
A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo

Pascoal Farinaccio

Doutorando em Teoria Literária / Unicamp

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real.

BERNARDO SOARES / FERNANDO PESSOA

A representação não é mais, hoje, um paradigma epistemológico ou literário dominante; uma cultura pós-moderna desloca a centralidade do *medium* linguagem e nos liberta, enfim, da representação como sua função inevitável¹. Este trabalho marcha no sentido contrário, constituindo a categoria da representação como o seu eixo. Não se trata de ressuscitar o morto, mas de repensar a questão, em termos estéticos: a “representação da realidade” no discurso ficcional literário, sim, sem concebê-la, todavia, como expressão reflexológica do que *já é*. E, ainda, como desconstrução de aspectos do desconstrucionismo: “representação da realidade”, sim, como meio de retorno às “coisas” e à *função social* da literatura na cultura brasileira contemporânea.

Esclareçamo-nos melhor, recorrendo mais uma vez ao ensaio citado de Grumbecht. Aí, ele nos lembra que as estéticas das vanguardas históricas desembocaram num “beco sem saída”. Gestos outrora radicais perderam seu potencial de provocação. Dito de modo mais pragmático: não chocam mais a burguesia. O autor detecta, por outro lado, a

emergência de uma nova variedade de literatura, cuja origem, grosso modo, ele situa nas “margens” do capitalismo (Gabriel García Márquez é um nome relevante nesse contexto). Trata-se de uma literatura que não compartilha a desolação vanguardista “centrada na forma”. Do ponto de vista de uma genealogia das formas literárias, essa nova variedade remete menos ao *Finnegans wake* ou aos manifestos modernistas do que aos primeiros poemas e aos *cuentos* de Borges.

Gumbrecht observa que García Márquez, em particular, sempre fez questão de enfatizar a “base realista” de seus romances e novelas, convencionalmente conceituados, não obstante isso, como “literatura fantástica”. Não se fala aqui de um fenômeno isolado, muito ao contrário: praticamente a totalidade da produção literária contemporânea (ou do presente pós-moderno, como prefere o autor) segue uma linha “realista”; fato que parece apontar decisivamente para a fórmula da “recuperação da função de representação”.

Dir-se-ia que, em princípio, uma “influência salutar” vinda das “margens” teria guiado a literatura ocidental de volta ao “porto seguro” da representação e da *Welthaltigkeit*. Grande alívio, por conseguinte, para os conservadores de todos os países!, homens e mulheres que podem voltar a dormir sossegados, enfim, nas décadas finais de um século abalado por sucessivos surtos de “degeneração artística”².

Esse novo realismo literário, todavia, não deixa de comportar uma natureza específica, que o distingue dos modelos anteriores da tradição: “os textos literários escritos atualmente voltaram a apresentar ‘mundos’ a seus leitores. Mas, diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de dignificar estes mundos literários pela insistência sobre o seu *status* de representações”³. Gumbrecht lembra, por exemplo, que a Macondo representada em *Cem anos de solidão* não tem nada a ver com formas especificamente

caribenhas de sociabilidade. E no mesmo sentido, *O nome da rosa*, de Umberto Eco, não descreve adequadamente o mundo medieval do aprendiz. Esses textos, segundo Gumbrecht, não podem ser medidos em relação a possíveis referentes; em última análise, eles sequer propõem ou reivindicam para si fidelidade a quaisquer referentes preexistentes.

O que teria provocado a emergência dessa nova variedade de literatura? Por que o resgate, para falar com o crítico, das funções da “representação do mundo” e da “fundação de sentido” na literatura? Gumbrecht não nos esclarece nada a esse respeito. Em seu ensaio, ele se limita a constatar que o resgate atual dessas funções vem acompanhado de uma reconquista do público leitor. Devemos cogitar, por nossa conta, numa motivação econômica para o fenômeno?

É preciso observar, por justiça, que ao nosso autor não importa formular uma questão dessa ordem. E isso porque, a despeito das particularidades da nova safra literária, muito bem apontadas por ele, sua conclusão é a de que representação e *Welthaltigkeit* não voltaram a ser um “paradigma epistemológico ou literário dominante”. A língua, observa, *não pode* mesmo deixar de representar. Ao contrário dos recursos de expressão pictóricos, que podem, materializados, eventualmente se sustentar por si mesmos, independentemente da função de representação, o material lingüístico não pode evitar efeitos de *Welthaltigkeit* – “efeitos de referencialidade”. As utilizações vanguardistas da língua objetivando eliminar a sua função representativa nada mais são que *experiências* com esse material. Experiências, por sua vez, que tendem a ser contornadas pelos leitores, pois a dificuldade de aceitar uma apresentação das palavras “tal como são” é imperiosa; daí o retorno, também via recepção, da função representativa da literatura.

A representação literária continuaria na ordem do dia, portanto,

por ser mesmo inevitável! Considerado o cenário artístico atual nas suas múltiplas e diversas formas de manifestação (incluindo aí, evidentemente, os novos meios tecnológicos de comunicação de massa, com os quais os textos impressos parecem “incapazes de concorrer”) podemos deduzir – sempre segundo Gumbrecht – que os desejos do público hodierno estão muito mais voltados para a “intensidade”, a “presença” e a “percepção” do que para a “representação” e a “experiência” em suas modalidades tradicionais.

“Desreferencialização” é a palavra-chave proposta para caracterizar o momento cultural em que nos encontramos: “Isso significa que, conforme o paradigma já descrito de ‘variação sem originais’, distinções como aquelas entre representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência perdem sua pertinência”⁴. As sociedades ocidentais encontram-se de tal forma dessensibilizadas com relação a essas distinções, que as transgressões artísticas perderam muito de sua eficácia – tendo-se em vista que a ficção trabalha justamente com elas, operando uma “suspensão consciente e temporária” dos binarismos do tipo “real/irreal” e “verdadeiro/falso”. Dada a “desreferencialização”, é lícito supor que uma provocação artística de fato conseqüente só pode advir de “efeitos especiais”, cuja intensidade a literatura está muito distante, certamente, de conseguir suscitar com êxito⁵.

Insistimos até agora com as posições de Gumbrecht porque elas nos parecem indicar, mesmo por serem formuladas com indubitável brilhantismo, os impasses, as perplexidades e a crise de legitimidade que caracterizam os estudos literários em nossos dias. É de supor, nessa bitola que mais e mais se estreita, que naquele “beco sem saída” em que desembocou a estética da vanguarda histórica desembocou também, *et por cause*, os estudos literários. Afinal, notemos que a possibilidade de

a literatura estar prestes a alcançar o seu “fim histórico” na cultura ocidental não está fora do escopo de cogitações de Hans Ulrich Gumbrecht. Depois do “fim da história”, “fim do socialismo”, “fim das utopias” etc., ainda outro “fim” para o fim do século XX.

