



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 199-221. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

O narrador na literatura brasileira contemporânea

JAIME GINZBURG

Universidade de São Paulo
ginzburg@usp.br

Dedicado a Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi,
companheiros de caminhadas entre ruínas.

A produção literária brasileira, no período de 1960 ao presente, representa um desafio para a historiografia e a crítica literária que lidam exclusivamente com valores canônicos e periodização. Com maior ou menor reconhecimento pela crítica jornalística e acadêmica, algumas obras têm exigido novas perspectivas de análise e interpretação. Nos últimos anos, surgiram obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos.

Por exemplo, em um passado muito próximo, a incursão pelo testemunho, em *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, em uma publicação de uma das maiores editoras do país, trouxe ao público em 2001 a perspectiva de um prisioneiro sobre o confinamento. Com outros livros afins, este constitui uma provocação de debate a respeito das relações entre espaço prisional, justiça, violência e linguagem. Articulações textuais entre o holocausto e o massacre do Carandiru permitem examinar a intensidade da desumanização no espaço prisional.

Cristóvão Tezza recebeu muitos prêmios por *O filho eterno*, livro de 2007 centrado na síndrome de Down, com perspectiva elaborada pela figura paterna. Como estudo da fragilidade e da vulnerabilidade, o livro ganhou prestígio. Em 2009, Ana Maria Gonçalves publicou *Um defeito de cor*, relato longo cujo ponto de vista emerge de uma africana nascida em 1810. É confrontada a escravidão, sem que a perspectiva seja eurocêntrica.

As imagens da sexualidade sustentam o interesse por *Dois iguais*, de Cíntia Moscovich, livro de 1998 que articula a homoafetividade com o judaísmo. Tulio Carella, em *Orgia*, de 2011, em uma narrativa que envolve a repressão ditatorial, elabora imagens de corpos oscilando entre o êxtase sexual e a dor da tortura. Ainda que os diários que embasaram o

livro tenham sido escritos nos anos 60, é importante compreendê-lo dentro do horizonte de seu momento de publicação.

Em razão da elevada diversidade em estilos, vocabulário e ênfases temáticas, é inviável abstrair um estilo de época, dentro da periodização convencional, sem reduzir o alcance das obras. Mesmo respeitando a singularidade de cada livro, é possível observar alguns tópicos constantes, e interesses recorrentes.

Mendes, Tezza, Gonçalves, Moscovich e Carella se afastam de uma tradição brasileira, no interior da qual é necessária uma presença (como personagem ou narrador) que corresponde, no todo ou em parte, aos valores da cultura patriarcal. Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras.

Constante na ficção de José de Alencar, em romances produzidos na passagem do século XIX ao século XX, em textos regionalistas, romances históricos e sagas familiares, essa presença, exposta ora de modo aderente, ora crítico, atua como ponto de referência para definir comportamentos e moralidades.

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrecale histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados.

O título de um conto de 2003, *A vida de um homem normal*, de Bernardo Carvalho, sugere que a normalidade está associada à negatividade. Os principais elementos do protagonista não são suas ações, mas as hipóteses referentes ao que ele poderia ter feito.

Poderia ter cutucado o vizinho de banco. Poderia ter saído do metrô e corrido ate em casa para anunciar o fato extraordinário que acabara de acontecer. Poderia ser tomado por louco e internado num hospício. Poderia ter passado o resto da vida sob o efeito de tranquilizantes. Poderia ter perdido o emprego e os amigos. Poderia ter vivido à margem, isolado, abandonado pela família, tentando convencer o mundo do que a voz lhe dissera. Poderia não ter tido os filhos e os netos que acabou tendo. Poderia ter fundado uma seita. Poderia ter feito uma guerra. Poderia ter arregimentado seus seguidores entre os mais simples, os mais francos e os mais idiotas. Poderia ter sido perseguido. Poderia ter sido preso. Poderia ter sido assassinado, crucificado, martirizado. Poderia vir a ser lembrado séculos depois, como líder, profeta ou fanático.¹

É comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido.

A reflexão apresentada neste texto leva em conta dois campos de investigação. O primeiro se refere às teorias do narrador. O segundo, às especificidades da literatura brasileira contemporânea. Para os fins deste estudo, o recorte adotado para delimitar a literatura

¹ Bernardo Carvalho, *A vida de um homem normal*, em Scliar, Moacyr et al, *Boa companhia: contos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, pp. 11-12. Grifos meus.

brasileira contemporânea consiste em tomar a produção publicada a partir do ano de 1960, até o momento presente.

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica.

Essas forças são muito necessárias em uma sociedade que historicamente cultivava preconceitos. Como examinou Anatol Rosenfeld, a presença e a expansão de preconceitos remetem, nos campos da política e da vida coletiva, à afirmação do autoritarismo, da violência e de “terríveis devastações psíquicas e sociais”². O preconceito reforça dificuldades para uma sociedade sustentar perspectivas de convivência pacífica e equilíbrio interno.

Se essa hipótese tiver pertinência, conseguindo alcançar um grau razoável de generalização, poderíamos avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras. A generalização, neste raciocínio, não significa de modo algum totalização, universalidade ou essencialismo. Trata-se de avaliar um processo histórico, em que a recorrência de alguns recursos de escrita pode ter um significado político crítico e afirmativo. Para fazer isso, cabe examinar como temas e formas se relacionam, entendendo que o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões, e também de construção formal, em suma, de elaboração de linguagem.

O livro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, de 1975, poderia figurar como um paradigma central desse processo histórico. Procurarei demonstrar adiante as razões para isso. Se existem de fato movimentos continuados de resistência ao longo de cerca de cinco décadas, esse romance tem um papel representativo decisivo.

O campo da teoria da narrativa tem apontado para a necessidade de reavaliar a importância dos estudos sobre o narrador. Em sua compilação *A companion to narrative theory*, James Phelan e Peter J. Rabinowitz recuperam elementos da história de estudos do problema e atualizam a categoria no contexto dos debates teóricos atuais. Entre as questões reiteradas nos artigos que compõem esse livro, estão: É possível narrar hoje? O que muda para o ato de narrar no contexto pós-colonial? O que significa, na atualidade, com debates recentes em psicanálise e em lingüística, a ideia de confiabilidade de um narrador?

Na crítica literária brasileira, estudos de narradores ganharam muita importância, como bases para chaves interpretativas. São conhecidos os debates sobre narradores em Machado de Assis, em torno de leituras de Roberto Schwarz; os estudos de Graciliano Ramos centrados na confissão, por Antonio Candido; a interpretação filosófica do narrador de *Grande sertão: veredas*, por Benedito Nunes; a reflexão sobre narrador pós-moderno em Silviano Santiago, entre outras³.

² Anatol Rosenfeld, *Preconceito, racismo e política*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 156.

³ Conforme Roberto Schwarz, *Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Editora 34, 2000. Antonio Candido, *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992. Benedito Nunes, «Literatura

Maria Lucia Dal Farra, em 1978, redigiu um amplo mapeamento de teorias do narrador, mostrando modelos tipológicos, e classificações descritivas atribuídas a diversos pensadores. Wayne Booth, Norman Friedman, Jean Pouillon estão entre os autores que constituem o campo da análise do narrador, permitindo distinguir modos de narração, articulações entre esses modos e configurações de tempo e personagem. Esses autores se valeram de estudos de escritores europeus para desenvolver suas teorias. Nas fundamentações lógicas de seus modelos, há evidências de preferências pela estrutura narrativa linear, ordenada, em detrimento da narração fragmentária, como mostra a análise feita por Pouillon sobre William Faulkner, em *O tempo no romance*. Em universidades brasileiras, foi e é muito comum adotar as ideias de Norman Friedman como um campo adequado de análise do narrador, em razão de seu teor descritivo e classificatório.

