

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

PAULO CESAR THOMAZ

**O dilaceramento da experiência.  
As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec.**

São Paulo  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PAULO CESAR THOMAZ

**O dilaceramento da experiência.  
As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec.**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de Concentração: Literatura Brasileira, Literatura Argentina, Literatura Hispano-Americana, Literatura Latino-Americana, Literatura Comparada

Orientadora: Ana Cecilia Arias Olmos

Palavras-chave: Narrativa latino-americana, narrativa contemporânea, experiência, Bernardo Carvalho, Sergio Chejfec.

São Paulo  
2009

Paulo Cesar Thomaz

**O dilaceramento da experiência.**

**As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec.**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de Concentração: Literatura Brasileira, Literatura Argentina, Literatura Hispano-Americana, Literatura Latino-Americana, Literatura Comparada.

Orientadora: Ana Cecilia Arias Olmos

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIA

Aos meus filhos, Nicolás e Clara, e à minha esposa Sonia, pelo incansável apoio e dedicação durante a elaboração deste trabalho.

Ao meu amigo Ronaldo Assunção, *in memoriam*.

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cecília Arias Olmos pela amizade, apoio e orientação.

Ao Prof. Dr. Adrián Cangi pela atenção e supervisão durante a minha estadia na Universidade de Buenos Aires.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de doutorado.

Ao Convênio Centros Associados de Pós-Graduação Brasil/Argentina pela concessão da bolsa de estudos na Universidade de Buenos Aires.

Ao Grupo de Leitura de Literatura Latino-Americana da Universidade de Brasília (UnB).

A Zenaide Romanovsky pela atenta revisão da tese.

## EPÍGRAFE

“No somos más que un conjunto de sucesivas desavenencias con la realidad. Conquistamos – de una manera más o menos trabajosa – el ceniciento e informe resplandor de las fotografías marcadamente precisas en su falta de nitidez; absorbemos – calentando y enfriando con alternancia nuestros cuerpos – los haces que desde el exterior nos señalan, persistentes e ineludibles, la disolución que se nos avecina y que al mismo tiempo representamos. No hay – realmente – absolutamente lugar para poseer algún tipo de seguridades, excepto la certeza de nuestro propio azar y virtualidad que con la intención de perpetuar sólo conseguimos que varíen – indefinidamente – desaveniéndonos en todo momento con la realidad de un modo – aunque gradual – uniforme. No hay absolutamente lugar, y nos acercamos y nos alejamos; pero, no obstante, no hay absolutamente lugar.”

**Lenta biografía**, Sergio Chejfec

## RESUMO

THOMAZ, Paulo Cesar. **O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec.** 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Este estudo consiste na análise dos romances **Onze** (1995), **Teatro** (1998) e **As iniciais** (1999), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, e dos romances **El aire** (1992), **Boca de lobo** (2000) e **Los incompletos** (2005), do escritor argentino Sergio Chejfec. Nosso trabalho trata de demonstrar que essas duas práxis narrativas buscam configurar poéticas que discutem, no cenário latino-americano atual, as matrizes modernistas da literatura em um presente marcado pela desestabilização das categorias do literário. E fazem isso por meio de práticas discursivas literárias que ficcionalizam uma dilacerada experiência de desolação, isolamento e alienação. A lógica reificante do presente mercado neoliberal latino-americano encerra novos modos de entender e escrever a literatura, que não impedem estes escritores de preservar e estimar certa especificidade do campo literário. Ademais, penetram e configuram universos ficcionais antiliberais e antiutópicos associados ao corte com uma noção tradicional de experiência, entendida como fundamento de uma verdade, de um conhecimento. Corte causado por problemas histórico-sociais, ligados ao caráter problemático da ainda incipiente e incompleta modernização latino-americana.



## ABSTRACT

THOMAZ, Paulo Cesar. **The lacerate experience. Bernardo Carvalho and Sergio Chejfec's desolation poetic.** 2009. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

This study consists in the analysis of the novels **Onze** (1995), **Teatro** (1998) and **As Iniciais** (1999), of Brazilian writer Bernardo Carvalho, and of the novels **El aire** (1992), **Boca de Lobo** (2000) and **Los incompletos** (2005), of Argentinian writer Sergio Chejfec. Our work look forward to demonstrate that these two praxis narratives seek to setup poetic that are arguing, in the current Latin-American scenery, like head offices modernists literature in a present marked by destabilization of the literature categories. And they do that by means of literary discursive practices that fictionalize a lacerated experience of desolation, isolation and alienation. A reification logic does present Latin-American neoliberal market containing new manners of understanding and writing literature, that do not prevent these writers of preserving and being fond of certain specificity of literature field. Moreover, they penetrate and they setup ficticious, antiliberal and antiutopian universes associates to a break with a traditional notion of experience, wich is understood as foundation of a truth, of knowledge. That break was caused by historical-social problems, linked to the problematic character of still incipient and incomplete Latin-American modernization.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1. Poéticas da desolação.....	10
1.2. Modos da experiência.....	19
1.3. Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec.....	29
2. BERNARDO CARVALHO: A CONTEMPORANEIDADE <i>IN EXTREMIS</i> .....	37
2.1. <b>Onze</b> : Narratividade estilhaçada.....	37
2.2. <b>Teatro</b> : Desvanecimento do artifício.....	66
2.3. <b>As iniciais</b> : Ficções risíveis.....	88
3. SERGIO CHEJFEC: A MORTIFICAÇÃO DO ESPAÇO.....	103
3.1. <b>El aire</b> : A eloquente ausência.....	103
3.2. <b>Boca de Lobo</b> : Geografia cáustica.....	125
3.3. <b>Los incompletos</b> : Desestabilização de espaços e fronteiras.....	136
4. PERSPECTIVA COMPARADA: DESCONTINUIDADE E CONTRADIÇÃO.....	146
4.1. A práxis crítico-narrativa de Carvalho e Chejfec.....	146
4.2. Bernardo Carvalho: artifício enquadrado.....	148
4.3. Sergio Chejfec: ideias instáveis.....	157
4.4. Narrativa contemporânea: antiliberal e antiutópica?.....	166
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
6. BIBLIOGRAFIA.....	192



