
Uma voz ao sol

representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea

Regina Dalcastagnè

Professora de Literatura Brasileira / UnB

*Tem esses que são igualzinhos a mim
Tem esses que se vestem e se calçam igual a mim
Mas que são diferentes da diferença entre nós*

STELA DO PATROCÍNIO

O escritor, dizia Barthes, é o que fala no lugar de outro¹. Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocavam, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar da fala*: quem fala e em nome de quem. Ao mesmo tempo, discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de “autoria”) na representação literária. Tudo isto se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração

negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério².

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar *em nome* deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, neste conjunto de discussões, é “representação”, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido³. O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais.

O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. Como lembra Anne Phillips, pensando num contexto diverso,

é concebível que homens possam substituir mulheres quando o que está em questão é a representação de políticas, programas ou ideais com os quais concordam. Mas como um homem pode substituir legitimamente uma mulher quando está em questão a representação

das mulheres *per se*? É concebível que pessoas brancas substituam outras, de origem asiática ou africana, quando está em questão representar determinados programas em prol da igualdade racial. Mas uma assembléia formada só por brancos pode realmente se dizer representativa, quando aqueles que ela representa possuem uma diversidade étnica muito maior? Representação adequada é, cada vez mais, interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos⁴.

Embora a autora esteja se referindo à representação política, a discussão pode ser estendida, sem contorcionismos, à representação literária. Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva.

Por que ocorre essa ausência? Não se trata, na verdade, de algo exclusivo do campo literário. As classes populares possuem menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representadas no parlamento (e na política como um todo), na mídia, no ambiente acadêmico. O que não é uma coincidência, mas um índice poderoso de sua subalternidade. Foucault já observava a centralidade do domínio do discurso nas lutas políticas travadas dentro da sociedade; segundo ele, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta”⁵.

Um dos sentidos de “representar” é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impôr um discurso, é comum que a

legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficiência social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor. Trata-se de um processo que está ancorado em disposições estruturais; voltando a Foucault, “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”⁶.

O controle do discurso, denunciado pelo filósofo francês, é a negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais: uma censura social velada, que silencia os grupos dominados. De acordo com Pierre Bourdieu, “entre as censuras mais eficazes e mais bem dissimuladas situam-se aquelas que consistem em excluir certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade”⁷. O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar – que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporado no ordenamento legal de todos os países ocidentais – mas da possibilidade de “falar com autoridade”, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido.

O processo se completa graças à introjeção dos constrangimentos estruturais pelos agentes sociais, que faz com que os limites impostos ao discurso não sejam excessivamente tensionados, já que cada um, via de regra, mantém-se dentro de seu espaço “autorizado”. Ainda conforme Bourdieu, “a censura alcança seu mais alto grau de perfeição e invisibilidade quando cada agente não tem mais nada a dizer além daquilo que está objetivamente autorizado a dizer: sequer precisa ser,

neste caso, seu próprio censor, pois já se encontra de uma vez por todas censurado, através das formas de percepção e de expressão por ele interiorizadas, e que impõem sua forma a todas as suas expressões”⁸. É assim que determinadas categorias sociais que são excluídas do universo da política – trabalhadores e mulheres, por exemplo – tendem a se julgar incapazes de ação política e, portanto, a aceitar a posição de impotência em que foram colocadas.

O mesmo se pode dizer da expressão literária. Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Assim, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.

O campo literário reforça esta definição, através de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. Segundo afirma Compagnon, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é”⁹. Não é razoável propor que se abra mão dos juízos de valor na discussão da literatura – embora seja possível, e necessário, entendê-los como construções sociais, não como encarnações de um Belo transcendente. No entanto, se há uma valoração sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, o resultado é fazer da manifestação literária o privilégio de um grupo social.

Assim, a exclusão das classes populares não é algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade. Uma segunda questão, então, se impõe: o que

se perde com isso?

Perde-se diversidade. Há muito tempo, a narrativa vem perseguindo a multiplicidade de pontos de vista; talvez os melhores romances do século que passou tenham sido os que melhor alcançaram esta meta. No entanto, do lado de fora da obra, não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais. 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”¹⁰. Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente.

Quase sempre expropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo subalterno lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando. Perde, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria.

A terceira e última questão é a mais difícil: o que fazer diante disso? Fica claro que não há uma solução que se esgote dentro do campo literário – trata-se de um problema mais amplo, próprio de uma sociedade marcada por desigualdades. No entanto, da mesma forma que é possível pensar na democratização da sociedade, incluindo novas vozes na política e na mídia, podemos imaginar a democratização da literatura.

A inclusão, no campo literário talvez ainda mais do que nos outros,

é uma questão de *legitimidade*. Neste sentido, a própria crítica e a pesquisa acadêmica não são desprovidas de relevância. Afinal, são espaços importantes de legitimação (ao lado dos próprios criadores reconhecidos), como sustenta Shusterman¹¹. Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la, quem sabe, ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-la ao limbo do “testemunho” e do “documento”, significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite.

Este artigo busca participar deste movimento, abertamente político, de crítica e legitimação. Assim, serão analisados aqui tanto o modo como alguns escritores, já “autorizados”, se colocaram a falar dos marginalizados, transformando-os em personagens (e até em narradores) de seus textos, quanto as estratégias utilizadas por aqueles autores que, saídos das margens do campo literário, tentam impôr sua perspectiva e sua dicção. No primeiro bloco, que será dividido em outros subgrupos, estão autores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antônio, Salim Miguel, Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Clarice Lispector, Osman Lins. No segundo, apenas três nomes: Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins e Ferréz. Serão trabalhados contos e romances, todos contemporâneos, todos urbanos. Certamente, outros autores poderiam ser acrescentados a essa discussão (e ainda outros gêneros, como a poesia, o rap, o teatro, até o cinema), mas creio que as obras selecionadas são representativas para a problemática a ser abordada.

No Brasil

Na história da literatura brasileira, a representação do “outro” atravessa diversos momentos: da idealização romântica dos índios ao herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade, passamos ainda pelos malandros e prostitutas do cortiço de Aluísio Azevedo, os homossexuais

de Adolfo Caminha, os sertanejos em luta descritos por Euclides da Cunha, para citar só os mais óbvios. Apesar de não interessar diretamente à discussão aqui proposta, um espaço bastante rico para a análise dessa representação é o regionalismo. Quase sempre vinculado a um projeto de constituição da identidade nacional, ele percorre escolas e séculos, esbarrando no cosmopolitismo dos modernistas, reagindo nos anos 1930, com o “ciclo do romance nordestino”, e se dissolvendo na década de 1970, quando o Brasil se percebe um país majoritariamente urbano¹² e sua literatura passa a se ocupar fundamentalmente com os problemas dos habitantes das cidades¹³.

Preocupados com a transcrição dos diferentes falares e costumes regionais, os autores regionalistas muitas vezes reduziram “os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações *de cor*, um equivalente dos mamões e dos abacaxis [frutas de sabor exótico]”, nas palavras de Antonio Candido¹⁴. Relacionando as transformações do regionalismo com a questão do subdesenvolvimento na América Latina, o crítico paulista aponta três fases no regionalismo brasileiro, que, com algumas adaptações, inspiram a classificação dos modos de representação do outro que desenvolvo neste artigo. A primeira fase – que Candido chama de *regionalismo pitoresco* e inclui nomes como os de José de Alencar, Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães – seria marcada pela “consciência eufórica de país novo” e pela idéia do atraso, com uma representação saturada de exotismo. A segunda – o *regionalismo problemático* – traria a agonia dos grandes engenhos, da seca e do homem do interior, aparecendo como “um precursor da consciência do subdesenvolvimento”.

Escritores como José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, incluídos nesta fase, seriam caracterizados pela “superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção

naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendavam a situação na sua complexidade, voltando-se contra a classe dominante e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual”¹⁵. Já Guimarães Rosa – com seus refinamentos literários e suas técnicas antinaturalistas, mas ainda aproveitando a substância do regionalismo – faria parte da última fase deste processo, que Candido chama de *super-regionalismo*. Colocando de lado o sentimentalismo e a retórica, este terceiro momento corresponderia “à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo”¹⁶.

Da diluição da experiência do outro no meio ambiente à tentativa de compreensão dos seus problemas sociais e à “explosão” na sua representação, temos, com variáveis posições ideológicas e estéticas, uma mesma perspectiva: a do escritor da cidade que, antes de mais nada, produz para leitores da cidade. O exotismo, que Candido aponta na primeira fase, não deixa de estar presente, ainda que de forma bem mais discreta, nas subseqüentes. Segundo Bernard Mouralis, o exotismo é um “meio através do qual se pode operar, graças à tomada em consideração da existência – e, por vezes, da irrupção – de outro, um conhecimento de si e, ao mesmo tempo, uma questionação do saber etnocêntrico. No entanto, não vai, por esse facto, conduzir a um conhecimento do outro”. Uma vez que a existência do outro está sujeita à vontade de um observador, sem a qual não chegaria até nós, esse outro “não existe senão em função da sociedade, das nossas preocupações, dos nossos fantasmas”¹⁷.