Um paradigma mais importante do que a teoria de Friedman consiste no trabalho de Ian Watt. Em seu livro *A ascensão do romance*, o pensador articula com rigor a valorização do indivíduo na sociedade moderna com a formação do gênero romance. É em René Descartes que ele situa a sua base conceitual. Um narrador realista, de acordo com seus critérios, é um narrador cartesiano. Trata-se de uma situação narrativa em que prevalece a objetividade, eliminando contradições, em favor de um discurso coerente e continuado.

Um escritor que pode ser considerado exemplar, de acordo com a teoria de Watt, é Balzac. Cabe remeter à abertura de um de seus contos, *A paz do lar*.

A aventura representada por esta Cena passou-se em fins do mês de novembro de 1809, momento em que o fugaz império de Napoleão atingiu o apogeu de seu esplendor. As fanfarras da vitória de Wagram ressoavam ainda no coração da monarquia austríaca. Assinava-se a paz entre a França e a Coalizão.⁴

Formalmente, a presença de elementos indicadores de espaço e tempo específicos leva a situar a matéria ficcional em uma inserção em um contexto definido. Georg Lukács dedicou a Balzac uma admiração atenta. Para ele, o escritor realista deveria de fato agir como um “historiador”⁵.

A proposição de Watt contrasta com as ideias de Theodor Adorno. As contribuições da Escola de Frankfurt sobre narração têm valor para esta reflexão. Elas propõem uma abordagem negativa. Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin, a arte de narrar e a experiência coletiva estão em declínio. Em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Adorno, o ato de narrar se confronta com tempos de catástrofe. Faço referência a ensaios produzidos antes dos anos 60. Essas proposições negativas contribuem para uma perspectiva crítica a respeito das reelaborações dos modos de narrar na produção recente.

O texto de Walter Benjamin tem sido comentado, constantemente, de modos equivocados. As proposições do complexo ensaio são frequentemente reduzidas a uma fórmula

e filosofia (Grande sertão: veredas)», in Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2 ed., V.2. Silvano Santiago, *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴ Honoré de Balzac, *Contos*, São Paulo, Cultrix, 1986, p. 200.

⁵ Georg Lukács, «Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels», em Georg Lukács, *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 31-32.

estética e histórica. No extremo, o texto é considerado como uma reflexão sobre a morte do ato de narrar. De modo geral, ele é lido sem que ocorra a leitura de Nikolai Leskov, cujas estórias condizem com traços da tradição oral. O que o ensaio de fato discute é uma relação entre modos de narrar e configurações sociais. A imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar, segundo a perspectiva de Benjamin. E a afirmação de um modo de construir narrativas, o gênero romance, é elaborada nas páginas finais. A confusão conceitual em torno do termo “narrativa”, que no ensaio se refere à tradição oral, e no senso comum se refere a muitas formas literárias, leva a problemas.

As traduções brasileiras desses ensaios, utilizando o termo “narrador” para os dois ensaios, pode fazer supor que o objeto referido seja o mesmo. Pelo contrário, “narrador” em Benjamin prioriza o contador de histórias da tradição oral; em Adorno, um dos elementos da construção estrutural da ficção.

Não cabe assumir o princípio de que não é mais possível narrar, como generalidade essencialista. Pelo contrário, cabe considerar a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade pelos escritores. Ainda que os teóricos de Frankfurt tenham razão sobre as condições agônicas de existência do século XX, sobre o declínio da experiência, está acontecendo algo na literatura brasileira que não corresponde a uma confirmação desta hipótese pessimista. Trata-se de confrontar o desafio de responder uma pergunta que se constitui no limite de uma aporia. As contribuições da Escola de Frankfurt sobre narração têm valor para esta reflexão. Com elas, temos alguns importantes parâmetros para pensar sobre as relações entre formas de narração e configurações sociais.

Os dois textos têm em comum a proposição de ideias críticas contra a redução do humano à descartabilidade e à irrelevância. Esta emana do capitalismo, do individualismo, de procedimentos violentos de destruição individual e coletiva, e se expõe de modo brutal em catástrofes históricas. O texto de Adorno, crucial para o pós-guerra, evoca a questão: como construir uma memória do passado, em tempo de ruínas?

Nesse sentido, é importante a presença, desde os anos 60, de obras literárias calcadas na negatividade constitutiva do sujeito. É possível ponderar hoje que são necessários pontos de vista que a tradição consideraria menores, inferiores, ou residuais. A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica.

Mesmo o conceito tradicional de representação, pautado pela mimese e associado à expectativa de uma homologia entre literatura e realidade, tem de ser reavaliado em tempos sombrios. Trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente.

Seria de fato historicamente estranho se esses movimentos emancipatórios reproduzisse valores, condutas, linguagens e pontos de vista consagrados em tradições autoritárias. É nas conexões textuais entre formas e temas que as mudanças se tornam visíveis. Narrativa fragmentária existe há muito tempo, e em parte foi voltada para um experimentalismo sem horizonte de questionamento social ou político. Imagens de mulheres, negros e pobres não são novidade.

É importante a combinação delicada entre recursos de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a história. Não se trata apenas de aceitar que uma vítima de tortura, um filho reprimido pelo pai e um incestuoso constituam narradores relevantes. Além disso, cabe propiciar interpretações do Brasil afastadas do nacionalismo ufanista, e que possam reconhecer em uma ruína uma potência de memória. Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. A literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma. Conforme Roberto Vecchi,

Uma poética de restos [...] adquire assim, na contemporaneidade, as feições duma política dos restos, de uma «história por rastros», onde o resgate das contra-memórias mais marginalizadas ou singulares de experiências coletivas traumáticas resiste à amnésia do mundo da técnica.⁶

Para narrar histórias de contra-memórias, é necessário rever o papel dos narradores. É um momento oportuno para fazer esforços de sistematização abrangente, revalorizar as teorizações sobre ponto de vista narrativo, e discutir o problema do narrador dentro de uma perspectiva ampla e interdisciplinar. O trabalho editorial de Pheplan e Rabinowitz permite verificar que a área está longe do consenso, e que é difícil delimitar o campo da teoria do narrador.

A contemporaneidade tem apresentado situações que exigem a construção de novas teorias do narrador, diferentes das que foram construídas há várias décadas. Caberia à Teoria da Literatura uma renovação de vocabulário, perspectiva e metodologia, para confrontar o desafio de caracterizar o que mudou na construção de narradores, e em que se distinguem as formas recentes e as configurações tradicionais.

A partir da psicanálise, podem ser elaboradas reflexões sobre constituição do sujeito. Integrando algumas ideias de Freud e Lacan, o estudo do narrador pode privilegiar elementos dissociativos, construções fragmentárias e perspectivas traumáticas em narrativas. Além disso, pode compreender a produção literária dentro do horizonte de tensão entre cultura e barbárie, seguindo o livro *O mal-estar na cultura*, de modo a interpretar imagens de negatividade à luz das forças destrutivas que emergem da própria civilização.

Com isso, a ideia de confiabilidade do narrador ganha complexidade. A ilusão criada por Balzac de uma âncora da linguagem na realidade, situada no tempo e no espaço, é desfeita, em favor de uma problematização, integrando elementos do surrealismo e da estética do choque, em que um sujeito nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta.

A configuração da memória, também abrindo mão da ilusão realista, se torna dissociativa, fragmentária, com a articulação, estudada por Walter Benjamin, de elementos voluntários e involuntários. Um texto de caráter autobiográfico, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência.

⁶ Roberto Vecchi, *Exceção atlântica – pensar a literatura da Guerra Colonial*, Lisboa, Afrontamento, 2010, p. 122.

