

TENDÊNCIAS DA NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Regina Dalcastagnè

Escritores, como outros artistas, costumam alimentar a crença de que suas obras expressam uma individualidade única, livre de quaisquer constrangimentos sociais. O romancista Bernardo Carvalho traduziu com perfeição este sentimento, ao reclamar que “se ninguém mais sabe o que fazer com as artes e o que dizer sobre elas, só resta se agarrar às vozes que elas representam socialmente” (CARVALHO, 2007). Seu discurso busca desqualificar uma determinada abordagem crítica, apontando aqueles que a praticam como incapazes de outras leituras, como se essa escolha não marcasse, desde o início, o reconhecimento de um problema importante por parte dos estudos literários. E como se indicar a vinculação das representações literárias com o mundo social ao qual estão ligadas fosse alguma espécie de ofensa aos escritores que se julgam acima dessas questões.

As pesquisas – sobre personagens e autoria – coordenadas por mim e realizadas pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília apontam para a relevância deste tipo de análise. No Brasil, aqueles que têm acesso à voz literária formam um grupo muito homogêneo. São quase todos brancos, muito mais homens do que mulheres, habitantes dos grandes centros urbanos, com nível universitário, em geral com profissões já vinculadas com o domínio do discurso. O mundo que recortam em suas narrativas está marcado por estas características. O público leitor – que compartilha, em grande medida, a posição social dos autores – consome as representações dadas por esse recorte, o que é tão mais significativo quando se sabe que as obras da literatura brasileira, em sua maioria, têm pretensões realistas.

Para usar um conceito da filósofa política norte-americana Iris Marion Young, cada um de nós incorpora uma determinada *perspectiva social*. Isto é, nossa posição na sociedade, determinada por geração, sexo, cor, classe social, orientação sexual e outros elementos, estrutura determinadas experiências, colocando-nos numa posição a partir da qual vamos ver e interpretar o mundo¹. Um homem, por exemplo, pode até ser sensível às questões femininas

¹ De acordo com a definição de Iris Marion Young, o conceito de “*perspectiva social*” reflete o fato de que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição”. *Vividas de*

(embora nem sempre o seja), mas não vai ter as vivências que a sociedade impõe às mulheres – ser analisada prioritariamente pela aparência física, o temor da violência sexual, o preconceito renitente nos espaços profissionais. É essa perspectiva feminina (e não um estilo ou uma temática específica) que só as mulheres podem trazer ao discurso literário.

É necessário frisar que o que está em jogo não é a capacidade de construir narrativas e de representar o mundo, mas de fazer com que o produto deste esforço seja reconhecido como *literatura*. Carolina Maria de Jesus, por exemplo, autora de uma das obras mais impactantes da narrativa brasileira, costuma ser reduzida à condição de testemunho. Negra, empregada doméstica, favelada, tinha os sinais errados para ser admitida como criadora. Sua linguagem era poética e expressiva, mas fugia dos padrões literários aceitos. Nunca foi, de fato, incorporada no *campo literário*, uma categoria-chave de nossas pesquisas, extraída da obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Um *campo* é um espaço social com padrões próprios de hierarquia e consagração, que tende a excluir os indivíduos que não se adaptam às suas regras².

Em suma, escritores não são, como muitas vezes gostam de se apresentar, os intérpretes descarnados de uma estética etérea. Sofrem constrangimentos idênticos aos de outros agentes sociais; veem o mundo de uma determinada perspectiva, socialmente estruturada, e participam de um campo que estimula alguns comportamentos e veta outros. Por isso, é importante democratizar o acesso à voz literária – isto é, aumentar a pluralidade de perspectivas sociais capazes de se fazerem ouvir na literatura. Esse é um problema político mas também, e essencialmente, literário, uma vez que novas perspectivas podem trazer novos modos de expressão.