Se isso vale para a população rural representada em nossa literatura, não vai ser muito diferente quando o “outro” a ser traduzido

for o operário, a empregada doméstica, o malandro do morro, o ladrão ou o traficante, a prostituta ou o menino de rua, seres urbanos que estão sempre *do lado de lá* de nossa existência de classe média. De modo geral, ao atravessar nossas narrativas, eles dizem muito mais dos patrões e patroas, da polícia, dos profissionais liberais assustados com a violência ou condoídos pensando nos próprios filhos do que de sua vida e de seus problemas concretos. Talvez porque o dilema do discurso exótico, fazer com que “o desconhecido e o estranho sejam codificáveis e entrem nas nossas categorias intelectuais”¹⁸, seja o dilema do artefato literário mesmo: a necessidade de representar experiências outras, que não sejam apenas aquelas idênticas às de seus autores, para que ao menos uma tentativa de diálogo de estabeleça.

Os escritores brasileiros contemporâneos enfrentaram essa dificuldade de maneiras tão diferentes quanto é possível dentro de um espaço de tempo razoavelmente limitado, as cerca de quatro décadas com as quais pretendo trabalhar. E neste período vivemos ainda sob uma ditadura militar – o que impôs, para uma parcela dos escritores, um sentido maior de urgência à sua produção. Dentro da literatura engajada da época, convém fazer uma distinção entre aquela propriamente política, em que *não há o outro* (já que as vítimas da repressão por ela enfocadas são, via de regra, os filhos da pequena burguesia), e que, portanto, não me interessa aqui¹⁹, e outra, de cunho mais social, que denuncia a exploração da classe trabalhadora, da qual veremos alguns exemplos. Assim, a denúncia do regime autoritário se apoiava numa faceta política (restrição das liberdades, desrespeito aos direitos humanos) e outra econômica (arrocho salarial, concentração da renda, desemprego), mas uma delas era vista como atingindo especialmente as classes médias e a outra, os estratos populares. O que já aponta uma evidente diferença de enfoque – várias outras serão

questionadas aqui.

Para facilitar a análise, esses modos de representação do outro, do marginalizado em nossa sociedade contemporânea e urbana, serão divididos em blocos, sem pretender que essa classificação tenha validade universal. O primeiro, que chamarei de *exótico*, será subdividido em outros dois: *cínico* e *piegas*, de acordo com a linguagem utilizada e o envolvimento entre autor/narrador/personagem. O segundo, intitulado *crítico*, se subdividirá em *implícito* e *explícito*, levando em conta o tipo de discussão interna que se estabelece na obra. Já o terceiro, que trará a perspectiva *de dentro*, ou seja, daqueles autores que seriam eles próprios “o outro”, abarcará também a discussão do problema da autenticidade e da legitimidade, sociais e literárias. Os textos selecionados para a discussão, às vezes apenas um ou dois contos de um mesmo escritor de obra bastante extensa, são representativos, mas a análise estará voltada para essas narrativas em si, sem me preocupar se esta interpretação pode ser generalizada para o resto da obra do autor.

Exótica

No século XIII, quando escrevia seu livro de viagens para “o divertimento dos nobres (...) e a edificação dos burgueses”²⁰, Marco Polo utilizava seu espírito crítico para refutar algumas lendas (como a de que o amianto tinha suas origens na salamandra) sobre as quais possuía informações novas, mas era cuidadoso o bastante para não negar “elementos que a geografia de seu tempo considera bem reais, por exemplo os homens com cauda ou com cabeça de cachorro. O fato de não tê-los encontrado não é prova suficiente de sua inexistência, sobretudo diante do peso da tradição”²¹. É neste sentido que vou me referir ao exotismo de algumas narrativas contemporâneas. Ou seja, aquelas obras onde o “outro” aparece com as feições que a tradição lhes deu – deformadas pelo nosso medo, pelo nosso preconceito, nosso

sentimento de superioridade. Obras que, mesmo tentando ser críticas, acabam por reforçar essa imagem, fazendo de gente que vive à nossa volta seres tão distantes e estranhos quanto os mongóis no tempo de Marco Polo.

Dois dos mais consagrados nomes do conto nos anos 70, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, constróem sua representação do outro – bandidos miseráveis no caso do primeiro, suburbanos pobres, no do segundo – sob a perspectiva das classes dominantes. E, tanto num caso quanto no outro, a violência, contra tudo e todos, é a marca definidora. Um certo cinismo, no estilo, também os aproxima. É verdade que a violência também aparece quando eles tratam das elites, mas com deslocamentos significativos. Na obra de Rubem Fonseca há uma diferença no estatuto atribuído à personagem violenta, de acordo com sua extração social. O alto executivo que sai à noite para atropelar incautos com seu carro luxuoso (em “Passeio noturno I” e “Passeio Noturno II” [1975], de *Feliz ano novo*) é um sujeito comum, com emprego, mulher e filhos, que simplesmente possui uma perversão. Após matar, ele volta tranqüilo para casa, pronto para outro dia normal de trabalho. Já os garotos que vão assaltar, estuprar e assassinar numa “festa de bacanas” (em “Feliz ano novo” [1975]) não são nada além de assaltantes, estupradores e assassinos.

Enquanto o executivo mata sem nem sujar o pára-choque, os rapazes chafurdam no sangue de suas vítimas. O primeiro é frio e calculista, os outros são desorganizados, irados, invejosos: animalescos, enfim. E não é o caso de perguntar qual a violência pior. O que está em questão aqui é a representação do criminoso pobre. É possível interpretar os atropelamentos do executivo como uma metáfora óbvia dos muitos crimes cometidos pelo capitalismo todos os dias, mas a ligação fica muito tênue, uma vez que os outros elementos do conto não corroboram

essa leitura. O que temos é um indivíduo enlouquecido, um psicopata. Do outro lado, há um bando, que justificaria suas atrocidades pelo fato de terem menos do que aqueles que eles violentam. Esse discurso é ainda mais explícito em “O cobrador” [1979] (do livro com o mesmo título), onde um homem pobre e sem dentes resolve cobrar o que a sociedade lhe deve matando os bem situados na vida: “está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo”²².

O psicopata sofisticado e cheio de recursos é o *serial killer*, uma imagem já consagrada pelo cinema, um vilão que merece até alguma simpatia, tendo em vista a inteligência com que lida com suas vítimas e, especialmente, com a polícia. Já o sanguinário bando de assaltantes, que cospe um vocabulário próprio e exhibe fuzis sem disfarces, está muito mais próximo dos noticiários policiais. O ponto central é que, embora ambos sejam representações literárias, teoricamente livres de um cotejamento com a realidade, o primeiro remete à ficção, e o segundo ao mundo real: ao cotidiano violento das grandes cidades brasileiras. Observando pela perspectiva dos “bem situados na vida” – nós, os leitores de Rubem Fonseca –, provavelmente acharemos alguma graça no executivo e nos sentiremos mais uma vez ameaçados pelos rapazes da favela. Neste caso, o que a narrativa traz de novo sobre o outro que se inscreve sob a categoria “marginal”? Eles continuam com seus rabos e cabeças de cachorro.

E o problema da representação se agrava quando notamos que tanto “Feliz ano novo” quanto “O cobrador” estão em primeira pessoa. O que reforça a idéia, intencionalmente ou não, de que “é assim mesmo que eles são”²³ – os marginais, não as personagens – e nos remete, mais uma vez, ao contexto social de onde eles parecem ter sido retirados para nos falar de si, diretamente. Antonio Candido, num artigo sobre a

nova narrativa, dizia que os autores contemporâneos, incluindo Rubem Fonseca, tentavam “apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular”. Utilizariam, para isso, a primeira pessoa, “como recurso para c, confundir autor e personagem”²⁴. Discordo que exista em Fonseca qualquer intenção de ser confundido com suas personagens, especialmente com seus marginais. Não se trata apenas de que o leitor já chega ao texto sabendo que foi escrito por um ex-delegado de polícia e advogado de multinacionais, o que já revelaria seu descolamento em relação às personagens – mas as marcas de distinção aparecem dentro dos próprios contos.

Enquanto o executivo do “Passeio noturno” conta sua história sem tentar se legitimar (da mesma forma que Fonseca faria, ou faz), o rapaz que narra o assalto na festa de ano novo precisa explicar sua situação logo no início: “Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada”²⁵. É isso que o autoriza a falar (note-se que ele não está escrevendo) em nome do grupo. Portanto, a distinção social está mantida, sim, entre autor e narrador e, mais, vai se desdobrar entre narrador e demais personagens. Ele marca sua superioridade – indicada pela escolarização, obviamente precária diante da do autor – sobre os outros em diversos momentos, seja afirmando que não é supersticioso, em contraposição a um dos colegas: “chuto a macumba que quiser” (p. 13), seja recusando-se a estuprar as mulheres da festa, como fazem os outros dois: “só como mulher que eu gosto” (p. 20), ou ainda quando diz não se importar com a homossexualidade de um bandido conhecido.