No contexto de difusão de teorias pós-coloniais, parte da produção literária rompe com formas etnocêntricas, e estabelece a ética como horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados. A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis.

Contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social.

Nessas condições pode ser valorizado o trabalho de Renato Tapajós, ao construir o foco narrativo de *Em câmara lenta*.

[...] Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que se conseguiam lembrar. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro a atingia com um cassetete no rosto. Um terceiro, debruçando-se do banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar do nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freiou em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos briiharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a

sentar-se. Amarram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente. [...]⁷

A exposição da tortura contraria os modos habituais de configuração do tema. O foco narrativo é caracterizado por empatia. Sua ênfase está na figura feminina, acompanhada de perto, em um movimento de variação da distância estética que oscila entre olhar de fora, e olhar a partir dos pensamentos e sentimentos que apenas a própria mulher estaria vivenciando. A construção metafórica em “dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo” consiste na culminância do gesto de narrar em empatia com a mulher, delineando a intensidade desmedida e insuperável da dor física.

A passagem inclui as imagens de: uma cotovelada nos rins, um golpe de cassetete, outro com a coronha do revólver, um soco na boca, pisadas no estômago e no pescoço, um chute na cabeça, um tiro no braço, choques em várias partes do corpo, incluindo a vagina e um braço ferido, agressões no rosto, nas costas, pele queimada, o impacto da coroa-de-cristo contra a cabeça, um olho saído da órbita. Examinadas uma a uma, essas imagens caracterizam a violência policial, em que a aniquilação do corpo da mulher manifesta a hierarquia de poder e dominação.

A sequência produz um efeito hiperbólico, em que é ultrapassada rapidamente a imagem de uma medida fisicamente tolerável de dor. A sequência é marcada por momentos em que é a intolerabilidade que rege as ações, como os choques no braço ferido, e o im-

⁷ Renato Tapajós, *Em câmara lenta*, São Paulo, Alfa Ômega, 1977. P. 169-172.

pacto da coroa-de-cristo. Trata-se de um relato de aniquilação e desumanização. Um foco narrativo realista, no sentido de Ian Watt, poderia contribuir para uma frieza com relação aos acontecimentos. É importante aqui contrariar princípios habituais de percepção, tornando a violência algo que não cabe na normalidade ou na aceitabilidade. O recurso da construção em hipérbole atua como deslocamento perceptivo, intensificação que promove um movimento sócio-político de crítica da violência.

O percurso de indicações sobre as ações dos policiais contraria princípios do realismo, tal como o entende Ian Watt. O ritmo, a pontuação e a sintaxe apontam para um foco tenso, como em uma câmara de cinema instabilizada, que se move com traços de ansiedade, uma emotividade que ultrapassa funções descritivas e informativas. O corte em “Nem gemeu.” Indica essa emotividade. As imagens “urro animal” e “bola de fogo” estabelecem uma conexão entre metaforização e empatia com a dor do outro. Um narrador centrado em um princípio de objetividade, alheio à perspectiva de sofrimento da mulher, não seria adequado ao alcance crítico de Renato Tapajós.

A valorização da obra pode ser incentivada tendo no horizonte preocupações de caráter ético, levando em conta a concepção psicanalítica de um sujeito que não se constitui, e a importância da estética do choque. O livro permite um movimento crítico de reavaliação das percepções habituais da violência brasileira.

Para elaborar o problema, vou chamar a atenção para um exemplo, o romance de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, de 1975. Trata-se de um livro que representa um desafio importante para a crítica e a historiografia literária. Ele foi estudado por perspectivas que levaram em conta categorias da psicanálise lacaniana e a presença de rituais religiosos orientais na obra. O enredo é centrado em André, que retorna à casa de sua família, reencontra pai, mãe e irmãos, após um período de afastamento. Um dos principais pontos de tensão do livro consiste no envolvimento incestuoso entre André e a irmã Ana, evocado delicadamente pelas palavras afetuosas e metafóricas do protagonista. Ao final, o leitor acompanha o gesto brutal do pai, que mata Ana em frente aos familiares.

Há um pólo central de ordem na história, uma figura de autoridade, o pai. As falas do pai, impecáveis em suas bases retóricas, são elaborações voltadas para a construção de imagens ordenadas da linguagem e do mundo. Com isso, se opõem à linguagem do filho. Deste contraste, do antagonismo entre duas linguagens, emerge uma tensão que ocupa o romance. A linguagem do pai é desconstruída pelo filho, que não se submete à determinação da ordem hierárquica.

Nassar situa sua narrativa em um ponto limite. Se acreditarmos em André com relação à sua epilepsia, e nesse sentido assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza. Se colocarmos em dúvida especificamente a atribuição deste dado ao personagem, deste diagnóstico, e tendemos a acreditar em sua palavra no conjunto dos juízos que emite sobre os demais personagens, em especial sobre seu pai, a percepção dos acontecimentos narrados está condicionada por uma adesão à percepção de André, em que sua condição de exclusão tem um papel importante no romance.

[...] e fique atento, fique atento, você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele,

Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e as marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio [...] ⁸

A imagem de impacto da violência do pai sobre o corpo de André – as “marcas no corpo” – se articula com o trecho final em que Ana é morta. Da figura da qual emana a exigência de ordem e disciplina, nasce a violência brutal. O enredo cuidadosamente composto por Raduan Nassar articula temas exigentes – sexualidade, incesto, figura paterna, autoritarismo, repressão, morte – através de composições discursivas complexas. Nas passagens em que André se dirige ostensivamente a outros, observamos a proposição do diálogo, em variadas condições, como campo de conflito. Em especial, isso pode ser observado na cena da conversa à mesa, em que André assimila palavras do pai, e responde a cada comentário deste subvertendo seu sentido anterior. As palavras utilizadas pelo pai para estabelecer ordem e disciplina são, no diálogo, apropriadas por André para questionar os fundamentos dessa ordem.

- Você sempre teve aqui um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto. Nada te faltava. Por tudo isso, ponha de lado essas histórias de famintos, que nenhuma delas agora vem a propósito, tornando muito estranho tudo o que você fala. Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.

- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar o que não me davam aqui dentro. [...]

- Você blasfemava.

- Não, pai, não blasfemava, pela primeira vez na vida eu falava como um santo.

- Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolverão depressa a saúde de que você precisa.

- Por ora não me interessa pela saúde de que o senhor fala, existe nela uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde. ⁹

O mecanismo de deslocamento de termos como ordem, blasfêmia e saúde, operado por André, sustenta uma ambiguidade. As palavras repetidas sugerem um elemento comum, que unifica os dois. A função distinta atribuída a elas indica que entre eles existe um

⁸ Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 41-42.

⁹ Idem, pp. 158-160.

abismo de percepção e de valoração. Como elemento interno da forma, o narrador é fundamental, em seus movimentos e suas posições, para definir como diversos elementos estruturais – tempo, espaço, ações dos personagens – se articulam. No caso específico de *Lavoura arcaica*, o narrador é o protagonista André, que refere a si mesmo como epilético. Essa observação cria uma situação específica com relação à interpretação do seu discurso.

Se partíssemos do princípio de que haveria um estatuto de verdade na fala do narrador, isto é, de que tudo o que ele diz corresponde ao que de fato ocorreu como matéria factual, teríamos uma premissa pautada por uma constituição de narrador de perfil realista, com fundamentação, de acordo com Ian Watt, em um pensamento cartesiano, capaz de ordenar os dados a serem narrados, bem como estabelecer uma correspondência adequada entre narrativa e realidade. A observação de André sobre sua epilepsia coloca o seu discurso em uma situação bem diferente. Em vez de um perfil realista, e de uma ilusão cartesiana, estamos diante de uma linguagem aberta para a tensão e a instabilidade.