**Untitled (Paperbacks) 1997**

Rachel Whiteread

## 1. INTRODUÇÃO

*Hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad.*

Giorgio Agamben

### 1.1. POÉTICAS DA DESOLAÇÃO

De que maneira as aceleradas mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais vistas na América Latina nas décadas de 1980 e 1990 levaram a narrativa contemporânea a formular diferentes modos de representar a experiência? Que tipo de experiência escritores significativos da literatura contemporânea argentina e brasileira ficcionalizam?

Com mudanças queremos nos referir ao fim dos Estados autoritários presentes na maioria dos países latino-americanos nos anos 1970 e à entrada dos governos democráticos que assumiram políticas de caráter liberal nas décadas seguintes. Esses governos, em perfeita consonância com a nova ordem econômica global, que se torna hegemônica com o fim das barreiras soviéticas ao mercado capitalista mundial, causam o agravamento da segmentação e do desequilíbrio social em toda a América Latina. No mundo inteiro, a globalização dos intercâmbios econômicos e culturais faz emergir uma nova ordem, uma nova lógica e estrutura de mando às quais toda a América Latina estará submetida (NEGRI; HARDT, 2001).

Dar início a uma tese sobre literatura com um questionamento que estabelece vínculos entre o discurso literário e a sociedade – depois da politização dos anos 1970, quando os

escritores combinavam uma agenda cultural com uma política<sup>1</sup>, e da reconstrução da memória nos anos 1980, período em que a prática literária buscava recompor a memória destruída pelas ditaduras – traz alguns riscos, uma vez que pressupõe uma perspectiva sociológica que não será o ponto central de nossa análise.

No entanto, levar em conta o lugar da literatura nesse contexto histórico nos pareceu a melhor forma de explorar a práxis narrativa de dois expressivos escritores latino-americanos contemporâneos, o brasileiro Bernardo Carvalho e o argentino Sergio Chejfec, cujas narrativas demonstram uma densidade estética e ideológica excepcionais que merecem análise e atenção.

Assinalamos a excepcionalidade de ambas as produções narrativas por entender que, no interior da presente desestabilização das categorias que definem as práticas discursivas às quais nos referimos comumente como literárias<sup>2</sup>, os romances de Carvalho e Chejfec representam poéticas

---

<sup>1</sup> No que se refere aos vínculos entre literatura e política na América Latina nos anos 1960/1970, conferir, de Claudia Gilman (2003), **Entre la pluma y el fusil**. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.

<sup>2</sup> Conferir de Josefina Ludmer (2008), “Literaturas postautónomas 2.0”, ensaio polêmico em que a crítica argentina define uma série de narrativas contemporâneas como excêntricas já à esfera literária. São textos que representariam a literatura no que ela denomina como fim do ciclo da autonomia literária. Escritas do presente que atravessam a fronteira da literatura, os parâmetros que definem o que é literatura. Este ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Essas práticas literárias, que aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento, se fundariam em dois postulados: o primeiro, que todo o cultural e literário é econômico e todo o econômico é cultural e literário. E o segundo, que a realidade é ficção e que a ficção é realidade. Entre os autores paradigmáticos que Ludmer cita, ver, por exemplo, de Daniel Link, **Montserrat** (2006), de César Aira, **La Villa** (2001), de Sergio di Nucci, **Bolivia construcciones** (2007), de Fabián Casas, **Ocio** (2006) e María Sonia Cristoff, **Desubicados** (2006).

que discutem, precisamente, as matrizes modernistas da literatura no final do século XX e início do século XXI, e as coordenadas subjetivas que as conformam.<sup>3</sup>

### *Territórios fraturados*

No entanto, esse questionamento, desde escritas elaboradas e articuladas esteticamente com afincos, não os impede de preservar e estimar certa especificidade do campo literário e, ao mesmo tempo, de adentrar e fabricar territórios associados à ruptura com uma noção tradicional de experiência vivida como base de uma verdade, de um conhecimento. Ruptura motivada por problemas histórico-sociais, ligados ao caráter problemático da modernização latino-americana aos quais nos referimos acima.

Formularemos, então, por enquanto, uma breve resposta à pergunta acerca de que tipo de experiência escritores significativos da literatura contemporânea argentina e brasileira ficcionalizam: uma experiência de desolação, isolamento e alienação. Desolação expressa em personagens e intrigas que são variações de conflitos sem solução e que tendem para a degradação, em alguns casos para a devassidão.

---

<sup>3</sup> Com respeito às peculiaridades do âmbito literário argentino dos anos 1990, em “Literatura e Mercado”, Daniel Link (2003, p. 332), por exemplo, escreve: “Si la literatura parece hoy ‘cosas del pasado’ no es por su incapacidad para dar cuenta del presente (después de todo el presente no es sino un estado de la imaginación) sino por su debilidad para enfrentar la lógica (*reificante*) del mercado que, por otro lado, es su condición.” Nesse sentido, para o crítico e escritor argentino, **Las nubes** (1997), de Juan José Saer, e **Plata Quemada** (1997), de Ricardo Piglia, encerram a literatura argentina do século XX na medida em que põem fim a um modo de entender, de escrever e de ter acesso à literatura. O que há nesses livros pode ser lido apenas como ruína que pouco ou nada tem a ver com o presente. É por essa razão que ambos os textos teriam o anacronismo como tema central, além de serem, eles mesmos, anacrônicos.