Curioso é notar o quanto esses valores do narrador estão de acordo com os princípios da classe média. Da mesma forma que os desejos dos bandidos – não dos psicopatas – de Fonseca se parecem demais com aquilo que nós imaginamos que eles queiram. Tanto em “Feliz ano velho” quanto em “O cobrador” eles estão atrás de nosso dinheiro, nosso estilo

de vida e de “nossas mulheres”, nessa ordem. Ou como dizia uma outra personagem, de um outro autor: “No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan, Alaor disse. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, entendeu? É só surgir uma chance”²⁶. Mas aí, no texto de Marçal Aquino, são dois empresários que conversam, observando os movimentos rotineiros de um peão e de um mestre de obras, enquanto Rubem Fonseca apresenta a inveja como manifestação central da autoconsciência dos marginalizados. Evidencia-se aqui o que chamo de “cinismo” de Fonseca em sua representação do outro. O que é considerado normal para a classe média, é apresentado como patológico no pobre: a vontade de possuir.

Já Dalton Trevisan é mais direto – faz do cinismo estilo. E isso o autoriza a debochar de cada empregada doméstica, cada jovem suburbana, cada balconista, cada pequeno escriturário que inclui em suas narrativas. Eles ora são ingênuos, ora perversos, muitas vezes as duas coisas ao mesmo tempo. Frustrados em suas taras, espremidos entre sonhos de depravação e a vida medíocre do subúrbio, circulam pelas páginas de seus livros como se tivessem o único intuito de nos fazer sorrir, superiores, diante de existências tão desprovidas de sentido e, ao mesmo tempo, tão carregadas de violência. As histórias curtas de Trevisan, às vezes curtíssimas, como em *234* (1997), não precisam de contextualização para que localizemos as personagens no seu espectro social. Bastam alguns adjetivos, a descrição de determinados objetos, o emprego de diminutivos para que saibamos de onde elas vêm. Este, aliás, é o maior talento de Dalton Trevisan – a manipulação eficaz dos diferentes códigos sociais (que permite que um simples “cachacinha” inserido no momento adequado descortine todo um cenário suburbano).

O problema é que não há crítica nesse manuseio. Bem ao contrário, ele serve para reafirmar preconceitos e marcar a diferença entre nós,

cosmopolitas, consumidores de arte, conhecedores de bons vinhos e da boa mesa, e essa gente, que enche a cara e passa o dia a se engalfinhar – patéticos em sua animalidade. É assim, por exemplo, que a “criadinha” Maria, de “Os três presentes” (1968), quase é estuprada por um pensionista, mas acaba se rendendo graciosamente a ele em troca de “radinho de pilha, caneca de letreiro *Parabéns*, pacote de bala Zequinha” (p. 119). O diminutivo para qualificar a moça já é sintomático do desprezo do narrador, levemente disfarçado pelo tom jocoso que o conto vai assumindo. Além de “criadinha”, ela é “doentinha” e “bobinha” em sua vontade de casar de branco. O rádio, a caneca e as balas são índices de um universo de consumo barato e sem qualquer sofisticação. Enfim, diante da história de uma menina frágil e sonhadora de treze anos de idade que é explorada sexualmente em seu trabalho, resta-nos a “graça” de sua rendição a preço tão baixo, tão vulgar.

Poderíamos, claro, dizer que a distorção é efetivada pelo narrador – os contos de Dalton Trevisan são quase todos em terceira pessoa – e que, portanto, tudo não passaria de uma profunda crítica social²⁷. Neste caso, seria preciso observar como esse mesmo narrador se comporta diante de uma personagem com maiores recursos econômicos. Só como exemplo, em “O negro” (1968), do mesmo livro, temos a história de uma dona de casa de classe média (ela vai ao cinema, possui carro, boas roupas, o marido viaja a trabalho) que, excitada, sai às ruas em busca de um negro para satisfazer seus desejos sexuais. Aqui, não há diminutivos, tampouco a ridicularização a partir de pequenos objetos de consumo (que a classe média é tão pródiga em acumular). A zombaria da narrativa anterior é substituída por um tom mais neutro, descritivo. Não se estabelece o preconceito contra a personagem enquanto representante de determinada categoria social, como em “Os três presentes”. O que não quer dizer que o preconceito não esteja ali –

dessa vez contra a mulher, animalizada pelos seus instintos sexuais²⁸.

Em suma, em suas representações do outro, tanto Rubem Fonseca quanto Dalton Trevisan parecem ainda excessivamente presos à necessidade de marcar a distância entre o intelectual e a matéria-prima humana de que se serve. O ponto de referência para a construção dessas personagens, e também para a sua leitura, é a elite, econômica e cultural. Ou seja, o que está representado ali não é o outro, mas o modo como nós queremos vê-lo. Num esforço interpretativo diferente, podemos tentar entender os marginais, as “criadinhas” e os pequenos aproveitadores que habitam essas narrativas como uma espécie de espelho de nossas próprias deformidades, a começar pelas literárias. E isso se verifica com mais clareza na insistência com que algumas narrativas de Fonseca parecem afirmar: *eles querem ser nós*, enquanto que as de Trevisan completam: *mas nós não somos eles*.

É evidente que tanto um quanto o outro autor não possuem empatia pelas personagens pobres, mas não é isso que faz suas narrativas “exóticas”, nos termos apontados anteriormente. Basta notar que num escritor como João Antônio, conhecido pela profunda simpatia com que lidava com malandros, prostitutas, pequenos traficantes, o exotismo não é menos forte, só de gênero diferente. Em seus contos, ele se utiliza daquele sentimentalismo de classe média em relação a determinadas figuras do submundo urbano que não se apresentam como uma ameaça efetiva para as elites. Suas personagens são bonachonas, engraçadas, sofredoras, nunca perigosas. É que, como o executivo de Rubem Fonseca, não estão ancoradas de fato num referencial concreto, mas sim sobre uma visão romantizada da boêmia – o que as coloca num mundo à parte, bem longe de qualquer possibilidade de contato. É quando o “outro” deixa de ser o animal grotesco e libidinoso para compôr uma fauna colorida, que dá vida e sabor à narrativa, apesar de não acrescentar

nada de muito novo à sua própria representação.

João Antônio possuía uma habilidade especial para colocar em movimento todo esse arsenal humano. Abria os espaços públicos – ruas, praças, botequins – para trazer à tona sua gente, com o burburinho de uma manhã de sol. Por outro lado, os dramas de seus protagonistas (miséria, alcoolismo, jogo) parecem servir apenas para conduzi-los em meio a toda essa torrente. É o que acontece com o flanelinha de “Guardador” (1986), por exemplo. Velho, bêbado, sem a agilidade de outrora para abordar os motoristas, ridicularizado pelas crianças e pela polícia, Jacarandá circula por Copacabana e, nesse deslocamento, apresenta ao leitor os flagrantes da vida íntima da cidade:

A praça aninhava um miserê feio, ruim de se ver. (...) Pivetes de bermudas imundas, peitos nus, se arrumavam nos bancos escangalhados e ficavam magros, descalços, ameaçadores. Dormiam ali mesmo, à noite, encolhidos como bichos, enquanto ratos enormes corriam ariscos ou faziam paradinhas inesperadas perscrutando os canteiros. Passeavam cachorros de apartamentos e seus donos solitários e, à tarde, velhos aposentados se reuniam e tomavam a fresca, limpinhos e direitos. Também candinhas faladeiras, pegajosas e de olhar mau, vestidas fora de moda, figuras de pardieiro descidas à rua para a fuxicaria, de uma gordura precoce e desonesta, que as fazia parecer sempre sujas e mais velhas do que eram, tão mulheres mal amadas e expostas ao contraste cruel do número imenso das garotinhas bonitas no olhar, na ginga, nos meneios, passando para a praia, bem dormidas e em tanga, corpos formosos, admiráveis no todo... também comadres faladeiras (pp. 27-8).

Há, aí, uma coletivização das personagens, o que apaga as feições particulares e comumente desemboca na caricatura²⁹. Como elas não são apenas um pano de fundo – dão sustentação ao conto, motivando sua composição – podemos perceber em sua representação o olhar de fora, estrangeiro, que capta, interessado, seus gestos, mas é incapaz de penetrar suas existências. A saída seria reforçar os protagonistas, mas, como já disse, eles possuem outra função na narrativa. O velho Jacarandá

nos é apresentado com um tanto de humor, outro de pieguice. Acompanhamos seus passos, mas não sabemos de suas razões. No fundo, não passa de uma figura folclórica da cidade grande, junto dos loucos e dos pequenos trapaceiros. Portanto, mais uma vez, o que temos é o nosso olhar de classe média estampado no lugar do rosto do velho miserável. E um olhar ainda superior, respaldado pelo tom paternalista da narrativa, sempre cercada de diminutivos: Jacarandá tem “parceirinhos”, anda em “turminha”; em sua volta há “crioulinhos” e “empregadinhas”³⁰.

Claro que em seus melhores momentos João Antônio consegue dar substância à sua representação, mas então existem narradores intermediários, que transformam a perspectiva por estarem mais próximos do universo descrito. É o caso de “Meninão do caixote” (1963), conto narrado em primeira pessoa por um garoto que faz sua transição da infância para a adolescência dando voltas em torno das mesas de sinuca de São Paulo³¹. O mundo dos jogadores da Lapa e redondezas é representado pela figura de Vitorino, um profissional do taco decadente que fascina e explora o garoto do título. Revelado a partir do ponto de vista do menino, é uma personagem mais complexa: primeiro aparece cercado de glamour, em seguida é recontextualizado criticamente, exibido em sua pobreza e solidão. Mas ainda é secundário na trama, que tem como protagonista o garoto, filho de mãe costureira e pai caminhoneiro. Ele fala do outro enquanto conta da própria formação, num tom entre saudosos e benevolente, que o aproxima bastante dos narradores em terceira pessoa do autor.