Tradição realista

Quando se pensa as tendências da literatura produzida no Brasil hoje, talvez a primeira observação a ser feita seja que ela é, em seu conjunto, *realista*. E é realista não porque se espelhe na realidade para construir suas representações, mas porque não consegue se afastar efetivamente da nossa tradição realista³, ou seja, a construção de um discurso que busca se

forma menos ou mais consciente, as perspectivas sociais são o reflexo, nas maneiras de ver e entender o mundo, da pluralidade de condições em que as pessoas se encontram neste mesmo mundo. (YOUNG, 2000, p. 136.)

² *Sobre o assunto, ver BOURDIEU, 1996.*

³ *Quando digo que nossa literatura se espelha muito mais nos discursos ligados à tradição realista (que perpassam inúmeras outras representações sociais) do que na própria realidade, não estou fazendo um julgamento de valor. Até porque não acredito em uma*

impor como representativo de uma realidade contemporânea, mesmo que não o seja.

Esse discurso se apresenta no Brasil junto da fundação de sua literatura nacional, quando falar de nossa realidade se torna compromisso político (e obrigação quase moral) dos escritores que *se querem brasileiros*. Só era preciso encontrar o melhor meio de se levar isso a termo. Se para alguns tínhamos que reproduzir nosso ambiente, descrevendo árvores, frutos e falares, para outros a tarefa era mais complexa. Machado de Assis insistia que a literatura brasileira não poderia se basear em uma estética da “cor local”, mas no “instinto de nacionalidade”: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, [dizia ele] é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1959, p. 817).

De outro lado, José de Alencar apontava a relevância da importação de ideias no processo de formação da nacionalidade brasileira⁴. Aos que acusavam o “estrangeirismo” de obras como *Lucíola*, *Diva* e *A pata da gazela*, revidava apontando a própria realidade:

Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães (ALENCAR, 1981, p. 11).

Em suma, falar da realidade brasileira implicava imitar a imitação.

Mas, além de dizer que a narrativa brasileira atual é realista, é preciso dizer também que ela é de elite, produzida *por*, *sobre* e *para* uma elite (refiro-me aqui à classe média, urbana, branca e com formação universitária). Essas afirmações são fundamentadas na pesquisa realizada na Universidade de Brasília, que mapeou todos os autores e personagens dos romances publicados pelas editoras mais importantes da área entre 1990 e 2004: Companhia das Letras, Record e Rocco. Ao todo, foram lidos e detalhadamente fichados 258 romances, de 165 autores diferentes⁵.

literatura que possa ser revolucionária a ponto de romper tão fundo com as regras próprias do gênero.

⁴ *Sobre o assunto, ver SCHWARZ, 1988.*

⁵ *Os dados completos da pesquisa, bem como sua interpretação, podem ser encontrados em DALCASTAGNÈ, 2005.*

Quem escreve

Basicamente, quem escreve no Brasil é a elite intelectual, formada por homens (72,7%), brancos (93,9%), de classe média, com profissões já ligadas ao domínio do discurso: jornalistas, professores universitários e escritores mesmo (isto é, quem vive de escrever; em geral, mas não só, roteiristas de televisão), e moradores dos dois principais centros urbanos brasileiros: São Paulo e Rio de Janeiro.

É preciso, aqui, abrir um parêntese para os pouquíssimos nomes surgidos na periferia e nos presídios, lembrando que nem todos estão incluídos no corpus de nossas pesquisas: Paulo Lins, Ferréz, Luís Alberto Mendes (e aqueles que aparecerem apenas em coletâneas⁶). Estes, por mais que insistam que sua obra seja *literatura*, ainda são vistos muito mais como testemunhos – o “romance etnográfico” de Paulo Lins já soa como um eufemismo. Entender um livro como testemunho significa dizer que a trajetória de vida do autor é percebida como tão ou mais importante do que a sua obra, e reservar a apreciação estética, que é a marca da valorização social, à escrita dos autores de elite. Ou seja: a classe média descrevendo a classe média é literatura; pobre falando de pobres é testemunho; pobre escrevendo sobre a classe média, ou a elite, já seria um “despropósito”.

Sobre quem

Sendo assim, a um Paulo Lins ou Luís Alberto Mendes cabe, é claro, falar apenas de seu próprio circuito periférico: a realidade das favelas e dos presídios brasileiros, em suma, sua própria experiência.