Ora, mantido o paradigma de “desreferencialização” da experiência cultural contemporânea mantém-se, igualmente, o esvaziamento da função social da literatura. Como concebê-la, enquanto “transgressão de limites” (em relação a seus sistemas preexistentes de referência), quando a oposição entre fictício e real é minimizada ou mesmo abolida? Identificadas as duas instâncias, o “beco sem saída” é instaurado em ato: a literatura chega ao seu “fim histórico”. E na qualidade de entretenimento e bobagem, a literatura é, decerto, incapaz de “concorrer” com os novos *mass media* e, nessa linha, tende a perder qualquer necessidade social no espaço da cultura.

Uma reflexão crítica que *resista* à “desreferencialização” é condição *sine qua non*, cremos, para que se possa pensar a criticidade (quando houver) do discurso ficcional literário em relação a seus objetos. Para tanto, é preciso recuperar urgentemente, contra a ideologia pós-moderna, a idéia de que existem “determinações materiais necessárias da vida social”⁶. Trata-se de reverter, segundo Chauí, a conversão da atividade racional naquilo que os pós-modernistas constituem teoricamente como narrativas: “Então tudo são narrativas, são textos com intertextos, sobretexos e contextos dos textos textualizados na contextualização textualizante do textuado e por aí vai. Aquilo que a razão sempre considerou como as esferas ou ordens de realidade e as relações entre essas esferas e ordens de realidade agora não passariam de ‘narrativas’ (...) E nós sabemos o que a nossa palavra ‘narração’ quer dizer: na origem, ela era ‘mito’. Mito é narração. Então as diferentes esferas da realidade são mitos, que a gente não sabe de onde vêm nem

para onde vão, tornando a superfície social lisa e indiferenciada e a história um escoamento desprovido de qualquer finalidade”⁷. A indagação filosófica deve refutar a dissolução total da materialidade do mundo no tecido de signos da narrativa e retomar questões prementes, quais sejam, as relações econômicas, as relações sociais e intersubjetivas, as relações de poder e as determinações históricas da cultura.

Marilena Chaui coloca o dedo na ferida ao explicitar a “mescla de niilismo e de resignação insatisfeita” em que se converteu o trabalho intelectual no tempo presente, incapaz, ao que tudo indica, de articular uma crítica consistente à barbárie neoliberal que hoje se expande em nível planetário, e a passo de gazela⁸. Ao que nos compete mais especificamente, cabe destacar sua crítica ao que poderíamos aqui denominar o “sem-saída do texto”. Crítica essa de importância para os estudos literários. De fato, após a *conseqüente* aventura desconstrucionista é chegada a hora de repensar as relações da literatura com as coisas, de modo que se possa, então, desaprisionar a escritura da escritura – a remissão infinita do texto a outros textos. Num ensaio de 1991, Paulo Arantes já identificava o cerne do problema em passagem de muita ironia: “não se pode anular o mundo numa obra de vanguarda e aposentar-se pela Previdência Social”⁹.

Não seria talvez exagerado dizer-se que paira no ar um desejo – uma necessidade social – de “retorno” *crítico* ao real, manifestado tanto em certos textos filosóficos, noutros de crítica literária e na própria literatura. É preciso fazê-lo, porém, sem recair nas velhas concepções *substancialistas* da realidade, mobilizadas, em geral, no que se refere à literatura, para corrigir-lhe os “desvios” abusivos de seus campos de referência preexistentes.

A literatura não consiste no resgate lingüístico de uma verdade preformada nas coisas e nas relações sociais. Ela também não é a

deformação *a posteriori* dessa verdade, a que o crítico visaria a “corrigir”. Em última instância, tais concepções repousam sobre o ocultamento do caráter produtivo da linguagem, a denegação da não transparência das palavras face as coisas a que se referem. Não se trata, decerto, de uma *produção* a partir do “nada”; mas não se trata, igualmente, de reconhecimento servil do elemento prévio.

Já se observou uma vez que a linguagem criou o homem, mais que o homem à linguagem. De fato, trata-se de um recurso *demasiado humano* para ser compreendido em termos de “transparência” e “reconhecimento”. Cabe substituí-los por “opacidade” e “produção de conhecimento”. O homem, ou, o “formador da linguagem”, como o denomina Nietzsche, nunca capta a “coisa em si”, mas tão-somente “as relações das coisas aos homens”, “a metamorfose do mundo em homem”, “um entendimento do mundo como uma coisa à semelhança do homem”¹⁰. A linguagem, podemos concluir, não substitui meramente as coisas ao dizê-las em sua ausência; entre as palavras e as coisas medeia, sempre, o “homem”, não o homem-substância, mas sim o homem-história, o formador formado pela linguagem e pela cultura no transcurso do tempo.

A ênfase no caráter produtivo da linguagem tem, aqui, um propósito estratégico. Ela deve cumprir a função teórica de atrelar o necessário “retorno” à realidade, de que falávamos, a um cuidado constante com as mediações que a “representação da realidade” impõe. Aprendemos, entre outros, com Foucault, que não existe um sistema de representação de valor neutro, capaz de dizer o “ser mesmo” do que é representado¹¹. A *ordem* intrínseca ao discurso¹², ao invés, diz ao homem que ele não pode dizer tudo: a representação que realiza, justamente por não ser ilimitada, *reprime* a área da experiência a que condena ao silêncio. A compreensão do discurso como uma *violência* imposta às

coisas nos alerta, enfim, de que a realidade não deve ser captada de um único ponto de vista. A apreensão crítica da realidade precisa ser exercida como um momento mesmo de re-flexão, vale dizer, deve dobrar-se sobre si mesma a fim de não esquecer o próprio esforço de conceitualização; manter viva a consciência do descompasso entre a coisa e o pensamento da coisa (em vez, como é de hábito, de tentar eliminá-la) como antídoto mesmo à dissolução do objeto nas determinações categoriais que lhe são impostas de um ponto de vista a ele externo e, tantas vezes, arbitrariamente: o conceito do objeto *nunca* é o objeto¹³.

Certamente não se há de buscar, por assim dizer, a verdadeira face da coisa *aquém* da representação. A conceituação tradicional de verdade, *adaequatio rei et intellectus* (adequação da inteligência à coisa), foi definitivamente abalada na cultura ocidental desde o pensamento radical de Nietzsche até o questionamento heideggeriano da primazia do conhecimento teórico em *Ser e tempo* (1927)¹⁴. Certos desdobramentos da lingüística, por outro lado, chamam a atenção para a *interpretação* como um fator decisivo para a decodificação do signo; ora, sendo o movimento da interpretação sabidamente infinito, e mais, sujeito às idiossincrasias e conhecimentos do intérprete, a “origem” do signo lingüístico, bem como o seu “sentido último” são na verdade inalcançáveis, podendo tão-somente ser sugeridos e não afirmados.