Isolamento como cisão, afastamento, não inclinação à comunicação. A possibilidade de unir o destino de um personagem com o de outros se torna impensável, a não ser que ocorra em forma de acontecimento trágico, destituído de compaixão e pleno de espanto, em que está ausente qualquer sentido de purgação das misérias ou felicidades que conformaram esse encontro. Esgota-se esta possibilidade porque toda negociação entre individualidades está encerrada dentro de limites insuperáveis: por um lado a impotência e, por outro, a sensação de não encaixar neste mundo.

E, por fim, alienação como reificação, processo em que o sujeito se afasta de sua real natureza – ainda que não possamos definir com exatidão em que consiste essa real natureza, e nisso incide uma das diferenças com as narrativas das décadas anteriores – tornando-se estranho a si mesmo, indecifrável, na medida que já não controla sua atividade essencial, o trabalho, pois os objetos que produz, as mercadorias, passam a adquirir existência independente do seu poder e antagônica aos seus interesses: “pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p. 58).

### *Organização de significados*

Antes de tentar aprofundar as respostas das supracitadas indagações, e para entender o que são essas ressonâncias e discussões no interior do campo literário desses anos, é importante destacar que partiremos de uma ideia de literatura – lançamos mão dessa definição para precisar

desde que perspectiva queremos ler os romances –, como uma forma de representação que consiste, sobretudo, em um princípio organizador de significados que constitui um imaginário e depende das posturas de um sujeito que classifica e confere valores, estabelecendo múltiplas relações entre textos e gerando novos sentidos não dados previamente no objeto a que se refere (SANCHEZ, 1996).

A literatura articula uma rede de campos semânticos e não reflete correta ou incorretamente a realidade, mas a interpreta e lhe confere sentidos. Nessa perspectiva, Ana Maria Amar Sánchez (1996, p. 3, grifo nosso), ao analisar textos literários de autores latino-americanos dos anos 1970/1980, assinala:

Puede concluirse que la representación, entendida como una construcción discursiva, *produce – y no reproduce – una lectura sobre lo dado*. Por lo tanto, las representaciones de los textos en el corpus elegido no reflejan ni reproducen una imagen de Latinoamérica más o menos cercana a lo real [...]. Configuran un imaginario sobre ella y dramatizan la tensión y las contradicciones presentes en una multiplicidad de discursos, no sólo literarios, con los que se pensó y se piensa América Latina.

### *Comparativismo cultural*

A questão da representação de uma identidade específica latino-americana não é o foco das narrativas dos escritores estudados nesta tese. As fronteiras amplas e flexíveis imaginadas e figuradas pelos recursos discursivos ou pela retórica de verossimilhança dos textos nos levam por outros caminhos. Não podemos esquecer que lidamos já há tempos com uma ideia de sujeito – entendido como individual ou coletivo – que menospreza toda e qualquer política de identidade. Este sujeito, ou, no caso da narrativa, personagem, conforma-se mais como ponto de



convergência de vetores vivenciais diversos, que se conectam com a história e a subjetividade por meio de fugazes e mutáveis processos de subjetivação.

Sobre esse aspecto, por exemplo, o escritor argentino Juan José Saer (1998, p. 11), indagado inúmeras vezes sobre o significado de uma identidade latino-americana, especialmente depois de viver fora de seu país, como é o caso de Sergio Chejfec, durante quase trinta anos, afirma:

Lo que pueda haber de latinoamericano en su obra [do escritor latino-americano] debe ser secundario y venir por “añadidura”. Su especificidad proviene, no del accidente geográfico de su nacimiento, sino de su trabajo de escritor. [...] La pretendida especificidad nacional no es otra cosa que una especie de simulación, la persistencia de viejas máscaras disparatadas destinadas a preservar el *status quo* ideológico.

Na América Latina, e mais especialmente no Brasil e na Argentina, o comparativismo passou a lidar, então, com o conceito de identidade como produção permanentemente incompleta, em contínuo processo, constituída sempre a partir do interior e não do exterior da representação. Esta perspectiva problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão identidade cultural reivindica como própria. Além disso, coloca em xeque uma essência ou origem fixa à qual se poderia fazer um retorno final e incondicional (HALL, 1996, p. 68).

Nesse sentido, assistimos a um profundo processo de redefinição das categorias e dos conceitos de culturas nacionais homogêneas, de transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou de comunidades étnicas orgânicas, como base do comparativismo cultural. Os diferentes extremismos nacionalistas que emergiram ainda na segunda metade do século XX, na Europa e América Latina, provam que o pensamento de uma identidade nacional pura só pode ser atingido por meio da morte das complexas urdiduras da história e por meio de fronteiras

culturalmente incertas da nacionalidade moderna. Entretanto, ainda que seja de importância crucial para os povos subordinados afirmar tradições e recuperar histórias reprimidas, os perigos da fixidez e do fetichismo de identidades no interior da calcificação de culturas coloniais nos impedem de recomendar que se lancem raízes no romanceiro celebratório do passado ou na homogeneização da história presente (BHABHA, 1998, p. 24).

