

A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004

Regina Dalcastagnè

Agradecimento prévio

O texto que se segue apresenta os primeiros resultados da pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, desenvolvida na Universidade de Brasília sob minha coordenação, a partir do segundo semestre de 2003. Esta pesquisa foi e continua sendo apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), de diferentes maneiras, com a concessão de uma bolsa de Produtividade em Pesquisa, de uma bolsa de Iniciação Científica e de recursos dos Editais nº 6/2003 (Ciências Humanas e Sociais) e nº 32/2004 (Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas), além de duas bolsas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq-UnB). Ela se vincula também a um projeto coletivo de pesquisa, apoiado financeiramente pelo Programa de Apoio a Projetos Institucionais com a Participação de Recém-Doutores da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PRODOC-CAPES). Parte do material bibliográfico foi adquirida com apoio da Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos (FINATEC-UnB). A continuidade da pesquisa conta também com o apoio de verbas do Fundo de Pesquisa (FUNPE) da Universidade de Brasília.

A realização da pesquisa só foi possível graças à dedicação e à competência de uma notável equipe de estudantes de graduação da Universidade de Brasília, à qual agradeço: Aline de Almeida Costa Ribeiro, Anna Luiza de Vasconcellos Cavalcanti, Bruna Paiva de Lucena, Bruna Valéria do Nascimento, Gleiser Mateus Ferreira Valério, Laeticia Jensen Eble, Larissa de Araújo Dantas, Luiz Rodrigues Freires Neto, Márcia Maria Nóbrega de Oliveira, Mariana de Moura Coelho, Marina Farias Rebelo, Naiara Ribeiro Gonçalves e Paula Diniz Lins. Cláudia Soares de Sousa participou das etapas iniciais. Ficou a cargo deles a leitura dos romances, a coleta de informações adicionais, o preenchimento das fichas e a inserção

dos dados no *software* utilizado para o tratamento estatístico. Também contribuíram com a interpretação inicial dos resultados da pesquisa. O esforço e a inteligência destes estudantes estão presentes em cada linha do texto que apresento aqui.

Em diferentes momentos, a pesquisa contou ainda com a preciosa colaboração de Anderson Luís Nunes da Mata e de Ludmilla Oliveira dos Santos, mestrandos em Literatura Brasileira na UnB, e de Virgínia Maria Vasconcelos Leal, doutoranda em Literatura na UnB. Agradeço, por fim, a Luis Felipe Miguel, com quem discuti cada etapa da pesquisa, de seu desenho inicial à interpretação dos dados.

Literatura e perspectivas sociais

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si. Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin¹, envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(suas) leitores(as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.

Assim, esta pesquisa tem início com um sentimento de desconforto diante da literatura brasileira contemporânea, desconforto causado pela constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros. Ao pensar na realização de um grande mapeamento da personagem do romance brasileiro atual – com obras publicadas entre 1990 e 2004 –, era atrás deles que estávamos indo, tentando entender sua

¹ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 205.

ausência a partir da compreensão do que estava se sobrepondo a eles. De um modo geral, esse tipo de ausência costuma ser creditada à *invisibilidade* desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo. Neste caso, os escritores estariam representando justamente essa invisibilidade ao deixar de fora das páginas de seus livros aqueles que são deixados à margem de nossa sociedade. A pergunta que surgia então era se para fazer isso não seria preciso, muito mais que excluir esses grupos de suas histórias, mostrar alguma tensão existente, provocada pelos que *não parecem* estar ali.

Quando se afirma que algo é invisível, a situação é, de algum modo, tornada objetiva. Ser invisível seria a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas talvez o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar. Passaríamos, então, da pretensa objetividade de uma situação, para o problema da subjetividade do observador. É *ele*, o observador (que somos cada um de nós, nossos escritores preferidos, nossos melhores narradores) que escolhe (obviamente imerso em sua própria experiência, de classe, de gênero, de vida) o que quer, o que pode (o que queremos, o que podemos) *ver*. Por isso mesmo, não nos bastaria mapear as personagens dos romances, seria preciso saber também quem eram os seus autores. Se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes. A partir dessas ausências, foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...

O silêncio 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 – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar *em nome* desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes.

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

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 hoje 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.

No entanto, um dos sentidos de “representar” é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, freqüentemente 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 eficácia 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; segundo 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 papel conjurar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”⁴.

³ Ver Pitkin, *The concept of representation*.

⁴ Foucault, *Lordre du discours*, p. 10. Aqui, como no restante do texto, a tradução da citação em língua estrangeira é de minha autoria.

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”⁵. 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”⁶. 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 a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Ou seja, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.

⁵ Bourdieu, *La distinction*, p. 133.

⁶ Id., *ibid.*

Segundo afirma Compagnon, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é”⁷. Não se está sugerindo 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 social⁸.

O campo literário reforça esta definição dominante de literatura, através de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. *Campo*, segundo Pierre Bourdieu, é “uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Estas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem a seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse determina o acesso aos benefícios específicos que estão em jogo no campo”⁹. O conceito de Bourdieu permite entender melhor as relações que se estabelecem entre os escritores (definindo as correntes, as vanguardas e os “grandes nomes”) e entre o mundo literário e o universo social como um todo (demarcando a autonomia do campo literário e sua comunicação com o campo do poder)¹⁰.

Com essa circunscrição de quem possui *legitimidade* para produzir literatura, perde-se em *diversidade*. Não há, no campo literário brasileiro, 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”¹¹. Vividas de forma menos ou mais consciente, as perspectivas sociais são o

⁷ Compagnon, *O demônio da teoria*, pp. 33-4.

⁸ É curioso observar que sempre que se fala em democratização da literatura o que está em jogo é sua *recepção*, com propostas para o aumento do número de leitores em diferentes classes sociais, e nunca sua *produção* – como se a finalidade última da literatura, especialmente entre as classes populares, fosse o seu simples consumo.

⁹ Bourdieu, *Réponses*, pp. 72-3.

¹⁰ Bourdieu faz uma detida análise da gênese do campo literário francês em *As regras da arte*.

¹¹ Young, *Inclusion and democracy*, p. 136.

reflexo, nas maneiras de ver e entender o mundo, da pluralidade de condições em que as pessoas se encontram neste mesmo mundo:

As experiências culturais de povos ou grupos religiosos distintos, bem como de grupos reagindo a uma história de dor ou de opressão estrutural, muitas vezes oferecem interpretações refinadas de sua própria situação e de suas relações com os outros. A perspectiva pode aparecer em relatos e canções, em brincadeiras e jogos de palavras, bem como em formas de expressão mais afirmativas e analíticas¹².

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, umbandistas e católicos 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. Por mais solidário que seja às mulheres, um homem não vai vivenciar o temor permanente da agressão sexual, assim como um branco não tem acesso à experiência da discriminação racial ou apenas um cadeirante sente cotidianamente as barreiras físicas que dificultam ou impedem seu trânsito pelas cidades.

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 estrito¹³. 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 mesma, nem que seja através do questionamento de nossa própria posição.

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

¹² Id., p. 137.

¹³ Ver Goodin, "Democratic deliberation within", p. 106.

múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos¹⁴: 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.

É claro que a exclusão de determinados grupos não é algo exclusivo do campo literário. As classes populares, as mulheres, os negros possuem maiores dificuldades para acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representados 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 para que, por que se luta”¹⁵. No entanto, da mesma forma que é possível pensar na democratização da sociedade, incluindo novas vozes e mesmo presenças na política, na mídia, nas universidades, 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 o trabalho acadêmico não são desprovidos de relevância. Afinal, são espaços importantes de legitimação (ao lado dos próprios criadores reconhecidos), como sustenta Shusterman¹⁶. Esta pesquisa busca participar deste movimento, abertamente político, de crítica e legitimação, reconhecendo nosso papel de agentes do campo literário brasileiro.

Antes de apresentar os dados, é importante ressaltar que os impasses da representação literária de grupos marginalizados apresentados aqui não insinuem, absolutamente, qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, nem buscam estabelecer que um determinado recorte temático é mais “correto” do que outro. Não se está aqui exigindo uma cópia fiel da realidade brasileira, com escritores consultando os dados

¹⁴ Fraser, *Justice interruptus*, cap. 1.

¹⁵ Foucault, *Ordre du discours*, p. 12.

¹⁶ Shusterman, *Vivendo a arte*, p. 101.

do IBGE para escrever seus livros. Esta pesquisa não tem o objetivo de policiar a atividade dos autores brasileiros. Não estamos julgando autores individualmente, mas indagando um conjunto de obras. Queremos apenas mostrar e entender o que o romance brasileiro recente – aquele que passa pelo filtro das grandes editoras, atinge um público mais amplo e influencia novas gerações de escritores – está escolhendo como foco de seu interesse, o que está deixando de fora e como está representando determinados grupos sociais.

A ausência de uma maior diversidade no conjunto de romances é, segundo tentamos demonstrar, empobrecedora. Mas isto não quer dizer que, dentro do *corpus* da pesquisa, não existam obras que sejam lidas com prazer, que façam refletir, que ajudem seus leitores e leitoras a compreender melhor o mundo. É possível que muitos destes livros sejam “grande literatura”, seja lá o que isso queira dizer. Nada disso elimina o fato de que o conjunto possui um foco limitado. Enfim, é necessário entender que se buscou um diagnóstico sobre o campo literário brasileiro atual, sem que nele esteja presente, nem mesmo de forma implícita, a intenção de condenar qualquer obra singular.

Convém esclarecer também que, por suas características, pela abordagem predominantemente quantitativa sobre seu objeto, a pesquisa não detecta ironias nem sarcasmos, não lê entrelinhas, não observa as sutis trocas de olhares entre as personagens. Porém, se o foco da representação literária está em determinados grupos sociais, fazendo com que os outros desapareçam (ou quase), então quem está trocando os olhares? Sobre quem existem entrelinhas a serem decifradas? A pesquisa que aqui se apresenta não pretende esgotar as leituras válidas e enriquecedoras que se podem fazer da literatura em geral ou do romance brasileiro contemporâneo em particular, que são múltiplas. Mas o quadro geral que dela emerge é, em si, significativo e não pode ser ignorado.

Por fim, encerrando a relação de mal-entendidos a serem evitados, a pesquisa não comunga de nenhuma noção ingênua da mimese literária – que a literatura deve servir como “espelho da realidade”, deve ser o retrato fiel do mundo circundante ou algo semelhante. O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais. A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa

de jogos de força dentro da sociedade. Essa invisibilização e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente de nossa sociedade (e, dentro dela, de nosso campo literário).

De resto, fica nossa constatação de que a literatura não é neutra, não está “acima” de outros meios de representação, como o cinema, o jornalismo ou a televisão, e *não é intocável*. Nossa posição diante do texto literário não é de reverência, mas de crítica.

O recorte da pesquisa

A seleção do *corpus* da pesquisa exigiu certas definições operacionais importantes. Em primeiro lugar, a opção pelo romance, em detrimento da outra forma principal da narrativa literária, o conto, vincula-se à clara proeminência do gênero no campo literário e, mesmo, no mercado editorial brasileiro. Muito embora se ressalte a presença de inúmeros novos contistas nessa virada de século, é preciso lembrar que as narrativas curtas haviam quase que desaparecido entre os lançamentos nos anos 1980, ressurgindo apenas na segunda metade dos anos 1990¹⁷. Há também o fato de que, no romance, podemos vislumbrar personagens mais “inteiras” – ou seja com maior desenvolvimento – do que nos contos, onde muitas vezes elas podem ser até dispensáveis. Delimitado o gênero, era inviável contemplar a totalidade da produção do romance brasileiro entre 1990 e 2004, por motivos materiais. Mesmo que se decidisse fazer uma amostragem aleatória, ela seria duplamente enviesada. Primeiro, porque o universo total a partir do qual a amostra seria selecionada provavelmente não incluiria centenas de obras, publicadas no interior do país, por casas editoriais pequenas ou pelos próprios autores, cuja existência não seria rastreada. Depois, as obras deste tipo, mesmo quando tivessem sido listadas e fossem sorteadas para a amostra, em muitos casos teriam que ser descartadas pela impossibilidade de se encontrar algum exemplar.

Mais importante do que as considerações práticas, vale observar que este procedimento – de buscar representar *tudo* o que se escreveu e se publicou no período – seria incongruente com a orientação teórico-metodológica da pesquisa. Um campo é um espaço estruturado,

¹⁷ Dalcastagnè, “Renovação e permanência”.

hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora. Não é possível equivaler um livro lançado por um romancista consagrado, comentado na grande imprensa, exposto nas livrarias, adotado nas universidades, com uma obra de edição caseira, distribuída apenas aos parentes e amigos do autor. Sem que haja aqui qualquer julgamento de valor literário, esta última obra não gera efeitos no campo literário e, portanto, não pertence a ele.

Tornava-se necessário, assim, um critério ou conjunto de critérios que permitisse identificar obras “validadas” pelo campo literário brasileiro. Entre diversas alternativas possíveis – enquete junto a escritores, pesquisa na crítica de imprensa e outras – uma se destacou como a mais prática, do ponto de vista operacional, e também a mais adequada, do ponto de vista da moldura teórica. A *casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou. Afinal, “a editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo”¹⁸.

As editoras mais importantes, que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estarão entre as menores, garantem a atenção de livreiros, leitores e críticos para seus lançamentos¹⁹. O passo seguinte era identificar quais eram as editoras centrais no campo literário brasileiro do período.