Já entre os autores da elite há uma grande maioria que foca suas atenções no cotidiano das classes médias e elites econômicas (51,4% e 31,5% das personagens respectivamente). E uma minoria que se debruça sobre a realidade das favelas e periferias brasileiras (são 23,9% de personagens pobres e 2,9% de miseráveis⁷). Esses últimos costumam ter algum destaque, e acabam parecendo mais numerosos do que realmente são, uma vez que estão bastante presentes na mídia, impulsionados, até, pelo cinema nacional, que vem dando maior visibilidade a pobres e negros⁸.

⁶ Ver, por exemplo, FERRÉZ (org.), 2005.

⁷ O total supera 100% porque algumas personagens sofrem mobilidade social e são enquadradas em mais de um estrato.

⁸ Veja-se os exemplos de *Central do Brasil*, *Carandiru*, *Cidade de Deus* e *Madame Satã*. Mas aí também é uma questão de visibilidade. As pesquisas realizadas na UnB incluem o mapeamento das personagens do cinema brasileiro contemporâneo e os números encontrados não mostram qualquer discrepância com os dados relativos ao romance. Ou seja, as personagens possuem o mesmo perfil restrito. Ver LINS, 2011.

Resta ainda dizer que o romance brasileiro contemporâneo é basicamente sobre homens (62,1%), brancos (79,8%), heterossexuais (81%), saudáveis (93,9%). São essas as personagens que se destacam nas narrativas, é sobre elas que gira o enredo, são os seus problemas, seus desejos e medos que movem nossa literatura.

Espaço

Já o espaço dos romances é urbano, normalmente situado nas metrópoles brasileiras: 83% das personagens vivem nas grandes cidades. O que espelha, de algum modo, o processo de urbanização do país. O censo do IBGE registra que 81% dos brasileiros moravam nas cidades em 2000. A literatura, portanto, acompanhou a migração para os centros urbanos, representando de um modo ou de outro as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que surgem daí, e abandonou quase completamente o mundo rural e os vilarejos (espaços caros aos regionalistas).

Nas cidades literárias há, é claro, uma hierarquização dos espaços. De um modo geral, os brancos ocupam os lugares públicos, os negros estão nas favelas e presídios. Refiro-me aos homens, porque as mulheres brancas estão dentro de casa e as negras nas cozinhas, ou nas alcovas. Essas afirmações são retiradas, entre outros dados, dos números relativos à profissão das personagens. Nos romances analisados pela pesquisa, a principal profissão entre os homens era de escritores, se fossem brancos. Quando são negros, a principal ocupação é de bandidos. Entre as mulheres, a principal ocupação é de donas-de-casa ou de artistas, quando brancas. Se negras, são empregadas domésticas e prostitutas.

Como se vê, há aí uma sobreposição de clichês, que são tratados de forma “realista”. Ou seja, parecendo reproduzir uma realidade. Assim, nosso olhar de leitores de classe média não estranha essa profusão de negros bandidos e prostitutas, uma vez que outras representações (as telenovelas, os noticiários policiais, a publicidade, os discursos do campo político e acadêmico) ou reforçam esse estereótipo, ou tornam invisíveis determinados grupos raciais, ou ainda destacam qualquer negro que se sobressai como uma exceção à regra.

A literatura, dessa forma, em vez de questionar os preconceitos mais enraizados em nossa cultura, acaba (mesmo que inconscientemente) por reforçá-los.

Tempo

Outro elemento que contribui para estabelecer o *efeito de realidade* diante do leitor é o

tempo. O romance brasileiro contemporâneo não se desvia muito do presente. Quase 60% das personagens dos romances publicados entre 1990 e 2004 vivem nesse mesmo período, e 26% delas estão situadas em época logo anterior, na ditadura militar.

Existe, é claro, uma pequena (muito pequena) parcela de romances históricos, que, por ter destaque na imprensa (especialmente impulsionados pelas novelas e seriados de televisão, que absorvem parte dessas produções), acabam parecendo mais numerosos do que na verdade são.