Assim, na obra de João Antônio, permanece o exotismo de fundo, que pode ser observado também em narrativas que, em plena ditadura, se propunham a trazer para o centro da trama não os bandidos, malandros e vigaristas, mas este outro desconhecido, o trabalhador brasileiro, como

as dos primeiros livros de Domingos Pellegrini Jr. Em “A maior ponte do mundo” (1977), por exemplo, conta-se com competência a história de um grupo de eletricitistas convocado a trabalhar sem descanso na iluminação da ponte Rio-Niterói, prestes a ser inaugurada. Da mesma forma que em João Antônio, temos aí uma profusão de deslocamentos e ruídos, a constatação da violência e da exploração, mas nem a narração em primeira pessoa feita por um dos trabalhadores confere a eles existência própria. É que não são indivíduos, mas uma categoria, sobre a qual muito discurso já foi proferido. Escapar a esses discursos, já prontos e enraizados, talvez seja tão difícil quanto imaginar cada um desses homens ou mulheres que vemos trabalhando pelas ruas – varrendo, consertando coisas, dirigindo ônibus – como alguém com uma história, um passado, projetos e sonhos, parecidos ou não com os nossos.

A categoria “trabalhador” (ou “suburbano”, “marginal”, “malandro”, conforme o caso) pretende condensar numa só abstração um conjunto de milhares de experiências vividas, como se fossem uniformes. O fato é que os autores brasileiros se mostram muito mais sensíveis à variedade das vivências dos estratos sociais mais próximos ao seu. Mesmo quando se propõem a organizar alguma espécie de painel da vida contemporânea, é comum ver esmiuçadas as minúsculas variações do estilo de vida das classes médias, enquanto que a existência das multidões de pobres é chapada, como se a diferença que separa um médico de um advogado fosse mais significativa do que aquela que afasta um balconista de lanchonete de um motorista de ônibus. Trata-se, talvez, de um problema inerente à própria representação. Não só a literária. Um exemplo “plástico” disso é o livro *Women*³², coleção de fotografias de Anne Leibovitz que pretende retratar a condição feminina nos Estados Unidos. Há, ali, inúmeras fotos de atrizes, escritoras,

políticas, empresárias, e pouquíssimas são as mulheres “do povo” – ainda assim, com predileção por exemplares marcadamente “exóticos”, como artistas de circo e *strippers*.

Crítica

Do jeito que a discussão está sendo encaminhada aqui, pode parecer que a representação de grupos marginalizados é impossível, uma vez que a vivência de classe média dos escritores – com tudo o que isto implica em termos de conhecimento, sensibilidade, privilégios e preconceitos – criaria uma barreira intransponível entre eles e o universo de despossuídos que circula ao seu redor. Não é bem assim. A narrativa é uma arte em evolução, que busca caminhos novos frente a obstáculos novos. Um desses “obstáculos” é o aumento da consciência sobre as diferentes formas do preconceito. O que faz, por exemplo, com que a obra de um autor como Mark Twain, antiescravocrata, abolicionista e simpático à causa negra, possa, hoje, receber manifestações contrárias à sua leitura nas escolas por parte de grupos afro-americanos.

Há ainda, mesmo que mal disseminada, a consciência de que “a expropriação objetiva das classes dominadas guarda uma relação com a existência de um corpo de profissionais objetivamente investidos do monopólio do uso legítimo da língua legítima”³³. Quer dizer, o escritor, ao falar sobre o outro, está exercendo uma forma de domínio: o que não deixa de ser constrangedor para qualquer um que pretenda estar usando sua criatividade para acrescentar algo de bom ao mundo. Por isso, me parece que as representações mais adequadas do marginalizado sejam aquelas onde o desconforto com o problema tenha deixado suas marcas – discretas, apesar de decisivas, como nos contos de Salim Miguel, Luiz Vilela e Renard Perez; ou explícitas, declaradas, como em Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna. A tradução disso se dá com um certo estranhamento na narrativa, seja em termos de conteúdo, seja

em relação à forma, normalmente em ambos.

Esse estranhamento tem a ver com um novo enquadramento das situações. Novo justamente porque não combina com aquilo que estamos acostumados a ver, preparados para ver. É o caso do conto “Sem rumo” (1973), de Salim Miguel, onde um caboclo nordestino, pobre e esfarrapado, chega andando numa cidade do Sul e, num bar, pergunta por trabalho. Nada do que vem a seguir é esperado, fora o fato de que ele não vai conseguir emprego e terá que continuar suas andanças. O texto é construído quase todo sobre diálogos, com o narrador se limitando a descrever o espaço e os poucos movimentos das personagens, circunscritas ao balcão do bar. É ali que o caboclo, enquanto espera a delegacia do trabalho abrir, vai contar sua história, feita de pobreza, fome, exploração. Mas, para nosso espanto, ele não é apenas mais uma vítima do capitalismo, pronta a se comportar como rezam as cartilhas. É um sujeito com vida própria, que sente prazer em saber que os pés descalços não têm raízes e que seu destino é andar pelo Brasil afora, “sem rumo”.

O dono do bar, atrás do balcão, ocupa nosso lugar – de leitores de classe média – na narrativa. Proprietário, pés bem plantados no chão, dá informações breves e escuta. Quando chegam dois outros clientes, tão pobres e esfarrapados quanto o primeiro, mas gente do lugar, a história do caboclo é repetida, não uma, mas duas vezes – um dos homens é meio surdo e precisam gritar-lhe de novo tudo o que é dito. Daí vêm conversas sobre possíveis empregos nas redondezas e a incerta notícia de uma vaga junto ao mercado de um português, para onde o caboclo se recusa a ir sem os dois outros, consciente de que “chego lá assim de mãos abanando, sozinho, desconhecido, o homem me olha e vai logo dizendo que não tem precisão de pessoa alguma não, ou que já arranjou outra, eu cheguei tarde, uma pena” (p. 27). É onde entra o dono do bar,

insistindo para que ele procure o tal português, mas o caboclo é definitivo, sabe o que sabe, e parte tranqüilo.

O que nos incomoda, como parece incomodar ao dono do bar, é o seu modo resignado de encarar o destino ruim, a falta de lógica em suas atitudes, um certo desleixo na condução dos próprios passos. Mas se olharmos de novo a narrativa, se ouvirmos com atenção suas palavras, vamos perceber que o caboclo sem nome não é resignado, é experiente; que não lhe falta lógica, ela só não se coaduna com a nossa; que seu “desleixo” tem mais a ver com a nossa ânsia de segurança do que com a sua legítima vontade de conhecer o mundo. Obviamente, Salim Miguel não está querendo nos dizer que é assim que agem ou pensam os milhares de desempregados nordestinos que vagam pelo sul do país, mas o autor mostra que é possível falar deles sem recorrer a estereótipos. Não há discurso pronto que explique a trajetória desse homem, ele simplesmente é diferente, como cada um de nós se quer diferente, e vive.

É mais ou menos o que acontece em “Boa de garfo” (1979), de Luiz Vilela (que se passa no sítio, ao contrário de todas as outras narrativas analisadas aqui). Neste conto, um homem chega para uma entrevista de emprego numa chácara ao lado de uma imensa cadela. Pai e filho – o menino que narra a história, dando todo o espaço para os diálogos, como no conto anterior – se sentem meio intimidados, mas têm boas referências do trabalhador, que acaba exigindo um salário muitas vezes maior do que outros que passaram por ali. A justificativa para o seu preço surge em meio a uma longa explicação: ele precisa de dinheiro para alimentar a cadela. Embora a mãe mande despacharem logo o sujeito – que, segundo ela, estaria tentando enganá-los –, o pai continua com a conversa, fazendo perguntas e tentando entender porque o homem gastaria mais com o animal do que consigo mesmo:

“O senhor algum dia já pensou o tanto que o senhor já gastou de carne

com ela?”

“Não, não pensei não, mas deve ter sido um despropósito.”

“E se o senhor em vez de dar pra ela tivesse comido essa carne?”

“Eu?”

“É; se o senhor em vez de dar pra ela tivesse comido essa carne.”

“É verdade”, o homem baixou o olhar, parecendo refletir; então olhou novamente para o meu pai: “Mas e ela, quê que ela ia comer?” (p. 121).

Por fim, o sujeito acaba sendo contratado, com o pai ainda em dúvida sobre se não fora feito de bobo pelo outro, mas feliz com a decisão. Mais uma vez, temos uma lógica diferente em atuação. E é a ela que o dono do sítio acaba se rendendo, mesmo sem compreendê-la muito bem. Um desempregado que gasta o que não tem para alimentar um animal é uma deformidade diante de nosso olhar utilitarista, ou um mentiroso. Mas não é para isso que a narrativa aponta. Os diálogos não nos revelam um velhaco, disposto a enganar seu futuro patrão, o que, aliás, contrastaria com a carência em que vive. Mostram uma relação de solidariedade com o animal, visto não como um instrumento para alguma coisa (serviria apenas para tanger um gado inexistente) e sim como um ser merecedor de respeito e carinho por si mesmo. Uma relação afetiva, muito mais forte do que a que une uma madame a seu *poodle* – pois esta se dá no espaço do supérfluo, e portanto não fere nossa escala convencional das prioridades, enquanto o trabalhador de Luiz Vilela cede o essencial à sua cadela.