O método adotado foi reputacional, isto é, através de consulta a “informantes-chave”, integrantes do próprio campo literário brasileiro. Trinta ficcionistas, críticos e pesquisadores de diferentes estados foram contactados por correio eletrônico, recebendo a seguinte pergunta: “Em sua opinião, quais são as três editoras brasileiras mais importantes para a publicação de prosa de ficção nacional, no período 1990-2004?” A seguir,

¹⁸ Vieira, *Consagrados e malditos*, p. 68.

¹⁹ Para uma discussão do papel simbólico dos selos editoriais, ver Bourdieu, “La production de la croyance”.

era esclarecido que “a categoria ‘importância’ condensa diferentes fatores, tais como: prestígio entre os próprios produtores literários e a crítica, distribuição, impacto na mídia” e que “não é necessário indicar as editoras em ordem de prioridade”. Foram recebidas a tempo 24 respostas, fornecidas sob garantia do anonimato do informante. A Companhia das Letras foi mencionada por todos os 24 informantes; 17 (71%) citaram a Editora Record e 14 (58%), a Editora Rocco. Outras sete editoras obtiveram, ao todo, 11 indicações. Três respondentes deixaram a lista incompleta. O resultado indica uma percepção majoritária claramente definida de que Companhia das Letras, Record e Rocco são, de fato, as editoras centrais para a ficção brasileira do período. Assim, a decisão de escolher os romances publicados por elas como *corpus* de pesquisa foi bastante segura e tranqüila.

Estimado o total de romances brasileiros publicados pelas três editoras no período e diante dos recursos humanos e materiais disponíveis, foi tomada a decisão de buscar cobrir a *totalidade* desta produção. Assim, foi incluído na pesquisa todo romance que preenchesse simultaneamente quatro requisitos: (1) foi escrito originalmente em português, por autor brasileiro nato ou naturalizado; (2) foi publicado pela Companhia das Letras, Record ou Rocco; (3) teve sua primeira edição entre 1990 e 2004; (4) não estava rotulado como romance policial, ficção científica, literatura de auto-ajuda ou infanto-juvenil. A formulação dos critérios (2) e (3) implicava a possibilidade de incluir obras que tivessem saído em primeira edição por outras editoras, no período desejado, e depois sido reeditadas por uma das três casas editoriais escolhidas. De fato, ocorreram 14 casos assim, 5,4% do total do *corpus*. O critério (4), por sua vez, excluía gêneros que são considerados menores e formam sub-campos próprios, às margens do campo literário²⁰.

Por exemplo: boa parte da literatura de Rubem Fonseca pode ser, tecnicamente, considerada “policial”, mas não está incluída na coleção de romances de mistério de sua editora, a Companhia das Letras. O julgamento implícito é que se trata de “literatura demais” para ser confinada a um gênero menor. Assim, os romances de Rubem Fonseca foram incluídos

²⁰ Estes gêneros são considerados menores pelo próprio campo, que lhes confere menor legitimidade e faz deles plataformas menos eficientes para a busca da consagração literária.

na pesquisa, mas não os de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que a mesma Companhia das Letras publicou sob o rótulo de literatura policial. Mais uma vez, não está embutido aí nenhum juízo de valor, por parte dos pesquisadores, sobre a qualidade das obras de um e outro autor.

Alguns poucos títulos, menos de uma dezena no total, exigiram investigação – livros que se colocavam a meio caminho entre memórias e romance ou entre contos e romance, por exemplo, ou ainda aqueles que, pela produção editorial, sugeriam destinação ao público infanto-juvenil, embora não fossem assim rotulados expressamente. Tais casos foram analisados e discutidos no grupo de pesquisa, com decisões tomadas caso a caso.

Do ponto de vista comercial, as três editoras escolhidas estão entre as mais importantes do país. Em 1998, de acordo com dados da Câmara Brasileira do Livro, entre as cerca de 600 casas publicadoras brasileiras, quatro eram, sozinhas, responsáveis por algo entre 35 e 40% do faturamento global do segmento de obras gerais (isto é, todos os títulos, excluídas as obras didáticas): exatamente Record, Companhia das Letras e Rocco, acompanhadas da Objetiva²¹. Ainda que desde então o panorama do mercado editorial brasileiro tenha se modificado, inclusive com a entrada de grupos multinacionais importantes, como Planeta e Larousse, a predominância das quatro casas no setor permanece incontestada.

Unanimidade entre os informantes consultados, a Companhia das Letras é também a mais nova entre as editoras selecionadas. Foi fundada em 1986 por Luiz Schwarcz, que havia sido diretor editorial da Brasiliense no momento em que ela alcançou maior sucesso, no começo dos anos 1980, com *marketing* agressivo e uma linha editorial voltada ao público jovem (as coleções “Primeiros passos”, “Cantadas literárias” e outras). Em sua editora, Schwarcz optou por um perfil mais sofisticado. Com apresentação gráfica cuidadosa, que estabeleceu novos padrões para a indústria no Brasil, e uma atenção especial à visibilidade na mídia, transformou a Companhia das Letras numa “grife” editorial, capaz de produzir sucessos de vendas improváveis como *Rumo à estação Finlândia*, ensaio do crítico estadunidense Edmund Wilson, primeiro título da casa.

²¹ Gorini e Branco, “Panorama do setor editorial brasileiro”, p. 13.

Mas já em 1988, a despeito do êxito de público e crítica, a Companhia das Letras encontrava-se em dificuldades, das quais saiu ao vender uma participação acionária para a Caminho Editorial, empresa da família Moreira Salles, que controla o grupo financeiro Unibanco, um dos mais poderosos do país. Desde então, Fernando Roberto Moreira Salles ocupa o cargo de diretor superintendente da editora. Especializada em literatura e ciências humanas, a Companhia das Letras criou nos anos 1990 um selo para crianças (Companhia das Letrinhas) e outro para adolescentes (Cia. das Letras). Entre os escritores brasileiros que publica estão Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Moacyr Scliar e Ana Miranda.

A Record surgiu em 1942, como distribuidora de histórias em quadrinhos e outros serviços para imprensa, passando a publicar livros em 1962. Nos anos 1970, firmou-se como editora de *best-sellers* (Sidney Sheldon, Harold Robbins, Danielle Steel). A partir da metade dos anos 1980, tem diversificado seu catálogo e também ampliado o investimento em literatura brasileira, área em que antes as únicas estrelas eram o romancista Jorge Amado e o cronista Fernando Sabino. Em 1996, ela assumiu o controle do grupo Bertrand-Brasil, que por sua vez havia comprado a Civilização Brasileira, a principal casa editora das décadas de 1960 e 1970. Uma vez que os selos mantêm independência e identidade editorial própria, para os fins da pesquisa foram considerados apenas os romances publicados sob o nome Record.

Parte significativa da diversificação editorial da Record é devida à modernização de seu parque gráfico. Em 1989, a empresa adquiriu o Sistema Cameron, um equipamento que permite a impressão de 20 mil páginas por minuto e entrega, como produto final, livros já prontos para a venda – isto é, costurados, colados e com a capa. Portanto, o grupo Record precisa manter um volume de produção grande o suficiente para justificar o investimento no maquinário, o que estimula a publicação de um maior número de títulos. Entre os autores nacionais estão Nélide Piñon, Lya Luft e Antônio Torres.

A Rocco foi fundada em 1975 por Paulo Rocco, que a dirige até hoje e que fizera carreira na extinta editora Sabiá, de Rubem Braga e Fernando Sabino. Com uma política editorial eclética, tem na linha de frente os *best-sellers* esotéricos de Paulo Coelho e a série juvenil *Harry Potter*, de J. K. Rowling, que publica no Brasil. No campo da literatura brasileira (em

que conta, entre outros, com Lygia Fagundes Telles, Silviano Santiago, Cristovão Tezza e Clarice Lispector, permanentemente republicada), lança um número significativo de autores, mas sua opção preferencial é por investimentos de pouco risco financeiro: obras curtas, em geral com menos de 200 páginas.

Discurso sobre o método

Os estudos literários são, em geral, avessos aos métodos quantitativos, que parecem inconciliáveis com o caráter único de cada obra. Tal singularidade, porém, não é privilégio da literatura: é algo comum aos diversos fenômenos sociais. Ainda assim, o tratamento estatístico permite iluminar regularidades e proporciona dados mais rigorosos, evitando o impressionismo que, facilmente contestável por um impressionismo em direção contrária, impede que se estabeleçam bases sólidas para a discussão. Assim, se alguém diz que os negros estão ausentes do romance brasileiro contemporâneo, outra pessoa pode enumerar dezenas de exemplos que contradizem a afirmação. Mas verificar que 80% das personagens são brancas mostra um viés que, no mínimo, merece investigação. Sem negar em qualquer momento o caráter único das obras pesquisadas, o resultado mostra, em diversos aspectos, uma regularidade geral bastante significativa.

A pesquisa, por sua vez, contemplou a especificidade do texto literário. O objeto que se procurava decifrar – a personagem do romance contemporâneo – é, em muitos casos, escorregadio. Desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute, “todos os seus atributos e prerrogativas”, aí incluídos “suas roupas, seu corpo, seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome”²². (De fato, 7,5% das personagens identificadas pela pesquisa são anônimas, sem contar as que recebem nomes genéricos, como Homem, Mulher ou Fulano.) Assim, não seria possível imaginar que os dados necessários seriam obtidos de forma mecânica.

²² Sarraute, *L'ère du soupçon*, pp. 71-2.

O esforço de pesquisa envolveu a leitura cuidadosa de todos os romances constantes do *corpus*, seguida, muitas vezes, de discussão em grupo dos casos em que havia alguma dúvida. Uma vez que, em geral, não se podia contar com uma descrição em regra, à *la* século XIX, das personagens do livro, eram buscados os indícios presentes no texto. Assim, a pesquisa buscou compatibilizar o método quantitativo com aquilo que o historiador italiano Carlo Ginzburg chamou de “paradigma indiciário” nas ciências humanas:

A orientação quantitativa e antiantropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância. Só a lingüística conseguiu, no decorrer deste século, subtrair-se a esse dilema, por isso pondo-se como modelo, mais ou menos atingido, também para outras disciplinas. Mas vem a dúvida de que *este tipo* de rigor é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos²³.

À leitura do livro, seguia-se o preenchimento de uma ficha para cada uma das personagens mais importantes. A partir de um modelo inicial, estabelecido antes do início da pesquisa, a ficha foi sendo ajustada, visando contemplar do modo mais abrangente possível a complexidade dos romances do *corpus*, até chegar a seu formato definitivo, com mais de três dezenas de questões. Preenchida a ficha, os dados dela constantes eram então inseridos no programa de computador Sphinx Lexica, para o tratamento estatístico. Os números entregues pelo *software*, porém, não devem ser encarados como sendo o resultado da pesquisa. Eles são a base a partir da qual a investigação se inicia. Os dados estatísticos não falam por si sós; eles são, uma vez mais, *indícios* a partir dos quais a reflexão crítica procura entender a realidade.

O *corpus* e seus autores

O *corpus* da pesquisa atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados

²³ Ginzburg, “Sinais”, pp. 178-9

pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco e identificados pelo grupo de pesquisa. Como esperado, a Record contribuiu com uma parcela significativamente maior de títulos, conforme demonstrado na tabela 1.

Tabela 1: Romances incluídos no *corpus*, por editora

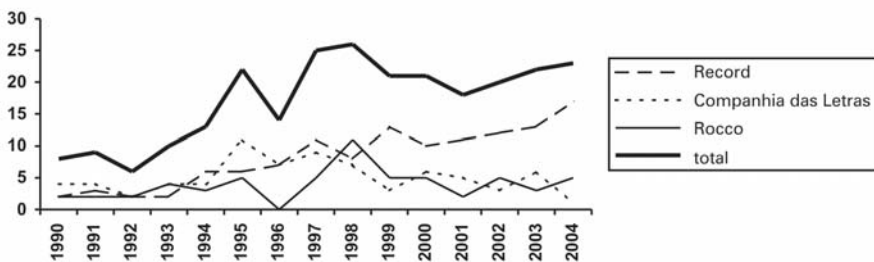
Record	123	47,7%
Companhia das Letras	76	29,5%
Rocco	59	22,9%
total	258	100%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Cumprir observar que existe a possibilidade de que alguns títulos tenham ficado de fora. Apesar dos vários contatos feitos com as três editoras, apenas a Companhia das Letras – cuja disponibilidade aqui agradeço – encaminhou a relação de todos os títulos lançados no período. Para Record e Rocco, foram usados os catálogos de 2004, que em geral contêm os títulos publicados até o ano anterior cujos direitos permanecem em poder da editora. Aos livros indicados nestas relações, acrescentaram-se os lançados ao longo do ano de 2004, bem como outros, antigos, já fora de catálogo, encontrados nas bibliotecas públicas e particulares consultadas, em livrarias, em sebos ou em buscas por meio da internet. Ainda assim, é provável que um pequeno número de obras não tenha sido identificado.