Derrida diria *suplementados*; o acrescentar de uma origem ou uma significação para aplacar o “desejo de centro” e deter, assim, numa configuração que se pretenderia “final”, a dispersão aleatória dos sentidos no jogo infinito e sempre renovável de substituições semânticas no campo – esse sim finito – da linguagem¹⁵. Estamos de acordo com a posição derridiana no que diz respeito às “certezas desaparecidas” e à necessidade de repensar a própria demanda humana por sentidos. Demanda que, tantas vezes na história ocidental, reverteu numa violência

sem limites contra toda forma de alteridade (observemos tratar-se de posição que em muitos pontos coincide com a de Michel Foucault, a de Wolfgang Iser e, em certos aspectos, também com a de Walter Benjamin)¹⁶. Nessa perspectiva, dar-mo-nos conta, afinal, do “sem-fundo da ação e da representação – o umbigo opaco da *mimesis* (ato de representar)”¹⁷, “sem-fundo” que perpassa o próprio discurso racional, encará-lo sem a “nostalgia” de praxe pode significar um passo importante para desenharmos, hoje, uma nova figura da razão, que reúna o que a civilização repressiva tornou antagônicos: a sensibilidade e o Entendimento.

É mérito da literatura moderna o chamar a atenção para esse “sem-fundo” radical, para o atropelo recíproco de representações concorrentes ou contraditórias, para o fato de um mesmo fenômeno ser passível de múltiplas e diversas representações no espaço da cultura... Não seria talvez exagerado propor que a literatura moderna produziu uma nova – uma quarta – “ferida narcisista” na cultura ocidental (depois de Copérnico, Darwin e Freud) ao implodir a “certeza tranqüilizadora” da existência de um *fundo estável* no jogo da linguagem proposto aos leitores. No entanto, é na esteira das certezas assim perdidas que bruxuleia, como já se observou inúmeras vezes, a esperança de um redimensionamento da razão. Esperança viva de que a razão aprenda, hoje, mais uma vez, com a literatura e com as artes, que é sempre possível ser racional e criticar a “razão universal burguês-iluminista” que ontem, como agora, produz os seus perdedores em massa.

Essa aprendizagem (supondo-a concretizável no tempo presente) pode se servir de uma revisão de certos pressupostos da desconstrução. Em última instância, é preciso seguir-lhe a lição e questionar, com o perdão da palavra, a “origem” da teoria: desconstruir a desconstrução derridiana ao menos num ponto, qual seja, a concepção do texto como

uma remissão *en abîme* a outros textos e a conseqüente perda da *materialidade* do mundo (e de sua importância para o texto). Estamos de acordo que todo texto é uma reescritura de outros textos, que toda ficção contém em si diversas outras ficções. E, como já o salientamos, consideramos a crítica derridiana às ideologias da totalização de importância capital para um redimensionamento da racionalidade do pensamento contemporâneo. Estamos em franco desacordo, no entanto, com a idéia de que “na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso”¹⁸, pelos motivos já alegados.

Para amarrar um pouco os pontos do que temos exposto: a desconstrução não se mostra uma teoria eficaz para dar conta do paradigma epistemológico da “desreferencialização” da experiência contemporânea. Frisemos mais uma vez: mantida a “desreferencialização” torna-se impossível, no limite, articular uma crítica consistente seja à literatura, seja à realidade, na medida em que distinções até há pouco fundamentais, por exemplo, entre ficção e realidade, representação e referente, etc., tendem a ser suprimidas ou excessivamente minimizadas. É plenamente possível (e, a nosso ver, indispensável) manter tais distinções, sem recorrer a procedimentos de substancialização do mundo. De fato, confundi-lo com uma substância estável, um “núcleo duro” a-histórico ou transhistórico, em torno do qual tudo o mais gira com maior ou menor distanciamento de verdade, resulta sempre numa apreensão das ficções como embuste contido na realidade, *passível de ser reprimido*.

Michel Foucault, a nosso ver um tanto apressadamente, celebrou em *As palavras e as coisas*, “o esfacelamento do homem no riso e o retorno das máscaras”¹⁹, anunciado outrora pelo pensamento de Nietzsche e concretizado na modernidade pelas intervenções desconstrucionistas e pelas diversas vanguardas no campo das artes.

Nesse seu livro ambicioso, cujo tema não é senão a “representação em si”, como bem notou Hayden White²⁰, Foucault vislumbra uma “melhoria” histórica no que se refere ao constrangimento secular da linguagem dentro da tarefa da representação. Ela consiste na dessacralização da palavra, isto é, no seu retorno à ordem das coisas, onde doravante deverá ocupar o lugar de uma coisa entre muitas outras. Dessacralizar a palavra significa, pois, renunciar a estabelecer relações hierárquicas na ordem das coisas, renunciar à representação enquanto *ordenamento repressivo* das coisas do mundo.

Ao leitor de hoje (*As palavras e as coisas* é de 1966), que acompanha os desdobramentos socioculturais que têm marcado, sobretudo, as décadas de 1980-90, o prognóstico de Michel Foucault parecerá totalmente frustrado. Malgrado a desrealização do real na cultura pós-moderna (retorno das máscaras?), a “nova ordem” que o “sujeito-automático” do capital impõe ao mundo é por excelência hierarquizadora²¹. Não pretendemos, obviamente, afirmar que a estrutura econômica determinou, por si mesma, as promessas de uma superestrutura em vias de liberação. Marxistas... críticos do marxismo já demonstraram que há sempre uma *defasagem* entre a base econômica e a superestrutura (a primeira sempre se modifica mais lentamente que a segunda; o caso do Brasil, aliás, é exemplar nesse sentido) e que, por outro lado, no interior mesmo da cultura, os agentes sociais não coincidem (ainda são um pouco melhores...) do que os seus respectivos modelos midiáticos²². A base econômica não determina, de modo unívoco, a produção artística; no entanto, é óbvio que ela a influencia de alguma maneira. Em outras palavras, a produção de novas formas artísticas também depende do que se passa na práxis social, historicamente determinada.

O retorno da “função da representação” não responderia, portanto,

a motivações histórico-culturais surgidas muito recentemente? Em outras palavras, o novo “realismo” não é uma reação, em si, à desrealização da experiência contemporânea promovida pelos progressos recentes do capital e referendada pelos novos meios de comunicação de massa?