Tanto em “Sem rumo” quanto em “Boa de garfo”, o que fica patente é a expressão de uma lógica social diferenciada, que rejeita objetivos, valores e formas de ação que nós tendemos a ver como “naturais”. Isso explica a sensação de estranhamento – e mesmo desconfiança em relação aos protagonistas – que os contos causam em seus leitores³⁴. Isso se repete, com o acréscimo da tematização das dificuldades no contato entre o intelectual e o “povo”, no conto “O guarda-noturno” (1983), de Renard Perez. Ali, a história gira em torno

da amizade improvável entre um escritor e um guarda-noturno. O primeiro convida o outro a subir uma noite ao seu apartamento para beber alguma coisa, e este passa a freqüentar sua casa, no começo meio constrangido, como quem invade um espaço alheio, aos poucos mais à vontade, embora com o jeito cuidadoso de quem teme tropeçar no tapete.

Quanto ao escritor, parece estar sempre se perguntando o que ele próprio deseja na ligação com o guarda (que, aliás, jamais é chamado de “guardinha”). Teme, justamente, usar o outro como objeto de estudo, muito embora se divirtam juntos como dois garotos que cabulam aula – que é mais ou menos o que fazem, um fugindo do seu posto na rua para beber, o outro deixando de lado o texto que estava escrevendo para acompanhá-lo. A narração em primeira pessoa, feita pelo escritor, dá conta dessa situação ambígua. No início, o guarda é visto com simpatia indiferente (combinada com um pouco de desconfiança), aos poucos, se torna um sujeito curioso (exótico), passa a ser encarado com afeto quando começa a falar de si, e aparece meio infantilizado quando o escritor (assumindo uma postura paternalista) se pergunta se não o está desencaminhando. Por fim, é visto com consideração e respeito. Primeiro quando aparece dizendo que leu, e gostou, de uma crônica escrita pelo amigo, que fica orgulhoso com o elogio, depois, quando é reencontrado na rua, com uma farda da Polícia Militar, um sonho que ele acalentava há tempos.

Ao contar do guarda-noturno, o escritor de Renard Perez se insere na narrativa como a afirmar: não posso dizer dele sem explicitar que sou eu que o digo. Sua presença no texto denuncia seu olhar – nosso olhar – e, num relance, ainda faz adivinhar a existência do outro escondida sob nossa incapacidade de compreender. Se aqui essa discussão se dá através do desenrolar do enredo, em livros como *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *A rainha dos cárceres*

da *Grécia* (1976), de Osman Lins, o problema é tematizado explicitamente. Seus protagonistas são, a um só tempo, personagens, narradores e autores (quando não críticos) das histórias onde atuam. E é dali de dentro que encenam, ostensivamente, a impossibilidade de falar pelo outro, de sequer dar voz ao outro.

Rodrigo S. M., autor da *Macabéa* de Clarice Lispector, é um sujeito cínico, pretensioso, que começa a narrativa muito seguro de suas habilidades para representar a jovem nordestina – parda, feia, pobre, inapta, até meio suja, ou seja, com todas as características negativas que a classe dominante lhe poderia dar. Mas ao longo do texto ele se vai desmontando, exibindo suas deficiências e seus preconceitos, um profundo desconforto diante do objeto de sua escrita. O desconhecimento que Rodrigo acaba delatando sobre sua personagem o impede de fazê-la falar, mas nos diz muito sobre a difícil relação entre o intelectual e a massa no Brasil³⁵. Isso nos sugere uma maneira bastante inusitada de pensar a representação literária do outro – a partir da revelação dos nossos próprios mecanismos de adesão social, que distinguem e excluem. O curioso é que, ainda assim, sem falar e sem que falem por ela, *Macabéa* aparece por trás do discurso de Rodrigo S. M., como a acenar para nós, deixando claro que não é a tola incapaz que ele dizia, mas alguém com objetivos e razões diferentes.

Algo bastante semelhante acontece com Maria de França, a personagem de Osman Lins, tão jovem, nordestina, parda, miserável, feia e inapta para o trabalho quanto *Macabéa*. Pretensamente composta por Julia Marquezim Enone, uma escritora desconhecida, sem obra publicada, ela chega até nós a partir dos comentários ao romance realizados num diário pelo homem que teria amado sua autora. Ou seja, ela é a personagem de uma personagem de uma personagem. Se Rodrigo S. M. estabelecia a distância que o separava de alguém como *Macabéa*

justamente através da criação artística (lembrando que, segundo Bourdieu, “a arte e o consumo artístico [são] predispostos a preencher, quer se queira, quer não, quer se saiba ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais”³⁶), este homem vai fazê-lo via interpretação. Ele revolve um arsenal de erudição para justificar a existência literária de Maria de França, como se só assim ela ganhasse dignidade para freqüentar as páginas de um romance. E é justamente essa erudição – outra vez discursos prontos, mas agora ostensivos – que esconde e cala a jovem nordestina, para que o intelectual possa falar.

Tanto Macabéa quanto Maria de França só ganham existência a partir de seus atravessadores, todos bastante conscientes do domínio (não só literário, mas também social) exercido sobre esse outro que cresce à sua sombra. Sérgio Sant’Anna – que, sem ser “engajado”, no sentido mais superficial da palavra, é talvez o mais político dos escritores brasileiros contemporâneos, pois sempre expressa, de diferentes ângulos, o problema do lugar da fala – leva essa consciência da intermediação literária ao grau máximo em “Um discurso sobre o método” (1989). Neste conto, um limpador de janelas senta-se sobre a marquise do prédio onde trabalha para fumar um cigarro. Embaixo, um grupo de curiosos imagina que ele pretende se suicidar e começa o coro: “pula, pula”. Ele pensa em voltar à limpeza, quando é vaiado: “E esta vaia, sim, foi recebida por ele com mágoa, porque os gritos anteriores tinham sido algo assim como o entusiasmo da arquibancada diante de um atleta e, de repente era como se ele houvesse executado a jogada errada. Com o escovão e o pano nas mãos, e o balde a seus pés, ele virou-se novamente para a platéia e deu um passo miúdo adiante, para ouvir distintamente os gritos de ‘pula’, ‘pula’” (p. 91).

Tendo o circo montado, entra em cena com mais força o narrador,

onipresente e onipotente, a despejar sobre o homem uma tonelada de discursos, cada um mais absurdo que o outro, muito embora carregados da autoridade que lhes é conferida no mundo social. O narrador, aqui, não se traveste de personagem para transitar pela narrativa (como o menino de Luiz Vilela, ou mesmo o escritor de Clarice Lispector), ele aparece como aquilo que efetivamente é: um narrador em terceira pessoa, que até há pouco se queria imparcial e objetivo, mas que agora, e cada vez mais, se vê obrigado a se auto-denunciar, explicitando sua própria perspectiva³⁷. Afinal, como já dizia Bakhtin, “o sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’”³⁸. Assim, se em muitos contos e romances ainda precisamos buscar descobrir onde se esconde o narrador, ou o que ele esconde ao se esconder, no texto de Sérgio Sant’Anna temos o escancarar de sua posição, ou suas posições, uma vez que ele consegue reunir num só “sujeito da enunciação”, os mais diferentes, e divergentes, enunciados.

Claro que todos esses enunciados acabam condensando uma única perspectiva, de elite, sobre o limpador de janelas. O narrador, cheio de sarcasmo, não quer parecer simpático à sua personagem, apesar de ser ainda mais ácido em relação aos discursos que reproduz. Já no início alerta que o homem da marquise é “um coadjuvante muito secundário, quase imperceptível, de um espetáculo polifônico” (p. 91). Ou seja, não confundamos o trabalhador com um protagonista. Ele é objeto de muitas falas, que se exibem, como num palco, disputando espaço e audiência. São vozes empanturradas de sabedoria, e de citações eruditas, que tentam explicar o trabalhador da marquise, seja através da filosofia, da sociologia ou da psicanálise, com seus discursos fechados e auto-suficientes. Das explicações se passa para as tentativas de salvamento

– o discurso sobre a redenção pelo amor, a Deus ou à jovem datilógrafa de uma das firmas para onde ele trabalhava.

Por fim, vem o diagnóstico, fornecido pelo bombeiro encarregado de retirar o sujeito do alto do prédio: “É louco” (p. 103). Apesar do rótulo novo, o homem da marquise não passa de uma alegoria social, como esclarece o narrador, se auto-ironizando também, uma alegoria “social, política, psicológica e o que mais se quiser. Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso lembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lumpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo” (p. 103). E aí temos a legitimação, obviamente irônica, de representações canhestras, preconceituosas, verborrágicas daqueles que “ainda não podem falar por si”. Se nos romances de Osman Lins e Clarice Lispector essa discussão já era colocada de modo explícito, em “Um discurso sobre o método” ela se faz quase manifesto – bem humorado, como toda obra de Sérgio Sant’Anna, mas contundente.