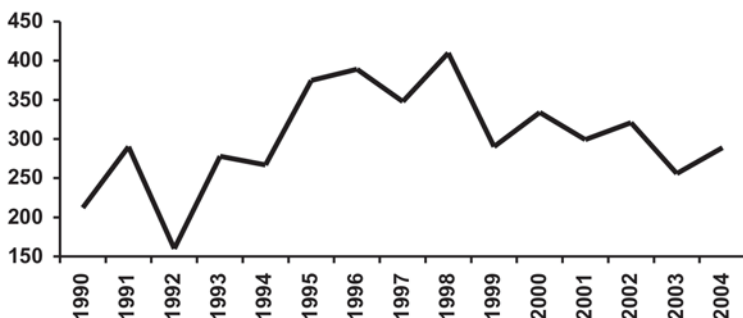
O gráfico 1 mostra a evolução do número de títulos no *corpus*, ano a ano. A indicação é do ano da publicação *original*, mesmo quando por outra editora. A pequena quantidade relativa de obras nos primeiros anos do período contemplado pela pesquisa pode indicar a ausência de títulos agora fora de catálogo. Mas corresponde também ao governo Collor, quando, após o confisco da poupança, ocorreu a maior crise do mercado editorial brasileiro. A recuperação toma fôlego com o Plano Real, em 1994. Assim, o marcante contraste entre o terço inicial do período da pesquisa e os dois terços posteriores é explicado, em grande parte, pela situação econômica do país²⁴.

²⁴ Uma descrição das oscilações do mercado editorial no período se encontra nos capítulos finais de Hallewell, *O livro no Brasil*.

Gráfico 1: Ano de publicação dos livros do *corpus*

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Em favor desta hipótese, há a similaridade entre a curva do total de publicação dos livros no *corpus*, apontada no gráfico 1, e aquela do gráfico 2, que apresenta as oscilações do mercado livreiro no Brasil. Há uma séria queda nas vendas no começo dos anos 1990, uma recuperação a partir de 1993 e um pico em 1998, seguido de redução. É claro que os dois gráficos sintetizam fenômenos diversos, um enfocando o número de títulos lançados, com os recortes próprios da pesquisa (gênero, editora, nacionalidade do autor), o outro somando exemplares vendidos, de todos os gêneros, com exclusão apenas dos didáticos – entram reedições, não-ficção, poesia, auto-ajuda etc. Mas ambos ilustram o fato de que o livro, como qualquer outro produto supérfluo, é extremamente sensível às oscilações da conjuntura econômica.

Gráfico 2: Venda de livros no Brasil (excluídos os didáticos), em milhões de exemplares

Fonte: Folha de S. Paulo, 17/9/2005, p. E-4

Ao todo, o *corpus* incluiu 165 autores (nas raríssimas co-autorias, foi considerado apenas o primeiro nome citado), alcançando uma média de 1,56 romance por autor. A média é mais elevada quando é isolada a Companhia das Letras (2,05 romances por autor), refletindo a política da editora, de formar um elenco de escritores “da casa” e neles investir. No pólo oposto está a Record, com média de apenas 1,24 romance por autor.

Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8%²⁵.

Mais importante do que a mera constatação da maioria de escritores homens é o fato de que a situação não se altera entre os autores mais jovens. A única classe de idade em que mulheres e homens se encontram “empatados” é a “nascido(a) antes de 1920”, com apenas dois casos²⁶. (As mulheres são majoritárias apenas entre os “sem resposta” para o quesito ano de nascimento, dado que reflete o preconceito, ainda existente, que as inibe de declarar a idade.) Em todas as outras classes de idade, os escritores homens predominam, sem que se possa discernir uma tendência de redução do hiato.

Mais gritante ainda é a homogeneidade racial. São brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os “não-brancos”, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%)²⁷. Uma imensa

²⁵ A lista foi elaborada em 2005, pela organização do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, em meio a uma relação mais ampla, de 361 obras literárias, de todos os gêneros, publicadas no ano anterior. Embora ampla, a lista não é exaustiva e contém erros, como a inclusão de algumas reedições.

²⁶ Os dados biográficos sobre os autores, além daqueles encontrados nas orelhas de seus próprios livros, foram buscados em páginas da internet e em obras de referência, em especial Coutinho e Sousa (dir.), *Enciclopédia da literatura brasileira*, e Coelho, *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*.

²⁷ Na maior parte dos casos, a cor foi inferida pelos pesquisadores, a partir de fotos encontradas nos próprios livros, em outras publicações e na internet, buscando seguir os critérios fenotípicos dominantes no Brasil.

maioria possui escolaridade superior (78,8%, contra apenas 7,3% de não-superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada). E, em grande medida, aqueles que participam do campo literário já estão presentes também em outros espaços privilegiados de produção de discurso, notadamente na imprensa e no ambiente acadêmico, como indicado na tabela 2.

Tabela 2: Profissão dos autores

jornalista	60	36,4%
professor universitário	27	16,4%
escritor	22	13,3%
tradutor	16	9,7%
roteirista	14	8,5%
outros	42	25,5%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Contrariamente a um velho lugar comum, ouvido com frequência nas rodas literárias brasileiras – “ninguém vive de escrever neste país” –, há um contingente considerável de autores que retiram ao menos parte de seu sustento de seu ofício. Caso à profissão “escritor” sejam anexadas “roteirista” (em geral de televisão) e “dramaturgo”, o total superaria os 20%. É um reflexo da crescente profissionalização do campo literário brasileiro. Na maior parte dos casos, a fonte de renda não se resume às obras ficcionais, incluindo também a redação de “orelhas”, apresentação de coletâneas e outros textos de encomenda, bem como a presença em eventos do circuito cultural; ou, ainda, há a participação no próspero mercado do livro infanto-juvenil. Seja como for, a transformação é patente. Resta saber se a especialização profissional representa um avanço ou, ao contrário, deve ser lamentada como um retrocesso, em face do ideal benjaminiano de desvanecimento da fronteira entre produtores e consumidores culturais.

Há também uma notável concentração geográfica. Quatro estados da federação são o local de nascimento de mais de 70% dos escritores e escritoras do *corpus* – Rio de Janeiro (36,4%), São Paulo (13,3%), Rio Grande do Sul (12,7%) e Minas Gerais (10,9%). Quando o foco é o local de moradia, a disparidade é ainda maior: mais de 60% estão concentrados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ao passo que a região Norte inteira fica com apenas dois representantes (1,2%), ambos no Amazonas; a região Centro-Oeste com sete (4,2%), todos do Distrito Federal, e a Nordeste, com

mais oito (4,8%). Um contingente expressivo (6,1%) reside no exterior. A esmagadora maioria dos autores e autoras vive em capitais (90,3%).

Há um pouco mais de dispersão entre as faixas etárias, com a maior parte dos autores nascidos na década de 1940 (26,7%) ou de 1950 (21,8%), reduzindo-se a proporção paulatinamente conforme se chega aos muito velhos (1,2% nascidos antes de 1920) ou muito jovens (3,6% nascidos a partir de 1970; nenhum depois de 1980). Como o período que a pesquisa abrange é amplo – 15 anos – é mais significativo observar a idade dos autores no momento em que publicaram cada título do *corpus*. Conforme a tabela 3 demonstra, mais da metade das publicações se concentra na faixa intermediária, entre 40 e 59 anos.

menos de 30 anos	6	2,3%
de 30 a 39 anos	50	29,4%
de 40 a 49 anos	64	24,8%
de 50 a 59 anos	73	28,3%
de 60 a 69 anos	38	14,7%
de 70 a 79 anos	18	7,0%
80 anos e mais	4	1,5%
sem resposta	5	1,9%
total	258	100%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo. Um pouco menos da metade (46,7%) já havia estreado em livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do *corpus* se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); quase todos (90,3%) têm outros livros publicados além dos incluídos no *corpus* da pesquisa.

Excetuada a maior média de títulos publicados por autor na Companhia das Letras, citada antes, não há nenhuma diferença significativa no perfil dos escritores quando os dados são desdobrados por editoras. Companhia das Letras, Record e Rocco apresentam proporções similares quando se observam seus autores por critérios de sexo, faixa etária, cor, local de nascimento, local de moradia, escolaridade ou profissão. A média de idade quando da publicação de cada livro do *corpus* é muito próxima para as três editoras, ficando em torno dos 50 anos.

Os romances estudados, por sua vez, se caracterizam pelo foco no período histórico atual. Quase 60% se passam, total ou parcialmente, no período democrático pós-1985; o segundo período histórico mais freqüentado é a ditadura militar (1964-1985). A Tabela 4, abaixo, indica as épocas em que se situam as narrativas do *corpus*, utilizando como referência as etapas convencionais da história política do Brasil. Nos casos, relativamente escassos, em que a narrativa se passava em outro local, buscou-se a adaptação mais próxima. A opção “múltiplas épocas” foi reservada aos romances cujo desenrolar abarcava mais de três dos períodos listados.

Tabela 4: Época em que se situa a narrativa

pré-colonial (antes de 1500)	18	7,0%
Colônia (1500-1822)	16	6,2%
Império (1822-1889)	28	10,9%
Primeira República (1889-1930)	26	10,1%
Era de Vargas (1930-1945)	27	10,5%
República de 1945 (1945-1964)	48	18,6%
ditadura militar (1964-1985)	56	21,7%
redemocratização (a partir de 1985)	152	58,9%
futuro	4	1,6%
múltiplas épocas	15	5,8%
época incerta	17	6,6%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

O local da narrativa, por sua vez, é, com clareza, a metrópole. Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural²⁸. Vale observar que mais de dois terços das obras que se passam em cidades pequenas ou no meio rural se passam também na metrópole. O caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo é, assim, amplamente confirmado pelos dados da pesquisa. De alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que nos anos 1960 tornou-se majoritariamente urbano. Segundo os dados do censo demográfico de 2000, 81,3% dos brasileiros vivem em cidades²⁹.

²⁸ Outras categorias abrigam pequenas parcelas do *corpus*: local incerto (4,7%), outro local, categoria que inclui aldeias indígenas, ilhas desertas etc. (5%), e múltiplos locais (4,3%).

²⁹ A população urbana somava 75,6% no censo de 1991. Em 1950, ficava em 36,2%, passando a 45,1% no censo de 1960 e chegando a 55,9% em 1970. Os dados estão disponíveis em www.sidra.ibge.gov.br.

É importante ressaltar, aqui, o caráter preponderantemente referencial – Flora Süssekind diria “naturalista”³⁰ – do romance brasileiro contemporâneo. Os dados indicam que as personagens dessas narrativas se deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. Assim, embora, como já foi dito antes, a pesquisa não comungue de nenhuma noção ingênua da mimese literária, cabe retomar a indagação sobre o porquê da ausência de determinados grupos nessa configuração espaço/temporal. O *efeito de realidade* gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada de mulheres, de negros e de outros estratos subalternos.

O sexo da personagem

Nos 258 romances estudados, foram identificadas 1245 personagens “importantes”. O critério de importância é subjetivo, mas foi realizado um esforço para homogeneização das avaliações, permitindo localizar, em cada livro, as personagens mais cruciais para o desenrolar da trama. Não se restringiu aos protagonistas, mas deixou de lado figurantes, personagens menores ou aquelas cuja presença se limitava a subtramas claramente secundárias. Em alguns livros, foi fichada uma única personagem importante; em outros, o número subiu muito, sobretudo quando se tratava de um romance com pretensão a formar um painel de determinado espaço social ou, então, com estrutura narrativa muito fragmentária – como foi o caso, respectivamente, de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (19 personagens), e *Onze*, de Bernardo Carvalho (18 personagens). Fora esses dois casos, o número de personagens identificadas como “importantes” oscilou entre uma e 11 por título, com uma média de 4,8. Mais de 70% dos livros se situaram na faixa entre três e seis personagens importantes.

Não causa surpresa o fato de que quase todas as personagens são humanas, com uma presença residual de animais (0,4%) e de entes sobrenaturais (1,3%). Mais significativa é a predominância de personagens do sexo masculino. Entre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino – um único caso foi alocado na categoria “sexo: outro”, pensada para abrigar hermafroditas,

³⁰ Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?*

seres assexuados etc. Em apenas quatro livros do *corpus*, isto é, 1,6% do total, não há nenhuma personagem importante do sexo masculino, ao passo que as personagens do sexo feminino estão ausentes de 41 romances (15,9%).

A maior visibilidade das personagens masculinas fica ainda mais patente quando é introduzida uma nova variável, a posição na narrativa. Conforme a tabela 5 mostra, as personagens femininas tendem a ocupar menos tanto a posição de protagonistas quanto de narradoras. Cumpre observar que as entradas nas posições na narrativa superam a população total, uma vez que uma mesma personagem pode ser protagonista e narradora (140 casos) ou coadjuvante e narradora (33 casos). O número de protagonistas é um pouco superior ao de romances presentes no *corpus*, pois em alguns casos não foi possível determinar um protagonista único.

Tabela 5: Sexo e posição das personagens

	protagonista	coadjuvante	narrador(a)	total
feminino	28,9%	41,5%	31,7%	37,8%
masculino	71,1%	58,3%	68,3%	62,1%
outro	-	0,1%	-	0,1%
total	100%	100%	100%	100%
	<i>n</i> = 342	<i>n</i> = 893	<i>n</i> = 183	<i>n</i> = 1245

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição".

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Portanto, além de serem minoritárias nos romances, as mulheres³¹ têm menos acesso à "voz" – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas.

³¹ A rigor, o correto seria falar exclusivamente de "personagens do sexo feminino" e "personagens do sexo masculino", já que há uma pequena parcela de personagens não-humanas. Para simplificar, porém, serão usadas também as palavras "mulheres" e "homens".