A ambiguidade resultante deste ponto limite contribui para a força do romance. Trata-se de um problema difícil de resolver: confiar ou não em André como expositor dos acontecimentos, como alguém capaz de apresentar de modo justo seus familiares? Na medida em que o livro preserva a ambiguidade, a construção do ponto de vista se consolida como um de seus elementos fundamentais. Cabe entender, então, o que significa contar uma estória a partir da perspectiva de um epilético – ainda que, dadas as proporções assumidas pelo romance, André pareça ter lucidez suficiente para colocar em dúvida esse diagnóstico.

A confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha seu interesse. O diálogo entre pai e filho exhibe que a linguagem de André se constitui em posição negativa com relação à da autoridade. Em tempos de ditadura militar, esse recurso ganha força como uma configuração de uma linguagem contrária ao autoritarismo do regime.

É possível observar em alguns escritores do período processos de construção formal convergentes com o escolhido por Nassar. Paulo Mendes Campos, por exemplo, obtém um resultado impactante na composição de um narrador em empatia com um homem cego e alcoolizado. Trata-se de *O cego de Ipanema*, incluído no livro *O amor acaba*.

E não me esqueço também de um domingo, quando ele saía do boteco. Sol morno e pesado. Meu irmão cego estava completamente bêbado. Encostava-se à parede em um equilíbrio improvável. Ao contrário de outros homens que se embriagavam aos domingos, e cujo rosto fica irônico ou feroz, ele mantinha uma expressão ostensiva de seriedade. A solidão de um cego rodeava a cena e a comentava. Era uma agonia magnífica. O cego de Ipanema representava naquele momento todas as alegorias da noite escura da alma, que é a nossa vida sobre a Terra. A poesia se servia dele para manifestar-se aos que passavam. Todos os cálculos do cego se desfaziam na turbulência do álcool. Com esforço, despregava-se da parede, mas então já não encontrava o mundo. Tornava-se um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós. A agressividade que olhe empresta segurança desaparecera. A cegueira não mais o iluminava com o seu sol opaco e furioso. Naquele instante ele era só um pobre cego. Seu corpo gingava para um lado, para o outro, a bengala espetava o chão, evitando a queda. Voltava assustado à certeza da parede,

para recomeçar momentos depois a tentativa desesperadora de desprender-se da embriaguez e da Terra, que é um globo cego girando no caos.¹⁰

A percepção que privilegia a cegueira permite salientar traços inesperados: “agonia magnífica”, “equilíbrio improvável”, “certeza da parede”. Inicialmente singularizado, o personagem se desdobra, se converte em “um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós” vivendo em um “globo cego girando no caos”. Para o narrador, o que define o cego é a impossibilidade de controlar a si ou ao mundo, a ausência de equilíbrio, e a presença de limites e de agonia.

Este caso está distante dos personagens patriarcais, e do narrador de *A paz do lar*. A narrativa não se apresenta como realista; seu movimento é dissociativo, seu ritmo é irregular, seu protagonista é construído em termos de faltas, de dificuldades. Campos encena uma ambiguidade constitutiva, também presente em *Tapajós* e em *Nassar*. A ambiguidade consiste em que, quando os protagonistas estão sujeitos a riscos de destruição (a tortura, a violência paterna, a vulnerabilidade na perda de referências seguras), fica clara a necessidade de realização de relatos. A descoberta e a elaboração da fragilidade são cruciais. É a fragilidade, e não a consumação de uma plenitude ou a superação de limites, que se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo.

O conto de Caio Fernando Abreu *Triângulo em cravo e flauta doce*, datado de 1971 e censurado, aborda o incesto de um modo enfaticamente contrário a padrões habituais de comportamento social. O antagonismo entre a primeira e a segunda pessoa, em que tremores na voz se confrontam com um olhar de fera, é o contexto em que as mudanças sociais são esperadas.

Sentindo-me vagamente ridículo, e também um tanto cruel, repeti que: vivíamos-um-tempo-de-confusão-e-que-todas-as-normas-vigentes-estavam-caindo-que-aos-poucos-também-todas-as-pessoas-aceitariam-todas-as-coisas-e-que-talvez-nós-fôssemos-apenas-alguns-dos-precusores-dessa-aceitação. Falei dessas coisas até cansar, enumerei nomes, contei lendas, lembrei mitos, mas não consegui evitar seu olhar de fera provocando tremores e abismos no fundo de minha voz¹¹.

A narração sôfrega e vertiginosa contribui para intensificar a inadequação entre o narrador e o horizonte social que é evocado. O fato de que o conto concede a ele, o transgressor, o direito à fala, em si, é uma contribuição para as mudanças nas formas narrativas brasileiras, nos anos 70.

Consideremos o caso do conto *O condomínio*, de Luís Fernando Veríssimo, publicado em 1984. O enredo apresenta o protagonista, João, personagem que atuou na guerrilha durante a ditadura militar, descobrindo que o homem que foi seu carasco em encarceramento, Sérgio, agora é seu vizinho no condomínio. O eixo básico da estória consiste em uma reunião de moradores para tratar da segurança do prédio. Sérgio seria o responsável. A estória inclui observações sobre o fato de que o filho de João se tornou amigo do filho de Sérgio, e os dois brincam juntos.

¹⁰ Paulo Mendes Campos, *O amor acaba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, pp. 29-31.

¹¹ Caio Fernando Abreu, *Triângulo em cravo e flauta doce*, em Caio Fernando Abreu, *Caio 3D*, Rio de Janeiro, Agir, 2005. P. 219-20.

O reencontro provoca em João um desencadear de lembranças do tempo de encarceramento. Ao acompanhar a leitura, observamos que Veríssimo utilizou um procedimento incomum. Em certos pontos, a narrativa é interrompida. A grafia é modificada, passando a uma configuração em itálico. E o leitor é exposto a um desrecalque do campo traumático de João, dos momentos dolorosos em que esteve diretamente sob tortura.

A passagem de um modo gráfico a outro envolve mudança de foco narrativo, de regime sintático, de vocabulário, e de ritmo nas ações expostas. O trabalho de composição de Veríssimo envolve excelência no cuidado com a delicadeza do assunto. O eixo inicial inclui humor e é centrado no presente da ação; o eixo exposto alternadamente se volta para uma dor insuportável, e é centrado em passado traumático.

– Essa não! Tinha me esquecido da reunião do condomínio. Porra.

– Olha aí! – acusou o filho, apontando com o garfo.

O interrogatório era feito por três, às vezes quatro. O que comandava se chamava Sérgio. Mas tinha um apelido. Como era mesmo que aquele outro preso dissera? Você caiu nas mãos do... Um apelido. Um nome de bicho. Como era? Você caiu nas mãos do... Esse é fogo. Mas ele não denunciara ninguém. Aguentara firme. Depois de um mês o tinham soltado. E nunca mais ouvira falar no tal Sérgio. Forte. A voz rouca.

A reunião do condomínio era no apartamento do Miranda, no décimo. Comerçante, quarenta e poucos anos. Duas filhas adolescentes.¹²

A disjunção elaborada pela composição de Veríssimo constitui um procedimento que chama a atenção para o caráter lacunar, descontínuo e perturbador da relação de João com a própria memória, e também para a diferença conflitiva entre o que pode ser percebido nas relações cotidianas e o que se observa no acesso ao interior do personagem.

Tanto no caso do romance de Nassar, como no conto de Veríssimo, os modos de composição dos narradores se afastam da tradição do realismo, em favor de uma contrariedade a seus fundamentos. De fato, em ambos os casos, a ideia convencional de representação está posta em questão. O narrador que pode ou não ser epilético, em Nassar, e o narrador que abre constantemente acesso a um campo sinistro de lembranças imponderáveis, em Veríssimo, colocam dúvidas sobre o estatuto de realidade do que eles mesmos, em suas falas, estão elaborando.

