação, pois traduzem a mixórdia de pequenezas humanas.

As tecnologias de registro de imagem nos oferecem uma metáfora interessante para esse processo. Nas máquinas digitais, aquilo visualizado em tela é exatamente o que será capturado em arquivo, em uma relação de perfeita transparência entre o visto e o capturado. Já nas câmeras analógicas amadoras, além de não se ter uma relação de transparência com o registro, é necessário se ater a outro detalhe: o erro de paralaxe. O termo designa que aquilo que é visto no pequeno visor na parte de cima da câmera não é exatamente o que a lente captura, visto que se situa pouco abaixo. Essa pequena discrepância, por vezes imperceptível,

traz como consequência um desnível entre o visto e o representado.

A experiência Contemporânea é a do descompasso entre promessas e realidade, e os repertórios tornam visível essa dívida na sociedade, revertendo um apagamento histórico por meio de um gesto de *escrita em paralaxe*. Quando analisa a contribuição de Einstein, Benjamin afirma que ele “subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exceto por um único problema – uma *pequena discrepância* entre as equações de Newton e as observações astronômicas” (2011c, p. 116, grifo nosso). Essa parece ser a tônica das obras analisadas, as “pequenas discrepâncias” que existem entre os sujeitos. Digo pequena, pois ela se apresenta como tal na forma – em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, isso se manifesta na percepção que a personagem João expressa sobre a narradora, como no trecho “tenho vinte e poucos anos e moro com Mariana, fato do conhecimento do João, que *deduz*, a partir daí, que sou lésbica” (VIGNA, 2016, p. 50, grifo nosso). A princípio, poderia parecer apenas uma divergência entre expectativas e a realidade; contudo, é preciso ressaltar que são esses desníveis entre os sujeitos que permitem à obra reestruturar o modo como se dão as relações de gênero. Quando afirma “garotas de programa não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa” (idem, p. 59), a narradora destaca a paralaxe em que os sujeitos vivem entre si e em relação ao mundo circundante. A desconstrução de hierarquias só é possível quando são desnaturalizados os papéis sociais de garota de programa, esposa traída e amiga lésbica.

Esse caráter de disjunção das obras constitutivas de nosso *corpus* é um dos principais motores dos enredos que delas sobressaem e do repertório que ilumina nossa leitura. Como já demonstramos no capítulo anterior, o procedimento sintético do século XIX foi substituído pelo analítico nos seguintes (COELHO, 1986). O repertório dos fragmentos opta por espalhar narrador e personagens pelo enredo ao invés de condensá-los em um ponto cristalizado. Esse é o recurso, por exemplo, de *Barba ensopada de sangue* e *Leite derramado*, com o narrador e os rodapés no primeiro, e a memória desorganizada no segundo. A potência disjuntiva do texto contemporâneo permite reestruturar as hierarquias culturalmente preconcebidas: é a figura do narrador em *Barba ensopada de sangue*, os papéis dos gêneros em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a responsabilidade com o passado em *Diário da queda*. Há uma ênfase muito forte nas obras em separar aquilo que esteve unido e, principalmente, *naturalizado*, como uma forma de se operar em tábula rasa para outra realidade possível.

Isso não implica propostas de utopias nas obras. Na verdade, é o exato oposto. As utopias são o reflexo de uma metanarrativa teleológica, que ordena, apazigua e, principalmente, une os sujeitos. A literatura vive em uma ausência de utopias, uma vez que estas dependem de um processo sintético, de um não-lugar no qual a sociedade se encontraria em “uma partilha *não polêmica* do universo sensível” (RANCIÈRE, 2014, p. 61, grifo nosso). Talvez “não polêmica” seja uma das palavras que menos representa o que é nosso *corpus* de análise, pois implicaria uma homogeneidade de visões. Na linha da literatura com a qual trabalhamos, sobressaem as percepções conflitantes e o mundo em disjunção; os desfechos não contemplam redensões; as subjetividades esparsas não se condensam em um consenso.