Por outro lado, podemos dizer que se passou a lidar com uma ideia de nação, não apenas como entidade política soberana, mas como uma comunidade imaginada. A diferença e a interpretação culturais impõem um abalo sobre os significados e valores instaurados em algum momento do passado, designando uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado, em vez de ser negado, em constante ação de resistência. É importante salientar que não se trata de trocar um discurso por outro, mas perceber articulações entre os discursos disciplinadores e as instituições de saber em outros contextos de cultura (ANDERSON, 1989).

A respeito mais especificamente da crítica comparativista na América Latina<sup>4</sup>, Eduardo Coutinho (2003, p. 72) assinala ainda que: “Agora, o interesse maior do comparatista deslocou-se entre outras coisas, da preocupação com a natureza e função da literatura no plano internacional, para a tentativa de compreensão das diversas contradições da categoria do literário em diferentes culturas”. Com essas palavras, Coutinho adverte um trânsito dos interesses comparativistas nessas últimas décadas do século XX para algo que se relaciona mais intensamente com a discussão do

---

<sup>4</sup> Para um estudo comparativista do ponto de vista da identidade na literatura latino-americana das últimas décadas, conferir o ensaio “Relações interliterárias: Brasil/América Latina/Europa”, de Gilda Neves da Silva Bittencourt, em que a autora refaz o percurso desse debate entre os principais críticos brasileiros, entre eles Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Roberto Schwarz.

literário no interior das contradições, fraturas e amálgamas que constituem as culturas de cada região.

### *Representação ficcional*

No entanto, interessa-nos sublinhar a perspectiva de Sánchez de que a representação é uma construção narrativa que produz um sentido, uma instância produtiva e não meramente reprodutiva. Isso posto, nossa análise consiste em apontar nos romances de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec como ambos os escritores colocam em jogo novas e diferentes representações que, da mesma maneira, irão confluír para a formação de um imaginário brasileiro e argentino por sua vez distinto das décadas anteriores, ainda que se entenda que os efeitos dessas representações tenham que concorrer com a miríade de práticas discursivas derivadas dos vertiginosos câmbios tecnológicos e mercadológicos desses últimos anos.<sup>5</sup> Os textos de ficção de Carvalho e Chejfec apresentam pontos de contato uns com os outros, que indicam, para além dos referenciais de

---

<sup>5</sup> A respeito das obras de João Gilberto Noll, César Aira e Mario Bellatin, contemporâneos de Carvalho e Chejfec, Reinaldo Laddaga (2007, p. 19), por exemplo, destaca: “Estos son libros que se escriben en una época en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso: en la época del Internet, de la televisión a cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas, [...] de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso.” E sobre as mudanças que implicam essas práticas discursivas hiper-tecnológicas, María Sonia Cristoff (2006, p. 10) escreve, recuperando conceitos de Jean Baudrillard: “Hipertécnico, hipereficaz, hipervisible, el arte actual se ha vuelto puro simulacro al punto de postular una realidad virtual que logra un ajuste perfecto con lo real. Los medios de reproducción de alta tecnología vienen poner fin al juego de la ilusión a través de la perfección de lo reproducido, es decir, de la reedición virtual de lo real. El proceso llega a su límite cuando una zona del relato contemporáneo sólo atina a girar en torno al vacío de la imagen de un mundo indiferente”.

nacionalidade e idioma, características estéticas que podem contribuir para a reflexão sobre a cultura contemporânea por meio da noção de experiência.

Assim, entendemos que a cultura está constituída por um complexo sistema de representações, crenças, mitos e ficções, que conformam o imaginário social e contribuem para criar o sentido de realidade. Em consequência, esses elementos constituem os sistemas simbólicos que são instrumentos de conhecimento e comunicação presentes em todas as práticas culturais, e exercem um poder estruturante de construção de realidade<sup>6</sup> (BOURDIEU, 1989).

---

<sup>6</sup> Isso permite que se interprete essa produção literária mais recente até mesmo como um novo realismo. Nesse sentido, conferir a tese de doutoramento de Luz Horne (2005) intitulada “Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll”.

## 1.2. MODOS DA EXPERIÊNCIA

Ao operar com o conceito de experiência, partiremos, de forma crítica, das reflexões sobre a experiência na modernidade desenvolvida por Walter Benjamin – um dos problemas centrais de seu pensamento –, levando em conta, por certo, a incompletude, as contradições e o conceito de crítica do filósofo alemão<sup>7</sup>. Nessa perspectiva, podemos dizer que seu pensamento, que evita um olhar neutro, problematiza permanentemente os limites impostos pelas fissuras entre as correntes de pensamento. “Entre o materialismo marxista e a metafísica da teologia judaica, entre os conceitos da psicanálise e a observação pessoal de fatos simples na rua, entre as falas cifradas do esoterismo e o pensamento poético de Paul Valery, abrem-se caminhos para o trânsito da reflexão”. (GINZBURG, 2003, p. 22)

É importante lembrar, igualmente, a longa e conturbada tradição teórica sobre o conceito de experiência, em sua relação com a arte. Além disso, em tempos de capitalismo tardio, devemos assinalar que se tratam de reflexões sobre a modernidade em uma época em que as matrizes

---

<sup>7</sup> Sobre o conceito de crítica em Benjamin, conferir de Jeanne Marie Gagnebin (1980) o texto “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”, em que a filósofa detalha os pressupostos críticos que permeiam os textos de Benjamin. Os ensaios de Benjamin impressionam, segundo a autora, pela ausência explícita de sistematicidade, procedendo mais por abruptas associações e desordens que visam um efeito de choque a fim de perturbar o leitor. Há uma clara desconfiança para com a dialética com o propósito de pensá-la como uma negatividade que não seja a simples negação da positividade, um mero progresso, mas como a gênese do outro. Cabe assinalar ainda que no fragmentarismo de Benjamin, em sua reivindicação estética e epistemológica da colagem e da citação, não há simplesmente uma ruptura confortável ou celebradora com a totalidade, mas uma crise da totalidade, que ao mesmo tempo se mantém como horizonte das operações históricas e críticas. Conferir igualmente de Beatriz Sarlo (2000) **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**, em que a autora trata, entre outros pontos, do método compositivo de Benjamin.

modernistas são colocadas em dúvida de forma radical e as especificidades da mal lograda modernidade latino-americana se confundem com a nova ordem capitalista globalizada.