Nos dois exemplos dados, os protagonistas não dispõem de condições de superar suas dificuldades. Nem André tem como realizar plenamente seu amor com Ana; nem João tem como confrontar plenamente Sérgio. Há algo sobre que interessa chamar a atenção, que é a oportunidade dada, nos dois textos, de termos acesso à configuração de linguagem de um homem excluído da convivência familiar e de um guerrilheiro perseguido pelo Estado, dois personagens que em períodos do passado tiveram que vivenciar situações de opressão. De diferentes modos, a linguagem adotada está associada a essas vivências.

Cabe, portanto, um questionamento. Admitimos que seja possível generalizar, a partir desses dois exemplos. Se ao invés de tomar um texto como representação de um processo já assimilado e compreendido, seria o ato de narrar, na literatura brasileira contemporânea

¹² Luís Fernando Veríssimo, «O condomínio», em Luís Fernando Veríssimo, *Outras do analista de Bagé*, Porto Alegre, L& pm, 1982, p. 64.

nea, ou em boa parte dela, um movimento cujo valor está associado à configuração de linguagem necessária para expressar aquilo que não pode ser representado em condições habituais?

Se de fato um conjunto importante de textos contemporâneos trabalha com narradores que se inclinam à indeterminação, à fragmentação, cabe examinar de perto esse processo em termos de sua continuidade, suas especificidades. As escolhas recentes feitas pelos escritores ultrapassam influências e continuações de tendências do início do século XX. Elas estão articuladas com problemas específicos da contemporaneidade.

A hipótese a que chegamos é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais¹³. Com isso, não pensaríamos os textos como representações de processos históricos previamente compreendidos. Os textos poderiam ser interpretados, nesta perspectiva, como elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos.

A construção estética não mimética seria importante, nessa perspectiva, por atuar dentro do campo dos conflitos históricos. Obras literárias podem corresponder a intervenções de resistência, na medida em que constituem interpretações da História a partir de lugares de enunciação diferentes dos que estão estabelecidos como aceitáveis pelas instituições de controle social.

Dar voz a um personagem excluído da família, incestuoso e talvez epilético, e a um guerrilheiro torturado, atormentado por memórias dolorosas, são escolhas por parte dos escritores que supõem abandonar as condições de percepção habituais do cotidiano, dos discursos midiáticos, das instituições de controle político e jurídico.

O fato de ambos os protagonistas terem em comum dificuldades importantes de interlocução com os demais personagens não é um acaso. É o caso de indicar, no campo das práticas sociais cotidianas, as tensões entre indivíduo e coletividade, que se vinculam a tensões históricas maiores, no campo do Estado, de acordo com «Autoritarismo e transição», de Paulo Sérgio Pinheiro.

Em Nassar, assim como em Veríssimo, a narração a partir da perspectiva de uma condição social excluída é caracterizada por indicadores como a lacuna e a incompletude, dificuldades de concluir, de totalizar o pensamento. Trata-se de um elemento formal que opõe esse *corpus* à tradição narrativa para a qual a tarefa do narrador é a objetivação completa de uma matéria narrada inteiramente delimitada¹⁴.

Existem debates em andamento sobre a literatura brasileira produzida desde os anos de 1960. Desafiando as categorias historiográficas canônicas, a produção literária tem apresentado transformações notáveis. Entre as muitas questões em pauta, destaco apenas algumas: muitos textos recentes são criados de modo que é difícil descrevê-los de acordo com as categorias de gêneros literários convencionais da tradição, sendo necessário fre-

¹³ Seguimos aqui reflexões de Wittgenstein em *Investigações filosóficas*, São Paulo, Abril Cultural, 1975.

¹⁴ A esse respeito considerar: Terry Eagleton, *Marxismo e crítica literária*, Porto, Afrontamento, 1978. Georg Lukacs, «La categoria de la particularidad», en Georg Lukács, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966. V.1. Ian Watt, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

quentemente falar em hibridismo de gêneros, e ainda lidar com o chamado limiar entre literário e não literário (em testemunho, carta, diário e outros casos); as transformações históricas do país envolveram o reforço de desigualdade social, surgindo novos movimentos sociais, associados à crítica da exclusão, motivando escritores a se dedicarem a temas anteriormente pouco ou nada presentes na nossa literatura, e trazendo excluídos, em vários horizontes sociais, para o campo da vida editorial; haveria uma relação dinâmica entre indústria cultural e cultura erudita, modificando os critérios de valor habituais, em favor de uma aproximação entre mercado e universidade, e permitindo criar novos meios midiáticos de produção e circulação literária.

Esses elementos – ruptura com gêneros tradicionais, inserção de críticas à exclusão social, aproximações com a indústria cultural – estão vinculados, de diferentes modos, com o problema geral da avaliação da relevância da literatura contemporânea.

Em perspectivas abertas pelas transformações recentes da Literatura Comparada, o debate sobre as relações entre exclusão social e valor literário foi ampliado. Existem princípios comuns à sociedade patriarcal e ao conservadorismo canônico. Mudanças sociais nas últimas décadas têm despertado interesse pela crítica à historiografia canônica e aos valores que ela defende. Com isso, o nacionalismo literário tem sua pertinência reavaliada, e a inserção de mulheres na literatura ganha uma importância crescente. De acordo com Rita Terezinha Schmidt,

[...] o cânone, apesar de sua internacionalização e do multiculturalismo, tem se mantido estável por meio da estratégia de admitir na prestigiada lista uns poucos textos e autores, que recebem reconhecimento justamente por constarem nela. [...] Nas últimas três décadas, as pesquisas sobre o passado literário em espaços geográficos construídos politicamente como estado-nação têm trazido à visibilidade uma significativa produção literária. Essa produção desestabiliza as hegemonias do nacional e do institucional, de modo que se torna difícil, senão impossível, conceber hoje as literaturas nacionais exclusivamente nos moldes do estatuto canônico atribuído aos textos representativos [...] as mulheres sempre tiveram uma relação problemática com o estado-nação moderno, por este ter sido o local central para a construção da subjetividade masculina hegemônica através da ideologia do sexismo e suas práticas, que constituíram uma estrutura de exclusão [...]¹⁵

Consideremos, com relação a esse tema, uma passagem de um ensaio de Alfredo Bosi:

Surgiram, desde pelo menos, os anos 70, uma literatura e uma crítica feminista, uma literatura e uma crítica de minorias étnicas (os exemplos americanos do romance negro e do romance chicano são bem conhecidos), uma literatura e uma crítica homossexual, uma literatura e uma crítica de adolescentes, ou de terceira idade, ou ecológica, ou terceiro-mundista, ou de favelados, etc. etc. O que as diferencia é o público-alvo; o que as aproxima é o hiper-mimetismo, o qual, no regime da mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção.¹⁶

¹⁵ Rita Terezinha Schmidt, «Repensando o lugar do nacional no comparatismo», em Schmidt, Rita Terezinha (org.), *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*, Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2010, pp. 157, 159-160.

¹⁶ Alfredo Bosi, «Os estudos literários na era dos extremos», em Alfredo Bosi, *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 251.

No contexto de um livro a respeito das relações sobre literatura e política, este texto faz uma caracterização da situação da literatura brasileira contemporânea pautada pela avaliação negativa. O critério estético é o “hiper-mimetismo”, definido pelo autor como um apego excessivo à realidade, o que para ele significa falta de acabamento estético. O critério sociológico é a suposta adesão da literatura ao mercado, através de segmentos de consumo. Está ausente no ensaio a possibilidade de uma afirmação política relevante envolvendo relações da literatura com direitos civis, o feminismo, o antirracismo, a ecologia, as políticas de afirmação da sexualidade.