A recorrência do fragmento, da dívida, da dúvida e do divórcio são modos distintos pelos quais essa “polêmica” se manifesta, nomes os quais identificamos como as *formas de separação* que operam nos textos. Estas não se restringem a aspectos formais e temáticos, mas englobam também o próprio pacto com o leitor. Em vários momentos das obras citadas, o narrador coloca à prova sua relação com o leitor: este não é mais o fiel confidente do narrador, mas alguém ao qual ele vai de encontro – “desapropriar o leitor”, na leitura de Sarraute (1990, versão digital, tradução nossa⁴⁹). Esse divórcio produtivo alinha-se também à leitura de Benjamin sobre o romancista, ao dizer que ele “se separou do povo e do que ele faz” (2011a, p. 54). Como não está imerso na vida, como o narrador tradicional, o romancista pode justamente usar sua técnica de repertórios para explorar novos arranjos no mosaico de fragmentos.

Pensado dentro de um sistema literário, o repertório é também uma forma de distinção entre o que é e não é literatura, o que é ficção ou apenas memória (DALCASTAGNÈ, 2012). A separação dos gêneros sobre a qual Rancière fala parece persistir dentro do sistema de reconhecimento literário, já que alguns recursos são considerados mais elevados do que outros – *Mutações da literatura no século XXI*, de Perrone-Moisés, se apresenta como um grande catálogo de recursos validados na literatura, mas que é criticado por Dalcastagnè por reforçar uma “ferramenta de exclusão e de reafirmação das hierarquias sociais” (2017, versão digital). Assim, o repertório atua também na separação das formas validadas de ser e de pensar (n)o mundo:

A definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão. São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão. (...) O significado do

⁴⁹ No original: “to dispossess the reader”.

texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. (DALCASTAGNÈ, 2012, versão digital).

Os repertórios atuam também nesse reconhecimento e legitimação de formas literárias: o fragmento, por exemplo, é visto como um recurso típico da literatura, e isso influenciará a recepção de textos que o utilizem, independentemente de sua qualidade. Também Compagnon corrobora com essa percepção, ao reconhecer que “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é” (2006, p. 33). Ainda que nosso foco nesta tese seja a formação de uma visibilidade, não podemos passar ao largo da questão de que a literatura se constrói como um campo de distinção textual. É fundamental que abandonemos uma visão espiritualizada desses textos, como se possuíssem características inatas transcendentais. De certa maneira, isso abre caminho para uma visão mais democrática da literatura, pois abandona uma percepção de que certas pessoas são literatas e *podem* escrever literatura, enquanto a outras restaria tão só um exercício de escrita memorialística – esse é o caso, por exemplo, de Carolina Maria de Jesus citado por Dalcastagnè (2012).

As formas de separação praticadas pela literatura contemporânea em nosso *corpus* se propõem a *ver as ausências*. Benjamin, em uma passagem comentando a *flânerie* de Baudelaire, coloca que “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem. Provavelmente isso ocorreu com as ruas de Paris daquele tempo” (2010a, p. 85). Parece-nos que o repertório executa a mesma ação, de tornar visíveis as ausências de nosso tempo. Sua operação, contudo, não é de reflexo, mas de disjunção: separando aquilo que a cultura e a sociedade homogeneizaram, restabelecendo às coisas sua potência de fundação de heterotopias. Essa é a ideia, por exemplo, da autoficção, na qual o sujeito precisa ficcionalizar-se para se opor a outras ficções – é o caso dos sujeitos de Laub contra a culpa em *Tribunal de quinta-feira* e *Diário da queda*, ou Ricardo Lísias contra a falta de ética jornalística em *Divórcio*.

