

# *Pensamento social brasileiro e literatura contemporânea*



Montagem.

## *Ronaldo Oliveira de Castro*

Doutor em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). hurtiga@gmail.com

## Pensamento social brasileiro e literatura contemporânea\*

Ronaldo Oliveira de Castro

### RESUMO

Neste artigo são discutidos alguns romances brasileiros contemporâneos comparando-os com períodos anteriores, buscando mostrar como é possível encontrar a constituição de uma tendência literária que se afasta de algumas características tradicionais da literatura brasileira, presentes até o período da ditadura militar. Seria possível constatar em romances contemporâneos a dissolução da perspectiva de que através da literatura seria possível apresentar uma síntese da nação, ou que determinados personagens, intelectuais de classe média, ou camponeses, oprimidos do campo ou da cidade, possam funcionar como representantes de toda nação. Ao invés das sínteses coerentes, aparecem romances que exploram a fragmentação, a impossibilidade de falar pelo outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** pensamento social brasileiro; literatura contemporânea; romance.

### ABSTRACT

*This articles analyzes a few contemporary Brazillian novels comparing it to previous moments in Brazilian literature, searching for the possibility of finding the foundation of a literary trend that sets itself apart from some of the traditional characteristics of Brazilian literature which had been present up untill the military dictatorship period. It would be possible to find in some contemporary novels the dissolution of the perspective according to which though literature it would be possible to present the nation's totality, it's essence, unity and core characteristics, or that some literary characters, middle class intellectuals or working class country men, oppressed minorities from both rural and urban backgrounds could serve as representatives of the entire nation. Instead of totalities, there are novels open to explore the fragmentation and the impossibility of speaking for someone else or claiming the other's voice.*

**KEYWORDS:** Brazilian literature; contemporary literature; novel.



“(…) A finalidade de toda forma narrativa é contribuir à compreensão de si”<sup>1</sup>, se esta afirmação de Paul Ricoeur é verdadeira, e se o romance é uma forma narrativa, podemos pensá-lo como uma história que está sendo contada sobre nós mesmos, através da qual nos compreendemos. As narrativas bíblicas, as quais Ricoeur se refere no texto do qual extrai a citação, indubitavelmente são constitutivas da auto-compreensão de povos e indivíduos, dando uma contribuição importante para o sentido de si, fornecendo explicações para o mundo, um sentido para a vida, conferindo por vezes um senso de missão histórica para todo um povo. Mas não limitaria o alcance da formulação do autor às sagradas escrituras ou aos

\* Este texto é uma versão ligeiramente modificada e ampliada de um trabalho apresentado no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, no GT Pensamento Social no Brasil, no Rio de Janeiro em julho de 2009.

textos fundadores da literatura ocidental. Pode-se dizer que textos como *Madame Bovary*, ou *Portrait of a lady* podem contribuir para a compreensão que o leitor tem de si mesmo, na medida em que ele se pensa, contrasta seus sentimentos ao mesmo tempo em penetra no mundo instituído por cada um desses textos. A narrativa literária nos oferece uma forma de pensarmos nossa própria experiência, faz com que questionemos nossa própria vida, de certa forma nos induz a narrarmos nossa própria experiência, ainda que para nós mesmos.

Nesse sentido, não é preciso supor nenhuma tentativa de explicar o texto pelo contexto quando se afirma que na literatura (brasileira) contemporânea podemos encontrar narrativas que são e que se relacionam com histórias que contamos sobre nós mesmos, tanto em sentido individual quanto coletivo. Neste caso, poderíamos pensar como a literatura recente se conjuga ou se dissocia de uma série de textos que costumamos pensar como fundadores ou inventores do Brasil. Tome-se, por exemplo, o caso de *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mocambos*, pode-se encontrar nestes textos uma perspectiva que apesar de contrapor uma série de antagonismos em equilíbrio, de encontrar diversas tensões que não se dissolvem, mas que ao contrário se repõe, elabora apesar disso uma espécie de visão de conjunto que engloba os antagonismos, e que percebe que estes passam a constituir uma espécie de história ou tradição comum. Passagem famosa do final do primeiro capítulo de *Casa-grande & senzala* anuncia que a cultura brasileira contemporânea continua apresentando o antagonismo entre as culturas africana e européia, mas justamente por isso pode gerar contribuições para além das possibilidades destas duas culturas isoladas. Uma perspectiva como a de Freyre não nega a violência, as injustiças ou simplesmente as diferenças que constituem as experiências históricas das quais os diversos grupos contemporâneos seriam herdeiros. Pelo contrário, reconhece essas diferenças, que podem até mesmo permanecer irreduzíveis, mas, paradoxalmente, elas se incorporam a uma história comum, uma história que poderia se dizer mestiça, pois conserva os traços dos diversos elementos que a compuseram, sem resultar numa síntese hegeliana que apague as antigas origens. Ainda assim, tal concepção supõe uma determinada idéia de formação nacional, de constituição da cultura, por mais múltipla que esta possa ser, como algo que unifica. Logo, haveria uma instância supra-empírica que se formaria, a cultura nacional, e consistiria justamente na “unidade” desses elementos que se contrapõem e permanecem antagônicos. Ou em outras palavras, há aqui uma meta-história que justifica como uma série de elementos que se opõem, que historicamente estabeleceram relações de violência e dominação, são simultaneamente herdeiros das injustiças do passado e tem como legado a formação de uma cultura comum, ainda que esta concretamente seja também caracterizada por uma imensa diversidade interna, seja composta por uma série de contribuições divergentes. Em meio à anarquia dos antagonismos em equilíbrio encontra-se uma perspectiva histórica abrangente que revela um sentido da história, ainda que esta em Freyre, permaneça aberta.