Toda esta literatura mais marcadamente crítica está sugerindo, no final das contas, que a autoridade de quem fala pelo outro tem de ser questionada, tanto em termos literários quanto sociais. O que não significa que a representação de grupos diferentes daquele de onde procede o autor deva ser abolida, até porque, usando os termos de Anne Phillips em sua discussão sobre o problema da representação feminina, isso inadvertidamente condenaria vozes minoritárias a trabalharem apenas com questões ou cultura de “minorias”, sendo que o verdadeiro problema “não é quem deveria falar e de que perspectivas, mas como assegurar às mulheres nativas e de cor, acesso integral e idêntico às oportunidades de publicação”³⁹. Ou seja, a representação não dispensa a necessidade da presença do outro, não elimina a exigência da

democratização do fazer literário. Enquanto isso não acontece, autores como Ferréz, pobres e periféricos, se apresentam como vozes isoladas, e provocam: “‘Querido sistema’, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”⁴⁰.

De dentro

Mas olhar a capa é muito pouco. Mesmo ler o livro não será bastante, se isto for feito de forma condescendente, com o jeito superior de quem está relevando falhas em função do interesse social da obra (o que também só acontece de tempos em tempos). A recepção às narrativas de Carolina Maria de Jesus é emblemática desta situação. Muito antes de escritora, ela nos é apresentada como fenômeno estranho, alguém que consegue erguer sua cabeça da miséria para nos oferecer “um documento sociológico importantíssimo”, como insiste Fernando Py nas orelhas de *Quarto de despejo* (1960)⁴¹. Nada contra seus textos serem utilizados como objeto de estudo da Sociologia ou de outras áreas de conhecimentos, mas isso não quer dizer que não sejam material, em sua essência, estético. A ser analisado, portanto, também esteticamente. O fato de ela ser negra, pobre, catadora de lixo não pode ser usado para transformá-la numa personagem exótica, apagando sua autoridade enquanto autora.

O que, aliás, foi feito das mais diferentes maneiras, inclusive pelo reconhecimento exclusivo de seus diários, editados e organizados por Audálio Dantas, e a desatenção a seus três outros livros: *Casa de alvenaria*, *Diário de Bitita* e *Provérbios e pedaços da fome*. Fora os poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro que sequer chegaram a ser publicados⁴². É como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o “fazer literatura” àqueles que possuem

legitimidade social para tanto – especialmente os homens, brancos, de classe média. Afinal, como dizia Bourdieu, “falar é apropriar-se de um ou outro dentre os *estilos expressivos* já constituídos no e pelo uso, objetivamente marcados por sua posição numa hierarquia de estilos que exprime através de sua ordem a hierarquia dos grupos correspondentes”⁴³.

Sendo assim, é necessário lembrar que Carolina Maria de Jesus (tanto quanto Paulo Lins, como veremos adiante) já começa a escrever seus textos se sabendo em desvantagem, consciente de que precisa se legitimar enquanto escritora para poder construir uma representação de si mesma e daqueles que a cercam que se “dignifique” como literária. Essa consciência a que me refiro não aparece, é óbvio, de forma explícita – vincula-se àquele sentimento cruel de “saber do seu devido lugar”, que subsiste mesmo entre os que se recusam a aceitar tais limites –, mas está presente em determinados constrangimentos impostos ao próprio discurso. Constrangimentos que não caberiam em obras de autores como Clarice Lispector ou Rubem Fonseca, por exemplo, que não têm porque justificar, ao menos não de forma imediata, sua escrita, e tampouco precisam recorrer a gêneros como “diários” ou “testemunho” para respaldar suas narrativas.

Com defasagens em termos de “literariedade”, Carolina Maria de Jesus busca empregar a seu favor a “autenticidade” de seu relato. Daí a afirmação, em *Quarto de despejo*, de que “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (p. 27). O que não quer dizer que seus textos não sejam repletos de fabulação, ou que sua representação seja mesmo tão “realista” quanto ela defende diante de um vizinho. Em meio à sua contabilidade da fome, com um tempo que se estende e se emenda em dias iguais feitos de trabalho e angústia, a autora insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com as

intrigas, a falta de solidariedade, a feiúra que contamina os meninos que vão morar ali: “No início são educados, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que se transformam em chumbo” (p. 37)⁴⁴. Constrói, enfim, uma narrativa, repleta de significados e de ambigüidades, onde a protagonista é, antes de tudo, mulher, mãe e escritora. A miséria não apaga nada disso.

É a partir do seu olhar, ora irritado, ora pesaroso, quase sempre dúbio, que teremos a representação do universo da favela paulistana. A Carolina que aparece ali está sempre dividida entre o desprezo que sente pela gente do lugar: “as mulheres da favela são horríveis numa briga. O que podem resolver com palavras elas transformam em conflito. Parecem corvos, numa disputa” (p. 54), e a solidariedade superior da artista que acredita firmemente ser: “o poeta enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido” (p. 38). No entanto, talvez os momentos mais fortes de sua narrativa sejam justamente aqueles em que ela precisa assumir fazer parte desse mesmo mundo: “Às oito e meia da noite eu já estava na favela, respirando o odor dos excrementos que se mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (p. 36).

Nesse olhar “de dentro” é possível notar uma grande variedade de perspectivas. Não há nada daquele tom chapado que aparece nos contos de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan ou mesmo Domingos Pellegrini Jr. O pobre, aqui, é visto como alcoólatra ou trabalhador, marginal ou vítima dos desmandos da polícia, violento com as mulheres ou traído por elas – muitas vezes é uma coisa e outra ao mesmo tempo. E esse modo de ver pode ser preconceituoso, apreensivo, respeitoso, dependendo da disposição da protagonista e narradora no momento em

que fala (ou escreve). Tudo, é claro, ajustado por um viés feminino, que olha pela janela do barraco enquanto esquentava a mamadeira das crianças, que observa uma mulher apanhando e pensa que é melhor estar sem homem, que tem de parar de escrever para lavar roupa. O que não restringe o ângulo de visão, justamente porque cada mulher hoje “pode reivindicar uma multiplicidade de identidades, cada uma das quais podendo associá-la a diferentes tipos de experiência compartilhada”⁴⁵.

Daí, talvez, uma das principais diferenças entre o livro de Carolina Maria de Jesus e o *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, outro escritor vindo da favela que obteve reconhecimento (sobretudo acadêmico) com sua obra. Embora mais de 30 anos separem os dois textos, tempo suficiente para a violência e o tráfico terem se tornado o centro das atenções sempre que se pensa em favelas, o enfoque de Paulo Lins – sobre os bandidos e as transformações na criminalidade no Rio de Janeiro – é bem mais limitado. A perspectiva feminina de Carolina Maria de Jesus abre espaço para abrigar uma pluralidade de existências: da mãe solteira que precisa sustentar os filhos em meio à miséria ao cigano bonito, com asas nos pés. Mas há ainda a menina pobre que usa seu charme para conquistar as pessoas, o garotinho acusado de tentar violentar um bebê, o advogado pulha, os políticos corruptos que só são gentis durante as eleições, o homem triste abandonado pela esposa, os “nortistas” festeiros e tocadores de viola.

É uma imensa galeria de personagens – algumas melhor caracterizadas, outras apenas esboços – que abrange especialmente os moradores da favela, mas que se estende ainda pelas vias que levam à cidade, incorporando mendigos, vendedores ambulantes, donos de lojas do comércio, mulheres de classe média em suas casas bem montadas, atendentes de hospitais e delegacias. De cada um deles temos um vislumbre de vida, no momento exato em que sua existência cruza com

a da protagonista. E esses encontros são, evidentemente, literários, usados para preencher a necessidade de dizer alguma coisa sobre o outro e, talvez, esclarecer para si o mundo. Como escritora, a protagonista de *Quarto de despejo* se sabe diferente, alheia ao universo que narra. Nisso reside boa parte de sua ambigüidade. Se a autora Carolina Maria de Jesus não possui os instrumentos mais eficientes, e legítimos, para se afirmar no campo literário, a Carolina que nasce das páginas de seu livro é bastante eficaz em mostrar aos vizinhos a diferença que separa uma artista de um punhado de favelados sem eira nem beira.

Em termos de enredo, ela faz isto vociferando, brandindo seu livro, ameaçando incluir as pessoas, com nome e sobrenome, em suas histórias. Já no discurso, a distância é marcada pela utilização freqüente de palavras e expressões que não são de uso corriqueiro (como proletários, indolentes, soezes, companheiras de infortúnio, contingências da vida resoluta); o emprego equivocado, por excessivo, dos pronomes oblíquos (“Despedi-me e retornei-me”, p. 15); a inversão de frases (“Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama em que dormimos. Dura é a vida do favelado”, p. 42); e a clara intenção de fazer poesia (“A noite está tépida. O céu está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido”, p. 31) ou até de refutá-la: “Toquei o carrinho e fui buscar mais papéis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: ‘Chora criança. A vida é amarga’” (p. 34).

O vocabulário amplificado, a hipercorreção, a demonstração de leitura, tudo isso ajuda a separá-la da existência “mediocre” dos seus vizinhos, mas também serviria como passaporte para seu ingresso no campo literário: passaporte que traz bem marcada a origem social de sua portadora. Uma vez que “as trocas lingüísticas – relações de

comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico, onde se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos”⁴⁶, é interessante observar como um mesmo texto pode conferir status tão diferentes à sua autora. Vista de dentro da favela, Carolina Maria de Jesus ascende como escritora, vista do lado de fora, ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário⁴⁷. Portanto, ao lado da discussão sobre o *lugar da fala* seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração.