A repetição de alguns lugares-comuns da crítica e da teoria, como “lucidez crítica renovada” (COMPAGNON, 2006, p. 260), ainda se baseia muito na crença de um texto em conexão quase direta com o sublime, com a cultura, com a humanidade. Não que neguemos que a literatura efetivamente promova essa renovação, mas parece-nos insuficiente justificar isso apenas por *ser* literatura. O esforço em visibilizar as ausências nos permite ver, no tecido sociocultural homogeneizado, os pequenos espaços vazios entre os fragmentos: é a memória despedaçada em *Leite derramado*, a heterogeneidade espacial em *Eles eram muitos cavalos*,

os asteriscos que suspendem a autoria em *Barba ensopada de sangue*, os diferentes relatos sobre garotas de programa anônimas em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a rede intertextual explicitada ao final de *Opisanie swiata*. Em nosso *corpus*, a renovação da percepção se processa por meio da disjunção, ao separar aquilo que habitualmente era visto como indissociável. Essa, aliás, é a força da heterogeneidade do texto literário, sobre a qual já falamos no primeiro capítulo.

Consciente da impossibilidade de preencher ausências e faltas, a literatura Contemporânea parece caminhar na observação de seus abismos. Os repertórios nos direcionam a essa visão de um real sempre diferido, mas sem a sofreguidão de encontrá-lo, porque, afinal, se trata de um encontra fadado ao fracasso, um encontro ao qual só se pode faltar, como sugere Agamben. O abandono, a culpa e a ausência tornam-se presenças para os textos do *corpus*, construídos pelo fragmento e pela dívida, mas também por outros repertórios aos quais não dedicamos nossa atenção. Contudo, sem uma percepção de que essas visibilidades são construídas, e não uma consequência fatal e natural de uma época e seus contextos socioculturais, cairíamos somente no desespero cultural. Uma abordagem dos repertórios nos mostra que é possível produzir experiências a partir de poucos vagalumes, vislumbrando o potencial humano de criação.

Tendo abdicado do projeto de total consciência do eu, o sujeito Contemporâneo em nosso *corpus* busca as consciências parciais. Não é que haja uma perda de si, mas uma mobilidade e fragmentação extremas, que são vistas em geral de forma negativa de um ponto de vista humanista, na perspectiva de que há a perda do que é humano. O que observamos, contudo, é que esses sujeitos se abrem à possibilidade de serem muitos. O Eu maiúsculo, cartesiano, cede espaço ao *pequeno eu*, frágil, parcial, mas altamente produtivo. A famosa frase de Foucault, em que ele, como já citamos, afirma “o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto na areia” (2016, p. 536), nos parece especialmente interessante, pois permite ao sujeito ausentar-se de si próprio: a disjunção mostra uma nova possibilidade de autoconhecimento. O homem na literatura deixaria de ser apenas um frágil rosto na areia para se fundir à própria imensidão da praia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: FUNDAR HETEROTOPIAS

*Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza.
Guimarães Rosa – Grande sertão: veredas*

Ao final dessa trajetória, deparamos com algumas respostas e inúmeras outras perguntas sobre nosso objeto literário. Nossa intenção é expô-las como um balanço dos resultados atingidos e das possibilidades que se abrem em virtude dos caminhos traçados por esta tese.

Primeiramente, gostaríamos de ressaltar a perspectiva de Contemporaneidade na linha de uma leitura da Modernidade. Tão imbuídos do espírito moderno que somos, almejamos logo nos desvencilhar desse incômodo passado que é o nosso presente. Talvez possamos fazer do Contemporâneo uma forma menos apologética e menos fatalista de convivermos com o monumento cultural da modernidade.

As formas de vida que se ofereceram a nós nos textos literários do nosso *corpus* permitem que vislumbremos esses abismos criados pelas recorrentes tempestades de progresso que devemos suportar. Não dispomos mais da nostalgia como uma alternativa viável para nossa sobrevivência, e não porque é impossível recuperar aquilo que perdemos, mas, sim, porque aquilo que em tese perdemos nunca efetivamente esteve lá. Se tivermos de falar em perda, que seja apenas a perda de expectativas irrealizáveis – talvez tenhamos melhores chances de sobreviver como sujeitos esse luto seja superado.