Outro ponto a ser considerado, como apontam alguns estudiosos, é a equivocada frequência com que determinados conceitos de Walter Benjamin – o *flâneur*, o empobrecimento da experiência, a cidade como labirinto, o choque etc. – estenderam-se não apenas a uma perspectiva crítica geral do filósofo, mas à obra de qualquer escritor ou ensaísta onde aparece um grande centro urbano, uma multidão ou um andarilho. Nesse sentido, Beatriz Sarlo (2000, p. 78) adverte em “Olvidar a Benjamin”, texto publicado inicialmente em 1995, o abuso crítico de certas noções benjaminianas como parte do que ela denomina de “moda-cidade” e do fervor crítico pelos estudos culturais.<sup>8</sup>

Paseantes que se desconocen y se ignoran, extranjeros, marginales, conspiradores, dandies, coleccionistas, asesinos, panoramas, galerías, escaparates, maniqués, modernidad y ruinas de la modernidad, shopping centers y autopistas. Un murmullo donde las palabras *flâneur* y *flânerie* se usan como inesperados sinónimos de prácticamente cualquier movimiento que tenga lugar en los espacios públicos. Se habla de la *flâniere* en ciudades donde, por definición, sería imposible la existencia del *flâneur*.

Do mesmo modo, não ignoramos a complexidade e a ambiguidade da posição de Benjamin ao escolher o filósofo alemão de certo modo como porta-voz da destruição da experiência, como a crítica mais recente tem destacado. Florencia Garramuño (2007, p. 16), por

---

<sup>8</sup> Apesar das advertências, é relevante assinalar que a crítica literária e sociológica argentina – e brasileira – continua desenvolvendo uma grande quantidade de estudos sobre ou a partir da obra de Walter Benjamin. Entre eles podemos citar, no âmbito argentino, **Figuras de la experiencia en el fin de siglo**, de Isabel Quintana (2001), **Zona urbana. Ensaio de lectura de Walter Benjamin**, de Martin Kohan (2004), **Experiencia, cuerpo y subjetividades**, de Florencia Garramuño (2007), e **Tiempo pasado** da própria Beatriz Sarlo (2005), entre outros.

exemplo, ao explicar o uso do conceito experiência no livro **Experiencia, corpo y subjetividades**, projeto coletivo em que se pensa uma série de transformações da cultura brasileira a partir dos anos 1970, adverte:

Tal vez no sea casual que el contemporáneo “retorno” a un Benjamin más paradójico, más espectral, surja sobre todo a partir de la lectura y publicación de sus **Pasajes**, donde, sin dudas, un intento por recuperar una experiencia de la modernidad que nunca consiguió convertirse en “saber” – léase “libro” – en vida de su autor, rige la estructura fragmentada y serial de ese texto, y recupera, también, esa otra idea de experiencia inapresable que reside en otros textos de Benjamin, mucho menos leídos y comentados a partir de la noción de experiencia, como “Diario de Moscú”, “Infancia en Berlín”, o “Hashish”.

Isso posto, para adentrarmos nas reflexões sobre a experiência em Benjamin, nos basearemos, entre outros, nos clássicos “Experiência e pobreza” (1933), “O narrador” (1928-35) e “Sobre o conceito de história” (1940), ainda que a ideia de que a modernidade produz uma degradação ou perda de experiência apareça em outros textos, como os citados por Garramuño. Ainda muito jovem, em 1917, por exemplo, Benjamin escreveu “Sobre o programa da filosofia vindoura”, em que ele se refere de antemão ao caráter medíocre e vulgar da experiência.

Nesses textos, Benjamin trata do empobrecimento da experiência, de sua impossibilidade de constituir-se enquanto matéria narrável, no que teorizou como a impossibilidade de converter o momento vivido em matéria narrativa, com raízes, naquela ocasião, no vertiginoso crescimento da técnica, na repetição infundável da cadeia de montagem, que forçava o sujeito a se relacionar com o tempo como uma entidade externa à sua existência e história pessoais.

Inicialmente, devemos ressaltar que “Experiência e pobreza” oferece referências essenciais para compreendermos a articulação entre os conceitos de experiência e vivência, por meio dos

quais Benjamin elabora sua análise crítica da modernidade. “As ações da experiência estão em baixa”, diz ele no início de seu escrito. Assistimos na modernidade à “mudança na estrutura da experiência”: a experiência, inscrita em uma temporalidade comum a várias gerações, garantindo a existência de uma memória coletiva e, por conseguinte, uma verdadeira formação, transforma-se em vivência, tornando-se inelutavelmente privada, inacessível e incomunicável, envolta pelo tempo acelerado do capitalismo, em que a imediatividade molda as ações do homem (BENJAMIN, 1994).