O surgimento de novos meios de “reprodutibilidade técnica” ou, como é o caso dos computadores, de produção de “realidades virtuais”, alteram o modo de existência das sociedades, a mentalidade coletiva e a própria percepção humana. Ao contrário do que supõe o senso comum, o computador (para ficarmos com um exemplo contundente) não é meramente mais uma “máquina” à disposição do homem: ao revolucionar a práxis, ele não deixa, por conseguinte, de modificar nossa relação com nosso corpo, com nossa consciência individual e nossas relações com os outros. Um novo meio de comunicação de massa, como bem sugere o título do livro de Gumbrecht, implica a “modernização dos sentidos”; mudanças fundamentais da constituição do espaço / tempo e do que se entende por “subjetividade” conduzem, sem dúvida, a um redimensionamento profundo da cultura.

Retornemos agora às relações aludidas entre estrutura e superestrutura por uma pista sugerida por Adorno. Trata-se, precisamente, de estender uma observação sua à época presente: assim como o momento anti-realista do “novo romance” (Proust, Joyce, Kafka, o romance do Expressionismo alemão) era, ele próprio, produzido pelo seu “objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos”²³, *também o momento realista do romance do presente pós-moderno é produzido pelo seu objeto real* (Entendamo-nos: o objeto real não é, aqui, a causa de que o romance “realista” é o único efeito possível. A mesma causa social poderia suscitar efeitos discursivos diversos entre si. Apenas queremos afirmar, portanto, a historicidade do texto literário: a história não pressiona o

texto “de fora”, já que o próprio texto *é* história, um produto imerso na história de que participa. Colocar o texto “em situação” significa reconhecer a precariedade de sua autonomia – por mais que friseamos a componente “linguagem”, o texto é rigorosamente impensável desvinculado da materialidade do mundo – situá-lo, enfim, é indispensável para que venham à tona os pressupostos de sua historicidade e o “recado do escritor”)²⁴.

O romance é a forma narrativa mais próxima de uma *mimesis* da realidade cotidiana, considerada nos seus aspectos socioeconômicos. Essa característica o torna o objeto literário mais apropriado para a análise da questão da representação, conforme temos tentado esboçá-la. Com efeito, nossa proposta de resistência à “desreferencialização” não é aqui enunciada arbitrariamente, como uma hipótese teórica abstrata, mas nasce de nossa observação de determinadas vertentes do romance brasileiro contemporâneo. Se é correto dizer-se que boa parte da literatura dos anos 1980-90 embarcou na canoa do comodismo estético, da falta de inquietação formal e da busca de “efeitos especiais” à maneira da televisão e do cinema comercial (de fato, quem o negaria?) seria incorreto e injusto, por outro lado, supor que não existam mais exemplos concretos de resistência à corrente predominante – à banalização do “jogo da linguagem” proposto aos leitores.

O recorte temporal proposto, os anos 1980-90, é motivado pela consciência de que transformações profundas no âmbito cultural alteraram os padrões coletivos de recepção da literatura. A incidência de novas tecnologias nos processos produtivos (vide o produto “desemprego estrutural”), sem precedentes na história do Ocidente, bem como o incremento, que acompanha aquela incidência, da difusão de informação imagética, terminaram por engendrar uma sociedade de consumo *sui generis*, cujas características principais foram se

consolidando ao longo das duas décadas finais do século. A literatura, como não poderia deixar de ser, não passou incólume às modificações da práxis social. Surgiram novas tensões entre palavra e imagem, reações à espetacularização midiática da sociedade, novos confrontos com as ideologias da modernização e com o refluxo conservador (em relação aos anos 1960-70) do comportamento individual. Ainda se está por definir o lugar e a necessidade social da literatura nesse contexto... No Brasil, particularmente, assistimos à emergência do discurso neoliberal, centrado nos problemas de modernização e inserção do país no contexto de internacionalização da economia. Além disso, a partir do início dos anos 1980, dá-se a redemocratização política do país, após um longo período de ditadura militar, o que também não deixou de surtir efeitos na literatura produzida entre nós²⁵.

Para concretizar o exposto, vejamos três romances importantes publicados nessas décadas: *O nome do bispo* (1985), de Zulmira Ribeiro Tavares; *A céu aberto* (1996), de João Gilberto Noll; e *O livro do avesso* (1992), de João Silvério Trevisan²⁶. Dizemos “importantes” porque são romances que não deram as costas à complexidade do momento histórico presente, mas, ao invés, tomaram-no como fermento mesmo para a *radicalização dos procedimentos ficcionais*.

Em *O nome do bispo*, Zulmira dá conta do cenário sociocultural paulistano, captado, por assim dizer, “em movimento”, enquanto moldado por linhas de força de modernização, as quais atuam em confronto com as tradições locais: “As antigas casas de chá paulistanas, com sorvetes, amanteigados sortidos, chocolate quente, fios tremidos de violino desprendendo-se do teto – convivem num mesmo espaço, *sem se tocarem*, com os quartos de camas redondas espelhadas, esplendorosas, dos motéis tipo ‘Long Tail’, ‘Ritmo Azul’, ‘Monsieur’, ‘La Gare’, ‘Gaiolão’” (NB, 79; grifo nosso). Como se vê, estamos diante

dos diversos tempos-espacos coexistentes no tempo-espaco brasileiro, mais especificamente, paulistano; o romance irá explorar, muitas vezes com ironia corrosiva, as contradioes e as tensões sociais que se originam dessa configuraao desde sempre mal alinhavada.  a exploraao conseqüente dos *choques* entre os elementos da modernizaao material e dos costumes e os valores morais da antiga família tradicional paulistana que mantem a impecável verve crítica do romance, do início ao fim.

No centro da ribalta, Heládio Marcondes Pompeu, cujo nome paulista ilustre  herança de um tio-av pelo lado paterno (o “bispo” a que se refere o título do romance). Ocorre que Heládio sofre de uma “fissura anal”, que o leva  internao hospitalar, numa noite da primavera de 1980. A fissura anal  o *dado objetivo* que problematiza as “formas de acordo que até então vem ele mantendo com o mundo”; no hospital, Heládio passa em revista o seu passado e a sua origem familiar... Ele  oriundo de uma família tradicional paulistana, os Pompeu, pessoas que sempre se sentiram “deliciosamente estrangeiros no Brasil”, uns mais norte-americanos, outros mais franceses. Não houvesse um cabelo meio pixaim al, uma pele mais morena acolá, e todos os Pompeu, nos diz a narradora, “passariam perfeitamente por europeus e americanos do norte”: veja-se, nessa linhagem, tio Oscar, o “mulato-loiro!”