E há ainda os poucos romances que lidam com a memória. Não me refiro aqui a obras como *Memórias de um sobrevivente*, de Luís Alberto Mendes, que, como disse antes, possui status de testemunho, menor que o literário, e que tampouco nos conduz para um tempo muito distante, mas especialmente às memórias de imigrantes (que podem retroceder até o final do século 19), e têm boa repercussão no universo acadêmico, como é o caso, por exemplo, de Milton Hatoum.

Uma outra discussão precisaria ser efetuada sobre o tempo nos blogs, onde se fala de um agora quase permanente. Trata-se de uma verdadeira febre entre os escritores mais jovens e se contam centenas, se não milhares de blogs literários, nos quais se publicam contos curtos, poemas, um que outro texto mais longo e muita digressão sobre a posição dos próprios autores diante do mundo e da literatura. Os blogs não são meu objeto de pesquisa, por isso não cabem generalizações, mas não deixa de ser curioso o fato de que os novos autores afirmam muito a importância desse espaço virtual de escrita, mas sempre que possível reorganizam seus textos para publicá-los em livros, reafirmando a legitimidade do objeto impresso.

A vantagem do blog, em relação ao livro, é a resposta imediata do público, que afaga o ego do escritor, como relata candidamente Índigo, uma autora da blogosfera:

Em média eu levo dois anos para escrever um romance. Em média os comentários que recebo contém de 3 a 5 palavras: "Legal seu livro", "Gostei muito do seu livro".

Já no blog, levo alguns minutinhos para escrever uma obsessão e recebo comentários o dia todo. Cá estou trabalhando e plim! Chega um comentário. Mais um tempinho e plim! Outro comentário (ÍNDIGO, 2005).

Mas também neste espaço penetram outras vozes. Enquanto alguns devaneiam em torno de considerações sobre si mesmos e sua criação, outros, escritores da periferia, retratam

um tempo mais palpável, feito de privações e luta pela sobrevivência – que afeta até mesmo a possibilidade de fazer visível sua literatura. Como Alessandro Buzzo, que mantém um blog engajado em favor da produção cultural da periferia e vez ou outra anuncia que vai ter que ficar um tempo fora do ar porque não teve como pagar a conta do servidor da internet: “Mas se não clarear uma grana logo a telefonica também vai bloquear meu telefone, ai ferra de vez. Mas vamos correr para impedir que aconteça” (BUZZO, 2006).

As tendências

Não é possível apresentar um número exato, mas como uma aproximação razoável pode-se dizer que 75% a 80% dos romances brasileiros contemporâneos estão focados na classe média branca, com formação superior, e em seus dramas da esfera privada. Este é o universo em que se move a nossa narrativa.

Ao lado dele, existem duas tendências secundárias, mas com grande visibilidade, que já foram citadas. Uma é a literatura que descreve as periferias das grandes cidades, com ênfase na criminalidade, cujo emblema é o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. A outra é o romance histórico, que atinge o grande público a partir de seu vínculo com a televisão.

Cidade de Deus, o livro de Paulo Lins, lançado em 1997, é um marco importante da literatura brasileira contemporânea, porque movimentou toda uma discussão entre críticos e produtores literários sobre escrita, sobre literatura, testemunho, qualidade literária, legitimidade, autoridade etc. Discussão que extravasou o campo literário quando o livro virou filme (em 2002, com direção de Fernando Meirelles) e os “otários” de *Cidade de Deus* (os trabalhadores na gíria marginal do livro) saíram na imprensa dizendo que depois do filme não podiam preencher fichas de emprego com o nome do lugar onde moravam porque eram estigmatizados como traficantes; ou quando a mãe de um traficante que aparece no livro com nome e sobrenome diz que é mãe de traficante, sim, *mas prostituta, nunca foi*. Diante disso, o autor se defende afirmando que o livro é apenas ficção, embora em outras entrevistas insista que o romance é uma história – realizada a partir de um levantamento antropológico – da marginalidade do lugar⁹.