Em *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido<sup>2</sup>, o ponto seria ainda mais claro, pois trata-se efetivamente neste livro do processo de constituição de uma ordem literária nacional, da elaboração de um cânone, numa perspectiva muito distante da —anarquia que encontra-se em *Casa-grande & senzala*. A literatura romântica funciona como ponto de partida,

<sup>1</sup> RICOEUR, Paul. *A hermenêutica bíblica*. Edições Loyola: São Paulo, 2006.

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Editora Itatiaia: Belo Horizonte-Rio de Janeiro, 1997.

o autor declara que assumiu o ponto de vista dos críticos do primeiro romantismo brasileiro, neste sentido o livro tem um telos, a constituição de uma literatura nacional, que é por sua vez uma adaptação do espírito do ocidente à realidade local. O processo investigado por Candido é, portanto, dotado de uma enorme coerência, pois os momentos decisivos da literatura brasileira, o arcadismo e o romantismo se encaixam um no outro conduzindo em direção da independência literária, da constituição de um sistema literário nacional dotado de coerência e continuidade histórica, que é integrado pelas mais diversas produções que dialogam entre si, formando uma tradição. Ainda mais explicitamente o modelo de Candido supõe uma herança comum que constitui o campo literário, poder-se-ia então dizer que essa esfera da cultura é marcada por uma forte integração. E de novo encontramos uma meta-história, uma percepção de que haveria um sentido profundo por trás dos acontecimentos (literários, no caso) que permitiria integrá-los, garantindo a coerência do todo.

Esta busca da coerência se relaciona com uma conhecida disposição do pensamento ocidental, que desde o desenvolvimento da nova concepção de história que surge no século XVIII, suplantando a concepção clássica da história mestra da vida como um repertório de exemplos, passa a acreditar que poderia encontrar um telos que daria retrospectivamente um sentido para a história, que mesmo os acontecimentos aparentemente mais caóticos poderiam estar contribuindo para a realização de um objetivo que só a posteriori se revelaria. Para a concepção iluminista da história seria possível identificar a lógica subjacente que conferiria inteligibilidade aos processos sociais, em sociedades que agora são concebidas como abertas ao novo. Vários autores, entre os quais estão Koselleck, Elias, Ricoeur, já demonstraram o quanto a filosofia da história contribui e se associa a várias formas de pensamento, ao desenvolvimento das perspectivas que o mundo ocidental utilizou para se pensar, como o marxismo, e como a própria sociologia não seria possível sem que se reconhecesse ao mesmo tempo o padrão mutável da história e sua inteligibilidade, deixando de perceber os fenômenos sociais como inscritos numa ordem imutável, como se torna explícito na Filosofia da História de Hegel. Mas o que acontece quando deixamos de ser hegelianos?

Creio que em parte a literatura contemporânea, inclusive a brasileira, poderia nos indicar se não a resposta para esta pergunta pelo menos nos mostrar que andamos contando histórias diferentes sobre nós mesmos. As histórias que agora gostamos de contar não supõe a integração, nem necessariamente um sentido final que de algum modo possa redimir as diferenças, desigualdades e injustiças.

Se retomarmos a tradição literária de algumas décadas atrás, dos anos trinta até os anos 80 pelo menos, poderíamos nela encontrar o *topos* da identidade nacional, que durante a ditadura militar se converte na temática do nacional popular, no desejo de construção de personagens que pudessem de certa forma superar as cisões do país, unindo todos os setores oprimidos e progressistas, gerando formas simbólicas de unidade entre setores urbanos de classe média, operários, trabalhadores rurais, se não na realidade pelo menos na imaginação de daqueles que viam na produção cultural formas de expressar seu descontentamento com o regime. No início dos anos 80, alguns personagens ainda podiam esperar sintetizar a nação ou figurar como porta-vozes da unidade nacional, e o intelectual ou artista de classe

média podia ser um agente capaz de definir o que seria o nacional-popular, ou identificar o interesse de todos para contrapô-lo à ditadura. Mas este lugar onde a cultura nacional se totaliza iria ruir. A idéia de uma unidade popular que confronta a ditadura foi substituída por uma perspectiva que percebe a fragmentação e a multiplicidade como características do mundo moderno. Uma das questões com a quais este texto se envolve é discutir como esta nova situação é representada na literatura brasileira, sem perder de vista que se aqui se pode construir essa relação entre uma literatura que absorve a fragmentação como parte de sua própria estrutura narrativa e a dissolução de um *topos* local. A literatura brasileira contemporânea que assume essas características encontra pontos de contato com a literatura internacional, na qual se encontram diversas linhagens e tradições de fragmentação do foco narrativo, do narrador, da consciência dos personagens ou do próprio mundo encenado no texto.