Na verdade, trata-se de uma família que há muito entrou em decadência econmica (tia Maria da Glória atribui a *debacle* ao fato de “o mundo já não merecer confiança”, *NB*, 33) e que tenta a todo custo manter as aparências. No estranha, portanto, que Heládio tenda a estabelecer uma relaao entre sua situaao presente, medíocre e insossa por excelência, e a perda efetiva do “eixo da realidade” do “centro social” de sua vida, qual seja, a casa dos avós Pompeu. “Centro social” que,

nos anos 1920-50, teria abrigado a nata da “sociedade florescente” paulistana (NB, 53; entre parênteses, notemos que a nostalgia de Heládio lembra algo daquela de Gilberto Freyre com relação aos “bons tempos” da casa-grande e senzala...). Dos “anos dourados” sobraram apenas algumas máximas do avô Pompeu, que entraram para a crônica familiar (dois exemplos: “um homem bem-nascido, seguro de si, jamais se preocupa com gorjetas ainda que o dinheiro escasseie” e “se abreviares a toailete noturna serás o primeiro a ter abreviado o respeito próprio”) e às quais Heládio ainda procura se aferrar, em respeito à sua origem e à tradição, a despeito da sua real condição no presente.

O mundo das aparências de que Heládio é partícipe é todo o tempo “desmascarado” pela voz do narrador (em terceira pessoa) que, por assim dizer, sobrepõe-se aos devaneios ridículos do herói, comentando-os nesse procedimento narrativo. Não se trata de criticá-los frontalmente, porém, mas de emprestar-lhes *visibilidade* por contraste: a “inteligência da escrita” do narrador está em franca *dissonância* com as vozes (em primeira pessoa) das personagens medíocres de *O nome do bispo*²⁷. Zulmira Ribeiro Tavares, observa Waldman, afirma a impossibilidade de um sujeito singular e único na sociedade capitalista de massas e, por conta disso, “projeta para o primeiro plano um verdadeiro calhorda”. Ela engendra, poderíamos dizer, uma *distância* da matéria que traz à luz, justamente pela “inteligência da escrita” que forja a representação.

Caso compreendamos, com Luiz Costa Lima, o fenômeno da *mimesis* na literatura como um *modo particular de representação social*, capaz de pôr em evidência o móvel de nossas ações cotidianas²⁸, estaremos bem aparelhados para apreender o sentido crítico deste romance extraordinário de Zulmira Ribeiro Tavares. Com efeito, representação não se restringe à literatura e às artes: no dia-a-dia “representamos” papéis sociais, conforme expectativas previamente

dadas e de ordem coletiva. Os papéis sociais pressupõem convenções e normas que regulam o intercâmbio social – tornam mais ou menos previsíveis as ações dos sujeitos e, nesse sentido, dão *forma* suficientemente estável às relações interpessoais. Os agentes sociais sempre atualizam suas condutas tendo como pano de fundo uma “moldura” histórico-cultural, que organiza e ao mesmo tempo delimita o comportamento individual num padrão referendado pela sociedade. Ao representar, com inteligência literária, as representações sociais dos paulistanos-“Pompeu”, *O nome do bispo* oferece aos leitores atentos a *diferença* que, porventura, permitirá que “leiam” o *intervalo* existente entre o que é “projeção da mente de Heládio” e o que “tem vida absolutamente própria, move-se por si” (NB, 95).

Em *A céu aberto*, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, deparamo-nos com um universo dir-se-ia antípoda do criado por Zulmira Ribeiro Tavares. Enquanto *O nome do bispo* é um “romance paulista” (Roberto Schwarz), as personagens delineando-se contra um cenário histórico-cultural muito precisamente localizado, as personagens do romance de Noll movem-se num espaço geográfico indeterminado e desprovido de coordenadas temporais. O protagonista-narrador do romance é ele mesmo um ser anônimo, de traços caracterológicos imprecisos e de personalidade cambiante. Quase um fantasma. Trata-se de mais um desses “homens sem qualidades” que abundam na literatura brasileira atual: desprovidos de amparo no presente, sem projetos para o futuro, vagueiam pelo mundo à mercê dos golpes – não raro violentos – do destino. Veja-se como o protagonista se auto-define, indefinindo-se: “um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com

uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então...” (CA, 44). Desde logo, chama a atenção o desenraizamento histórico da personagem, o seu viver entre tantos acontecimentos destituídos do “fio que esclarece a sucessão dos fatos” (CA, 122). Como resultado das indeterminações de tempo, espaço e ações, encontramos nas últimas páginas do romance uma personagem totalmente desprovida de singularidade pessoal, que já não reconhece o próprio rosto no espelho e não sabe mais, enfim, quem é: “pois então me dirigi para diante do espelho da lanchonete dessa nova cidade onde me encontrava agora, e com certo pasmo me vi quase igual ao próprio comandante desdentado (...) eu não tinha papéis, documentos de nenhuma espécie (...) Como iria provar que sou eu?” (CA, 156-7)

Destaquemos agora, para a boa economia deste capítulo, um único episódio de *A céu aberto*, que diz respeito muito diretamente à questão da representação estética. O protagonista conhece, em certa ocasião, um rapaz, filho de Artur, um antigo amigo seu. Esse rapaz escreve peças de teatro e desenvolve um projeto teatral: o “Teatro da Aparição”. Ele o define e propõe como um antídoto à *previsibilidade* da informação cultural contemporânea: “pois basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada (...) estamos todos nós cansados da previsão de tudo, pega um jornal, televisão, nos despejam previsões de chuva sol frio calor nuvens esparsas”.

O “Teatro da Aparição”, dadas suas características singulares, amputará a “capacidade de previsão” do público espectador, de resto definido como bitolado e insensível à novidade artística: “agora teremos uma cena cujo desenvolvimento o público não terá a menor condição de adivinhar até porque ele é composto de ignorantes incultos burros

brancos massa encefálica dormente crânio oco o que você quiser”. A idéia de “aparicação”, conforme proposta nesse contexto, pode ser confrontada à noção tradicional de representação, entendida como reflexo da realidade. Essa “aparicação” se pretende o “inteiramente outro” da mesmice sociocultural do mundo capitalista. Um mundo que se tornou idêntico a si mesmo e liquidou qualquer vestígio do “não-idêntico”, como o diz com excelência o sociólogo alemão Robert Kurz. O “Teatro da Aparicação” está de tal forma carregado de “negatividade”, no sentido adorniano do termo, que não deixa de encenar o projeto de seu próprio aniquilamento: “o que eu quero para esse Teatro da Aparicação é que ele nem precise existir, no duro. Para quê?”