Para o crítico marxista Michel Löwy, é no contexto geral de uma filosofia da história fundada na crítica radical e profunda das ideologias do progresso, que seria preciso analisar as observações de Benjamin sobre o declínio da experiência no mundo moderno. Segundo a análise de Löwy (1990, p. 202), o filósofo alemão vincula o início do processo de declínio da experiência ao advento da manufatura e da produção de mercadorias, e, ainda que se volte para o passado, aponta, com suas teses disseminadas em diferentes textos, para um futuro em que apenas uma revolução proletária “nutrindo-se das forças de rememoração, [seria capaz] de restaurar a experiência perdida, de abolir o ‘inferno’ da mercadoria, de quebrar o círculo maléfico do *Immergleichen* (sempre-o-mesmo), de liberar a humanidade da angústia mítica e os indivíduos da condição de autônomos”.

Com isso, Löwy realça o caráter utópico e revolucionário que subjaz em diferentes textos benjaminianos e que muitas vezes não chegam a ser notados por olhares menos atentos aos fundamentos teóricos e históricos do filósofo alemão.



### *A impossibilidade de narrar*

Uma das interrogativas centrais e sem resposta do pensamento benjaminiano é precisamente a do fim das grandes narrativas, questão que por sua vez se coloca com intensidade na literatura contemporânea. Essa é uma das originalidades do pensamento de Benjamin em relação aos processos de fragmentação e de secularização da cultura moderna que deslocaremos de seu lugar de origem para a análise dos textos da literatura brasileira e argentina contemporâneas.

Entendemos que podemos observar na produção literária contemporânea uma intensa mudança com respeito às grandes narrativas latino-americanas de sentido totalizante, de grande difusão nos anos 1960/1970, como, por exemplo, **Cien años de soledad**, de Gabriel García Márquez (1967), **Terra nostra**, de Carlos Fuentes (1975), **Viva o povo brasileiro**, de João Ubaldo (1984), entre outras.<sup>9</sup>

O crítico alemão, nos ensaios supracitados, dá forma à sua “tese” partindo do que ele chama de empobrecimento ou declínio da experiência, da experiência no sentido de possibilidade de uma tradição compartilhada por um grupo humano, alguma coisa mais ampla que as pequenas experiências individuais particulares, uma dimensão que transcende a mera existência individual de cada um. O empobrecimento da experiência acarreta outro desaparecimento, já mencionado anteriormente, o das formas tradicionais de narrativa, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade.

---

<sup>9</sup> Cabe assinalar que esse tipo de obra literária continua a ser produzida em ambos os círculos literários, argentino e brasileiro. No Brasil, por exemplo, podemos citar o romance **Um defeito de cor**, de Ana Maria Gonçalves (2007).

Em “Experiência e pobreza” Benjamin insiste ainda nas mudanças que a pobreza de experiência acarreta para as artes: contra uma estética da interioridade, da harmonia, da suavidade burguesas, defende as provocações e a sobriedade das vanguardas. Mais particularmente no texto, Benjamin utiliza um exemplo da arquitetura, o uso do vidro, para construir essa análise. A citação do poema de Brecht reforça ainda essa postura contrária às práticas artísticas burguesas, às ilusões solazes que essas práticas encerram e, por fim, à ignorância de que há uma ruptura essencial, uma mudança na estrutura da experiência, da qual a arte não pode mais se evadir (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Isto nos leva a pensar sobre as dificuldades objetivas que se opõem ao restabelecimento da tradição e da narrativa nas sociedades latino-americanas contemporâneas, posteriores aos regimes ditatoriais dos anos 1970. As tentativas de certo modo frustradas de Benjamin de resgatar os vestígios de uma comunidade originária, por onde resvala a tradição e também os anseios utópicos, em nossa era parecem ser definitivamente irre recuperáveis.

E disso parecem tratar as diferentes figurações da experiência nas narrativas que serão estudadas neste trabalho. Com a dissolução e a intrincada recomposição do pensamento social e cultural na década de 1990, provocadas, como já indicamos, pela hegemônica corrente econômica liberal desses anos, desaparece o horizonte ideológico que alimentava a escrita de obras com perspectivas de mudança e de recomposição, quer seja a utopia dos anos 1970, quer a construção de uma memória coletiva nos anos 1980. Ocorre então a conformação de uma experiência de desolação, isolamento e alienação. O exterior passa a representar um gesto de

ameaça contínuo, quem sabe o prenúncio de um acontecimento incerto e perigoso. A experiência é constituída então por uma subjetividade extenuada, exaurida, atravessada por um sentimento de insuficiência e incompletude diante do real.

### *Destruição da experiência*

Para Frederic Jameson (2006), tratar da impossibilidade de recobrar esse mencionado momento de comunidade plena pressupõe a existência de uma comunidade originária, que no caso da América Latina, estaria relacionada também às culturas pré-hispânicas, e é precisamente isso o que as narrativas contemporâneas, destacadamente urbanas e utilizando diferentes estratégias de representação, colocam em dúvida. Todo movimento de restituição implica a existência prévia de um modelo do qual derivaria certa completude e totalidade – esse modelo é amplamente tematizado e questionado pela narrativa de Sergio Chejfec, por exemplo.