### A Literatura e a tradição do nacional-popular

Examinando a produção cultural brasileira durante a ditadura encontra-se sem dificuldade a representação do artista ou intelectual de classe média como um agente que seria responsável por despertar a consciência crítica das camadas populares. Este podia identificar os problemas sociais e se tornar porta-voz dos oprimidos, fazendo da produção cultural uma forma de expressar a resistência aos males do país. Era possível construir elos entre a cultura e a política, pois a primeira enquanto expressão do nacional-popular deveria contribuir para a incorporação dos excluídos, e para a crítica das injustiças presentes no universo social brasileiro<sup>3</sup>.

Este tema é perceptível na MPB, na literatura, no Cinema Novo. Uma série de personagens alegóricos podem ser encontrados, personagens que parecem sintetizar a nação, revelar uma realidade profunda que o jogo político dominante teria de certa forma escondido, ou que apontam para a posição que deveria ser tomada diante da realidade. No caso da literatura pode-se tomar como exemplo *Quarup* de Antonio Callado<sup>4</sup>. Neste livro de 1967, Nando o personagem principal, começa seminarista no Nordeste, vai parar no Rio de Janeiro, une-se a uma expedição que procura o centro geográfico do Brasil, entrando em contato com uma tribo do Xingu, envolve-se com o Movimento de Cultura Popular, com as Ligas Camponesas, e, finalmente, desaparece no capítulo final para tornar-se guerrilheiro. Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste se articulam na construção do personagem, em cada um dos lugares que passa, sua experiência do mundo se desenvolve, como se descobrisse dimensões do país, que antes não suspeitara. O livro que acompanha os últimos governos civis e os primeiros anos da ditadura poderia ser entendido como uma espécie de romance de formação. Trata-se da *Bildung* de Nando, que em suas viagens descobre o Brasil, e sobretudo, descobre o tipo de ação que a situação do país exigia. O jovem seminarista engaja-se no projeto de transformar a nação e resistir à ditadura, torna-se um personagem que no final das contas luta por todos, combate a opressão não enquanto representante de um grupo particular, de uma classe média democrática, mas enquanto alguém que pode se apresentar como vanguarda, lutando pelo país ou pelo povo. Neste sentido, Nando representa todos aqueles que se contrapõem à ditadura, ainda que apenas em seus corações. O personagem canaliza desejos que se supõe atravessar

<sup>3</sup> Para este ponto pode-se conferir ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Brasiliense: São Paulo, 1991.

<sup>4</sup> CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

<sup>5</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>6</sup> GALVÃO, Walnice. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

<sup>7</sup> Como em CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1996.

<sup>8</sup> HOLANDA, Chico Buarque. *Estorvo*. Companhia das Letras: São Paulo, 1991.

fronteiras de classe, e alimenta a imagem da resistência, ainda que esta seja simbólica. Contudo, como disse Roberto Schwarz<sup>5</sup>, esta produção artística que enfrentava nos palcos (ou nos livros, no caso) uma ditadura que não se ousava enfrentar nas ruas, pode ter tido efeitos que foram além da catarse. Mas isso é um problema que não cabe discutir aqui.

Algumas análises da canção de protesto na MPB sintetizam o ponto que persigo. Quando Walnice Nogueira de Galvão<sup>6</sup> identifica na música o *topos* do “dia que virá”, a imagem recorrente na música de que um dia o mal desaparecerá ou a felicidade retornará, apresenta o músico como alguém que se pensa enquanto representante do nacional-popular, alguém que canta pela nação que foi silenciada. O suposto desta perspectiva é que é possível encontrar uma unidade da nação, que seria expressa culturalmente na literatura, na música, nas artes. A cultura, tanto do “povo”, quanto da classe média que se torna sua porta-voz e setor mais avançado, é contraposta assim ao autoritarismo<sup>7</sup>. Ou seja, há a representação de uma unidade nacional-popular que permite tanto a identificação de personagens como expressão simbólica da nação, quanto a formulação de um discurso sintético que capte esta unidade.

Contudo, talvez a Campanha pelas Diretas possa ser pensada como o canto de cisne desta perspectiva, o último momento em que foi possível a grande unidade nacional contra os “opressores”. Pois com o fim da ditadura militar desapareceu o adversário que poderia aglutinar grupos diversos, aliados na oposição ao inimigo comum, e que se tornavam construtores da unidade nacional-popular. No entanto, outros fatores contribuem para a dissolução desta unidade. O próprio desenvolvimento da indústria cultural no Brasil contribuiria, segundo Ortiz, para uma alteração no conceito de popular, que deixa de se definir por um critério político-cultural, e passa a ser entendido a partir de critérios de mercado. O termo aplica-se agora a um produto que seja amplamente consumido, ou que corresponda ao gosto das massas. Neste sentido, diversos fatores podem ser pensados como responsáveis pelo desgaste daquele *topos*, inclusive a influência de perspectivas e movimentos culturais internacionais, o próprio debate intelectual interno, as demais transformações que ocorriam.

Há pouco propunha que em *Quarup* as viagens de Nando pelo país, de certa forma, constituem etapas de sua formação. Ainda que a busca do centro geográfico brasileiro redunde no encontro de um imenso formigueiro, onde morre Fontoura, personagem que desejava salvar os índios, esta experiência anuncia o fim de certo projeto de integração e desenvolvimento nacional, mas revela a Nando algo sobre o país. Nada mais simbólico que um formigueiro no centro geográfico do país. Se a busca por este centro termina de modo que mistura ironia, decepção e melancolia, a viagem não cessa, e continua o desenvolvimento do personagem paralelamente às transformações do país. Nando está em busca de seu próprio centro, e em suas viagens descobre um Brasil que apesar de diverso constitui uma unidade.