“Aparicação”, ao invés de representação, como tentativa de escapar à própria linguagem. A exemplo de G. H., de Clarice Lispector, que desejaria superar a distância entre a coisa e o nome da coisa, para alcançar a redenção na própria coisa (a barata de verdade, e não mais a idéia de barata!), o rapaz-dramaturgo de Noll, sufocado por tanta linguagem, desejaria destruí-la para fazer emergir, dos seus destroços, a *pura* realidade: “Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!” (CA, 100-1) Aí o nervo mesmo do “Teatro da Aparicação”, sua “garganta auto-aniquiladora”, na expressão irônica do protagonista-narrador do romance.

O “Teatro da Aparicação” é um projeto fadado à inexistência... A sua motivação é, decerto, muito conseqüente: escapar à inflação contemporânea de informação, que diz sempre a mesma “merda” sem nunca pretender alterá-la. Diagnóstico acertado, remédio ruim: a “aparicação” da coisa extralingüística não pode ser concebida senão como uma utopia artística: a coisa, no teatro, já é uma *encenação* da coisa

real. Ainda que concebamos o “Teatro da Aparição” como um teatro *mudo* (o que não é cogitado pelo rapaz), mesmo nessa condição, caberia frisar que a espacialidade instaurada pelo teatro é ela própria da ordem da representação. Trata-se sempre de um *espaço representado*, isto é, regido por convenções e normas específicas, que diferem daquelas que organizam o *espaço vivido* na experiência cotidiana de cada um.

Assim sendo, ao invés de refutar a representação em favor de uma aparição sabidamente impossível (ou possível mas incomunicável) prefere-se, aqui, propor o destaque das *dimensões teatrais* da própria representação. O que significa reconhecer o caráter *performativo* de toda representação, mas sem negar a “coisa” extralingüística também *nela* referida. Eventualmente *poiética*, nos casos de uso criativo da linguagem, a representação traz em si, no “algo” que apresenta singularmente, também as marcas prévias do mundo empírico. É o mundo familiar aos receptores, que fornece os parâmetros para captar tanto a *semelhança* quanto a *diferença* que a representação instaura em relação às coisas.

Em *O livro do avesso*, de João Silvério Trevisan, as personagens *representam a representação literária*: evidenciam a si mesmas como artefatos literários e problematizam, nesse estado *sui generis*, as relações que entretêm com o real quando não questionam o real tomado em si mesmo. Ouçamos Alberto Orozimbo, jovem publicitário e poeta anônimo e personagem principal do romance, num dos seus muitos momentos de auto-análise: “era um desses visionários que implodem a linguagem dos sentidos e misturam tudo, sem saber mais o que dói e o que alegra. Ou talvez estivesse apenas louco, por não localizar mais as fronteiras que delimitam o real” (*LA*, 75). Esse Orozimbo *se sabe* um “ser de palavras”, que é impelido – muito à sua revelia! – a participar de “um grande gesto de loucura do qual uma parte cabia a ele representar”

(LA, 32). Todas as personagens desse romance sabem, aliás, que são personagens... E justamente por terem ciência de que representam papéis numa cena narrativa que lhes é imposta por um determinado escritor, cuidam de colocar à vista dos leitores as convenções que regem a exposição de suas *personae*. Assim, por exemplo, um *punk*, após assaltar Orozimbo, “guardou as notas no blusão. E parou numa pose teatral de vilão” (LA, 48); um mendigo negro, ao dar seus bons conselhos sempre se vale de “uma voz de ressonância impostada, teatral” (LA, 66); já o terrorista Janeiro age “como se deslizasse à vontade por um palco de teatro lotado e dissesse o texto final de uma grande tragédia” (LA, 86). Poderíamos facilmente multiplicar os exemplos dessa espécie de “desnudamento do processo” da construção narrativa. Basta que retenhamos, porém, as palavras do Presidente da “S.O.S. – Poeta” ao jovem Orozimbo, para que se evidencie plenamente a intencionalidade de Trevisan de questionar as representações sociais hodiernas através da sua representação literária: “– Sabe, meu jovem, a face e a máscara vivem juntas. Uma não existe sem a outra. Ou melhor, é difícil saber onde acaba uma, onde começa a outra” (LA, 116). Enquanto profere essas palavras, o Presidente desliza no espaço “como uma diva em cena”.

Essa situação, habilmente construída, de mascaramentos e quase simultâneos desmascaramentos atinge o paroxismo quando Alberto Orozimbo, revoltado, revoltadíssimo (cansado, também, de ser “xingado” de poeta por um e outro...) resolve escrever “O Averso do Livro”, com o propósito de acusar o autor d’*O livro do avesso* de plagiário... Orozimbo denuncia o livro de Trevisan(!), de que fora personagem, como “simulacro de romance policial”, transforma o seu “outrora” Autor em personagem e, ato contínuo, convoca diversos escritores da tradição literária para julgá-lo numa espécie de tribunal de causas artísticas. Clarice Lispector, Borges, Antonin Artaud, Glauber

Rocha, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, Pasolini, Roberto Piva, entre outros, comparecem ao julgamento para decidir se as diversas citações contidas n' *O livro do avesso* (sem que os autores originais sejam mencionados) constituem matéria de acusação suficiente para a condenação da obra como plágio. "Oswald de Andrade" sai em defesa de João Silvério Trevisan: "Sendo leitores e espectadores, nós autores somos também o avesso de nossas identidades. E isso sem prejuízo daquilo que somos, justamente porque o avesso de cada um de nós faz parte de nossa discutível identidade. Em outras palavras, somos também aquilo que não somos, ou que não queremos ser, ou pensamos que não somos (...) Toda essa ambivalência de identidade quer dizer o quê? Que o P de poeta é, por natureza, o mesmo P de Plagiário" (LA, 54). Nova intervenção no julgamento, agora de "Melinha Marchiotti", faz a balança pender definitivamente em favor do "personagem-Autor" (Trevisan), em detrimento do "personagem-Personagem" (Orozimbo), na medida em que ela propõe a citação não como uma mania ou modismo da arte contemporânea, mas sim como uma necessidade sua: "O ato de citar é antes de tudo um sintoma de que as artes em geral e a literatura em particular estão, de certa maneira, fechando para balanço, às portas do próximo milênio. No presente momento, citar é nossa espécie de fúria criadora" (LA, 58). Com efeito, a "Assembléia dos Autores" toma o partido do Autor: "João Silvério Trevisan estava livre".