O sujeito é uma questão muito problemática para uma epistemologia Contemporânea. Sua figura como categoria do conhecimento nos parece ter sido uma grande, senão a principal, aposta da filosofia moderna. Os investimentos realizados almejavam torná-lo um elemento transformador de toda a civilização, quiçá um super-homem, já no século XIX. Contudo, esse projeto de potencializar o homem apresenta paulatinamente sinais de desgaste, ruindo efetivamente no século XX. A aposta não frutificou, e restou à humanidade trabalhar com as migalhas que sobraram dessa pretensão.

A literatura Contemporânea parece-nos situar-se nesse ponto de inflexão: unir os cacos da história e de subjetividades e, a partir deles, fundar um novo projeto. Parece-nos que essa ideia dá força a nossa hipótese do fragmento e da dívida como articuladores textuais Contemporâneos. Aquilo que Benjamin propôs como “construir com pouco” parece efetivamente se concretizar a partir desses dois repertórios. Até mesmo a dimensão e os temas dos romances aqui analisados revelam que as expectativas são baixas, em oposição a uma

expectativa épica dos séculos anteriores. Temos uma literatura medíocre, não porque seja ruim, mas porque ela lida com os aspectos mais banais e medianos de nossa existência, e tenta, dentro desse quadro, permitir que vislumbremos ali algum traço verdadeiramente humano.

Partindo das ausências, o texto literário nos oferece visibilidades distintas de heterotopias, os modos de vida possíveis. É a partir delas que podemos vislumbrar o potencial do tempo, aquilo que nos é possível ver. Precisamos de literatura não porque seja naturalmente boa, mas porque ela incorporou enquanto gênero textual um procedimento que se liga à produção de visibilidades daquilo se mostra ausente de nosso campo de percepção. O texto literário nos parece ser um campo fértil para que novas visões de mundo se fundem, espaços com regras distintas das nossas são permitidos e sujeitos até então calados possam se expressar. Assim, fundar heterotopias implica criar alternativas, mas também não impedir que elas surjam.

Ao exprimir formas heterogêneas na escrita, como o fragmento, por exemplo, um texto revela uma série de descontinuidades argumentativas. É pela própria leitura que isso é exposto, desvelando e desconstruindo a presentificação diacrônica, causalista e homogênea que escrituras possam emular. Na cadeia significante derridiana, pode-se prosseguir, após os termos escritura e diferiçã, com fragmentação também; seria uma forma de compreender que uma obra, por sua inserção no mundo, reflete a multiplicidade de elementos de que é composta a verdade – ou melhor, reflete um modo de expor essa multiplicidade.

Aa leitura dos resultados promovidos pela reiteração enfática dos repertórios por toda a tese nos permitiu uma abordagem menos linearizada, mais sincrônica e mais mosaicista dos textos. É preciso que elaborem formas de aproximação às obras que efetivamente enfatizem as estratégias textuais, pois, como acreditamos, isso torna mais complexo e vivo o objeto literário, expandindo, assim, seus domínios. Um livro pode até se encerrar na última página, mas cada novo texto se deixa embeber em outros, se espalha por outros, se dissemina, e uma das formas de observarmos essas linhas de força são os repertórios em sua multiplicidade de usos e sucessivos desdobramentos.

A ênfase no repertório também se constituiu como uma estratégia nossa para evitar a chamada “falácia do Zeitgeist” (MORETTI, 2007), para que não fizéssemos uma acoplagem homogênea do texto à teoria. É preciso que os estudos literários tenham o dissenso como uma prática fundadora de suas leituras e que a heterogeneidade seja um valor fundamental.

Nesta tese, não chegamos a abordar a questão da circulação da literatura e dos filtros pelos quais ela passa até chegar ao leitor. Como enfatizamos a noção de repertórios, essa é uma pergunta que ainda deve ser mais investigada. A distinção de textos, e também de autores, literários e não-literários se pauta pelo uso que eles fazem dos repertórios. Podemos identificar uma obra como pertencente ou não a esse seletivo grupo a partir de seus recursos de escrita; contudo, é fundamental problematizar os modos pelos quais esses mesmos repertórios são utilizados como ferramentas de exclusão e distinção sociocultural, na Contemporaneidade.