Por outro lado, a experiência passa também a estar ligada, entre outras coisas, aos próprios processos discursivos e modos de construção narrativa. A transmissibilidade que a suporta se relaciona diretamente com as incertas e difusas estratégias ficcionais que fundamentam toda e qualquer forma discursiva. Assim, essas narrativas irão pressupor a desestabilização permanente e radical do complexo processo de conformação da experiência nesse fim de século XX e começo de século XXI<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Isabel Quintana (2001, p. 13, grifo nosso) em **Figuras de la experiencia en el fin de siglo** assinala: “A la idea benjaminiana de experiencia plena habrá de oponérsele una noción más próxima a la de Bataille: la ‘experiencia de lo posible’, el vivir como un riesgo permanente. Ya no se buscaría recuperar una

Porém, para que o pensamento de Benjamin seja produtivo para a interpretação dos textos de ficção de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec, devemos nos remeter também ao filósofo italiano Giorgio Agamben que, partindo da ideia de experiência de Benjamin, afirma em **Infancia e historia** (1978) que o que torna insuportável a existência cotidiana não é a insignificância da vida contemporânea com respeito ao passado, mas a incapacidade do homem em traduzi-la em experiência. Em meio à radical incerteza de seus traços biográficos e incrustado na paisagem urbana das grandes cidades, esse homem enfrenta sem chance de vitória os obstáculos que lhe impossibilitam transmitir e apropriar-se de experiências.

Agamben assinala igualmente que a tranquila existência cotidiana em uma cidade grande basta para levar a efeito a destruição da experiência na contemporaneidade, visto que o dia-a-dia do homem contemporâneo no espaço urbano está esvaziado de elementos que possam ser traduzidos em experiência. Após analisar o conceito de experiência na filosofia moderna e assinalar a poesia, de Baudelaire em diante, como a mais clara expressão da crise deste conceito, o filósofo se aproxima da contemporaneidade para destacar como, por exemplo, a narrativa de Proust, já não exprime nenhuma experiência, nenhum sujeito, mas apenas o que ele denomina de “una infinita deriva y un casual entrechocarse de objetos y sensaciones” (AGAMBEN, 2007, p. 57).

---

subjetividad oprimida sino desgarrarla en su evidencia inmediata para abrirla discursivamente en su relación con una *exterioridad inconmensurable que aparece como amenaza y un desafío*”.

### ***Biopolítica***

Como sabemos, Michel Foucault (2008) em **Historia de la sexualidad I** foi o primeiro a traçar o vínculo entre modernidade e biopoder, apesar de não ter cunhado o termo biopolítica. Em sua análise do poder disciplinador, o filósofo descobre que as técnicas de sujeição e de normalização a partir das quais surge o indivíduo moderno têm como ponto de aplicação primordial o corpo. É a partir do limiar do biológico que as tecnologias modernas intervêm e colonizam o corpo e a vida. Poder disciplinador e governabilidade são para Foucault (2007), no texto “La gubernabilidad”, as articulações nas quais se realiza o umbral da modernidade biológica que faz da vida instância de gestão e normalização de novos poderes.<sup>11</sup>

Partindo assim dos modelos de poder foucaultianos, soberania e biopolítica, Agamben (1998), em **Homo Sacer**, avança na constituição de um presente em que, de uma política assentada na obediência dos corpos e voltada para um aumento da produção industrializada, passou-se a uma biopolítica fundada no controle da vida, visando à produção de subjetividades mais adaptadas ao modo de vida pós-industrial.

---

<sup>11</sup> Para um aprofundamento da categoria de biopolítica conferir de Roberto Esposito (2006) **Bíos. Biopolítica y filosofía**. Neste livro, Esposito, em um amplo cenário analítico, além de assinalar a importância do conceito para interpretar os grandes acontecimentos que sacodem o mundo contemporâneo, examina a gênese moderna do conceito até a sua radical inversão, o nazismo, com o propósito de desarmar o vínculo que enlaça vida e política de uma maneira destrutiva. Nesse sentido, ver igualmente de Peter Pál Pelbart (2003) **Vida capital. Ensaio de biopolítica**, mais precisamente as partes I e II, “A vida (em) comum” e “Tópicos em biopolítica”, respectivamente. Há ainda um texto interessante que consiste no prólogo de Gabriel Giorgi e Fermín Rodríguez (2007) da obra **Ensayos sobre biopolítica**. Excesos de vida: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek e Antonio Negri, em que os autores apontam a singularidade das explorações do termo biopolítica por parte dos supracitados críticos. Os artigos do livro partem deste conceito, por exemplo, para propor desafios e perguntas sobre como desfazer esses mecanismos de controle do que é vivo, como resistir a esse poder etc.

Com efeito, a cada separação entre não-humano e humano, segundo observa Agamben, configuram-se novas fronteiras entre o que ele denomina “muçulmano e homem”, “vida vegetativa e vida consciente”, “cidadãos e refugiados”, “vidas qualificadas e vidas sem qualquer valor”. Nesse último caso, sobressai a particular situação de alguns dos países em desenvolvimento nos quais a desqualificação de certas vidas salta à vista, como os imigrantes ilegais que se deslocam para as metrópoles globais ou os desempregados transformados em puro resíduo da ordem neoliberal<sup>12</sup> (AGAMBEN, 2006).

Nessa crítica radical à violência, à total privação do direito que o homem contemporâneo vivencia no mundo todo, o filósofo italiano se reporta ao campo de concentração de Auschwitz como paradigma de outros campos que caracterizaram e continuam caracterizando a história ocidental. Campos em cuja circunscrição, atualmente cada vez mais imprecisa e em deslocamento constante, uma vida fora das normas religiosas e naturais, “vida nua”, põe-se à completa disposição de um poder soberano (PENNA, 2006).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Para Bourdieu (2006), a essência do neoliberalismo consiste em colocar em prática, sem medir consequências, um programa de aniquilamento das estruturas coletivas que atuam como obstáculo à lógica de um mercado puro, dirigido pelos interesses financeiros e voltado para a obtenção de benefícios e lucros individuais de curto prazo. Assim, o enfraquecimento do Estado, dos sindicatos, das associações, dos laços comunitários etc., abriria caminho para a realização da utopia neoliberal de um mundo de exploração sem limites.