### A fragmentação da tradição

Bem diferente é a posição do personagem central de *Estorvo* de Chico Buarque<sup>8</sup>. Na verdade personagem descentrado, desorientado que perambula pelas ruas, se perde, parece enxergar a realidade através de um olho-mágico que tudo distorce, prolongando a cena inicial do livro, quando

observa um estranho que toca a campainha, numa metáfora de sua situação diante do mundo. Há algo de onírico neste livro que corresponde ao modo como o personagem vê a realidade, que sempre se apresenta aos seus olhos como algo, estranho, desconhecido, quase irreal. O personagem classe média do livro de Chico Buarque não é mais o representante das classes populares, sua visão não capta a unidade da nação, nem corresponde a um projeto político que poderia suturar fraturas nacionais. O personagem parece manter-se numa linha tênue entre o sono e a vigília, sua consciência parece alterada, sua apreensão do cotidiano é quase surrealista. Sua visão deformada capta fragmentos, seus deslocamentos constituem mais uma errância do que um roteiro. A realidade parece que deixou de fazer sentido, e o personagem está desprovido de uma linguagem comum que lhe permita apreender o sentido da ação dos outros com quem se defronta. Recorde-se o episódio da viagem ao sítio da família. Ao chegar ao sítio encontra-o tomado por homens estranhos, e vê o terreno ocupado por uma estranha plantação. Contudo, não parece compreender que se trata de traficantes<sup>9</sup>. A visão do personagem nada revela a não ser perplexidade e desorientação. Perplexidade diante de um mundo que se fragmentou, onde não existe mais um lugar de onde seria possível captar a unidade. A classe média que antes produzia o intelectual engajado, que de certa forma tornava-se mais povo do que o povo, pois tomava as posições políticas que este deveria tomar, se não fosse sua situação de “alienação”, agora produz um personagem que enfrenta o mundo a partir de uma visão subjetiva e desesperada, solipsista, enfim. Ao contrário do movimento de Nando em *Quarup* cujo deslocamento através do espaço constituído pela narrativa gerava uma espécie de apreensão do Brasil, revelando a unidade na diversidade, em *Estorvo* a diferença acaba se convertendo em choque, como se mundos distintos colidissem<sup>10</sup>. A fratura permanece exposta, não há um lugar onde estas diferenças possam ser conciliadas, nem um ponto de vista amplo o suficiente para incorporar todos os outros. A perspectiva é sempre a do personagem que vê o mundo a partir de sua própria idiossincrasia. Se o projeto do nacional-popular supunha a possibilidade de compreensão entre a classe média e as camadas populares, aqui parece que o espaço dialógico se desfaz, se é que em algum momento chegou a se instaurar.

A pirâmide de vidro projeto-residência da irmã do personagem, representante de uma classe média bem sucedida, revela esse estilhaçamento. “O vidro explica-se por um desejo de transparência, de contato com a natureza (a casa se situa no alto de um morro, em meio a um pequeno jardim botânico, uma miniatura de floresta), mas está sitiado num condomínio fechado e com forte aparato de segurança”<sup>11</sup>. Por outro lado, o desejo de transparência e contato com a natureza demonstra certo artificialismo, a pirâmide de vidro está exposta ao sol, potencializando o calor do verão, revelando sua inadequação ao clima local. A pirâmide transparente, protegida no interior do condomínio que deveria instaurar uma fronteira que não pudesse ser transposta sem autorização, que deveria ser um ambiente ascético, livre do contato com as *classes dangereuses*, na verdade representa o isolamento, a destruição do espaço de diálogo, ou o abandono deste como projeto. Numa situação como essa, o contato se estabelece através da violência. A pirâmide de vidro poderia ser interpretada a partir da proposta de Elisa Reis de aplicar o conceito de familismo amoral à situação brasileira. De acordo com a autora o projeto de constru-

<sup>9</sup> No sítio teria ocorrido, “cinco anos atrás”, uma briga entre o protagonista e seu único amigo, que embriagado exigia que o primeiro enfrentasse as leis, à família, e gritava convocando camponeses imaginários a ocupar o sítio. Ironicamente, na ocasião de retorno ao sítio são traficantes que o ocupam.

<sup>10</sup> Algo similar poderia ser dito de *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca, onde classe média alta e “marginália” colidem. Contudo, em *Estorvo* parece que o personagem está desprovido de meios de elaborar um horizonte de inteligibilidade desta colisão. O assalto a casa da irmã, a ocupação do sítio por traficantes são eventos percebidos através da distorção do olho-mágico, adquirindo contornos oníricos ou semi-aleatórios.

<sup>11</sup> MASSI, Augusto. *Estorvo* (resenha de: Holanda, Francisco Buarque de. *Estorvo*). *Novos Estudos CEPRAP*, São Paulo, n. 31, 1991.

<sup>12</sup> GOMES, Renato Cordeiro. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?. *Alceu*, v.1, jul.-dez 2000.