Trata-se de questionamentos que nos permitem abrir fronteiras para democratizar a literatura não só na ponta em que se situa o leitor, mas também naquela em que se encontra o autor, ampliando seu rosto para muito além do padrão social, etário, étnico e de gênero com o qual nos acostumamos. Ao se formar, o autor capta uma série de referências com as quais trabalha o seu texto, sendo que algumas delas são, de saída, tidas como não-literárias. É urgente retirar da literatura seu caráter de universalidade, de uma linguagem que acessa diretamente o núcleo de humanidade de cada indivíduo. Sua construção é feita pela transformação de repertórios, que se fundam em práticas de vivência cotidiana e também no tipo de acesso prévio aos textos. É preciso descer à materialidade das existências humanas para se pensar nas formas de diálogo entre textos e sujeitos.

Isso implica ainda repensar o modelo que adotamos para levar a literatura às salas de aula. A oferta de textos clássicos a alunos e alunas é uma importante face da democratização da cultura, ampliando o acesso a leituras que outrora se fechavam em camadas mais altas, mas essa democratização também deve abrir o diálogo com o leitor e perceber quais são os repertórios pelos quais estes se formaram como leitores. Tanto nesta tese, quanto na prática docente, promover a ligação direta entre texto e uma ideia de humanidade não nos parece por si só uma prática eficiente. Fomentar o repertório como operador de análise pode ser eficaz como instrumento de mediação necessário, seja para leitores de literatura, seja para docentes de literatura.

Sem o peso do gigantismo da missão de salvar a alma humana, podemos pensar a literatura em uma acepção mais modesta de tornar visível a realidade, colocando-se na altura da linha de visão de seus leitores. Pensando com Camus, concluímos:

De que maneira consagrar a harmonia do amor e da revolta? *A terra!* Neste grande templo abandonado pelos deuses, todos os meus ídolos têm pés de barro (1979, p.80, grifo nosso).

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 *Corpus literário*

- BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, versão digital.
- CARVALHO, Bernardo. **As iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARVALHO, Bernardo. **Reprodução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CARVALHO, Bernardo. **Simpatia pelo demônio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GALERA, Daniel. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, versão digital.
- GALERA, Daniel. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, versão digital.
- GALERA, Daniel. **Meia-noite e vinte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LAUB, Michel. **O tribunal de quinta-feira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013, versão digital.
- LÍSIAS, Ricardo. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012, versão digital.
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.
- RUFFATO, Luiz. **Inferno provisório**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- STIGGER, Verônica. **Opisanie swiata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- STIGGER, Verônica. **Sul**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- VIGNA, Elvira. **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VIGNA, Elvira. **Nada a dizer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, versão digital.

6.2 Entrevistas

- CARPEGGIANI, Schneider. **Anotações, memórias e planos de resistência**. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Recife, jan. 2017, p. 8-13. Disponível em http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_131_web.pdf

CASTELLOTTI, Carla. **O Ricardo Lísias Quer Enganar Você**. Vice, 07 jul. 2015. Disponível em https://www.vice.com/pt_br/article/nzjqxw/o-ricardo-lisias-quer-enganar-voce.

FOLHA DE S. PAULO. **Respostas de Luiz Costa Lima**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 fev. 2014. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415832-respostas-de-luiz-costa-lima.shtml>. Acessado em 05/01/2017.

GUEDES, Diogo. **Daniel Galera fala sobre Barba ensopada de sangue**. Jornal do Commercio, 14 jan. 2013. Disponível em <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/01/14/daniel-galera-fala-sobre-barba-ensopada-de-sangue-69882.php>

PASCHE, Marco. **Saber demais: entrevista com Rubens Figueiredo, vencedor do Prêmio Portugal Telecom**. Jornal Rascunho, n 130, out. 2011. Disponível em <http://rascunho.com.br/saber-demais/>

6.3 Referências

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento**. 1. ed., 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, HONESKO, Vinícius Nicastro. Arqueologia da obra de arte. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, [S.l.], v. 20, n. 34, p. 349-361, jul. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549/5618>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Hedra, 2006.