Dentro da discussão proposta, o romance *Cidade de Deus* revela com clareza o apego de nossa literatura à tradição realista, e talvez venha exatamente daí parte de seu sucesso. Paulo Lins era um escritor estreante e dissonante – mulato, pobre e morador de favela – que

⁹ Sobre essa polêmica, ver MENA, 2003, e demais matérias publicadas na Folha de São Paulo no dia 13/1/2003.

não pertencia ao campo literário legítimo. Suas “incorreções” e excessos, bastante apontados pela crítica, chamam atenção para seu vínculo com o Romantismo e, muito especialmente com o Naturalismo brasileiros. Do primeiro vêm as descrições de ambientes e o traçado de algumas personalidades, além da busca do registro da fala local. Do segundo, a visão determinista e a animalização das personagens.

De qualquer modo, ao focarmos neste livro e em seus “excessos” (de estilo e de conteúdo), podemos olhar em volta e ver os mesmos cacoetes (utilizados, às vezes, de forma mais discreta) em diversos outros autores, consagrados ou não. O mesmo apego à tradição realista, uso muito semelhante de recursos e clichês – a começar pela marcada diferença de sintaxe, prosódia e erudição entre o narrador e suas personagens, que pode ser vista em *Cidade de Deus*, mas também em textos de outros escritores.

Tipo de apreensão do real

É dentro deste quadro, de um campo literário que desabona determinados autores (relegando-os à função de testemunhas), que desvaloriza determinadas experiências (excluindo personagens que as representariam), que temos de inserir o leitor. É preciso refletir se o que o leitor busca não é exatamente a identificação imediata entre o que lê nas páginas dos livros e o que ele pensa sobre o mundo (que já é, de algum modo, alimentado por outras representações).

Se é esse o leitor previsto pela obra, justifica-se, então, a utilização de recursos “realistas”, que permitem essa identificação com mais rapidez. Mesmo que seja um “realismo selvagem”, como dizia Antonio Candido a respeito de Rubem Fonseca (CANDIDO, 1987, p. 211). Afinal, a selvageria de determinados grupos é pauta frequente nos noticiários policiais e nas conversas de uma classe média sempre amedrontada com o “crescimento da violência urbana”.

Os autores que escrevem sobre essa violência costumam explicar sua escolha pela necessidade de falar do Brasil de hoje, de denunciar as condições de vida das classes subalternas etc. Mas é preciso notar que a violência descrita (muitas vezes de forma espetacular) é quase sempre aquela perpetrada pelos grupos dominados contra os dominantes. É esse, basicamente, o diagnóstico do nosso problema.

No final dos anos 1960, Glauber Rocha, falando sobre seus projetos, dizia que “quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus

instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a ideia de violência, e às vezes mesmo uma frustração da violência. Devemos refletir sobre essa violência e não fazer um espetáculo com ela” (ROCHA, 2004).

Resta perguntar, então, se a literatura, em vez de tentar levar o leitor para o meio da *cena* (o que a utilização competente dos recursos realistas pode permitir), não deveria conduzi-lo até a *encenação*. Ou seja, ao invés de levar o leitor para diante da violência, levá-lo para diante do questionamento dessa violência.

O grande problema da *cena* em relação à *encenação* é que a primeira se apresenta, de algum modo, como uma verdade, que pede apenas a confirmação do seu espectador/leitor. Enquanto que a encenação se exhibe desde o princípio como uma construção, que possui um recorte e uma perspectiva. A encenação pode até empregar recursos realistas, mas em sua base estaria a ideia de que o leitor precisa se *posicionar* diante do que vê. Se ele adere, tem de reconhecer que está aderindo àquela perspectiva. Não haveria qualquer pacto do tipo: “isto aí é o que acontece na realidade”. Mas algo como: “isto aí é um modo de ver o que acontece na realidade”. Chamar atenção para o fato de que há muitas maneiras de ver, já significa alguma coisa¹⁰.

Até aqui me referia àqueles poucos autores que lidam com personagens pobres e miseráveis, mas talvez algo muito semelhante possa ser dito a respeito daquela minoria que trabalha com personagens de classe média e da elite econômica. De um modo geral, o realismo na representação desses grupos vai até o ponto de descrever o seu insulamento, mas não questiona seus motivos e tampouco suas consequências. Isoladas no mundo, essas personagens discutem literatura, artes plásticas, música; traem e são traídas (aliás, esse é um dos grandes temas do nosso romance); não trabalham, ou ao menos o mundo do trabalho não aparece descrito ali, bem como o universo religioso, ou do futebol – como se não fossem dignos da literatura.