É possível especular que a maior familiaridade com uma perspectiva social determinada leva as mulheres a criarem mais personagens femininas e os homens, mais personagens masculinas – e o mesmo vale, *a fortiori*, para protagonistas e narradores. Resta explicar porque a discrepância é tão maior no caso dos escritores homens, que contam com menos de um terço de personagens femininas, enquanto as mulheres criam quase a metade de suas personagens no sexo masculino. A resposta talvez esteja na própria predominância masculina na literatura (e, imagina-se, em outras formas de expressão artística), que proporciona às mulheres um contato maior com as perspectivas sociais masculinas. Outra hipótese é que, diante dos avanços promovidos pelo feminismo, os homens se sentem cada vez mais “deslegitimados” para construir a perspectiva feminina.

É notável, também, como as mulheres representadas são mais jovens dos que os homens. Para os fins da pesquisa, foram definidas seis faixas etárias – infância, adolescência, juventude, idade adulta, maturidade e velhice –, sem que fossem estabelecidas fronteiras rígidas, já que as pessoas amadurecem em momentos diferentes de suas vidas, de acordo com suas origens sociais e trajetórias. Valiam os indícios presentes no texto. Em muitos casos, as personagens transitavam por mais de uma faixa etária; foi criada ainda a categoria “múltiplas idades”, para aquelas personagens que, no romance, eram representadas em muitas fases da vida. A tabela 6 mostra a concentração das personagens do sexo feminino na faixa “juventude”, em proporção muito superior à dos homens – que, por sua vez, têm presença muito maior do que elas na faixa etária “maturidade”. Essa disparidade, que aparece com nitidez no quadro geral, é ainda mais forte nas personagens de escritoras mulheres.

Tabela 6: Faixa etária das personagens, por sexo

	sexo masculino	sexo feminino
infância	7,9% (61)	6,4% (30)
adolescência	8,8% (68)	11,3% (53)
juventude	19,9% (154)	33,8% (160)
idade adulta	48,4% (374)	43,3% (204)
maturidade	29,8% (230)	21,4% (101)
velhice	9,7% (75)	8,5% (40)
múltiplas idades	6,2% (48)	6,6% (31)
sem indícios	1,6% (12)	0,8% (4)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “faixa etária”.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Em termos percentuais, a proporção de idosos entre as personagens do *corpus* não se afasta muito da população brasileira. Os maiores de 60 anos eram 8,6% da população em 2000, dentro de uma tendência nítida de ampliação de seu peso demográfico. As mulheres são a maior parte deste grupo etário, com uma proporção ainda maior nas faixas mais idosas – o fenômeno chamado de “feminização da velhice”³² –, tendência que se inverte ligeiramente nas personagens. É mais importante, porém, a baixa presença relativa de mulheres adultas e maduras. Uma vez que, como será visto adiante, as relações amorosas representam um dos mais importantes focos do romance brasileiro atual, parece refletido aqui o preconceito contra as mulheres mais velhas no universo sexual e amoroso, com o recurso ao velho clichê, permanentemente reforçado pela indústria cinematográfica e pela publicidade, do casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem.

A orientação sexual das personagens dos romances também mostra uma clara preponderância, com uma ampla maioria heterossexual. Na tabela 7, “sem indícios” significa que, com relação àquela personagem, a narrativa passa ao largo de questões que possam definir sua orientação sexual; “ambígua/indefinida” quer dizer que são apresentados indícios contraditórios no texto. A orientação sexual foi uma questão considerada “não pertinente” em relação a animais, a crianças – exceto quando houvesse indício contrário no romance – e a alguns entes sobrenaturais. Uma personagem foi identificada como “assexuada” quando o texto indicava ou sugeria que ela não possuía interesse sexual. Cabe observar que o foco é a *orientação* sexual, isto é, a direção do desejo da personagem, não a *prática* sexual. Um celibatário não é necessariamente assexuado; uma personagem homossexual pode, eventualmente, se ver constrangida a praticar sexo heterossexual e vice-versa.

heterossexual	1009	81,0%
homossexual	48	3,9%
bissexual	30	2,4%
assexuado	25	2,0%
ambígua/indefinida	24	1,9%
não pertinente	17	1,4%
sem indícios	92	7,4%
total	1245	100%

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

³² Camarano, “Envelhecimento da população brasileira”, p. 6.

A predominância das personagens heterossexuais fica ainda mais evidente quando são retidas apenas as quatro primeiras categorias, aquelas que indicam efetivamente uma orientação sexual; neste caso, mais de 90% das personagens são heterossexuais. Entre as homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%), mas as bissexuais se dividem meio a meio.

O espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Nas últimas décadas, registrou-se um avanço – ainda insuficiente, mas indiscutível – na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado de trabalho de uma maneira notável: em 1977, na faixa de idade entre os 16 e os 60 anos, participavam do mercado de trabalho 88% dos homens e 39% das mulheres; em 2001, as porcentagens eram de 87% e 58%, respectivamente³³. Também diversificou-se a gama de profissões a seu alcance, e elas já despontam, ainda que timidamente, em posições de chefia. Apesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública do que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família.

O primeiro dado que sustenta esta conclusão diz respeito às *relações* estabelecidas e aos *papéis sociais* desempenhados pelas personagens, dentro das narrativas. Foram identificados os papéis e relações relevantes de cada personagem, isto é, aqueles com peso na trama. A mera indicação de que uma personagem era casada, por exemplo, não era importante, se a relação com o marido ou com a mulher não tivesse significado no livro. Os resultados, apresentados na tabela 8, mostram que – independentemente do sexo da personagem – o romance brasileiro contemporâneo privilegia as relações amorosas e familiares, mas essa característica é acentuada no caso das mulheres.

³³ Soares e Izaki, “A participação feminina no mercado de trabalho”, p. 5.

Tabela 8: Sexo e relações sociais das personagens

	relações profissionais	relações amorosas e familiares	relações de amizade e inimidade	outras relações	sem relações
feminino	150 (31,8%)	422 (89,6%)	162 (34,4%)	18 (3,8%)	-
masculino	364 (47,1%)	597 (77,2%)	389 (50,3%)	35 (4,8%)	7 (0,9%)
outro	-	-	1 (100%)	-	-
total	514 (41,3%)	1019 (81,8%)	552 (44,3%)	53 (4,3%)	7 (0,6%)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “relações sociais”.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Os números revelam que o único tipo de relação que aparece na maioria das personagens são as amorosas e familiares, mas aí a diferença entre homens e mulheres é significativa – quase 90% das personagens femininas mantêm relações amorosas e familiares, proporção que cai para pouco mais de três quartos no caso dos homens. As mulheres aparecem mais no papel de cônjuge (44,8% contra 36,7% das personagens do sexo masculino), de amante (17% contra 11%), de namorada (16,8% contra 12,3%), de “ex” (14,6% contra 9,4%), bem como de filha (35% contra 27,21%), de mãe (34% contra 25,7%) ou de irmã (22,5% contra 16,2%). A predominância se anula quando é focada a posição de “parceiro sexual” (eventual), ocupada por 13,2% das personagens tanto de um quanto de outro sexo.

As relações profissionais, que incluem patrão/empregado, cliente/fornecedor, colegas de trabalho e sócios, bem como entre professores e seus alunos, estão muito mais presentes nas personagens masculinas do que nas femininas, o que é condizente com o insulamento das mulheres na esfera privada. Chama a atenção, porém, o fato de que mesmo entre os homens, a maioria das personagens não se insere no espaço profissional. Lembrando ainda que a grande maioria das personagens masculinas são maduras, portanto plenamente incorporadas ao mercado de trabalho, a “incongruência” fica ainda mais evidente.

É como se o trabalho – com todo o seu universo, formado pelos colegas e os chefes, as pressões, o cansaço, as intrigas, o jogo de poder, as fofocas no botequim ao final do dia – não fosse um tema digno para a literatura. Teríamos de anular, então, toda uma história das artes, e da própria literatura, que, a partir do século XIX (e em especial com o realismo de Courbet, Corot e Daumier, nas artes plásticas, após a revolução francesa de 1848), vai incorporando o trabalho e os trabalhadores entre os seus protagonistas.

Por fim, as relações de amizade e inimizade também são mais frequentes nas personagens homens. É possível especular que isso reflete um velho preconceito, que afirma que a verdadeira amizade é um privilégio masculino, enquanto as mulheres estariam sempre competindo entre si.

Mesmo quando são isoladas as personagens referentes ao período mais recente – de 1985 em diante –, as diferenças entre personagens do sexo feminino e do sexo masculino permanecem inalteradas (de fato, os percentuais para cada tipo de relação, por sexo, pouco se movem). Portanto, o foco nas relações amorosas e familiares das mulheres não é efeito da presença de narrativas históricas, situadas em períodos nos quais o acesso feminino ao mundo do trabalho remunerado era restrito. Na verdade, a proporção de mulheres com relações “profissionais” é maior quando a narrativa se situa na época da Colônia ou do Império, o que se deve à presença relativamente forte de personagens escravas e de suas relações com seus senhores ou senhoras, ou seja, dentro do universo do trabalho.

A segunda evidência da permanência das personagens femininas no círculo doméstico se refere às principais profissões indicadas para elas nos romances. A tabela 9 apresenta os ofícios mais desempenhados pelos homens, nos livros do *corpus*.

escritor	66	8,5%
bandido/contraventor	54	7,0%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	49	6,3%
estudante	45	5,8%
jornalista, radialista ou fotógrafo	43	5,6%
comerciante	42	5,4%
professor	42	5,4%
religioso	34	4,4%
sem ocupação	34	4,4%
oficial militar	30	3,9%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

A predominância de personagens escritores reflete a tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário, o que é reforçado pela presença, também bastante significativa, de outros criadores artísticos.

Os criminosos também estão bastante representados, indicando um foco do romance neste universo (e, aos 54 bandidos e contraventores identificados, seria talvez possível somar mais 6 presidiários). A categoria “sem ocupação” indica personagens desocupadas, sem que apareçam buscando um emprego (caso em que migrariam para a categoria “desempregado”, com 10 citações); tampouco abrange os casos em que a narrativa não permite colher indícios sobre a eventual profissão da personagem (categoria “sem indícios”) ou crianças antes da idade escolar, animais e entes sobrenaturais (quando a questão foi considerada “não pertinente”).

A tabela 10 revela as ocupações mais freqüentes para as personagens do sexo feminino.

Tabela 10: Principais ocupações das personagens femininas

dona-de-casa	118	25,1%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	48	10,2%
sem ocupação	40	9,6%
empregada doméstica	35	7,4%
estudante	35	7,4%
sem indícios	30	6,4%
professora	28	5,9%
profissional do sexo	24	5,1%
Jornalista, radialista ou fotógrafa	16	3,4%
escritora	15	3,2%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

O rol das principais ocupações é notavelmente diferente daquele que se refere aos homens. Há uma concentração muito maior em algumas poucas categorias, a começar pela de dona-de-casa, que abrange mais de um quarto das personagens mulheres (houve um único “dono-de-casa”, um travesti). Uma proporção significativa aparece como “sem indícios”, mostrando que, muito mais do que acontece com as personagens do sexo masculino, as mulheres podem receber um tratamento tão focado em seu universo pessoal que a questão da sua ocupação nem se coloca – foram apenas 27 personagens homens, 3,5% do total, classificadas como “sem indícios”.

Não que uma variedade maior esteja ausente – aparecem também médicas, cientistas, ativistas políticas, empresárias, taquígrafas e mesmo operárias. Mas são casos isolados. Embora as narrativas se passem, em

geral, nos nossos dias, conforme mostrou a tabela 4, a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas-de-casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas³⁴.

Os dados são congruentes com a análise, realizada em texto anterior, que apontou a ausência da mulher na representação do espaço urbano na narrativa brasileira recente. A personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina³⁵.

Diretamente ligada à profissão, a questão sobre o pertencimento à elite intelectual também gerou dados interessantes. Os integrantes da elite intelectual foram definidos como aqueles possuidores de elevado capital cultural, na conceituação de Pierre Bourdieu³⁶. Não precisavam ser necessariamente produtores culturais, podendo ser consumidores esclarecidos e assíduos de bens culturais considerados “legítimos”. Uma grande parcela das personagens se enquadra na definição – 41,3%, enquanto 50,4% não pertencem à elite intelectual e para os restantes não há indícios ou a questão não é pertinente (crianças, animais etc.). Quando isolamos homens e mulheres, surge uma diferença significativa. Entre as personagens do sexo masculino, 46,6% pertencem à elite intelectual; entre as do sexo feminino, apenas 32,7%. No entanto, convém notar, as mulheres são, já há algum tempo, a maioria dos estudantes do ensino superior brasileiro e a tendência é de um crescente hiato de escolaridade em favor delas³⁷.

Já em relação ao estrato social, personagens homens e mulheres apresentam perfis similares. Conforme será analisado adiante, há uma concentração de personagens nas classes médias. Esta concentração nos estratos intermediários é um pouco maior entre as mulheres, e elas também apresentam uma “mobilidade social” (personagens que transitam de um estrato social para outro) ligeiramente superior, mas nada que seja significante do ponto de vista estatístico.

³⁴ A orientação sexual da personagem também influi na ocupação que lhe é atribuída; entre as personagens homossexuais e bissexuais, 28,2% são escritores e/ou artistas.

³⁵ Dalcastagnè, “Sombras da cidade”, pp. 22-4.

³⁶ Ver Bourdieu, *La distinction*.

³⁷ Para os dados, ver Godinho et al., *Trajatória da mulher na educação brasileira*.