Ciente disso, um autor como Paulo Lins, também proveniente da favela, mas tendo passado pelos bancos universitários, procura deixar marcada sua diferença em relação a Carolina Maria de Jesus. Antes de mais nada, seu *Cidade de Deus* é um extenso romance, com pretensões a painel do crime no Rio de Janeiro, não um diário onde se registra o pão não comido de cada dia. Depois, ele surge com o respaldo de um dos mais importantes críticos literários brasileiros, Roberto Schwarz – que escreveu duas páginas na *Folha de S. Paulo* apresentando o livro como a mais instigante literatura dos últimos tempos –, enquanto Carolina era referendada por um jornalista, Audálio Dantas, que trouxe seu texto à tona como depoimento. Mas, apesar de tudo isso, no interior do discurso de Paulo Lins encontramos a mesma necessidade de legitimação diante do campo literário, inclusive com utilização de estratégias semelhantes às da autora de *Quarto de despejo*.

Também ele tenta reverter a seu favor o que seriam suas desvantagens (pouco domínio das técnicas da “alta literatura”, nenhuma credencial para fazer parte dessa elite literária) a partir da afirmação de sua “autenticidade”. Ou seja, “como favelado, ele teria acesso a uma realidade mais real, vedada aos intelectuais do asfalto”⁴⁸, o que lhe confere autoridade para falar sobre esse universo. Mas isso não lhe basta,

Paulo Lins quer mais do que dar seu depoimento a respeito da favela. Ele pretende inscrever seu texto no domínio literário. Daí uma certa ambigüidade de estilo, que pode ser observada com clareza no contraste entre narração e diálogo em seu romance. A fala das personagens é assinalada pelos desvios grosseiros em relação à sintaxe e à prosódia cultas – “Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho” (p. 113), “Aí, não quero pratéia, não!” (p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens “poéticas”, além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. Como observa Miguel:

O relógio descrito numa cena de Flaubert, absolutamente desnecessário na trama, estava dizendo, segundo Barthes, “eu sou o real”. O palavreado de Paulo Lins diz o contrário: “eu sou o literário”. Através dele o autor completa sua estratégia. Pode entrar no campo literário, mesmo sem ter o “capital cultural” necessário, por ser porta-voz de uma realidade inacessível ao intelectual. E pode permanecer nele por transcender o mero depoimento⁴⁹.

Afora as injunções que cercam o autor e sua obra, a representação da favela efetuada por Paulo Lins sofre de um esquematismo bastante acentuado, com uma perspectiva “de dentro” (nem tão interna assim, uma vez que o escritor, obviamente, não é o bandido sobre o qual fala) que acaba por reforçar tudo aquilo que imaginamos saber sobre os traficantes dos morros cariocas. Com a exibição exacerbada da violência, que inclui de assassinatos sangrentos a estupros, passando por cenas de tortura e culminando com a descrição detalhada do esquartejamento de um bebê, ele parece se vincular muito mais à tradição de um Rubem Fonseca do que de uma Carolina Maria de Jesus⁵⁰. Assim, Paulo Lins é mais um autor a representar o marginal de forma exótica, referendado pela própria “autenticidade” e, de certo modo, legitimado pela crítica acadêmica, que vem abrindo um espaço razoável para a aceitação de

seu romance.

A onda iniciada por *Cidade de Deus*, que teve também grande impacto na mídia, possibilitou o surgimento de Ferréz, morador de Capão Redondo, na periferia de São Paulo, e autor de *Capão pecado* (2000). Nessa história de jovens sem muitas perspectivas e seus desencontros amorosos, a ênfase na violência é menos crua. Com tratamento literário tosco e trama que revela sobretudo a influência dos melodramas da televisão, *Capão pecado* não oferece mais do que sua pretensa autenticidade. Foi o suficiente para Ferréz ser colocado na posição de porta-voz da escrita dos dominados, patrono de novos talentos⁵¹ e uma espécie de líder da vertente literária do movimento *hip-hop*. Mas é de outra manifestação desse movimento que nascem obras que podem servir para pensar o problema da exclusão da voz das classes subalternas.

Muito mais do que na literatura, a busca de auto-expressão dos grupos dominados parece passar pela música popular e, nessa, hoje, em especial pelo *rap* – que também possui uma estrutura eminentemente discursiva e narrativa. Trata-se da procura consciente de uma voz própria, genuína, como mostram a ênfase ininterrupta na afirmação da diferença em relação à experiência de vida dos “playboys” (jovens brancos de classe média) e a enunciação insistente do nome do *rapper*, em meio às letras. O refrão de Rappin’ Hood, músico da favela de Heliópolis, em São Paulo, sintetiza a postura: “Eu tô com o microfone/É tudo no meu nome”⁵².

Não se trata de dizer que o *rap*, com seu ritmo de origem estadunidense e seus *slogans* políticos estereotipados, represente a voz “autêntica” das populações periféricas, mesmo porque a idéia de uma tal “autenticidade” deve ser questionada. O importante é observar que o *rap* brasileiro gerou seus próprios códigos e seus próprios espaços de consagração, à margem do mercado, da indústria fonográfica e da MTV

– resistindo, até o momento com razoável êxito, às tentativas de cooptação. Ao contrário do que ocorre no campo literário, é o *rapper* branco, instruído, pequeno-burguês, quem tenta mimetizar a dicção do marginalizado, mas sempre convive com o estigma de ser uma contrafação (basta pensar, por exemplo, em Gabriel O Pensador).

Concluindo

Os impasses da representação literária de grupos marginalizados apresentados aqui não insinuam, absolutamente, qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, mas indicam a necessidade de democratização no processo de produção da literatura – que jamais estará desvinculada da necessidade de democratização do universo social. Falam também da necessidade de “contaminação” pelo olhar do outro, com uma abertura maior para sentimentos e valores que podem ser diferentes dos nossos e que nem por isso precisam parecer inferiores. Sugerem, ainda, um leitor mais desconfiado do que lê, mais atento aos preconceitos embutidos no texto e em si. Por fim, mostram que a consciência do problema já é um passo em direção, talvez não a uma solução, mas ao menos a uma discussão honesta, como foi visto em algumas das narrativas analisadas neste artigo.

Não se pretende que a produção literária dos integrantes de grupos subalternos – de uma Carolina Maria de Jesus, por exemplo – possua alguma “pureza” especial, inacessível aos escritores da elite. A autora de *Quarto de despejo* também não padece de qualquer ingenuidade, trabalha suas marcas de distinção, não está imune a preconceitos e compreende sua posição periférica no campo literário, adotando (ainda que de forma inconsciente) estratégias que permitam superá-la, sobretudo pela valorização da experiência vivida e da autenticidade discursiva⁵³. O que gera interesse permanente por sua obra, porém, além de qualidades estéticas que merecem ser reconhecidas como tal, é o

fato de representar um raro foco de pluralidade num campo discursivo marcado pela uniformidade na posição social de seus integrantes.

Esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito⁵⁴. Como isso pode ser alcançado e quais seus desdobramentos possíveis, tanto em termos literários quanto sociais, é algo que permanece em aberto, mas essa parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si própria, nem que seja através do nosso questionamento.

Em segundo lugar, como apontou Nancy Fraser, a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela *redistribuição* da riqueza como pelo *reconhecimento* das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos⁵⁵: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, mulheres, negros, índios, *gays*, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever.

Com muito mais elegância, é a própria Carolina Maria de Jesus quem clama por seu direito à expressão: “Hoje eu estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! preciso de voz”⁵⁶.

Notas

Este artigo é parte do projeto de pesquisa “A narrativa brasileira contemporânea”, apoiado pelo CNPq. Uma versão inicial foi apresentada no simpósio “Clivagens sociais e representação literária: os grupos marginalizados na literatura brasileira”, dentro do VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), realizado em Belo Horizonte, de 23 a 26 de julho de 2002.

¹ Barthes, *Crítica e verdade*, p. 33. As referências bibliográficas completas estão ao final do texto.

² Para uma discussão do conceito, ver Williams, *Voice, trust, and memory*.

³ Ver Pitkin, *The concept of representation*.

⁴ Phillips, *The politics of presence*, p. 6.

⁵ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 10.

⁶ Id., pp. 8-9.

⁷ Bourdieu, *La distinction*, p. 133.

⁸ Id., *ibid.*

⁹ Compagnon, *O demônio da teoria*, pp.33-4.

¹⁰ Young, *Inclusion and democracy*, p. 136.

¹¹ Shusterman, *Vivendo a arte*, p. 101.

¹² O processo de urbanização no Brasil se iniciou na década de 1950; o censo de 1960 já registrava 45 % dos brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 – e continuaria a crescer, tendo alcançado 81% em 2000.

¹³ Não se está querendo dizer aqui que não se escreva (ou não se escreverá) mais nos moldes regionalistas. Bastaria citar o nome de Francisco J. C. Dantas, cujo último romance causou polêmica na mídia, para derrubar esta tese. Acusado por ser regionalista, defendido por ser regionalista, Dantas aparece mesmo como uma voz isolada dentro de um contexto literário que não se quer mais regionalista. O próprio autor diz considerar sua prosa anacrônica, com a firme intenção “de se colocar à margem do gosto e da demanda atual”. Dantas, *apud* Arêas, “O escritor contra a língua”, p. 12.