<sup>13</sup> LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ção de solidariedade nacional no Brasil teria se produzido sempre a partir do Estado, que através de uma ideologia do consentimento produzia o consenso em torno de um interesse determinado, apresentando-o como um interesse geral que beneficiaria o Brasil, retirando a legitimidade de outros interesses, desqualificados por serem particulares. Quando o Estado deixa de ser o promotor do desenvolvimento, perde também a capacidade de gerar esta solidariedade, e a situação de desigualdade no cenário social brasileiro faz com que os diversos grupos sociais não percebam nada em comum entre si, de modo que a distância entre os grupos privilegiados e os grupos economicamente subalternos se amplia também no plano simbólico. Estes grupos sociais tornam-se cada vez mais estranhos um para o outro, na verdade os indivíduos tendem a se isolar com suas famílias e a desconfiar do outro que vive em condições diversas das suas. A pirâmide de vidro só é possível porque seus moradores julgavam-se protegidos de indivíduos que pertenciam a grupos estranhos ao seu. Sua transparência revela seu isolamento. “*Estorvo* quer captar o homem brasileiro exilado na vida urbana. Emblema de uma sociedade desagregada e sem projetos, o protagonista busca a si mesmo, nas suas raízes perdidas, através dum percurso em que tudo dá errado: ele é um estorvo”<sup>12</sup>.

Na *Teoria do romance*, Lukács deixa transparecer certa aspiração pela totalidade, a consciência individual no mundo moderno viveria uma espécie de exílio, a comunhão entre subjetividade e objetividade, entre indivíduo e comunidade que caracterizavam as épocas orgânicas da humanidade, e que se revelavam na epopéia, a totalidade espontânea da existência haviam desaparecido. O romance, epopéia de um mundo sem deus, na célebre expressão do autor, seria também a narrativa de um mundo em que a consciência e a realidade não coincidem, seria a forma estética própria de um mundo onde a totalidade havia sido perdida, no qual os interesses da coletividade e do indivíduo não mais coincidem. Vivendo num mundo no qual não se integra plenamente, em que o sentido da existência não é mais conferido por alguma instância coletiva ou pela tradição, o indivíduo torna-se problemático, e tenta encontrar um sentido para sua própria experiência, num mundo formado por uma série de convenções que parecem ser artificiais e até mesmo opressivas. Lukács descreve não uma desorientação pós-moderna, mas a própria modernidade como fundada sobre esta fragmentação da experiência, que não é mero reflexo da revolução industrial, mas vem de um processo de longo prazo, que pode ser pensado como a perda da pátria transcendente. Não há mais uma fonte de sentido “objetiva” que oriente os indivíduos. A enigmática e metafórica abertura da *Teoria do romance* (“afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. [...] O mundo é vasto e no entanto é como a própria casa, pois o foto que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”<sup>13</sup>), introduz a idéia de que em algumas sociedades sujeito e objeto, o eu e o mundo, a cultura do indivíduo e a cultura do grupo formam uma unidade, numa integração que os tempos modernos dissolveriam. Tal situação é típica das culturas fechadas, que permitiram o surgimento da epopéia, na qual a norma e o ideal estão fixados claramente. Mais do que crianças normais, como disse Marx, os gregos na análise de Lukács foram crianças felizes, possuíam uma integração, uma unidade com seu próprio mundo que nós não podemos experimentar. Eles podiam se orientar pelas



estrelas porque o fogo que queimava nestas era o mesmo que ardia em suas almas. Nesta análise, é difícil não perceber que Lukács interpreta o romance a partir de uma estrutura nostálgica como a forma que expressa o “desabrigo transcendental” dos indivíduos modernos que não encontram nas estrelas um mapa que os conduza para além da angústia. Se tivéssemos permanecido “gregos” ou se o esforço cristão medieval de totalizar a experiência a partir da pátria transcendental tivesse durado o romance não teria surgido. A forma romance expressa a contraposição entre o indivíduo e sua sociedade, entre a cultura do grupo e sua própria cultura, entre as normas sociais e sua subjetividade. A forma romance, neste livro de Lukács, expressa a quebra da unidade e a nostalgia da integração perdida.

Poderíamos encontrar uma analogia com a situação discutida aqui. Não só a literatura como a música, e outras formas de produção artística foram percebidas como instrumentos críticos na luta contra a opressão: cultura e aspirações democráticas ou anti-ditatoriais se conjugavam facilmente. Por mais diversa que fosse a produção cultural daqueles anos, por mais distintas fossem as poéticas de Chico Buarque, Caetano Veloso, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, ou a arte de Cildo Meireles algo em comum parecia atravessar todas estes produtos, gerando uma frente ampla em que a cultura se opõe à ditadura. Evidentemente *Quarup* não é a *Iliada*, mas também é evidente que há uma pretensão épica em um personagem como Nando. Deste modo, seria tolo negar a imensa diversidade desta produção cultural, mas havia uma série de estratégias interpretativas ou metanarrativas que pareciam construir alguma unidade, por mais que patrulhas ideológicas e movimentos odara pudessem se contrapor. Toda uma produção que expressará o caráter problemático da época como algo que poderia vir a ser superado, pois a unidade poderia ser construída na oposição ao inimigo comum.