As mulheres também são representadas como sendo um pouco mais religiosas do que os homens. De maneira geral, o universo da religião é ignorado pelos romances presentes no *corpus*. Para 56,3% das personagens de ambos os sexos – a proporção é ligeiramente menor quando as mulheres são isoladas – não há, na narrativa, nenhum indício de sua religião³⁸. Em seguida, aparecem os católicos, com 23,2% (no caso das mulheres, uma porcentagem bem maior, 28,7%, enquanto os homens alcançam 19,8%). As outras igrejas possuem pouquíssima presença: religiões afro-brasileiras (3%), judaísmo (2,2%), denominações protestantes históricas (1,6%), islamismo (1,2%), cultos esotéricos (0,8%, sendo 1,3% entre as mulheres e 0,5% entre os homens), denominações pentecostais (0,6%), cultos indígenas (0,6%), religiões fictícias (0,4%), religiões orientais (0,3%), espiritismo (0,2%)³⁹. Há uma proporção relativamente grande de personagens “sem religião” (7,8%), mas é entre as agnósticas e atéias que a diferença entre os sexos reaparece: são 4,4% dos homens, mas apenas 1,9% das mulheres.

A cor da personagem

A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não-branca importante. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem branca. E dois livros, *sozinhos*, respondem por mais de 20% das personagens negras. A tabela 11 apresenta a distribuição das personagens por cor. Na tabela, mais uma vez, a categoria “não pertinente” agrupa personagens não-humanas.

³⁸ No entanto, as manifestações religiosas são importantes no cotidiano do brasileiro. Especificamente em relação às mulheres, um amplo *survey* realizado em 2001 revelou que 64% das respondentes haviam participado, nos 30 dias anteriores, de alguma forma de celebração religiosa. Os lugares de culto aparecem, com folga, como os principais espaços freqüentados pelas mulheres, fora os ambientes familiar e de trabalho. Ver Venturi, Recamán e Oliveira (orgs.), *A mulher brasileira nos espaços público e privado*, p. 247.

³⁹ Também aparecem um “cristão” inespecífico, um maronita, um seguidor de culto tradicional africano e uma personagem que segue múltiplas religiões.

Tabela 11: Cor das personagens

branca	994	79,8%
negra	98	7,9%
mestiça	76	6,1%
indígena	15	1,2%
oriental	8	0,6%
sem indícios	44	3,5%
não pertinente	10	0,8%
total	1245	100%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Apenas como base de comparação, é possível notar que o censo de 2000 realizado pelo IBGE – que é, muitas vezes, acusado de “embranquecer” a população, pela forma como coleta os dados sobre raça e cor – aponta 53,7% de brancos, 6,2% de “pretos” e 38,5% de “pardos”, além de 0,4% de indígenas, 0,5% de “amarelos” e 0,7% sem declaração. A predominância branca no romance contemporâneo, portanto, não corresponde à diversidade da população do país.

Da mesma forma como a auto-atribuição da raça ou cor, pelos entrevistados do IBGE, é carregada de subjetividade, na interpretação dos textos literários valeu a regra do contexto social. Uma vez que raça e cor são categorias construídas socialmente, o que importava, mais até do que a eventual descrição do aspecto físico das personagens, era como o meio encarava aquele indivíduo. Em especial, a linha divisória entre negros e mestiços podia ser ou não relevante, de acordo com cada contexto – se havia ou não gradação do preconceito racial, se havia ou não diferenciação interna numa comunidade não-branca.

Além de reduzida, a presença negra e mestiça entre as personagens é, tal como acontece com as mulheres, menor ainda quando são focados os protagonistas e, em especial, os narradores. A tabela 12 apresenta os dados.

Tabela 12: Cor e posição das personagens

	branca	negra	mestiça	indígena	oriental	sem indícios	não pertinente
protagonista	84,5%	5,8%	5,8%	1,5%	-	2,0%	0,3%
coadjuvante	77,9%	8,7%	6,3%	1,1%	0,9%	4,0%	1,0%
narradora	86,9%	2,7%	3,8%	-	-	4,9%	1,6%
total	79,8%	7,9%	6,1%	1,2%	0,6%	3,5%	0,8%
	<i>n</i> = 994	<i>n</i> = 98	<i>n</i> = 76	<i>n</i> = 15	<i>n</i> = 8	<i>n</i> = 44	<i>n</i> = 10

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “posição”.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Os negros são 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores; embora em proporção menos drástica, uma redução similar ocorre no caso dos mestiços. Assim, os brancos não apenas compõem a ampla maioria das personagens identificadas no *corpus*; eles quase monopolizam as posições de maior visibilidade e de voz própria.

A pequena presença de negros e negras entre as personagens sugere uma ausência temática na narrativa brasileira contemporânea, que o contato com as obras, dentro e fora do *corpus*, contos e romances, confirma: o racismo. Trata-se de um dos traços dominantes da estrutura social brasileira, que se perpetua e se atualiza desde a Colônia, mas que passa ao largo da literatura recente. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica⁴⁰, ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida⁴¹. O mito, persistente, da “democracia racial” elimina tais questões dos discursos públicos – entre eles, como se vê, o romance.

Juntando os dados da tabela 12 com os da tabela 5, apresentada na seção anterior, é possível observar a ampla predominância de *homens brancos* nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as *mulheres negras* mal aparecem – o que sugere a idéia de que há um “padrão”, com cada desvio ocorrido reduzindo geometricamente a chance de ocorrência de outro. A tabela 13 apresenta os dados, que evidenciam que o contingente de protagonistas mulheres brancas equivale a 28,7% do total

⁴⁰ Penso, por exemplo, em Sant’Anna, *Sexo*, e Freire, *Contos negreiros*.

⁴¹ Ver, entre outros, Guimarães, *Preconceito e discriminação*; e Damasceno, “Em casa de enforcado não se fala em corda”.

de protagonistas brancos, de ambos os sexos, mas as protagonistas mulheres negras equivalem a apenas 15% dos protagonistas negros de ambos os sexos; e as narradoras mulheres brancas correspondem a 32,7% dos narradores brancos de ambos os sexos, ao passo que, entre as personagens negras, o total de narradores mulheres não passa de 20% do total de narradores de ambos os sexos. Isto é, entre protagonistas e narradores negros surgem menos mulheres, da mesma forma que, entre protagonistas e narradoras mulheres, aparecem menos negros.

Tabela 13: Sexo, cor e posição das personagens

	protagonistas		narradores	
	brancos	negros	brancos	negros
homens	206	17	107	4
mulheres	83	3	52	1

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

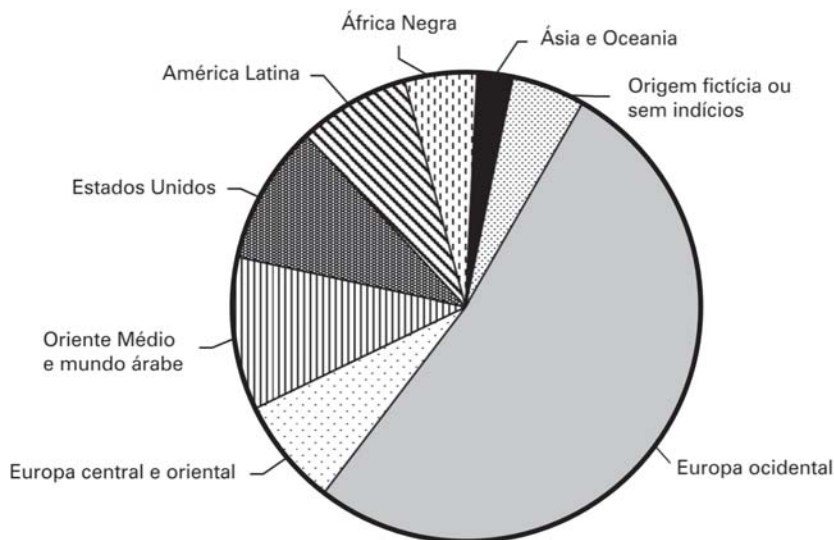
Ainda em relação ao sexo, há uma pequena concentração de personagens masculinas entre os negros (65,3%, enquanto a média é de 62,1%). Talvez a diferença, que não é significativa estatisticamente, se explique pelo perfil diferente de ocupações das personagens, conforme será visto adiante – a opção por representar os negros como vinculados à violência reduz a presença de mulheres, em geral apresentadas como alheias a este universo. No quesito orientação sexual, há uma curiosa elevação da proporção de homossexuais (3,9% do total) entre personagens sem indícios de raça ou cor (11,4%), como se, ao se fixar nesta opção sexual, as outras características fossem dispensáveis. Outras porcentagens podem enganar – os 6,7% de homossexuais entre os indígenas e os 12,5% de bissexuais entre os orientais correspondem, na verdade, a uma única personagem em cada caso. Os efetivos totais são tão pequenos que a análise estatística perde validade.

Na grande maioria dos casos, a personagem do romance brasileiro contemporâneo é brasileira, mas esta afirmação é ainda mais válida para negros e mestiços. Enquanto 25,5% das personagens brancas (e 50% das orientais) são estrangeiras, a proporção desce para 16,3% no caso das negras e meros 3,9% no caso das mestiças⁴². Isto reflete a preferência pela

⁴² No caso das personagens escravas, foram consideradas "estrangeiras" apenas aquelas cujo nascimento na África era expressamente mencionado. Quando não havia tal menção, julgou-se que haviam nascido no Brasil.

origem européia, majoritária entre as 281 personagens estrangeiras identificadas na pesquisa, demonstrada no gráfico 3.

Gráfico 3: Origem das personagens estrangeiras



Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Mas vale anotar que entre as mulheres também há menor proporção de estrangeiras. Elas são 40,6% das personagens apresentadas como brasileiras e apenas 29,8% das com outra nacionalidade. Aqui, novamente, parece se confirmar a existência um padrão implícito (homem, branco, heterossexual, brasileiro), sendo que a transgressão de um de seus critérios amplia as dificuldades para que outro também seja rompido. Dito de outra forma, se a personagem é do sexo feminino – isto é, foge ao padrão "homem" – é menos provável que deixe de ser branca, heterossexual e brasileira; se não é branca, então é mais provável que seja homem, heterossexual e brasileiro, e assim por diante.

Uma diferença relevante está nas faixas etárias das personagens negras e brancas. Conforme sintetizado na tabela 14, as personagens negras são significativamente mais jovens, apresentando percentuais maiores do que as brancas para as três primeiras categorias de idade contempladas

na pesquisa (infância, adolescência e juventude) e menores nas outras três categorias (idade adulta, maturidade e velhice). Há também uma proporção nitidamente menor de negros na categoria “múltiplas idades”, isto é, de personagens que são acompanhadas por longo período de suas vidas.

Tabela 14: Faixa etária das personagens brancas e negras

	branca	negra
infância	74 (7,4%)	9 (9,2%)
adolescência	93 (9,4%)	16 (16,3%)
juventude	243 (24,4%)	36 (36,7%)
idade adulta	469 (47,2%)	40 (40,8%)
maturidade	273 (27,5%)	20 (20,4%)
velhice	92 (9,3%)	8 (8,2%)
múltiplas idades	63 (6,3%)	1 (1,0%)
sem indícios	7 (0,8%)	-

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “faixa etária”.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

A diferença de idade ajuda a explicar porque, entre as personagens negras, há uma proporção menor de doentes (2%, enquanto entre os brancos são 6,6%) e uma proporção muito maior de dependentes químicos (13,3%, contra 3,1% para os brancos). Mas não é toda, nem a maior parte da explicação. Da infância à idade adulta, há uma gigantesca desproporção entre negros e brancos no que se refere ao uso de drogas. Nada menos do que 33,3% das crianças e 56,3% dos adolescente negros retratados no romance brasileiro atual são dependentes químicos, mas apenas 4,1% das crianças e 7,5% dos adolescentes brancos estão na mesma situação. Os números devem ser lidos com cuidado, uma vez que a base de dados não permite identificar o *momento* do uso de drogas – a personagem pode passar por mais de uma faixa etária, começando pela infância ou adolescência, e tornar-se dependente mais tarde. Fica patente também o impacto de livros que objetivam mostrar o submundo do crime nas favelas, fonte de grande parcela das personagens negras. Ainda assim, o viés na representação é inegável; só há um equilíbrio nas faixas etárias superiores, maturidade e velhice, quando nenhum negro – e uma parcela inferior a 2% dos brancos – aparece como dependente químico.

A cor é relevante também no que se refere à elite intelectual e ao estrato sócio-econômico. Entre as personagens brancas, 46,9% pertencem à elite intelectual⁴³, mas entre os mestiços são apenas 19,7% e entre os negros, 17,3%. De fato, os brancos são mais de 90% de todas as personagens integrantes da elite intelectual, nos romances do *corpus*. Já a tabela 15 mostra que os brancos representados apresentam um perfil sócio-econômico nitidamente mais privilegiado do que mestiços e, sobretudo, negros. Enquanto os brancos oscilam entre as classes médias e (um pouco menos) a elite econômica, os mestiços se dividem entre classes médias e (um pouco mais) pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres.