O romance de Trevisan acena, à primeira vista, para um foucauldiano "retorno das máscaras". De fato, podemos lê-lo como uma crítica radical a um pensamento de tipo substancialista, à cata de "centros", "origens" e "verdades" aquém ou externas às representações. "– Sabe, meu jovem, a face e a máscara vivem juntas". Esse "retorno das máscaras", entretanto, não se faz acompanhar, no romance, daquele "riso demolidor", capaz de deslocar o próprio "homem" da posição

central que ocupa no pensamento moderno. Em *O livro do avesso*, ao contrário, desponta um verdadeiro desencanto em relação aos papéis sociais à disposição do sujeito histórico – como se, malgrado a multiplicidade oferecida, as diversas máscaras fossem sabidamente sempre a *mesma* máscara. De um lado, pois, temos colocada uma questão de tipo desconstrucionista: “Onde terminaria a solidez da ficção, onde começaria o enigma da realidade?” (LA, 77) De outro, paira no ar como que uma “saudade do real”; Alberto Orozimbo, numa passagem que lembra bastante o rapaz-dramaturgo de Noll, diz-se cansado das representações que lhe são impostas independentemente de sua vontade pessoal: “Queria abandonar, por um breve período, a fantasia que lhe fora imposta e que afinal caíra-lhe tão bem. Sentia-se enfiado de personagens, de máscaras” (LA, 42).

Alberto Orozimbo perambula por São Paulo, cidade em que muitas construções inacabadas e abandonadas lembram “carcaças dinossáuricas dos tempos pós-modernos”. As coisas já nascem velhas na metrópole: “Com esforço e atenção, via sobras de casas sem nexos, tijolos de construções inacabadas, formas irregulares que não lembravam senão sobras de um mundo onde as coisas já nascem provisórias, precocemente senis”. Ele perambula (ele e suas muitas personagens) pela cidade, até que chega a um lugar onde “as palavras se tornam vãs”; a festa dionisíaca da linguagem é interrompida e os *limites da representação* então se impõem a despeito das máscaras: “A pobreza é feia e malancólica (...) Dói, a pobreza. De solidão. À medida que caminhava, sentiu-se adentrando um território onde as palavras se tornam vãs. Como encontrar versos num lugar tão perfeitamente intraduzível? – pensou” (LA, 46).

As referências a máscaras e espelhos constituem uma linha de força importante no romance brasileiro contemporâneo. Em sua quase totalidade, essas referências estão associadas à necessidade de

identificação do “eu” por personagens muito abaladas existencialmente. Nos exemplos que vimos tratam-se de personagens de alguma maneira “fora do lugar” no lugar moderno, globalizado e... periférico do contexto capitalista: geralmente des-empregadas (o universo do trabalho aparece como pano de fundo destacado nesses romances) essas personagens vacilam, desprovidas de projeto consistente de vida, absolutamente incertas com relação ao “papel social” que deveriam representar. Evidenciam para o leitor, justamente por conta de suas inabilidades para atualizarem um papel “aceitável”, o descabido e a arbitrariedade dos papéis sociais impostos aos sujeitos capitalistas da atualidade.

A “realidade representada” desses romances aparece conformada segundo padrões estéticos tradicionalmente denominados “realistas”. Malgrado certo pejorativo do termo, a que nos acostumou as vanguardas históricas, o “realismo” do romance contemporâneo nem sempre significa ausência de experimentação formal. Em romances como os de Zulmira, Noll e Trevisan, ao contrário, ressalta uma dimensão metalingüística muito conseqüente, que precisa a um só tempo o que é fictício no discurso ficcional literário e, por conseguinte, no mundo extratexto. Com efeito, esse dobrar-se sobre si mesmo do romance não supõe um apagamento do mundo empírico: o romance diz de si, para dar visibilidade ao que é fictício (não “dado”, não “natural”) em nossas representações cotidianas (aliás, etimologicamente, “ficção”, de *fictio*, que significa “algo feito”, “algo moldado”, e de forma alguma necessariamente falso ou irreal).

A linguagem não é um sistema auto-referencial. A auto-referencialidade é apenas uma entre outras de suas funções. A linguagem está “presa”, ideologicamente, à realidade. A linguagem *usa* a realidade de maneira sempre interessada. Esse interesse não deve, a nosso ver, ser desprezado pelo pensamento crítico, sob pena de ele próprio perder

a consciência do *lugar* que ocupa no *front* das representações.

Ao contrário da literatura das vanguardas históricas, que buscava estar *à altura* do avanço da maquinaria contemporânea, o romance brasileiro atual, ao que nos parece, mantém uma espécie de afastamento proposital das revoluções microeletrônicas e das representações produzidas pelos novos *mass media*. De lá para cá, certa confiança nas potencialidades emancipatórias da técnica (cf., por exemplo, Oswald de Andrade) parece ter sido seriamente abalada. A “desrealização” do real promovida pelos novos meios tecnológicos não se faz acompanhar de uma “desrealização” do sofrimento humano. Isso é hoje muito notório. Esse fato contribui também para o descrédito de certa concepção historicista da história, que a vê como adição contínua de progressos e propõe os sofrimentos passados como meros acidentes de percurso, intervalos provisórios, na trajetória retilínea que descreve a locomotiva civilizatória (desbaratado por um filósofo do porte de Walter Benjamin, o historicismo sempre dá sinais de revivescência, sobretudo em períodos como o nosso, marcado por uma revolução técnica no que tange à reprodução material da sociedade). O sem-rumo das personagens do romance brasileiro, contudo, constitui uma linha embaralhada, não retilínea, e certamente não apropriável pela ideologia do “progresso contínuo”.

Notas

¹ Conforme Hans Ulrich Gumbrecht, “Cascatas de modernidade”, em *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998, pp. 26-27. Estaríamos nos libertando, segundo Jean-François Lyotard, da “nostalgia da presença”, tipicamente moderna (presença que nos habituamos a buscar em toda representação enquanto apoio mesmo para afirmar o sujeito humano). Desloca-se, pois, o acento (moderno), posto sobre a impotência de nossa faculdade de apresentação para a capacidade de conceber – o acento (pós-moderno) sobre o júbilo que advém da invenção de novas regras para o jogo, seja ele artístico ou outro qualquer. Considerado tal contexto, que é

também uma nova ordem do capital, a insistência nos velhos padrões “realistas” de representação implica a manutenção de um sofrimento já anacrônico: “Mais le capitalisme a par lui-même un tel pouvoir de déréaliser les objets coutumiers, les roles de la vie sociale et les institutions, que les représentations dites “réalistes” ne peuvent plus évoquer la réalité que sur le mode de la nostalgie ou de la dérision, comme une occasion de souffrance plutôt que de satisfaction. Le classicisme paraît inderdit dans um monde où la réalité est si déstabilisée qu’elle ne donne pas matière à experience, mais à sondage et à expérimentation”. Jean-François Lyotard, “Reponse a la question: qu’est que le postmoderne?” *Critique*, nº 419. Paris, 1982, pp. 359-360.