A produção literária contemporânea parece editar constantemente a idéia de fragmentação, e a perspectiva que Lukács utilizava para pensar o romance como característico da era burguesa é potencializada: o romance brasileiro contemporâneo, ou pelo menos uma parcela do romance carioca contemporâneo<sup>14</sup> tematiza a cisão entre as aspirações do indivíduo e o mundo objetivo. E se lembrarmos de *Estorvo* ou de *Um táxi para Viena d'Áustria*, a cisão chega a atingir a própria consciência e percepção que o indivíduo tem do mundo. A consciência do “eu” que perambula em *Estorvo* parece ter perdido a conexão com o senso comum, não partilha as referências que permitiriam que sua compreensão do mundo se ajustasse ao entendimento que os outros possuem da realidade. Por isso o romance tem aquela atmosfera de sonho, é uma fábula, cheia de som e fúria, não contada por um idiota, mas por um personagem que perdeu as bases do entendimento comum da realidade.

Os personagens de *Um táxi* e *Estorvo*, por razões diversas, estão mergulhados em sua própria consciência, em cujo fluxo o mundo se dissolve, ao mesmo tempo em que contra eles se choca. Os personagens de classe média que aparecem nesses romances não sintetizam a nação, não são seus porta-vozes intelectuais, não são os representantes do coletivo. Não poderiam sê-lo, pois sua relação com a realidade é de perplexidade. Simmel e Benjamin construíram imagens do indivíduo moderno que enfrenta uma série de choques decorrentes da multiplicidade de estímulos que a metrópole produziria. Em Simmel, o indivíduo se torna blasé como

<sup>14</sup> Falo de romance carioca contemporâneo pois a maioria dos romances que comento como contraponto à perspectiva presente em *Quarup*, tem o Rio de Janeiro como cenário. Não quero dizer com isso que não encontraremos esta tendência em outros espaços, apenas chamo a atenção para o caráter regionalista deste texto, ou para a perspectiva a partir da qual se selecionou o objeto. Se busco aqui narrativas ou histórias que estão sendo contadas não apenas sobre o Rio, mas sobre o Brasil, ressalto o ângulo a partir do qual este discurso está sendo construído. A ampliação do número de textos literários analisados, tanto do Rio quanto de outras regiões, analisadas provavelmente revelaria outras tendências, já que está não é a única história passível de ser contada, mas talvez revelasse também algumas coincidências.

uma forma de se proteger da dissolução que a abertura para todos estes estímulos acarretaria, e em Benjamin o indivíduo sai às ruas justamente para enfrentar os choques, para receber os estímulos, para apará-los como num combate com espadas. Os personagens dos romances citados não recorrem nem à atitude blasé nem a atitude do esgrimista, de certa forma naufragam no oceano de estímulos, e seus pensamentos seguem errando pelo mundo, revelando constantemente uma percepção desconfortável de que a representação não apreende o mundo, de que há um descompasso entre a imagem que o estímulo provoca e a fonte que a ocasionou.

Mas esta multiplicidade não aparece apenas nos romances em que os personagens estão mergulhados num fluxo de pensamentos. Em *Os insones* de Tony Belloto a imagem dos fios que costuram uma cidade pretensamente partida são evocados. Mas se os fios aparecerem a visão das rupturas não é menos nítida. O personagem central é Samora, descrito em certo momento como “um adolescente megalômano que se imaginava ativista político”<sup>15</sup>, na verdade um jovem negro de classe média, que se torna um guerrilheiro anacrônico, que conecta seus ideais revolucionários ao tráfico de drogas, e que atrai para junto de si Sofia, também de classe média, mas branca, que depois do Fórum Social Mundial descobre novos interesses, e se une a Samora, juntos imaginam que vão mudar o mundo roubando casas de câmbio e distribuindo os dólares para os favelados. A violência do tráfico não é inicialmente problematizada pelos dois personagens revolucionários, pois poeta da destruição, a violência seria para Samora uma forma de arrumar o mundo. Um contraponto interessante aos dois românticos personagens cuja percepção da realidade parece tão distante do que de fato ela é, mas que não deixam de exercer uma atração quase hipnótica, é Renato, pai de Sofia, adulto, profissionalmente estabelecido em São Paulo, pensa que já não se recorda como é desejar mudar o mundo, e percebe desconfortável que as ações de Samora e sua filha são uma espécie de caricatura dos seus antigos sonhos, dos projetos de sua geração. Se alguns personagens se fascinam com a ação dos dois, se algo em Samora e Sofia protesta contra a injustiça do mundo, contra a cidade partida, contra a desigualdade, por outro lado os ideais dos personagens parecem estranhamente deslocados e irrealistas. A violência atravessa a imaginação dos personagens que povoa o Rio em *Os insones*, jovens de classe média colecionando armas, a barbárie instalada nos morros pelo tráfico, e Samora vendo a violência dos traficantes como uma espécie de onda revolucionária que poderia ser canalizada na direção certa, como uma espécie de revolta dos oprimidos que poderia ser politizada e se tornar redentora. Samora e Sofia não percebem que se tornaram criminosos.