Tabela 15: Estrato sócio-econômico e cor das personagens

	elite econômica	classes médias	pobres	miseráveis	sem indícios	outro	não pertinente
branca	36,2%	56,6%	15,5%	1,8%	1,6%	0,1%	0,2%
negra	10,2%	16,3%	73,5%	12,2%	1,0%	1,0%	-
mestiça	19,7%	42,1%	52,6%	5,3%	1,3%	-	-
indígena	26,7%	20,0%	53,3%	6,7%	-	13,3%	6,7%
oriental	25,0%	37,5%	50,0%	-	-	-	-
sem indícios	2,3%	50,0%	40,9%	2,3%	6,8%	-	-
não pertinente	-	10,0%	10,0%	-	10,0%	-	70,0%
total	31,5%	51,4%	23,9%	2,9%	1,8%	0,3%	0,8%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “estrato sócio-econômico”.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

As categorias de estrato sócio-econômico adotadas na pesquisa são sociologicamente imprecisas, mas se adequam aos indícios encontrados no romance. A elite econômica inclui os proprietários dos meios de produção e todos aqueles que possuem padrões elevados de conforto e consumo, levando-se em conta a época e o local da narrativa. Assim, em hipótese, seria possível identificar uma “elite econômica” dentro de, por exemplo, um aldeamento indígena. A linha divisória entre pobres e miseráveis é a fome; foram classificados como pobres aquelas personagens que, embora levando uma vida dura e passando dificuldades, tinham o que comer.

Abordando os mesmos dados de outro ângulo, é possível perceber que os brancos (79,8% da população total, conforme visto) são 91,8% da elite econômica e 88% das classes médias, mas apenas 51,9% dos pobres e 50%

⁴³ O que corresponde, na verdade, à maioria: 45,1% não pertencem à elite intelectual e os 8% restantes foram classificados como “sem indícios” ou “não pertinente”.

dos miseráveis. Mesmo nestes últimos grupos, convém observar, há uma presença maior de brancos entre as personagens do que na população brasileira. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), do IBGE, de 1999, os brancos eram 36% dos pobres e 30,7% dos indigentes⁴⁴.

É possível perceber, então, um duplo movimento. Em primeiro lugar, a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade. Sempre de acordo com os dados do PNAD de 1999, 42,4% dos pretos e 48,4% dos pardos situam-se na faixa que inclui pobres e indigentes, mas a proporção chega a 83,7% e 56,6%, respectivamente, entre as personagens. Mas, *ainda assim*, sub-representam nestes mesmos grupos, já que a proporção de personagens brancos entre aquelas de menor renda é elevada. Dito de outra forma, nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros.

Em relação à religião, observa-se que ela está mais presente nas representações das personagens indígenas e negras. Enquanto 62,5% dos orientais, 58,8% dos brancos e 47,4% dos mestiços não apresentam indícios de filiação religiosa, a proporção cai para 37,8% no caso dos negros e 33,3% no caso dos indígenas. Trata-se de efeito da forte vinculação destas personagens com, num caso, os cultos indígenas e, no outro, a umbanda e o candomblé. Entre os indígenas, 40% são indicados como praticantes de cultos tradicionais. E 26,5% das personagens negras aparecem como seguidores das religiões afro-brasileiras, isto é, mais de 70% dos fiéis destes cultos são negros. Os negros também são a maioria absoluta entre os pentecostais e possuem uma proporção de sem religião (15,3%) que é quase o dobro da presente na população total (7,8%). Já os mestiços se destacam pela alta proporção de católicos (36,8%, enquanto a média geral é de 23,2%).

A representação da umbanda e do candomblé como religiões quase que só de negros, por sua vez, corresponde cada vez menos à real distribuição de seus fiéis entre os diferentes grupos étnicos. Os dados do IBGE de 2000 revelam que 50,4% dos seguidores das religiões afro-brasileiras –

⁴⁴ Nos dados do IBGE, o contingente dos pobres inclui também o dos indigentes. Henriques, "Desigualdade racial no Brasil", p. 10.

umbanda e candomblé agrupados – se declaram brancas, contra 18,2% de pretos, 29,8% de pardos e 0,3% de amarelos. Mesmo o candomblé, que até meados do século XX apresentava-se fortemente associado à população negra, vivenciou o que Prandi descreveu como sendo “sua universalização, quando passou de religião étnica a religião de todos, com a incorporação, entre os seguidores, de novos adeptos de classe média e de origem não africana”⁴⁵.

No *corpus*, a visão estereotipada – e mesmo preconceituosa – das religiões afro-brasileiras faz também com que seja o grupo religioso com maior porcentagem de pobres e miseráveis (81,1%) e, inversamente, um dos com menor proporção de personagens integrantes da elite intelectual, logo após o pentecostalismo. Nenhum pentecostal e apenas 10,8% dos seguidores dos cultos afro-brasileiros integram a elite intelectual, ao passo que, na outra ponta, 88,4% dos ateus ou agnósticos, 60,7% dos judeus, 60% dos esotéricos e 51,5% dos sem religião foram assim classificados. Os números devem ser lidos com cuidado, já que as populações totais são muito reduzidas, mas no caso das religiões afro-brasileiras, bem como dos ateus e agnósticos, mostraram ser estatisticamente relevantes. O censo demográfico de 2000, no entanto, indica que a média de anos de estudos dos fiéis da umbanda e do candomblé (respectivamente, 7,3 e 7,5 anos) é superior à da grande maioria dos outros grupos religiosos, inclusive católicos romanos (5,8 anos), protestantes históricos (5,8 anos) e sem religião, categoria que, para o IBGE, inclui também ateus e agnósticos (5,7 anos)⁴⁶.

As personagens negras apresentam um proporção significativamente menor de relações amorosas e familiares (71,4%, enquanto que entre os brancos a proporção é de 84,3% e, entre os mestiços, 81,6%). Por outro lado, os negros são a única categoria na qual a maioria das personagens trava relações de amizade ou inimizade (65,3%, ao passo que para os brancos a porcentagem é de 43,7% e, para os mestiços, 36,8%). No cruzamento entre cor e relações, chama a atenção ainda o fato de que 87,5% dos orientais estabelecem relações

⁴⁵ Prandi, *Segredos guardados*, p. 224. Os dados censitários sobre os grupos religiosos, parte dos quais aqui reproduzidos, e uma análise de seu significado estão apresentados nas páginas seguintes do livro de Prandi.

⁴⁶ A média dos anos de estudos não indica o pertencimento à elite intelectual, mas é o dado censitário que mais se relaciona com ela. A tabela reproduzida no livro de Prandi (*op. cit.*, p. 227) não inclui todos os grupos religiosos; entre os ali destacados, candomblé e umbanda aparecem na segunda e na terceira posições, logo após o espiritismo (seguidores com 9,6 anos de estudos em média).

profissionais, seguidos, de longe, pelos negros (54,1%), mestiços (47,4%), indígenas (40%) e, por último, brancos (38,9%). No caso dos orientais há, aqui, reforço do estereótipo do “trabalhador sério”.

É mais um dos muitos clichês que, segundo é possível inferir dos dados da pesquisa, perpetuam-se no campo literário – uma visão preconceituosa, muitas vezes inconsciente, à qual aderem os escritores. As mulheres que mantêm menos relações de amizade do que homens, o candomblé e a umbanda como religiões só de negros incultos, o oriental trabalhador. Ou ainda, o fato de que ateus ou agnósticos têm maior possibilidade de se suicidar (14%, contra 3,4% da média geral), seguramente pela ausência do conforto que a crença num Deus proporcionaria.

Personagens negras e mestiças têm uma possibilidade de morrerem um pouco maior que as personagens brancas – o desfecho “morte” está presente para 28,7% dos brancos, 36,8% dos negros e 38,2% dos mestiços. É ainda mais significativo o tipo de morte. Há um predomínio do assassinato entre as personagens negras mortas, conforme mostra a tabela 16.

Tabela 16: Tipo de morte e cor das personagens

	suicídio	assassinato	acidente ou doença
branca	32 (11,2%)	80 (28,1%)	173 (60,7%)
mestiça	3 (10,3%)	10 (34,5%)	16 (55,2%)
negra	4 (11,1%)	22 (61,1%)	10 (27,8%)
indígena	1 (16,7%)	1 (16,7%)	4 (66,7%)
oriental	1 (50,0%)	-	1 (50,0%)

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Em relação às personagens indígenas ou orientais, os números absolutos são tão pequenos que não permitem qualquer generalização. Mas a predominância do assassinato como morte para os negros – é o desfecho de 22,4% de *todas* as personagens negras presentes no *corpus* – revela uma associação entre a cor e o mundo da violência. Os dados referentes à ocupação ilustram com clareza a situação.

A tabela 17 lista as principais ocupações das personagens brancas; como elas formam a grande maioria da população pesquisada, a tabela se assemelha a uma mescla das tabelas 9 e 10, que relacionavam as ocupações mais citadas de homens e mulheres. Assim, donas de casa, artistas, escritores e estudantes ocupam o topo da lista.

Tabela 17: Principais ocupações das personagens brancas

dona de casa	97	9,8%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	84	8,5%
escritor	69	6,9%
estudante	68	6,8%
sem ocupação	63	6,3%
professor	61	6,1%
jornalista, radialista ou fotógrafo	54	5,4%
sem indícios	48	4,8%
comerciante	47	4,7%
bandido/contraventor	32	3,2%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

É notável o contraste com a tabela 18, que apresenta as principais ocupações das personagens negras, com uma grande concentração na criminalidade. Mais de um quinto dos negros representados nos romances em foco são bandidos ou contraventores. (E a eles poderiam ser acrescentados mais três presidiários.) É notável também que duas categorias “femininas” – o emprego doméstico e a prostituição ou seus arredores – apareçam com mais frequência do que “dona de casa”.

Tabela 18: Principais ocupações das personagens negras

bandido/contraventor	20	20,4%
empregado(a) doméstico(a)	12	12,2%
escravo	9	9,2%
profissional do sexo	8	8,2%
dona de casa	6	6,1%
artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	6	6,1%
estudante	5	5,1%
escritor	4	4,1%
governante	4	4,1%
mendigo	4	4,1%
oficial militar	4	4,1%
professor	4	4,1%
religioso	4	4,1%
não pertinente	4	4,1%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

As personagens mestiças ficam numa posição claramente intermediária; a ocupação mais presente é o emprego doméstico, com 9 menções (11,8%), logo seguida pelas donas de casa, com 8 menções (10,5%), e por bandidos e estudantes, com 7 (9,2%) cada. Aparentemente, o branqueamento gradativo das personagens lhes vai conferindo melhores posições na escala social.

O cruzamento entre sexo, faixa etária e cor mostra-se especialmente significativo. Entre as personagens do sexo masculino que passam pela adolescência, 58,3% apresentam a ocupação “bandido/contraventor” quando a cor é negra, percentual que desce para 11,5% entre os brancos (para os quais a categoria mais numerosa é “estudante”, com 44,2% dos casos). Entre as que passam pela juventude, 47% dos negros são classificados como criminosos, contra 9% dos brancos; e a diferença permanece entre as personagens que passam pela idade adulta (25,9% contra 4,7%). Há uma inversão apenas entre as personagens que transitam pela maturidade e/ou velhice, quando nenhum negro é classificado como “bandido/contraventor” e alguns poucos brancos (2,1%) o são.

Outras características

Além dos dados relativos ao sexo e à cor, a pesquisa revelou outras pistas interessantes sobre a composição das personagens do romance brasileiro atual.

Orientação sexual. Os dados confirmam algo que se intuía: autores mais jovens dão mais espaço, em suas narrativas, a personagens homossexuais e bissexuais. Entre a população total pesquisada, um pouco menos da metade (48,1%) é obra de escritores nascidos a partir de 1950, mas foram eles que criaram 73,3% dos bissexuais e 66,7% dos homossexuais. Já as personagens assexuadas foram, em sua grande maioria (92%), criadas por escritores nascidos antes de 1950.

Não foi detectado nenhum viés estatisticamente significativo no cruzamento entre orientação sexual e posição na narrativa, embora os bissexuais (e as personagens com orientação ambígua) apareçam com ligeira vantagem nas posições de protagonistas e narradores, o contrário acontecendo com os assexuados, como mostra a tabela 19.

Tabela 19: Orientação sexual e posição das personagens.

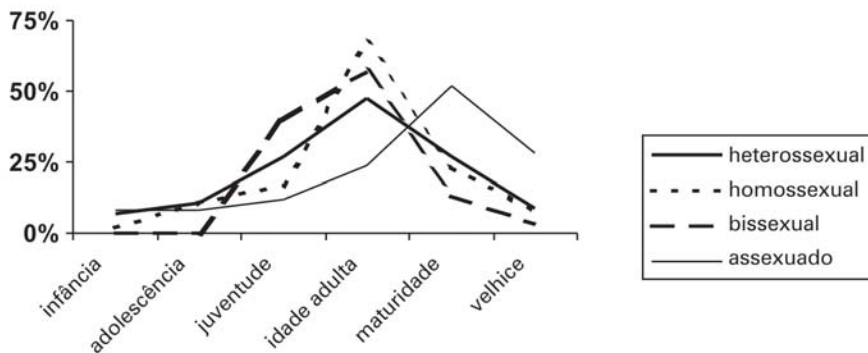
	protagonista	coadjuvante	narradora
heterossexual	285 (28,2%)	717 (71,1%)	140 (13,9%)
homossexual	13 (27,1%)	35 (72,9%)	8 (16,7%)
bissexual	10 (33,3%)	20 (66,7%)	7 (23,3%)
assexuado	5 (20,0%)	20 (80,0%)	2 (8,0%)
ambígua/indefinida	11 (45,8%)	12 (50,0%)	7 (29,2%)
não pertinente	2 (11,8%)	15 (88,2%)	3 (17,6%)
não mencionada	16 (17,4%)	74 (80,4%)	16 (17,4%)
total	342 (27,5%)	893 (71,7%)	183 (14,7%)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição".