¹⁴ Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, p. 157.

¹⁵ Id., p. 160.

¹⁶ Id., pp. 159-62.

¹⁷ Mouralis, *As contraliteraturas*, p. 110.

¹⁸ Id., p. 111.

¹⁹ Para uma análise dos romances sobre a ditadura, ver Dalcastagnè, *O espaço da dor*.

²⁰ Yerasimos, “Sob os olhos do Ocidente”, introdução a *O livro das maravilhas*,

de Marco Polo, p. 28.

²¹ Id., p. 27.

²² Fonseca, “O cobrador”, p. 492.

²³ A experiência do trabalho com o conto “Feliz ano novo” em cursos para a graduação, pós e extensão na Universidade de Brasília ao longo dos últimos anos comprova isso. Não houve uma única ocasião em que algum aluno não tivesse pronunciado essa frase, com a concordância da grande maioria.

²⁴ Candido, “A nova narrativa”, p. 213.

²⁵ Fonseca, “Feliz ano novo”, p. 13.

²⁶ Aquino, *O invasor* (2002), p. 47.

²⁷ Desde que o leitor se dispusesse a todo esse contorcionismo, é claro.

²⁸ Na nova geração, enfoque similar ao de Trevisan aparece nos contos de Marcelo Mirisola, também marcados pelo desprezo em relação à fauna humana que descreve – aos quais acrescenta um tom chulo, derivado do “maldito” estadunidense Charles Bukowski, e um autor-narrador em primeira pessoa cada vez mais onipresente. Ver *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (1998) e *O herói devolvido* (2000).

²⁹ Que parece dar prosseguimento à tradição inaugurada no Brasil por Aluísio Azevedo em *O cortiço* (1890).

³⁰ Cabe notar que os diminutivos servem apenas para profissões consideradas inferiores: “criadinha”, “empregadinha”, até “professorinha”, desde que de crianças, mas jamais vai se ouvir, ou ler, sobre o “advogadinho” ou o “mediquinho”.

³¹ Para uma análise do conto, ver Dalcastagnè, “Espaço de cumplicidade”.

³² Leibovitz e Sontag, *Women*.

³³ Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas*, p. 47.

³⁴ Conforme constatei reiteradas vezes ao trabalhar com eles em sala de aula.

³⁵ Para uma análise aprofundada deste aspecto ver Dalcastagnè, “Contas a prestar”.

³⁶ Bourdieu, *La distinction*, p. VIII.

³⁷ Sobre as mudanças no estatuto do narrador na literatura brasileira contemporânea, ver Dalcastagnè, “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil”.

³⁸ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 135.

³⁹ Phillips, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ Ferréz, *Capão pecado*, p. 19 (a frase é uma espécie de epígrafe do romance).

⁴¹ Py, apresentação a Jesus, *Quarto de despejo*.

⁴² Para uma discussão sobre os silêncios impostos à autora, ver Meihy, “Carolina Maria de Jesus”.

⁴³ Bourdieu, *La distinction*, p. 41.

⁴⁴ Neste trecho, como em outros de Carolina Maria de Jesus, fiz uma revisão ortográfica e de concordância. A manutenção dos erros gramaticais nos livros da autora é uma demonstração de preconceito das editoras, que julgam que, de outra forma, a “autenticidade” do relato seria comprometida. Mas o texto dos escritores “normais” (isto é, de elite) é sempre cuidadosamente revisado.

⁴⁵ Phillips, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas*, p. 24.

⁴⁷ Poderíamos ainda discutir a repercussão diferenciada que a autora possui no exterior, especialmente nos Estados Unidos, onde sua obra continua sendo lida. Aliás, se quisermos uma edição integral de seus diários, teremos que lê-la em inglês. No Brasil, há apenas uma versão “menos editada”, mas ainda assim incompleta, organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine, intitulada *Meu estranho diário*.

⁴⁸ Miguel, “Um bicho-solto no campo literário”, p. 6. O texto de Luis Felipe Miguel, que também se apóia na teoria dos campos de Pierre Bourdieu, adianta, no essencial, as observações que eu teria a fazer sobre o romance de Paulo Lins. Este parágrafo resume, em grande medida, seu artigo.

⁴⁹ Id., p. 6.

⁵⁰ A visão de Lins sobre a favela foi replicada – com menos violência, mas os mesmos clichês – em outro romance de sucesso, claramente inspirado em *Cidade de Deus*, mas escrito por uma autora “do asfalto”, de elite: *Inferno*, de Patrícia Melo (2000).

⁵¹ Como os apresentados em “Literatura marginal”, edição especial da revista *Caros Amigos* publicada em 2001. Ferréz é “editor, organizador e criador do projeto”, assina a apresentação-manifesto e o texto da quarta capa.

⁵² Rappin’ Hood, CD *Sujeito homem*.

⁵³ Que é, ao que parece, a estratégia comum aos escritores oriundos dos estratos populares. Ver, a esse respeito, Bourdieu, *Les règles de l’art*.

⁵⁴ Ver Goodin, “Democratic deliberation within”, p. 106.

⁵⁵ Fraser, *Justice interruptus*, cap. 1.

⁵⁶ Jesus, *Meu estranho diário*, p. 152.

Referências bibliográficas

Obras literárias

ANTÔNIO, João – “Guardador”, em *Abraçado ao meu rancor*. Reed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

——— “Meninão do caixote”, em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

AQUINO, Marçal – *O invasor*. São Paulo: Geração, 2002.

-
- FERRÉZ – *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- FONSECA, Rubem – “Feliz ano novo”, em *Feliz ano novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- “O cobrador”, em *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- “Passeio noturno (parte I)”, em *Feliz ano novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- “Passeio noturno (parte II)”, em *Feliz ano novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JESUS, Carolina Maria de – *Meu estranho diário*. Organização de João Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã, 1996.
- *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LINS, Osman – *A rainha dos cárceres da Grécia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LINS, Paulo – *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LISPECTOR, Clarice – *A hora da estrela*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- MELO, Patrícia – *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MIGUEL, Salim – “Sem rumo”, em *O primeiro gosto*. Porto Alegre: Movimento, 1973.
- MIRISOLA, Marcelo – *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- *O herói devolvido*. São Paulo: 34, 2000.
- PELLEGRINI JR., Domingos – “A maior ponte do mundo”, em *O homem vermelho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- PEREZ, Renard – “O guarda-noturno”, em *Trio*. São Paulo: LR, 1983.
- SANT’ANNA, Sérgio – “Um discurso sobre o método”, em *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TREVISAN, Dalton – “O negro”, em *Mistérios de Curitiba*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- “Os três presentes”, em *Mistérios de Curitiba*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- 234. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- VILELA, Luiz – “Boa de garfo”, em *Lindas pernas*. São Paulo: Cultura, 1979.

Outros

- ARÊAS, Vilma – “O escritor contra a língua”. *Mais!*, suplemento da *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25 de maio de 1997, p. 12.
- BAKHTIN, Mikhail – *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornonu Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, Editora da Unesp, 1988.
- BARTHES, Roland – *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BOURDIEU, Pierre – *A economia das trocas lingüísticas*. Trad. de Sergio Miceli et al. São Paulo: Edusp, 1996.
- *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- CANDIDO, Antonio – “A nova narrativa”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- “Literatura e subdesenvolvimento”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- COMPAGNON, Antoine – *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina – “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 51. Hanover, 2000, pp. 83-98.
- “Espaço de cumplicidade: a representação da figura materna na literatura brasileira contemporânea”. *Revista Brasileira de Letras*, vol. 1, nº 1. São Carlos, 1999, pp. 87-92.
- “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso”. *Diálogos Latinoamericanos*, nº 3. Aarhus, 2001, pp. 114-30.
- *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- FOUCAULT, Michel – *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRASER, Nancy – *Justice interruptus: critical reflections on the “postsocialist” condition*. London: Routledge, 1997.
- GOODIN, Robert E. – “Democratic deliberation within”. *Philosophy and Public Affairs*, vol. 29, nº 1. Princeton, 2000, pp. 81-109.
- HOOD, Rappin’ – *CD Sujeito homem*. São Paulo: Gravadora Trama, 2001.
- LEIBOVITZ, Annie e Susan SONTAG – *Women*. New York: Random House, 1999.

-
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom – “Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio”. Texto constante da Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo, no *site* <http://www.direitoshumanos.usp.br/bibliografia/meihy.html>
- MIGUEL, Luis Felipe – “Um bicho-solto no campo literário”. *Literatura Brasileira Contemporânea/Boletim*, nº 11. Brasília, 1997, p. 6.
- MOURALIS, Bernard – *As contraliteraturas*. Trad. de António Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia. Coimbra: Almedina, 1982.
- PHILLIPS, Anne – *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- PITKIN, Hanna Fenichel – *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- PY, Fernando – apresentação a JESUS, Carolina Maria de – *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- SHUSTERMAN, Richard – *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. de Gisela Domschke. São Paulo: 34, 1998.
- WILLIAMS, Mellisa S. – *Voice, trust, and memory: marginalized groups and the failings of liberal representation*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- YERASIMOS, Stéphane – “Sob os olhos do Ocidente”, introdução a POLO, Marco – *O livro das maravilhas*. Trad. de Elói Braga Jr. 4ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- YOUNG, Iris Marion – *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Regina Dalcastagnè - “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.