Mas por falar em violência, o romance policial de Garcia-Rosa também trás imagens do Rio de Janeiro que revelam os fios que unem a cidade partida. Neste caso é o crime que funciona como uma espécie de novelo que se desenrola por diferentes espaços conectando pessoas que aparentemente não teriam relações umas com as outras. Algo similar aparece em seus romances, como se houvesse a idéia de que a cidade é constituída simultaneamente por espaços que se excluem e se conectam, que se chocam e se interpenetram. Moradores de rua e artistas nas calçadas de Copacabana, pessoas de alta condição econômica se vendo em conexão com os personagens extraídos diretamente do lumpém. O Rio de Garcia-Rosa não é visto através da consciência dos personagens, e estes parecem perceber a cidade e o mundo através dos mesmos esquemas, das mesmas

estratégias de senso comum. Por mais que o crime revele conexões inusitadas e coloque em contato personagens que de outro modo se evitariam, estes têm um mundo em comum, partilham uma mesma realidade que se compõe de diferentes camadas, mas que podem ser reconhecidas através das mesmas bases. Vejamos um caso extraído de *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Neste romance existem três espaços básicos que se contrapõem. Primeiro, o centro da cidade, que conta com áreas decadentes, e ao mesmo tempo é local de certo roteiro cultural. É o local onde se situa a delegacia e onde ocorre um suposto crime. Depois, a Zona Sul local de residência dos personagens de classe média alta. Finalmente, a Zona Norte, onde encontraríamos uma gradação, Tijuca, onde mora uma secretária e sua mãe, e o Méier onde mora um malandro. Os personagens que moram nestes espaços distintos se encontram (de certa forma, o Centro é o ponto a partir do qual a trajetória dos personagens se interliga), e cada um deles trás para a interação características distintas, que de certa forma são associadas ao espaço a que pertencem. Contudo, mesmo que haja esta interseção entre os atores do drama policial, enfatiza-se a descontinuidade e a oposição entre eles<sup>16</sup>. A análise pode revelar uma geografia simbólica do Rio de Janeiro, que se constitui a partir de um investimento de valores que distingue espaços, e que torna determinados personagens ou relações sociais mais próprios a um destes cortes espaciais do que a outros.

Mas dos textos aqui selecionados é sobretudo em *Estorvo, Um táxi para Viena d'Áustria* e *Os insones* que a imagem da fragmentação se faz sentir. A nostalgia da totalidade perdida aparece, e o romance se apresenta como em Lukács como uma forma que corresponde a um mundo que se tornou problemática. Mas isso não significa que a antiga realidade não fosse árida, pelo contrário. A antiga aridez, a ditadura e a esperança de superá-la, permitiam a constituição da unidade e a construção de um terreno de entendimento comum. Com o final da ditadura, o personagem de classe média tem pouco a dizer sobre o conjunto da sociedade, não é mais o intelectual cuja visão seria representativa dos anseios populares. Vê, agora, o mundo através de um olho mágico, e desconfia da possibilidade de efetivamente se conectar com os outros, ou de alcançar algum mínimo de reconhecimento. Há um texto que talvez seja paradigmático e ao mesmo tempo antecipe essa mudança, uma letra de Chico de Buarque, *Bye, bye, Brasil*.

Talvez poucos personagens tenham sido tão identificados com a idéia de uma resistência à ditadura através da cultura como Chico Buarque, que poderia ser pensado como um desses artistas ou intelectuais que foram considerados representativos, pois expressavam algo que era percebido como popular e nacional. A letra de *Bye, bye Brasil* revela justamente a perplexidade com a mudança na imagem do país, que aparece agora como algo estranho, fragmentário, desconexo. A música ainda pertence aos tempos da ditadura militar, e poderia ser interpretada como desconstruindo a imagem de progresso e desenvolvimento associada àquele regime: “Puseram uma usina no mar/ talvez fique ruim pra pescar”. Mas na caótica descrição da viagem do “eu” que se expressa na música talvez se possa notar a dissolução de uma perspectiva. O personagem ainda fala por todos, mas avisa que “aquela aquarela mudou”, talvez esteja justamente dizendo que mudou tanto que já não é mais possível falar dele como se fosse apenas “um”, não é possível totalizá-lo de modo que alguém se apresente como porta-voz das aspirações de todos. “Eu vi um Brasil na TV” pode ser lido

<sup>16</sup> Uma passagem em discurso indireto livre deixa nítido esse corte: “a morte da velha senhora num apartamento da Zona Norte [Tijuca] não merecia ser noticiada num jornal de classe média alta” (GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996). A afirmação ao mesmo tempo propõe que a classe média alta não se interessa pelo destino dos indivíduos de classe média ou baixa, como supõe a separação espacial entre ambas. A classe média alta não está na Tijuca.

como um questionamento das imagens do país veiculadas pela mídia ou pelos militares, como uma crítica que aponta para uma diferença entre o país real e o país dos discursos, mas também pode indicar uma outra coisa. A era dos personagens alegóricos que sintetizam a nação e que falam por todos estava chegando ao fim: o Brasil é múltiplo. O “eu” que viaja em *Bye, bye, Brasil* talvez seja um parente próximo do personagem errático de *Estorvo*. Ambos estranham a realidade que vêem, mas em *Bye, bye, Brasil* ainda há referências partilhadas, há um pano de fundo contra o qual as mudanças são percebidas, a antiga “aquarela” ainda está na memória, e é a partir dela que o estranhamento se constitui. A expectativa é de que pessoa do outro lado da linha compreenda as informações fragmentárias que são transmitidas com urgência, pois “a ligação está no fim, a última ficha caiu”. Em *Estorvo* já não havia mais fichas.