A ideia de que a exclusão social e as assim chamadas minorias sejam relevantes no campo da literatura brasileira contemporânea merece atenção. Cabe pensar como articular a ideia de um lugar de enunciação do excluído, em termos de Teoria da Literatura, tendo em vista a história dos debates em narratologia, estudos subalternos, estudos de testemunho e debates sobre direitos humanos. O debate sobre literatura brasileira contemporânea é prioritário e, para continuar de modo sólido, deve ser sustentado em análise e interpretação de textos continuada e contextualizada.

Contrariamente à hipótese do hiper-mimetismo, gostaria de perseguir, a partir da ideia de hibridismo de gêneros, e de uma situação diferenciada para a literatura brasileira em contatos com gêneros considerados não literários, a ideia de que está presente de modo constante na produção contemporânea um procedimento anti-mimético¹⁷. Diversos escritores estariam se distanciando da ideia tradicional de representação, em favor de perspectivas novas – para as quais a crítica ainda está constituindo um vocabulário com que precisa trabalhar.

Além disso, contrariamente à ideia de pura adesão ao mercado, gostaria de considerar as conexões entre literatura e indústria cultural em perspectiva crítica ponderada. Dada a ampla diversidade da produção existente no mercado, pressupor que o valor dessa produção é heterogêneo; e então, discutir critérios adequados para compreender suas especificidades. O escritor Luís Fernando Veríssimo, constantemente menosprezado por sua presença na indústria, realizou um trabalho crítico cuidadoso e raro em *O condomínio* e em diversos outros textos, contrariando os estereótipos em torno de sua imagem.

O exemplo de Raduan Nassar permite constituir uma pauta para compreender o alcance do problema. Chama a atenção que um livro tão extraordinário permaneça tão pouco compreendido até hoje. Em parte, isso se deve à dificuldade constante de lidar com a produção recente, com métodos e instrumentos produzidos para a leitura de material canônico. Para além disso, cabe a hipótese de que a crítica literária brasileira, frente à literatura contemporânea, tem uma tendência geral a priorizar o estudo de temas, em detrimento do estudo de formas. Em um caso como *Lavoura arcaica*, a relação entre tema e forma é constitutiva dos pontos fundamentais da obra.

É fundamental a busca que diversos escritores têm empreendido de lugares de enunciação criativos. Eles rompem com a tradição realista. Eles se associam, com frequência, ao que poderíamos chamar de fragmentação moderna. Porém, dizer isso não é suficiente para compreendê-los.

¹⁷ Conforme Theodor Adorno, *Teoria estética*, Lisboa, Martins Fontes, 1988. Rodrigo Duarte - Virginia Figueiredo (orgs.), *Mimesis e expressão*, Belo Horizonte, Ed. Ufmg, 2001.

Para trabalhar nessa perspectiva, é necessário estabelecer uma posição crítica firme com relação a alguns fundamentos da historiografia literária canônica: o nacionalismo como valor e como projeto estético; a concepção de obra como totalidade; a mistificação do Brasil como unidade de espaço e de tempo; a concepção do período literário como estabilidade coesa. Esses fundamentos, sendo postos de lado, exigem estudos literários à luz da proposição de uma concepção antagônica de História, pautada por conflitos constantes, com relação à qual a unidade é apenas uma estratégia mistificadora¹⁸, e uma concepção de obra literária que a compreende como um inconsciente historiográfico, capaz de elaborar problemas que a percepção cotidiana não consegue observar ou formular¹⁹. O *Conto de Crasso em depressão*, de Hilda Hilst, apresenta um exemplo de interesse por temas que desafiam a percepção habitual do cotidiano.

Trata-se de um conto que articula violência e erotismo. A variação da distância estética é constitutiva da obra – o ponto de vista da enunciação se desloca constantemente.

Ele deu várias chicotadas nas coxas da mulher. Ela sangrava e pedia mais.
você sabe que os americanos ficaram com uns problemas com aquilo tudo do Vietnã?
sei que ficaram com vários problemas, mas qual é esse?
eles gozavam quando explodiam a cabeça de um vietnamita.
que jeito difícil de gozar, não? ainda mais agora, tem que viajar pra lá.
até que nem. É só sair por aí explodindo cabeças.
é. isso é.
e as armas?
a gente arranja, benzinho.
Ele lambeu-lhe as coxas. Ficou lambuzado de sangue.
eu gosto de sangue.
eu gosto de ser sangrada.
o que é que você acha do ser humano?
um barato, né, bem?
e se eu te matasse agora?
de que jeito?
com várias facadas²⁰.

A associação entre a destruição e as forças eróticas, na conversa do casal, se integra com a referência à Guerra do Vietnã. A imagem de que americanos gozavam com a morte dos inimigos aponta, em um horizonte freudiano, para a barbárie que emerge do interior da vida social. A provocação, ao referir ao ser humano como “um barato” em meio a imagens violentas, introduz um componente lúdico na cena de destruição. Em “Inventário”, de Marçal Aquino, o suicídio se inscreve no ponto de vista da enunciação. Se o protagonista morresse, o que aconteceria no mundo à volta? O expediente formal de Aquino radicaliza o princípio de que é na destruição de si que o sujeito se constitui, é na sua ausência que se torna possível delinear sua caracterização. Em suma, é a negatividade que governa o processo de constituição do sujeito. No conto, encontramos, por exemplo:

¹⁸ Conforme Raoul Girardet, *Mitos e mitologias políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

¹⁹ Conforme Fredric Jameson, *O inconsciente político*, São Paulo, Ática, 1992.

²⁰ Hilda Hilst, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, São Paulo, Globo, 2002, p. 90.

Dona Zélia, a viúva ninfomaniaca, *pensaria* que eu finalmente me mandei para Paris, como sempre falava. E *sorriria*, lembrando de meia dúzia de trepadas muito mal dadas. Meu chefe *iria* inevitavelmente tecer comentários sobre a minha irresponsabilidade [...] ²¹

Flavia, que foi minha segunda namorada, *ficaria* comovida? Ou *receberia* a notícia como outra, dada pelo marido [...] Marcos, que virou vereador, *pensaria* em nossas noites na zona [...] Luciana possivelmente *passaria* a limpo os anos em que estivemos casados [...] ²²

As expressões grifadas acentuam o princípio de que a existência se define como um conjunto de hipóteses, e não de concretizações.

É necessário procurar avaliar com clareza as conexões entre temas e formas, levando em conta relações entre estética, ética, história e política. É possível partir de referências como *Cemitério dos vivos* de Lima Barreto e *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, para pensar historicamente o narrador na literatura brasileira, fora das perspectivas canônicas mais habituais, dando ênfase aos problemas formais que surgem quando a enunciação está associada à perspectiva da exclusão. Podemos considerar essa situação como uma modalidade de exílio – não necessariamente um exílio geopolítico, mas um exílio do sujeito com relação a si mesmo, descentrado de suas referências ²³, cindido, exposto, por exemplo, às situações do confinamento, da perseguição, do controle disciplinar, da repressão abusiva. Um sujeito que não pode, ao menos no horizonte imediato, contar com autonomia, liberdade ou condição de superação de suas limitações.