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Acrescentada a variável sexo, porém, alcança-se um resultado relevante. Entre as personagens heterossexuais do sexo feminino, 20,4% são protagonistas e 11,5% são narradoras, mas as porcentagens sobem significativamente quando a orientação sexual muda: entre as homossexuais do sexo feminino, 40% são protagonistas e 20%, narradoras; e, entre as bissexuais do sexo feminino, temos 40% de protagonistas e 26,7% de narradoras. Isoladas as personagens do sexo masculino, há uma proporção maior de protagonistas (mas um pouco menor de narradores) entre os heterossexuais do que entre homossexuais e bissexuais.

Em relação às faixas etárias, os homossexuais se concentram na idade adulta, bem como os bissexuais, embora estes últimos também apareçam fortemente na juventude. Os assexuados estão entre a maturidade e a velhice, conforme sintetizado no gráfico 4.

Gráfico 4: Orientação sexual e faixa etária das personagens 7

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

Homossexuais e bissexuais têm mais chance de serem retratados como sofrendo de alguma doença (12,5% e 15,7%, respectivamente, contra 5,2% dos heterossexuais), mas nunca aparecem como deficientes físicos – o que ocorre com 1,7% dos heterossexuais e com 8% dos assexuados. Ainda que não esteja disponível o dado estatístico, a leitura dos romances permite citar a aids como responsável, em parte, por esses números, uma vez que a doença é elemento recorrente de um universo ficcional que ainda situa os homossexuais masculinos como “grupo de risco”. A explicação não cobre, porém, as personagens femininas homossexuais e bissexuais, que também apresentam percentuais de doença elevados, ainda que não tanto quanto homossexuais e bissexuais masculinos.

Ao mesmo tempo, enquanto 40,5% dos heterossexuais pertencem à elite intelectual, a proporção sobe para 43,3% entre os bissexuais e 47,9% entre os homossexuais. Neste quesito, porém, a diferença realmente significativa ocorre entre os assexuados, 68% dos quais integram a elite intelectual: talvez um reflexo de velhas teses de sublimação da sexualidade.

Nacionalidade. A grande maioria das personagens, como visto, é brasileira, mas os estrangeiros formam uma minoria nada desprezível, com 282 indivíduos, isto é, 22,7% do total. Entre eles, é significativa a presença maior de velhos, que respondem por 13,8% das personagens estrangeiras, mas apenas 7,6% no caso das brasileiras. É um reflexo da presença de um clichê literário, o “velho imigrante”, com as lembranças do país de origem e uma vida aventureira para contar. Já, no caso dos migrantes internos – pessoas que se mudam de uma para outra região do país – não há diferença relevante na proporção de velhos.

Os estrangeiros também são retratados como mais próximos das posições de elite. Há uma proporção maior de estrangeiros na elite intelectual (49,3% deles pertencem a este grupo, contra 39,3% dos brasileiros) e também na elite econômica (46,1%, ao passo que são apenas 27,3% entre os brasileiros). Por fim, os estrangeiros estabelecem mais relações profissionais (52,8% contra 38,2% dos brasileiros) e menos relações amorosas e familiares (74,5% contra 85%), reforçando o entendimento de que essas personagens são, em grande medida, estrangeiros *no Brasil*, portanto longe de seu ambiente de origem.

Faixa etária. Há uma pequena diferença entre as personagens criadas por escritoras mulheres e por escritores homens: as autoras criam uma

proporção ligeiramente maior de crianças, adolescentes e velhos, o que talvez reflita a parcela também maior de responsabilidade, assumida pelas mulheres, em relação aos que se encontram nas extremidades da existência. Não chega, porém, a ser uma distância significativa.

Personagens classificadas como “múltiplas idades” têm mais possibilidade de aparecerem como protagonistas, o que era de se esperar, já que a narrativa as acompanha por várias etapas da vida. A tabela 20 apresenta outros dados, menos previsíveis, como a forte proporção de protagonistas entre as crianças – e, no pólo oposto, as personagens velhas concentradas na posição de coadjuvantes.

Tabela 20: Faixa etária e posição das personagens

	protagonista	coadjuvante	narradora
infância	42 (46,2%)	46 (50,5%)	20 (22,0%)
adolescência	33 (27,3%)	87 (71,9%)	19 (15,7%)
juventude	97 (30,9%)	215 (68,5%)	43 (13,7%)
idade adulta	191 (33,0%)	383 (66,3%)	101 (17,5%)
maturidade	84 (25,4%)	244 (73,7%)	38 (11,5%)
velhice	17 (14,8%)	97 (84,3%)	9 (7,8%)
múltiplas idades	39 (49,4%)	40 (50,6%)	17 (21,5%)
sem indícios	4 (25,0%)	11 (68,8%)	5 (31,3%)

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Os adolescentes são mais propensos a aparecer como dependentes químicos: 13,2% das personagens desta faixa etária apresentam tal característica, contra apenas 3,9% do total. Os velhos, por sua vez, têm mais chance de aparecer como doentes (20%, enquanto a média geral é de 5,8%).

Condição física e psicológica. Conforme já foi visto em alguns cruzamentos de dados anteriores, a pesquisa contemplou também a presença de personagens com diferentes tipos de distúrbios físicos ou psicológicos. A proporção de portadores de deficiência física, de enfermos e de perturbados mentais (categoria que inclui da loucura ao retardamento) é praticamente idêntica entre as personagens do sexo feminino ou do sexo masculino, mas as mulheres são menos propensas à dependência química (apenas 1,7% delas são dependentes, contra 5,3% dos homens). Duas diferenças relevantes se destacam quando o foco é o sexo *dos autores*.

Mulheres criam menos personagens que sejam dependentes químicas (2,2% das personagens criadas por elas são dependentes, contra 4,6% dos homens) e são mais propensas a produzir personagens que sofram de perturbação mental (7,2% contra 3,7%).

Personagens portadoras de deficiência física têm uma ligeira tendência a serem assexuadas (9,5% delas são assexuadas, enquanto a média geral é de 2%). Enfermos, por sua vez, aparecem mais como homossexuais ou bissexuais (15,3%, para uma média geral de 6,3%). Já os integrantes da elite intelectual padecem mais de doença (7,4% são classificados como doentes, contra 4,1% das personagens indicadas como não pertencendo à elite intelectual) e menos de dependência química (2,1% contra 6,1%).

Tudo indica que a relação negativa não é entre pertencimento à elite intelectual e dependência química, mas entre o pertencimento aos grupos sócio-econômicos privilegiados (situação da quase totalidade da elite intelectual) e a dependência química. Entre os miseráveis, 8,3% são representados como dependentes químicos; entre os pobres, 7,4%. A proporção cai para 3,4% entre as classes médias e 2% na elite econômica. Assim, o uso de drogas fica associado à figura do “marginal viciado”, não ao consumidor rico ou de classe média – e com tudo o que o estereótipo do noticiário policial inclui, isto é, o adolescente pobre, negro e do sexo masculino. Um dado relevante é que 42,9% dos pentecostais aparecem como dependentes químicos, em muitos casos indicando a participação religiosa como instrumento para superação do vício.

Se, no quesito dependência química, pobres e miseráveis podem ser tratados como uma unidade, no que se refere à perturbação mental o quadro é diferente. As personagens pobres têm a menor proporção de perturbados mentais (3%), enquanto as miseráveis têm a maior (13,9%). Possivelmente, efeito de outra figura recorrente, com grande visibilidade tanto nas cidades quanto no campo, a do andarilho andrajoso e demente.

Elite intelectual. Fortemente representada no conjunto de personagens estudado, a elite intelectual ocupa de maneira ainda maior os espaços de voz. Personagens pertencentes à elite intelectual são 41,3% do total, 58,5% dos protagonistas e 68,3% dos narradores. Há uma forte associação da elite intelectual com a elite econômica; 52% dos integrantes da elite econômica são também caracterizados como intelectuais, porcentagem que desce para 18,2% entre os pobres e 11,1% entre os miseráveis.

Neste último caso – intelectuais miseráveis –, as personagens passam por processo de mobilidade social, isto é, transitam por mais de um estrato social.

Estrato sócio-econômico. O mundo do romance brasileiro contemporâneo é o mundo das classes médias. Conforme já foi apontado antes, mais da metade da personagens pertence a este grupo, ao menos em alguma etapa de sua trajetória.

Um total de 152 personagens, ou 12,2% da população, apresentam algum tipo de “mobilidade social”, isto é, passam de um estrato a outro. Os dados agregados não permitem identificar se predominam situações de mobilidade ascendente ou descendente. O movimento mais freqüente, com 65 casos, é o de personagens que passam da pobreza às classes médias, ou vice-versa, mas também ocorrem transformações drásticas, da elite econômica à miséria, ou o contrário, com 8 casos – mais do que entre classes médias e miséria, que reúne apenas 6 casos.

De maneira ainda mais acentuada do que acontece com a elite intelectual, as classes médias concentram as posições de narradoras dos romances do *corpus*. Englobando 51,4% do total de personagens, as classes médias representam 58,2% dos protagonistas e 78,1% dos narradores. As elites econômicas, por sua vez, apresentam uma forte redução entre sua presença geral (31,5%) e como narradoras (17,5%). Cruzando as três variáveis – posição na narrativa, pertencimento à elite intelectual e estrato sócio-econômico – é possível perceber que mais da metade (54,1%) dos narradores pertencem tanto à elite intelectual quanto às classes médias. Ou seja, mais uma vez observa-se que aqueles que assumem a voz na narrativa tendem a compartilhar as características dos autores dos romances.

Isto não significa dizer que esteja ausente um discurso crítico sobre as classes médias. De fato, a denúncia, freqüentemente irônica, do arrivismo, da inautenticidade, da mesquinha, da vulgaridade e do farisaísmo da classe média é um dos temas recorrentes da literatura, ao menos desde o século XIX e não só no Brasil. Muitas vezes, tal denúncia assume um caráter reacionário, já que é feita em nome de valores de elite, que a classe média macaqueia, mas nunca alcança. Seja como for, o tom crítico não elude o fato de que é este estrato social o objeto privilegiado do fazer literário brasileiro.

Os *títulos*. Retirados artigos, pronomes, preposições e números, as palavras mais presentes nos títulos dos livros pesquisados são “amor”, “amores” e as conjugações do verbo “amor”, com 12 ocorrências, seguidas de “Deus” ou “deuses”, “diário” e “noite” ou “noites”, com 5 ocorrências cada. Na seqüência, com quatro ocorrências cada, aparecem “estrela” ou “estrelas” e “ópera” ou “opereta”. Sem dar excessiva importância a tais dados, que mais merecem o estatuto de simples curiosidades, não custa registrar que eles são congruentes com uma ênfase nas relações íntimas (o amor, o diário). A presença da “ópera” na listagem das palavras mais citadas, por outro lado, é um sintoma do universo de referências privilegiado pelos escritores. (“Samba”, “carnaval” e “futebol”, por exemplo, não aparecem sequer uma única vez.)

As *editoras*. Os dados revelam pouca diferenciação entre as três editoras. Ainda que algumas vezes os testes estatísticos apontem uma diferença como significativa, é difícil entendê-la como sendo resultado de uma decisão editorial, consciente ou não. Assim, há um pouco mais de narradores entre as personagens dos romances publicados pela Companhia das Letras (20%) e um pouco menos na Record (12,3%); há mais personagens animais nos livros da Rocco (1,1%) do que na média geral (0,4%); um pouco mais de homossexuais e bissexuais na Companhia das Letras (9,7%, somadas as duas categorias, enquanto a média geral fica em 6,3%); mais adultos na Rocco (52,7%) e menos na Record (42,1%); menos pobres na Rocco (14,9%) do que no geral (23,9%); e assim por diante. Tais discrepâncias podem, na maior parte dos casos, ser atribuídas à presença de um ou dois autores no elenco de uma determinada editora, que, com meia dúzia de títulos publicados, fazem a balança pender para um lado ou outro.

O fato de não haver diferenças significativas, nos dados obtidos, entre as três editoras escolhidas para a pesquisa indica que, provavelmente, a inclusão de outras casas editoriais importantes não alteraria as conclusões sobre a representação dos grupos subalternos no romance brasileiro atual.

Conclusões

É muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar freqüentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele. Das mais sofisticadas teorias – que

afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. Ao contrário do que apregoam os defensores da arte como algo acima e além de suas circunstâncias, o discurso literário não está livre das injunções de seu tempo e tampouco pode prescindir dele – o que não o faz pior nem melhor do que o resto.

Parece redutor afirmar, como faz Roger Taylor, que “a linguagem específica com a qual se discute o mundo da arte é uma cortina de fumaça que confere uma mística ou aura especial a esse aspecto [a ‘alta cultura’] da vida burguesa. A burguesia classifica suas preferências como ‘arte’⁴⁷. Mas negar *a priori* a relação entre a expressão artística julgada *legítima*, de um lado, e a *legitimação* de formas de dominação social, do outro, impede que se coloque em questão quem distribui o direito à expressão artística⁴⁸. Como conseqüência, caímos na metafísica do belo (e do bom) intrínseco – terreno comum à maior parte das teorias estéticas, a despeito de suas divergências. Um exemplo extremo dessa metafísica pode ser encontrado nos argumentos de Lukács:

Aquele efeito emocionante e que nos abala, aquela convulsão proporcionada pela tragédia, pela comédia, pela obra de ficção, pela boa pintura, pela bela estátua e pela criação musical, aquela purgação de nossas paixões nos torna seres humanos melhores do que éramos, desenvolve em nós a prontidão para o moralmente bom⁴⁹.