² Cf. Gumbrecht, *op. cit.*, pp. 25-7. Num ensaio esclarecedor sobre Aids “como metáfora”, Susan Sontag propõe uma contextualização da reação pública à doença, englobando aí o campo das artes, a qual julgamos oportuno lembrar a esta altura: “O comportamento que está sendo estimulado pela Aids faz parte de todo um processo maior, encarado com certo alívio, de volta às ‘convenções’, como a volta à figura e fundo, tonalidade e melodia, e tantas outras alardeadas de rejeição do difícil modernismo nas artes”. Susan Sontag. *Aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 93.

³ Gumbrecht, *op. cit.*, p. 26.

⁴ Id., p. 24. Cf., também, Wolfgang Iser, “Entrevista”. *Escrita*. Ano 1, nº 1. Rio de Janeiro, PUC, 1996, pp. 157-8: “ficções são modos de mapear realidades (...) E, é claro, enquanto isto, nós estamos em uma situação na qual não fazemos mais a distinção estrita entre ficção e realidade, porque há muitas ficções em nossa realidade. Talvez o que chamamos de realidade seja basicamente estruturado por um tipo de ficção”. *Apud* José Luís Jobim, “A ficção dos limites e os limites da ficção”, em *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Org. Hans Ulrich Gumbrecht e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Record, 1999, pp. 207-8.

⁵ Conforme o mesmo Hans Ulrich Gumbrecht, “A mídia literatura”, em *Modernização dos sentidos*, cit., p. 318.

⁶ Marilena Chaui, “Entrevista concedida a Alexandre de Oliveira Torres Carrasco e Joaci Pereira Furtado”. *Cult*, nº 3. São Paulo, 2000, p. 45.

⁷ Id., pp. 45-6.

⁸ A ausência de pensamento de oposição no cenário atual coloca à vista o desnorteamento e o despreparo dos setores intelectuais de esquerda para efetivarem uma nova crítica ao capital (ausência que certamente tem a ver com a derrocada histórica do socialismo outrora “realmente existente”). A esse respeito, cf. o excelente livro de Robert Kurz, *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Trad.

Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. Do mesmo autor, cf. “A *intelligentsia* depois da luta de classes”, em *Os últimos combates*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. Petrópolis: Vozes, 1997.

⁹ Paulo Arantes, “Instauração filosófica no Brasil”, em *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 153.

¹⁰ Friedrich W. Nietzsche, “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”, em *Obras incompletas*. Sel. Gerard Lebrun, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores), pp. 43-52.

¹¹ Cf. Michel Foucault, *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, especialmente o capítulo VII, “Os limites da representação”, pp. 297-342. Cf., também, o livro de Isidoro Blikstein, *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1990.

¹² Cf. Michel Foucault, *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

¹³ A propósito, cf. Olgária C. F. Matos, *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 193, 232.

¹⁴ Em especial sobre a contribuição de Heidegger, cf. Benedito Nunes, “Poética do pensamento”, em *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 87-110. Cf. Martin Heidegger, “Sobre a essência da verdade”, em *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os Pensadores), pp. 149-170. Nesse pequeno texto, o filósofo refuta a concepção de verdade como “adequação da coisa com o conhecimento” para propô-la como “dissimulação e errância”, num esforço teórico de superação da metafísica da presença.

¹⁵ Cf. Jacques Derrida, “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, em *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizze da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 244-245.

¹⁶ A propósito da proximidade com Benjamin, cf. Jeanne Marie Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 38-39.

¹⁷ Tomamos a expressão “sem-fundo da representação” de Kathrin H. Rosenfield, “Debate de ‘Figura e evento’ de Luiz Costa Lima”, in *Erich Auerbach: V Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 239. O “sem-fundo” designa a ausência de qualquer princípio “natural” da representação (também da moralidade, da ação e do conhecimento racional), o que implica, no limite, “o oscilar infinito e insolúvel do sujeito racional entre representações”.

¹⁸ Jacques Derrida, “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências

humanas”, *op. cit.*, p. 232.

¹⁹ Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, *ed. cit.*, p. 534.

²⁰ Hayden White, “Foucault decodificado”, in *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994, p. 258.

²¹ As leis estruturais de produção de mercadorias não possuem um “sujeito consciente”. Elas atuam, por assim dizer, às costas dos agentes sociais: as leis inexoráveis de racionalização e rentabilidade se impõem à esfera da produção material, independentemente das “boas” ou “más” intenções dos proprietários. Em vista disso, é preciso renunciar à “projeção iluminista do sujeito” no que se refere à práxis social e articular uma crítica, não propriamente aos capitalistas, mas ao capital e seu “sujeito automático” (conforme, aliás, a lição de Marx). Cf. Robert Kurz, *O colapso da modernização*, *ed. cit.*, p. 171.

²² Cf. Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165. Theodor W. Adorno, *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 38.

²³ Theodor W. Adorno, “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, em *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores), p. 270.

²⁴ “O recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”. Antonio Candido, “Prefácio” a *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 10.

²⁵ Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, ficaria sem função a literatura parajornalística, que se encarregava de suprir as informações então proibidas na grande imprensa. Assim sendo, o romance-reportagem, que imperou nos anos 1970, de caráter “documental” e “épico” cederia a vez a uma nova prosa literária. Essa prosa mostrou-se, nos seus melhores momentos de realização estética, metacrítica com relação às questões da forma e crítica no que diz respeito à espetacularização midiática da sociedade brasileira. A propósito, cf. Flora Süssekind, “Ficção 80: dobradiças e vitrines”. *Revista do Brasil*. Ano 2, nº 5. Rio de Janeiro, 1986.

²⁶ Zulmira Ribeiro Tavares, *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1991; João Gilberto Noll, *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; João Silvério Trevisan, *O livro do avesso*. São Paulo: Ars Poetica, 1992. As referências aos livros serão dadas no corpo do texto, precedidas das siglas NB, CA e LA, respectivamente.

²⁷ Berta Waldman já notou, com muita pertinência, que o ponto-chave do romance está no desacordo entre a “inteligência da escrita” do narrador e a

mediocridade crassa de Heládio e da maioria de seus companheiros. Cf. Berta Waldman, “Na mira das ‘vergonhas’ encobertas”. *Folhetim – Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 de junho de 1985.

²⁸ “Pensando-a pois em relação às representações sociais, diremos que ela é um caso particular seu, distinto das outras modalidades porque a *mimesis opera a representação de representações*. Na fórmula, reencontramos sua propriedade paradoxal. Representação de representações, a *mimesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas apreciadas, conhecidas e/ou questionadas”. Luiz Costa Lima, “Representação social e *mimesis*”, em *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, pp. 230-1 (grifo do autor).

Pascoal Farinaccio - “A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 3-31.