ANDRADE, Antônio *et al.* PEDROSA, Celia *et al.* (Org.) **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 31 ed. Belo Horizonte: Garnier, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 7 ed. São Paulo: Record, 2002.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 3 ed. V 3. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973, p. 801-809.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BADIOU, Alain. **O século**. Aparecida: Idéias & Letras, 2007.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2015. 17ª reimpressão.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2012b.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida a crédito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BELLEI, Sérgio Luiz. Valor literário depois da teoria: Antoine Compagnon, Jacques Rancière, Jacques Derrida, Giorgio Agamben. *In*: **Em Tese**. V 23. N 2. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. 13ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. 13ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. 13ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011c.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. 13ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011d.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 3 ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010a.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2018, p. 891-921.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 3 ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010b.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. 13ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011e.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Outras inquições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. V1. São Paulo: Globo, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.

CAIMI, Claudia. A aparência e o jogo na arte e na literatura. *In*: CAIMI, Claudia, OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (Org.). **Sobre alguns temas em Walter Benjamin**. Porto Alegre: UniRitter, 2015.

CAMUS, Albert. **Núpcias, O Verão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Unesp, 2013.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para que?** Belo Horizonte: UFMG, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímese e modernidade**. 2 ed. São Paulo: Graal, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. **Vida e mimesis**. São Paulo: Editora 34, 1995.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CURD, Patricia (Ed.) **A Presocratics reader: selected fragments and testimonia**. 2 ed. Indianapolis: Hackett, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. N26. Brasília: UnB, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira: um território contestado**. São Paulo: Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Sobre uma crítica que ignora o real**. Disponível em <http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/72-resenha/1825-literatura-mutante,-crítica-imóvel.html>. Acesso em 10/04/2017.

DE MAN, Paul. Resistance to theory. *In: DE MAN, Paul. Resistance to theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

DEALTRY, Giovanna. O romance relâmpago de Luiz Ruffato: um projeto literário-político em tempos pós-utópicos. *In: CHIARELLI, Stefania, DEALTRY, Giovanna, LEMOS, Masé (Org.). Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**. V1. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. A representação territorial. *In: DELEUZE, Gilles. O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 243-255.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. *In: DERRIDA, Jacques. Escritura e diferença*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DETIENNE, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia Arcaica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. São Paulo: Editora 34, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaio sobre autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

EDMUNDS, Lowell, WALLACE, Robert W. (Ed.). **Poet, Public, and Performance in Ancient Greece**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ENGELS, Friedrich. **Engels to Margaret Harkness In London**. Marxists Internet Archive. Originalmente publicado em 1888. Disponível em https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm. Acesso em 11 de dezembro de 2018.

FERRY, Luc; RENAUT, Alain. **Pensamento 68**. São Paulo: Ensaio, 1988.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. S.l.: Penguin, 2011, versão digital.

FONSECA, Rubem. **O cobrador**. 4 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010, versão digital.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.

FOUCAULT, Michel. **Linguagem e literatura**. *In*: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001b.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso**. 23 ed. São Paulo: Loyola, 2014.

FREUD, Sigmund. A fixação no trauma, o inconsciente. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. V 13. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 364-380.

FRIEDMAN, Thomas L. **O mundo é plano: uma breve história do século XXI**. 3 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, versão digital.

GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998b.

HABERMAS. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HIRSCH, David H. **The Deconstruction of Literature: Criticism after Auschwitz**. Hanover: University press of New England, 1991.

HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KERMODE, Frank. **A sensibilidade apocalíptica**. Lisboa: Século XXI, 1998.

KOTHE, Flávio. **Walter Benjamin: sociologia**. São Paulo: Ática, 1985.

KRAUSS, Rosalind. Poststructuralism and the "Paraliterary". In: **October**. V13. Cambridge: MIT Press, 1980, p. 36-40. Acessado pela plataforma JSTOR em 30/11/2011.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. São Paulo: Rocco, 1994.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. The Fragment: the fragmentary exigency. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **The literary absolute**. Nova York: State University of New York Press, 1988, p. 39-58.