A partir de 1960, o problema da afirmação do sujeito pela linguagem se torna central na cultura brasileira. As tensões em torno da sua possibilidade são abordadas por intelectuais e artistas no cinema, nas artes plásticas, na música popular. É possível a plena liberdade individual, é possível a superação de limitações políticas e sociais pela expressão? Na escrita, isso vai irromper de modo perturbador em textos como a *Carta ao ministro da educação*, de 1968, em que Clarice Lispector constitui um ponto de vista ambíguo, entre a carta, o depoimento, o conto e a crônica, para estabelecer a luta de morte entre escritor e presidente da república, entre juventude e polícia, de um modo que nas condições concretas do cotidiano seria improvável realizar. Classificar o texto como sendo literatura ou não é menos importante do que reconhecer que sua indeterminação formal beneficia seu impacto histórico. As condições de produção desse texto sugerem que a ditadura militar e suas heranças consistem ainda em desafios para a crítica literária brasileira. Há muito a ser compreendido em termos das perspectivas adotadas pelos escritores para lidar com o impacto social do processo ditatorial, tendo em vista as práticas de política do esquecimento, a hegemonia do discurso militarista e as recentes contribuições de pesquisas históricas.

O narrador “historiador” de Lukács e as estruturas descritivas de Norman Friedman não são suficientes para a caracterização de parte da produção literária contemporânea. Pelo contrário, a Teoria da Literatura precisa, para compreender a sua especificidade e

²¹ Marçal Aquino, «Inventário», em Marçal Aquino, *Famílias terrivelmente felizes*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 60. Grifos meus.

²² Idem, p. 62. Grifos meus.

²³ Conforme Maren Viñar - Marcelo Viñar, *Exílio e tortura*, São Paulo, Escuta, 1992.

atribuir a ela valor justo, de uma renovação metodológica. As premissas podem ser frankfurtianas: o relato oral propunha uma sabedoria sobre a existência, com função de integração coletiva, e isso entrou em declínio; o relato em tempos de catástrofe trabalha com a variação da distância estética, pois a atitude do narrador realista não condiz com um mundo sangrento. Essas premissas exigem uma compreensão da especificidade da literatura em tempos sombrios, em que a expectativa de vida comunitária não prevalece na sociedade competitiva e individualista, e em que é necessário falar, por mais que as catástrofes se apresentem como um horror indizível. É na proposição adorniana da negatividade, em que não há síntese possível, que podemos embasar teorias do narrador. A reflexão sobre mimese na Teoria Estética concretiza as condições para essa teorização. É na negatividade que a obra se dissocia da reificação do mercado e das ilusões tradicionais de unidade social e estética. É com a negação das condições habitualmente necessárias para narrar, escolhendo pontos de vista improváveis e vozes dissociativas, que as formas narrativas se firmam nas últimas décadas.

Em julho de 2011, na Festa Literária de Parati, Antonio Candido concedeu uma entrevista, publicada no jornal *Estado de São Paulo*. Uma pergunta referente ao acompanhamento, por parte do crítico, da produção literária contemporânea, é respondida do seguinte modo:

Nada. Inclusive doei grande parte da minha biblioteca, doei 12 ou 14 mil volumes. Eu tô completamente fora do mundo literário, nem sei quais são os autores atuais. Eu saio perdendo, obviamente. Há cerca de 20 anos eu não leio coisa nova nenhuma do Brasil e do estrangeiro.²⁴

A questão referente ao que Candido lê na atualidade tem a seguinte resposta: “Leio coisa do passado sobretudo. Eu leio autores que me interessam mais, como Dostoiévski, por exemplo. Tolstói, Proust, Machado de Assis, Eça de Queiroz. Não quero dizer que os atuais não sejam no mesmo nível. Só que eu não os conheço.” E em outro ponto da mesma entrevista, falando do trabalho da crítica, ele declara:

Às vezes, brinco com alunos meus que são bons críticos: tenho pena de vocês, porque vocês têm que escrever artigos sobre os autores atuais. Por melhores que sejam, não são Mário de Andrade, não são Guimarães Rosa, não são Carlos Drummond de Andrade... Eu fazia pro jornal um artigo por semana sobre as novidades. Quais eram as novidades? Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge Amado, José Lins do Rego... Essas eram as novidades que eu escrevia: acaba de publicar um livro o senhor Graciliano Ramos (risos). Eu tive a sorte de viver um tempo de esplendor da literatura brasileira. Foi mais ou menos até 1950 e poucos. Não quer dizer que seja má, mas não tem mais aquele esplendor.

O crítico declara que não lê há vinte anos produções novas. Seu interesse se volta para a literatura do passado. Relativiza que é possível que a produção atual tenha valor, mas diz que não a conhece. E depois declara que tem pena dos críticos da geração seguinte, porque eles têm de trabalhar com os “autores atuais”. E argumenta, em perspectiva valorativa:

²⁴ As três passagens da entrevista foram encontradas em um website na internet, <http://blogs.estadao.com.br/flip/2011/07/06/antonio-candido-fala-em-paraty/> (documento consultado: 30/05/2012).

“Por melhores que sejam, não são Mário de Andrade, não são Guimarães Rosa, não são Carlos Drummond de Andrade”. É atribuído valor a autores consagrados, em detrimento dos que estão em atividade hoje. Relativiza de outro modo: “Não quer dizer que seja má, mas não tem mais aquele esplendor”.

A posição canônica com relação à literatura contemporânea, de modo geral, corresponde a uma atitude hierárquica, nostálgica, em que o passado é superior ao presente. Não há explicitação de critérios de juízo de valor, mas apenas os nomes, em si, sustentam o “esplendor”, como uma garantia de qualidade diferenciada e elevada.

A posição em si é inteiramente respeitável, e estimula o debate acadêmico. O que chama a atenção é a inconsistência. Se o crítico não lê nada de novo há vinte anos, é inviável emitir qualquer juízo – por exemplo, de que falta esplendor. Um crítico julga a partir de uma leitura realizada, elaborada com ponderação e critérios, pois sem isso, não tem como emitir juízo.

Essa entrevista faz parte de um processo maior, referente à crítica e à historiografia. O menosprezo ao contemporâneo não é, necessariamente, fundamentado em estudos comparativos detalhados. Sua base é a continuidade do cânone, como afirmação do que já foi reconhecido. É como se de fato não importasse o que os escritores escrevem ou não nas últimas décadas. Como não são canônicos, o contato com eles despertaria pena.

É necessário avaliar com atenção justa a produção literária recente. Merece reflexão o fato de que livros como *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* estão distantes de manuais de ensino de literatura, currículos de muitos cursos de Letras, exames seletivos, e não são considerados prioridades de pesquisa universitária. A capacidade dessas obras de promover reflexões de interpretação do Brasil é imensa. Isso é verificável nos seus detalhes, nas palavras, na sintaxe, na configuração de conflitos entre personagens e, certamente, na construção das narrações.

Uma das percepções em circulação em universidades, com relação à produção contemporânea, da qual discordo inteiramente, pode ser resumida assim: os homens já derrotaram as mulheres, no processo histórico ocidental; os brancos derrotaram os negros; os heterossexuais derrotaram os homossexuais; os cristãos derrotaram outras crenças; os adultos derrotaram as crianças; a direita já derrotou a esquerda; assim, a proposição de que seja necessário pensar em literatura em articulação com movimentos sociais (ligados à mulher, ao negro, ao gay, à infância, à crítica do capitalismo avançado, e assim por diante) consistiria em compensar, no campo acadêmico, o fracasso fatal, passado e futuro, desses movimentos. Essa percepção excessivamente conservadora, em contato com o fascismo, deve ser combatida. A disputa de critérios de valor para a produção cultural tem um imenso horizonte pela frente. O enfrentamento do problema exige atenção e argumentação.

Em *O condomínio*, a voz narrativa se alterna, entre uma terceira pessoa distanciada e uma primeira pessoa, sobrevivente de tortura; em *Lavoura arcaica*, a narração dissociativa é de um filho oprimido por um pai assassino; em *Triângulo em cravo e flauta doce*, a voz é de um praticante de incesto. *O cego de Ipanema* propõe a empatia do narrador com um cego embriagado; *Em câmara lenta* faz isso com relação a uma mulher torturada. *Conto de Crasso em depressão* elabora criticamente uma articulação entre violência política e erotismo.