Assim, o problema de se idealizar a arte e a literatura é o que essa idealização acaba escondendo. Negar a literatura como prática humana, presa a uma complexa rede de interesses, é escamotear um processo em última instância autoritário: aquele que define o que pode ser considerado literatura em meio a tudo o que é escrito ou que se pensa escrever um

⁴⁷ Taylor, *Arte, inimiga do povo*, p. 48.

⁴⁸ Nas palavras de 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”. *La distinction*, p. VIII.

⁴⁹ *Apud* Taylor, *op. cit.*, p. 112.

dia. De um modo geral, se dissocia a idéia de produção da de controle, como se todos fossem livres para escrever o que bem entendessem, desde – é claro – que se sujeitem às regras “estéticas e universais” da Literatura (com L maiúsculo para diferenciá-la de outras atividades mais corriqueiras). Assim, não somos nós, com nossas convicções e preconceitos, a legitimarmos determinado romance ou poema, rejeitando outros, mas cada obra em particular, com suas “qualidades estéticas e universais”, a conquistar seu espaço, consagrando autor e personagens. Em suma, a produção artística seria regida por leis transcendentais, o que a tornaria inacessível para alguns – uma vez que é bem mais fácil argumentar contra decisões humanas do que se impôr diante de regras eternas e imutáveis, tão mais castradoras quanto mais enraizadas parecem estar na realidade social que as circunscreve.

É claro que os tempos mudaram, que algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios começassem, timidamente, a se revelar na condição de escritores. Mas, como vimos, ainda não foram incorporados de fato. Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens nos condicionaram a pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a “literatura”, sem adjetivos, e a “literatura feminina”, presa a seu gueto. Da mesma forma, aliás, que por vezes parece que apenas os negros têm cor ou somente os *gays* carregam as marcas de sua orientação sexual. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais⁵⁰. E que, portanto, toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses, por mais difusos que eles sejam.

Negar isto é insistir na perpetuação de uma forma de opressão, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras em potencial. Nosso campo literário é um espaço excludente, constatação que não deve causar espanto, já que ele se insere num universo social que é também extremamente

⁵⁰ Sobre essa discussão ver Eagleton, *Teoria da literatura*; e Bourdieu, “Gênese histórica de uma estética pura”.

excludente. Falta ao romance brasileiro dos últimos quinze anos, como os números da pesquisa indicam de maneira eloqüente, incorporar as vivências, os dramas, as opressões, mas também as fantasias, as esperanças e as utopias dos grupos sociais subalternos, sejam eles definidos por classe, por sexo, por raça e cor, por orientação sexual ou por qualquer outro critério.

O resultado é que, como conjunto, nossa literatura apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico. A crítica, convém reforçar, não se dirige a autores ou obras em específico, mas ao conjunto do campo literário; seu foco não está em tal ou qual opção narrativa ou estilística, e sim nos constrangimentos estruturais preexistentes. Sua condição de possibilidade, porém, é a dessacralização do fazer literário, enunciada acima. Se é legítimo denunciar, como fez Joel Zito Araújo, a ausência do negro na telenovela brasileira⁵¹, por que não se pode apresentar veredicto idêntico sobre o romance?

Há vinte anos, prefaciando um livro de Flora Süssekind sobre o “eterno retorno” do naturalismo em nossa literatura, Luiz Costa Lima chamava a atenção para o fato de que o escritor brasileiro costuma se revestir de “autoridade – por sua vez legitimada por sua recepção – porque aponta o que é o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se pois como um porta-voz da nacionalidade”⁵². Não há dúvida de que essa é uma postura que se mantém até hoje, especialmente quando a vertente “referencial” de nossa literatura se mostra tão forte, seja pelo viés da representação da violência nas metrópoles brasileiras, como em um Marçal Aquino, por exemplo, seja através do enfoque no provincianismo da classe média, como em um Cristovão Tezza, ou mesmo do resgate da memória de grupos de imigrantes às margens dos grandes centros urbanos, como em Milton Hatoum. Se já não cabe a idéia de um único Brasil – que, de certo modo, ainda se insinuava em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro –, nem por isso desaparece a intenção de apresentar uma parcela do “ser brasileiro”.

⁵¹ Araújo, *A negação do Brasil*.

⁵² Lima, “Prefácio”, p. 12.

O ensaio de Sússekind, que continua sendo uma das mais originais e instigantes interpretações de uma tendência de conjunto da nossa narrativa, chega ao final indicando o rumo para o “bom” romance brasileiro, de uma “literatura-contra”, isto é, uma literatura que se estabeleça *contra* a realidade⁵³. Por mais que a proposta ali esboçada seja instigante e pareça sedutora, não julgo que o caminho passe pela construção de qualquer critério para diferenciar certo e errado, boa e má literatura. Conforme a discussão anterior deve ter deixado evidente, descarto a possibilidade de construção de qualquer parâmetro estético com validade universal.

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

Também é relevante a ausência quase que absoluta de uma contraface utópica. O que, de algum modo, aponta para a impossibilidade de sequer imaginar uma realidade outra. A utopia, segundo André Gorz, é “a visão de futuro sobre a qual uma civilização baseia seus projetos, estabelece seus objetivos ideais e constrói suas esperanças”⁵⁴. Portanto, os próprios agentes sociais podem saber que não é possível a sua completa realização, mas ela “direciona a ação política e potencializa a insatisfação com o mundo existente”⁵⁵. Sua ausência na literatura também implica no não

⁵³ Sússekind, *Tal Brasil, qual romance?*, p. 198.

⁵⁴ Gorz, *Métamorphoses du travail*, p. 22.

⁵⁵ Miguel, “Utopias do pós-socialismo”.

questionamento da noção de realidade do próprio leitor. Ou como lembra Luiz Costa Lima: “enfaticamente o documental e a ‘realidade’ de que a obra se quer ‘retrato’, satisfaz-se o ‘bom senso’ do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições”⁵⁶. Assim, a falta de crítica corresponde, em grande medida, ao padrão naturalista questionado por Süsskind.

A falta de autocrítica, por sua vez, se refere à tranquilidade com que, em geral, o romance brasileiro aceita a ausência de uma pluralidade de vozes em seu interior. A deslegitimação das formas de expressão desviantes faz com que, no campo literário, vigore a mesma regra existente na política, na qual “a um grupo dominado resta apenas a opção de calar ou ser falado [por outros]⁵⁷”. Em romances como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ou em contos como “Discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna, a ausência da voz alheia é problematizada, aflorando no texto a tensão causada pelo fato de que o objeto da escrita – a retirante, o operário –, longe de apresentar sua perspectiva, não passa de “um coadjuvante muito secundário, quase imperceptível, de um espetáculo polifônico”⁵⁸. Mas tais obras são exceção, num campo literário em que os autores não põem em questão sua própria autoridade⁵⁹.

O que não significa, é claro, 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 “minoria”, sendo que a verdadeira questão “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”⁶⁰. Ou seja, a representação não dispensa a necessidade da presença do outro, não elimina a exigência da democratização do fazer literário.

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

⁵⁶ Lima, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ Miguel, “Representação política em 3-D”, p. 134.

⁵⁸ Sant’Anna, “Um discurso sobre o método”, p. 91.

⁵⁹ Discuti este problema com mais vagar em texto anterior: Dalcastagnè, “Uma voz ao sol”.

⁶⁰ Phillips, *The politics of presence*, p. 9.

das classes médias brancas, com o apego referencial à realidade mais imediata. Mas falta ambição também no evidente exercício da escrita sem riscos. Com seus recortes miúdos e autocentrados, nossos romances mal espiam para o lado de fora, se recusando a uma interpretação mais ampla dos fenômenos que nos cercam, como a violência urbana, a exclusão social ou a inserção periférica na globalização capitalista, por exemplo. E então, lá vamos nós para mais um texto que balança a cabeça e descreve seqüestros e assassinatos “no meio da rua” e “em plena luz do dia”... A falta de ambição é sinalizada justamente pela ausência de crítica e de autocrítica, pela ausência de reflexão e pelo medo do risco. Mais uma vez, não se trata de condenar o recorte temático de alguma obra específica, mas de indicar, como sintomático, que (quase) todas optem por um reduzido elenco de recortes.

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

“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime”, escreveu certa vez Antonio Candido⁶¹. E nos exprime não apenas pelo que nos diz, mas também por aquilo sobre o qual cala. Os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social. Os números apresentados pela pesquisa, transcendendo a especificidade – que é real – de cada obra, contribuem para fazer emergir este quadro.

Como já foi dito antes, os dados apresentados aqui fornecem indícios para análises mais detidas sobre o campo literário brasileiro, sobre seus autores e suas obras, ao mesmo tempo em que nos convidam a uma reflexão mais crítica sobre a produção literária brasileira atual. Esta pesquisa, sobre a personagem no romance contemporâneo, possui várias seqüências e desdobramentos, no âmbito do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília. Por um lado, os dados agregados indicam o caminho para análises mais focadas – sobre a representação feminina ou sobre as relações raciais, para citar apenas duas que já se encontram em andamento –, que passam pela leitura detalhada de um *corpus* mais reduzido, escolhido dentre o inicial por sua pertinência. Por outro lado, estão sendo criadas novas bases de dados, que permitirão uma abordagem comparativa entre períodos e gêneros.

Sob minha própria coordenação, está sendo realizado o levantamento das personagens do romance brasileiro do período 1965-1979, seguindo metodologia similar à adotada aqui, e também das personagens do cinema brasileiro, de 1965 em diante. A prof^a Maria Isabel Edom Pires está coordenando a pesquisa sobre as personagens no corpo canônico da literatura brasileira e o prof. André Luís Gomes analisa a personagem no teatro brasileiro, entre 1990 e 2004. Como resultado destes esforços, surgirá um mapeamento bastante amplo da construção das personagens em diferentes formas narrativas no Brasil – suas características, sua posição social, as relações que estabelecem –, com dados compatíveis entre si.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp, Hucitec, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 3. Paris, 1977, pp. 3-43.
- _____. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- _____. “Gênese histórica de uma estética pura”, em *O poder*

- simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, s.d.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. (com Loïc J. D. Wacquant). *Réponses*. Paris: Seuil, 1993.
- CAMARANO, Ana Amélia. “Envelhecimento da população brasileira: uma contribuição demográfica”. *Textos para Discussão*, nº 858. Rio de Janeiro: IPEA, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 2 v. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COUTINHO, Afrânio e J. Galante de SOUSA (dir.). *Enciclopédia da literatura brasileira*, 2 v. Rio de Janeiro: FAE, 1989.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 11. Brasília, 2001, pp. 3-17.
- _____. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, 2002, pp. 33-77.
- _____. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Ipotesi*, nº 13. Juiz de Fora, 2003, pp. 11-28.
- DAMASCENO, Caetana Maria. “Em casa de enforcado não se fala em corda: notas sobre a construção social da ‘boa’ aparência no Brasil”, em Antonio Sérgio Alfredo Guimarães e Lynn Huntley (orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1990.
- FRASER, Nancy. *Justice interruptus: critical reflections on the “postsocialist” situation*. New York: Routledge, 1997.
- FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, em *Mitos*,

- emblemas, sinais*. Trad. de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GODINHO, Tatau *et al.* *Trajetória da mulher na educação brasileira, 1996-2003*. Brasília: INEP, 2005.
- GOODIN, Robert. "Democratic deliberation within". *Philosophy and Public Affairs*, vol. 29, nº 1. Princeton, 2000, pp. 81-109.
- GORINI, Ana Paula Fontenelle e Carlos Eduardo Castello BRANCO. "Panorama do setor editorial brasileiro". *BNDES Setorial*, nº 11. Rio de Janeiro, 2000, pp. 3-26.
- GORZ, André. *Métamorphoses du travail: quête du sens. Critique de la raison économique*. Paris, Galilée, 1988.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Preconceito e discriminação: queixas de ofensas e tratamento desigual dos negros no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2004.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. Trad. de Maria da Penha Villalobos *et al.* 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2005.
- HENRIQUES, Ricardo. "Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90". *Textos para Discussão*, nº 807. Rio de Janeiro: IPEA, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. "Prefácio" a Flora Süssekind. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- MIGUEL, Luis Felipe. "Representação política em 3-D: elementos para uma teoria ampliada da representação política". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 51. São Paulo, 2003, pp. 123-40.
- _____. "Utopias do pós-socialismo: esboços e projetos de reorganização radical da sociedade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 60. São Paulo, 2006, em fase de publicação.
- PHILLIPS, Anne. *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- PITKIN, Hanna Fenichel. *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- PRANDI, Reginaldo *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- SANT'ANNA, Sérgio. "Um discurso sobre o método", em *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARRAUTE, Nathalie. *Lère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. de Gisela Domschke. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- SOARES, Sergei e Rejane Sayuri IZAKI. "A participação feminina no mercado de trabalho". *Textos para Discussão*, n.º 923. Rio de Janeiro: IPEA, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. Trad. de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad, 2005.
- WILLIAMS, Melissa. *Voice, trust, and memory: marginalized groups and the failings of liberal representation*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- VENTURI, Gustavo, Marisol RECAMÁN e Suely de OLIVEIRA (orgs.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.
- YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.