### **Narrativas tradicionais da integração x novos discursos da fragmentação**

Se a interpretação proposta acima procede, as tendências para a dissolução de totalidades, a fragmentação do discurso, da consciência, do fluxo da própria narrativa que encontramos em diversos textos da literatura contemporânea de modo geral, no caso brasileiro dissolve algumas tradições que estiveram enraizadas em nossas letras por bastante tempo. Pois se retomamos a tese defendida por Candido em 1959 na *Formação da literatura brasileira* constata-se que o autor apresenta uma perspectiva que percebe justamente a produção de um sistema literário coerente, que congrega autores que se conferem a missão de construir a nação através da literatura. E a construção da nação exigia a produção de uma totalidade coerente, a ordem do texto como metonímia da ordem que se esperava construir para o país. Mas o próprio Candido mais tarde complexifica sua história da literatura nacional, pois em ensaios como *A educação pela noite* e *Dialética da malandragem*, escritos já na ditadura militar, o autor analisa textos e autores que se distanciam da construção da ordem e que assumem posições destoantes no interior de um *corpus* literário que parece atraído pela ordem. No interior ou ao lado do sistema apresentado em *Formação da literatura brasileira*, algo parece fora da ordem, outras vozes surgem. Mas se estas apontam para alternativas, parecem constituir, especialmente no caso da *Dialética da malandragem*, expressões de uma lógica cultural popular que se contrapõe às práticas autoritárias. Neste sentido o texto poderia ser facilmente integrado às interpretações do Brasil que, de uma forma ou outra, buscavam a unidade popular contra o autoritarismo das elites, ou simplesmente contrapunham o autoritarismo das elites à cultura do povo, para recorrer a expressão de Marilena Chauí.

Longe de concluir gostaria apenas de propor que pode ser interessante pensar comparativamente a produção literária brasileira contemporânea em relação às histórias mais “clássicas” que contamos sobre nós mesmos. Assim talvez se comprove a idéia aqui apresentada de que nesta literatura se encontram textos que se distanciam de uma longa tradição, presente tanto na literatura brasileira propriamente dita quanto na tradição do chamado pensamento social brasileiro que também privilegiou a idéia de integração cultural da nação, mesmo no caso de um autor como Gilberto Freyre, tão consciente dos antagonismos que formaram o cenário sócio-cultural brasileiro. Ao assumir estratégias narrativas marcadas pela fragmentação

dos personagens ou da narrativa, pelo fluxo caótico de consciência, pela dissolução do topos do personagem representativo que totaliza a nação, parte da literatura brasileira contemporânea que foi aqui representada principalmente pelos textos de Chico Buarque e Antonio Torres, mas também por Garcia-Roza, se afastam da antiga narrativa que buscava totalizar a nação, que buscava encontrar enredos, quer na literatura quer na história de formação do país, que apontassem para os idéias de integração, ou de construção de uma base cultural comum.

Retomando a idéia apresentada no início de que a literatura é uma das histórias que contamos sobre nós mesmos, a análise sociológica dos mundos da vida encenados no interior dos próprios textos, ou seja, como os personagens se relacionam com o seu mundo, como se relacionam consigo mesmos e com os outros personagens pode permitir visualizar alterações em percepções na forma de apresentar e ver o mundo, pode permitir contrastar perplexidades que surgem na literatura mais recente e que se afastam daquelas apresentadas na tradição apontada, mas que talvez sejam coerentes com outros textos, com outras abordagens do fenômeno literário, permitindo revelar vozes alternativas na própria tradição, como Candido de certa forma fez nos dois ensaios citados. Recorrendo novamente a Lukács, talvez se possa sugerir que em ambas as posturas seria possível encontrar o indivíduo problemático inserido num mundo contingente, feito de normas que parecem estranhas, constrangedoras ou opressivas. No entanto, é como se no primeiro caso se apresentasse a possibilidade de construir a unidade, de encontrar uma autêntica cultura brasileira ou construir uma forma política que leve para além das injustiças e opressão permitindo que todos os grupos se identifiquem uns com os outros. Nas novas histórias que estão sendo contadas esta unidade parece impossível. Se tomarmos os romances e filmes que tematizam indivíduos ou grupos em posição de exclusão, reclusão, ou em alguma situação, frequentemente se encontra uma certa aspiração documental que é legitimada pela idéia de testemunho. O que dá “autenticidade” a *Carandiru*, *Tropa de elite* e *Cidade de Deus* é a voz de quem esteve lá, alguém que pode falar não porque sua fala seja representativa da nação, mas por estar inserido justamente numa situação peculiar, que experimentou uma realidade que por mais próxima que seja de outros personagens deve permanecer de alguma modo estranha para estes. São livros e filmes construídos sob a perspectiva de que uma voz de “dentro” (de dentro da polícia, de dentro da comunidade) pode revelar algo que a classe média ou outros grupos jamais poderiam compreender por si. O que explica porque é possível que estas narrativas assumam por vezes um tom moralista, responsabilizando por exemplo, a classe média, consumidora, pelo tráfico. A voz do testemunho pode moralizar, pois a vida lhe deu esta autoridade. Neste sentido, o cara que erra pela cidade e pela região serrana em *Estorvo* não é o oposto dos narradores policiais ou marginalizados, é na verdade seu par. Um é o personagem de classe média que já não tem o que dizer sobre o mundo, que estranha tudo ao seu redor, não possuindo um mundo comum que compartilhe com os outros. Na outra posição estão os personagens que dão testemunho de como suas vidas são irredutíveis ao discurso do outro.



*Artigo recebido em agosto de 2009. Aprovado em outubro de 2009.*