Em termos do conservadorismo autoritário e patriarcal brasileiro, essas vozes são constrangedoras, desconfortáveis. Falar do Brasil a partir do olhar da vítima de tortura,

ou do alvo de violência paterna, ou com uma exposição do gozo na violência, ou da perspectiva de um praticante de incesto: essas construções narrativas permitem interpretar o país, sem movimentos totalizantes, sem verdades absolutas. A metáfora do movimento do cego embriagado é potente como reflexão sobre a história. A agonia e a improbabilidade do equilíbrio consistem em imagens com papel de mediações, vinculando o estético e o histórico, o individual e o coletivo, e que atuam como chaves para compreensão das transformações do Brasil, de 1960 ao presente.

Por isso é muito importante a variação da distância estética. Veríssimo, Nassar, Hilst, Campos e Tapajós se distanciam do narrador de Balzac, do “historiador” de Lukács. A narração se constitui dentro de um senso de precariedade e negatividade, em que o olho se desloca de modo a ver o que não vê. O olho é cortado, como em Luís Buñuel. E sai de sua posição no corpo, como ocorre com a personagem de Tapajós.

A produção literária brasileira contemporânea é muito vasta. Se considerarmos obras das diversas décadas, desde 1960 ao presente, chama a atenção a multiplicidade de gêneros – com romances, contos, e textos classificados como híbridos (cartas, crônicas, testemunhos e outros) por variadas argumentações.

Autores como Beatriz Bracher, Luiz Ruffatto, Sérgio Sant’anna e João Gilberto Noll apresentam potenciais de leitura ainda pouco explorados. No caso de Noll, as imagens do estrangeiro (em *Berkeley em Biaggio*) e a narração a partir do olhar de um filho de um homem perseguido pela ditadura (em *Alguma coisa urgentemente*) contribuem para percepções da contemporaneidade pautadas pelo descentramento.

Com essa abrangência, é possível discutir tópicos que estão presentes no campo do debate sobre a literatura brasileira contemporânea, procurando sistematizar a reflexão no âmbito do estudo dos narradores: as relações entre público e privado no Brasil; a presença de metalinguagem; as várias atitudes perante a tradição realista; o discurso autobiográfico. Além disso, cabe articular estes pontos com as imagens da violência, a melancolia, as relações entre dor e linguagem, e a historicidade das formas. É central, na convergência entre esses tópicos, a configuração da memória.

A leitura de autores como Nassar, Tapajós e Veríssimo reforça a convicção de que o ato de narrar não morreu, nem recuou diante das catástrofes históricas. Ele foi reconstruído, de modo que a linguagem se estabeleça como força de mudança, a negatividade se manifeste, e que as ausências, as ruínas, os mortos e as dores possam nos observar e falar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Abreu, Caio Fernando, *Triângulo em cravo e flauta doce*, em Abreu, Caio Fernando, Caio 3D, Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- Adorno, Theodor, Posição do narrador no romance contemporâneo, em Adorno et al., *Textos escolhidos*, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- Adorno, Theodor, *Teoria estética*, Lisboa, Martins Fontes, 1988.
- Aquino, Marçal, Inventário, em Aquino, Marçal, *Famílias terrivelmente felizes*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- Balzac, Honoré de, *Contos*, São Paulo, Cultrix, 1986.

- Barreto, Lima, *Cemitério dos vivos*, São Paulo, Planeta, 2004.
- Benjamin, Walter, O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, em Benjamin, Walter, *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- , *Sobre alguns temas de Baudelaire*, em Benjamin, Walter, *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- Booth, Wayne, *The rhetoric of fiction*, Chicago, Chicago press, 1970.
- Bosi, Alfredo, Os estudos literários na era dos extremos, em Bosi, Alfredo, *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- Campos, Paulo Mendes, *O amor acaba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- Candido, Antonio, *Entrevista*, parte 1: <http://blogs.estadao.com.br/flip/2011/07/06/antonio-candido-fala-em-paraty/>, parte 2: <http://blogs.estadao.com.br/flip/2011/07/06/antonio-candido-fala-em-paraty-parte-2/> (documento consultado: 30/05/2012).
- , *Ficção e confissão*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- Carella, Tulio, *Orgia*. São Paulo, Opera Prima, 2011.
- Carvalho, Bernardo, A vida de um homem normal, em Scliar, Moacyr et al, *Boa companhia: contos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- Dal Farra, Maria Lucia, *O narrador ensimesmado*, São Paulo, Ática, 1978.
- Descartes, René, *Discurso do método. Meditações. Objeções e respostas. As paixões da alma. Cartas*, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- Duarte, Rodrigo - Figueiredo, Virginia, orgs, *Mimesis e expressão*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- Eagleton, Terry, *Marxismo e crítica literária*, Porto, Afrontamento, 1978.
- Freud, Sigmund, *O mal-estar na cultura*, Porto alegre, L&pm, 2010.
- Friedman, Norman, «Point of view in fiction», *Pmla lxx*, 1965.
- Girardet, Raoul, *Mitos e mitologias políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Gonçalves, Ana Maria, *Um defeito de cor*, Rio de Janeiro, Record, 2009.
- Hilst, Hilda, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, São Paulo, Globo, 2002.
- Jameson, Fredric, *O inconsciente político*, São Paulo, Ática, 1992.
- Lispector, Clarice, Carta ao ministro da educação, em Lispector, Clarice, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- Lukács, Georg, *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, em Lukács, Georg, *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- Lukacs, Georg, La categoria de la particularidad, em Lukács, Georg, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966. V.1.
- Mendes, Luiz Alberto, *Memórias de um sobrevivente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Moscovich, Cíntia, *Duas iguais*, Rio de Janeiro, Record, 1998.
- Nassar, Raduan, *Lavoura arcaica*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- Noll, João Gilberto, Alguma coisa urgentemente, em Noll, João Gilberto, *O cego e a dançarina*, Rio de Janeiro, Record, 2008.
- Noll, João Gilberto, *Berkeley em bellaggio*, São Paulo, Francis, 2003.
- Nunes, Benedito, Literatura e filosofia (Grande Sertão: Veredas), em Lima, Luiz Costa, org, *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2 ed., V.2.
- Phelan, James - Rabinowitz, Peter, orgs, *A companion to narrative theory*, London, Blackwell, 2008.
- Pinheiro, Paulo Sergio, «Autoritarismo e transição», *Revista Usp*, 9, 1991.
- Pouillon, Jean, *O tempo no romance*, São Paulo, Edusp, 1994.
- Ramos, Graciliano, *Memórias do cárcere*, São Paulo, Martins, 1969. 2 v.

- Rosenfeld, Anatol, *Preconceito, racismo e política*, São Paulo, Perspectiva, 2011.
- Santiago, Silviano, *Nas malhas da letra*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Schmidt, Rita Terezinha, Repensando o lugar do nacional no comparatismo, em Schmidt, Rita Terezinha, org, *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*, Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2010.
- Schwarz, Roberto, *Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Editora 34, 2000.
- Tapajós, Renato, *Em câmara lenta*, São Paulo, Alfa Ômega, 1977.
- Tezza, Cristóvão, *O filho eterno*, Rio de Janeiro, Record, 2007.
- Vecchi, Roberto, *Exceção atlântica – pensar a literatura da Guerra Colonial*, Lisboa, Afrontamento, 2010.
- Veríssimo, Luís Fernando, O condomínio, em Veríssimo, Luís Fernando, *Outras do analista de Bagé*, Porto Alegre, L& pm, 1982.
- Viñar, Maren - Viñar, Marcelo, *Exílio e tortura*, São Paulo, Escuta, 1992.
- Watt, Ian, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigações filosóficas*. São Paulo, Abril cultural, 1975.