Ao criticar esse recorte estrito, não há a intenção de invalidá-lo, mas apenas de sublinhar que há um problema quando ele se torna o único. Da mesma forma, ao criticar o realismo de nossa literatura, não quero dizer que não existam obras interessantes que utilizem o recurso com eficiência, extrapolando, inclusive, a mera descrição da *cena*, mas que num

¹⁰ O argumento, bastante usado, de que é preciso expor o leitor à determinados problemas, como a violência urbana – para despertá-lo – não me parece válido nos dias de hoje, quando todos nós somos bombardeados diariamente com essas informações e já temos opiniões cristalizadas sobre o assunto.

grande conjunto de obras o emprego dos recursos realistas serve exclusivamente para criar a identificação com o leitor de classe média, repetindo e reforçando estereótipos, seja em termos de conteúdo da obra, seja na sua forma.

Basta observar as diferenças de estilo, estrutura e linguagem quando o autor trabalha com protagonistas de elite ou pobres. Quando suas personagens são de classe média, ou alta, é muito provável que ela pertença ao universo intelectual (lembrando que a principal profissão entre os homens brancos é a de escritor, e a segunda, entre as mulheres brancas é a de artista). Daí ser alguém que reflete constantemente sobre sua condição, daí a necessidade da utilização de monólogos interiores, daí a construção de uma personalidade psicologicamente mais complexa, que emprega com mais riqueza os recursos da linguagem.

Por outro lado, quando as personagens são pobres, tudo isso quase que desaparece do texto. Teremos então uma linguagem mais enxuta para descrevê-las, pouca complexidade psicológica, diálogos diretos mais marcados, menos reflexão, muito mais ação. Seus medos e sofrimento são quase sempre vinculados à sua falta de dinheiro – tudo decorre disso. São, em suma, excessivamente desprovidas de humanidade para que a narrativa possa se fazer complexa.

Tudo isso, que não passa de preconceito (e que se revela mesmo em muitos autores preocupados com as injustiças sociais), dá forma ao texto, decide sua estrutura e sua linguagem. Por isso, a impossibilidade de se separar o que seria uma “análise de conteúdo” de uma “análise formal” da obra literária – as duas facetas da literatura estão profundamente imbricadas. E talvez seja isso que lhe confira seu maior interesse.

Acomodação

Há vinte anos, prefaciando um livro de Flora Sussekind sobre o “eterno retorno” do naturalismo em nossa literatura, Luiz Costa Lima chamava a atenção para o fato de que o escritor brasileiro costuma se revestir de “autoridade – por sua vez legitimada por sua recepção – porque aponta o que é o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se pois como um porta-voz da nacionalidade” (LIMA, 1984, p. 12). Não há dúvida de que essa é uma postura que se mantém até hoje, especialmente quando a vertente *referencial* de nossa literatura se mostra tão forte, seja pelo viés da representação da violência nas metrópoles brasileiras, seja através do enfoque no provincianismo da classe média, ou mesmo do resgate da memória de grupos de imigrantes às margens dos grandes centros urbanos. Se já não cabe

a ideia de um único Brasil, nem por isso desaparece a intenção de apresentar uma parcela do *ser brasileiro*.

A crítica à produção literária brasileira recente, na forma aqui proposta, deve ser feita a partir de seu perfil de conjunto (e não me refiro somente ao *corpus* da pesquisa, mas às obras publicadas neste período de um modo geral), enfocando aqueles que me parecem ser três problemas principais de nossa literatura, problemas, aliás, intimamente ligados entre si: falta de crítica, falta de autocrítica e falta de ambição. Falta crítica na sua abordagem do real, aceito como aquilo que é e, neste sentido, naturalizado. Não que os escritores não possam ser, como muitas vezes são, sensíveis às graves injustiças da sociedade brasileira, ou que seus textos não traduzam tal sensibilidade. Mas o retrato da injustiça ou da miséria, que aparece aqui e ali, costuma apenas ecoar aquilo que o texto jornalístico, ou o discurso acadêmico fossilizado, já oferece cotidianamente, incapaz que é de dar vida ao conjunto complexo de relações sociais que sustenta tais situações (miséria, injustiça).