LAUB, Michel. **Notas sobre o fígado**. Revista Piauí, São Paulo, n. 138, mar. 2018. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/notas-sobre-o-figado/>. Acessado em 10/01/2019.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaio sobre autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LESKOV, Nikolai. A voz da natureza. In: LESKOV, Nikolai. **A fraude e outras histórias**. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2014.

LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 8 ed. São Paulo: José Olympio, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. Rewriting modernity. *In*: LYOTARD, Jean-François. **The inhuman: reflections on time**. [S.l.]: Stanford University Press, 1992, p. 24-35.
- MACEDO, Helder. Um livro que exarceba. *In*: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze: a arte e a filosofia**. São Paulo: Zahar, 2009.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MAGRIS, Claudio. **O romance é concebível sem o mundo moderno?**. *In*: MORETTI, Franco (Org.). **O romance: a cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Praga a Paris**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- MIRANDA, Wander Melo. Menos valor, más literatura. *In*: **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, v. 15, p. 117-127, 2010. Disponível em http://www.celarg.org/int/arch_public/melo_miranda.pdf
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MORETTI, Franco. **O burguês**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Lisboa: Vendaval, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- OLINTO, Heidrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008.
- OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *In*: **Revista de Estudos de Literatura**. V 4. Belo Horizonte: UFMG, out. 1996, p. 211-223. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/1145/1247>. Acessado em 09/06/2019.
- PALMEIRA, E. Dias. **O formulismo da poesia homérica**. *In*. Humanitas. v XI-XII. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958, p. 177-8. Disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/6936/1/Humanitas11-12_artigo15.pdf

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 2ª reimpressão.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *In: Novos estudos*. CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 75-80, Mar. 2010. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>. Acessado em 10 Feb. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RAVETTI, Graciela. **A fala interminável: As iniciais, de Bernardo Carvalho**. *In: O eixo e a roda*. V15. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

RESENDE, Beatriz. Questões da ficção brasileira no século XXI. *In: Revista Grumo*. Ano 6. N 2. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In: SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In: SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARRAUTE, Nathalie. **The age of suspicion**. Nova York: George Braziller, 1990, versão digital.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Zeugnis e "Testimonio": um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *In: Pandaemonium germanicum*. n.6. 2002.

SCHILLER, Friedrich. **Educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHINKE, Willem. **The image of crisis: Walter Benjamin and the interpretation of 'crisis' in modernity**. Thesis Eleven, v 127, p. 36-51, abr. 2015. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0725513615575529>.

SCHLEGEL, Friedrich von. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade de um texto e imagem hoje. *In: OLINTO, Heidrun Krieger, SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org). Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. *In*: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007a.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O realismo político e o político do realismo. *In*: OLINTO, Heidrun Krieger, SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *In*: SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b.

SOARES, Celiza. Território ocupado: real e ficção em Bernardo Carvalho. *In*: CHIARELLI, Stefania, DEALTRY, Giovanna, LEMOS, Masé (Org.). **Alguma prosa**: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 165-218.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Unesp, 2013.

TODOROV, Tzvetan. The last Barthes. *In*: **Critical Inquiry**. V 7. N 3. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 449-454. Acessado pela plataforma JSTOR em 30/11/2011.

TYNIAHOV, Iuri. Da evolução literária. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Unesp, 2013.

VALÈRY, Paul. **Idée fixe**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VEJA. **Alain Robbe-Grillet**. São Paulo: Abril, edição 2049, ano 41, n. 8, 27 fev. 1998. Disponível em <https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/32432>

VIEIRA, Gabriel Carrara. **Autonomia e referencialização em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*. *In*: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte,

2007.

WATTS, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WELLEK, René. **The concept of realism in literary scholarship**. In: *Neophilologus*. V45. N1. 1961. Disponível em <https://link.springer.com/article/10.1007%2FBF01515025>

WOODRUFF, Paul. Aristotle on *Mimēsis*. In: RORTY, Amélie Oksenberg (Ed.). **Essays on Aristotle's poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992.