Também é relevante a ausência quase que absoluta de uma contraface utópica. O que, de algum modo, aponta para a impossibilidade de sequer imaginar uma realidade outra. A ausência da utopia na literatura também implica no não questionamento da noção de realidade do próprio leitor. Ou como lembra Luiz Costa Lima: “enfazando o documental e a ‘realidade’ de que a obra se quer ‘retrato’, satisfaz-se o ‘bom senso’ do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições” (LIMA, 1984, p. 12).

A falta de autocrítica, por sua vez, se refere à tranquilidade com que, em geral, o romance brasileiro aceita a ausência de uma pluralidade de vozes em seu interior. Em obras como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ou “Discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna, a ausência da voz alheia é problematizada, aflorando no texto a tensão causada pelo fato de que o objeto da escrita – a retirante, o operário –, longe de apresentar sua perspectiva, não passa de um mero coadjuvante muito secundário na narrativa. Mas tais obras são exceção, num campo literário em que os autores não põem em questão sua própria autoridade¹¹.

Por fim, falta ambição à nossa literatura. Falta ambição na acomodação com a temática modesta, com o insulamento no mundo doméstico das classes médias brancas, com o apego

¹¹ *Discuti este problema com mais vagar em texto anterior: DALCASTAGNÈ, 2002.*

referencial à realidade mais imediata. Mas falta ambição também no evidente exercício da escrita sem riscos. Com seus recortes miúdos e autocentrados, nossos romances mal espiam para o lado de fora, se recusando a uma interpretação mais ampla dos fenômenos que nos cercam, como a violência urbana, a exclusão social ou a inserção periférica na globalização capitalista, por exemplo. A falta de ambição é sinalizada justamente pela ausência de crítica e de autocritica, pela ausência de reflexão e pelo medo do risco. Mais uma vez, não se trata de condenar o recorte temático de alguma obra específica, mas de indicar, como sintomático, que (quase) todas optem por um reduzido elenco de recortes.

Não são problemas cuja relevância se possa apontar pelo exame de tal ou qual título, ou cuja resolução venha a ocorrer pela publicação de alguma obra redentora. São elementos constantes da literatura praticada no Brasil, nos últimos quinze anos, que revelam os contornos do nosso campo literário. Eles me parecem importantes porque indicam limites internos ao campo. Isto é, o problema da ampliação das vozes capazes de expressão literária legítima não se resolve apenas dentro do campo literário – uma vez que também é o reflexo, nele, de uma sociedade excludente e autoritária. Mas a falta de crítica, de autocritica e de ambição indica a acomodação do romance brasileiro, tomado em seu conjunto, com esta situação.

Referências

- ALENCAR, José de. “Benção paterna”. Introdução a *Sonhos d’ouro*. São Paulo: Ática, 1981.
- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, em *Obras completas*, vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUZZO, Alessandro. www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br. Acesso em 7/2/2006.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, Bernardo. “Fora do comum”, em Caderno “Ilustrada”. *Folha de S. Paulo*. 13 de fevereiro de 2007.
- DALCASTAGNÈ, “Uma voz ao sol representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, 2002, pp. 33-77.
- . “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, pp. 13-71.

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ÍNDIGO. www.jhendrix.net/indigo. Acesso em 27/10/2005.

LIMA, Luiz Costa. “Prefácio” a Flora Sussekind. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

LINS, Paula Diniz. “O pobre no cinema brasileiro contemporâneo”, em DALCASTAGNÉ, Regina e Paulo C. Thomaz (orgs.). *Pelas margens: representação na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2011.

MENA, Fernanda. “Filme gera discriminação, dizem favelados”, em Caderno “Cotidiano”. *Folha de S. Paulo*, 13 de janeiro de 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.