<sup>13</sup> Há, no entanto, quem critique a posição de Agamben, como, por exemplo, Antonio Negri (2007, p. 120) que afirma: “No hay vida desnuda en la ontología, como no hay estructura social sin orden, o palabra sin significado. El universal es concreto. Todo lo que nos precede en el tiempo, en la historia, se presenta siempre de nuevo como condición ontológica [...]. La ideología de la ‘vida desnuda’ [...] es una mistificación que debe ser combatida.”

### 1.3. BERNARDO CARVALHO E SERGIO CHEJFEC

Bernardo Carvalho nasceu no Rio de Janeiro em 1960. É autor de **Aberração** (1993), **Onze** (1995), **Os Bêbados e os Sonâmbulos** (1996), **Teatro** (1998), **As Iniciais** (1999), **Medo de Sade** (2000), **Nove noites** (2002), **Mongólia** (2003) e **O sol se põe em São Paulo** (2007), **O filho da mãe** (2009). As obras analisadas neste trabalho serão **Onze**, **Teatro** e **As iniciais** e foram selecionadas, da mesma maneira que as de Sergio Chejfec, porque nelas podemos reconhecer claramente esses diferentes modos de constituir a experiência na contemporaneidade, experiência que se conforma a partir de uma geografia marcadamente urbana, cosmopolita – no sentido que esta palavra adquiriu nos anos 1990, como homogeneização mundial duvidosa – e de personagens e vozes narrativas mobilizadas por uma exterioridade que emerge como gesto intimidador e promessa de malefício e por uma gestão da vida precária e rota.

Sergio Chejfec nasceu em Buenos Aires em 1956. É autor de **Lenta biografía** (1990), **Moral** (1990), **El aire** (1992), **Cinco** (1996), **El llamado de la especie** (1997), **Los planetas** (1999), **Boca de Lobo** (2000), **Gallos y huesos** (2003), **Los incompletos** (2004), **El punto vacilante** (2005) e **Baroni: un viaje** (2007). As obras que serão analisadas mais detalhadamente neste estudo serão **El aire**, **Boca de lobo** e **Los incompletos**.

Nas obras de Carvalho e de Chejfec, entre as articulações e modulações das vozes dos narradores e das personagens, podemos constatar várias dúvidas diante dos dados determinantes da subjetividade e da experiência contemporâneas. As incertezas sobre aquilo que lhes deveria ser certo exteriorizam a causticidade e vacuidade de sua existência imediata. Essa negação da

identidade subjetiva é o correlato de determinada fragmentação e esfacelamento da ordem do mundo contemporâneo.

Isso nos remete à discussão sobre a causalidade e à refutação da possibilidade de um conhecimento conclusivo. Uma vez que não é possível constituir uma experiência objetiva e necessária do mundo, tampouco é possível determinar o sujeito como unidade subsistente, subjacente àquela experiência. Na própria percepção sensível, sob as condições de um espaço e um tempo objetivos, o sujeito se multiplica em tantas quantas são as diferentes impressões que o afetam como ser empírico. A recusa da ordem transcendental como objetividade da unidade do sujeito projetada, por assim dizer, sobre as coisas, conduz à desintegração onírica da experiência e do sujeito. (SUBIRATS, 1996)

### *Esvaziamento da enunciação*

Voltando-nos mais precisamente para a narrativa, essas questões nos levam também a trabalhar com alguns conceitos capitais, como os de enunciação, subjetividade e representação. Segundo Barthes, que entende a escrita como processo, como práxis criadora no interior do andamento estético, a enunciação não consiste no enunciado, e tampouco na simples presença da subjetividade no discurso:

[...] trata-se mais precisamente do ato, renovado, por meio do qual o locutor toma posse da língua, apropria-se dela. Assim, o indivíduo não é anterior à linguagem; tão-somente se constitui em indivíduo enquanto está falando. Em suma, não há sujeitos e, portanto, tampouco 'subjetividade'. Há somente locutores, ou melhor, interlocutores [...] (BARTHES, 1974, p. 208).



Evidenciando a ausência de unidade prévia do sujeito e, por conseguinte, de uma comunidade formada por ele, constituir-se como indivíduo, nesse caso, significa fazer escolhas no interior de um processamento estético em movimento; significa desfazer-se e recomeçar a compor-se em uma incessante e problemática operação de deslocamento, que é precisamente o que acompanhamos ao ler as obras que formam o corpus deste estudo.

Nos textos, observamos um modo peculiar de conceber a experiência e a subjetividade: por um lado, há um processo de desmontagem, de dilaceramento das noções de origem e unidade que sustentam o conceito de indivíduo e experiência; por outro, há uma tentativa de re-erguer essa unidade, de sustentá-la ainda que precariamente por intermédio da escrita, da representação literária, que se depara com seus limites, emoldurada e ameaçada por uma paisagem desoladora.

### *Políticas do catador*

Acompanhando neste ponto as reflexões Benjamin, com respeito a “O narrador”, texto contemporâneo a “Experiência e pobreza”, podemos dizer que observamos, ademais de uma figura de narrador menos triunfante, mais humilde, igualmente a constatação do fim da narrativa tradicional, mas com a diferença de que se esboça também a ideia de outra narrativa, uma narrativa das ruínas, dos restos, das sobras e escombros, de uma tradição dilacerada.

O narrador seria a figura do catador de sucata e lixo, uma personagem das grandes cidades modernas que, movido pela pobreza, recolhe os detritos, os cacos, aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significado, sem importância ou sentido. Nos espaços urbanos

contemporâneos das narrativas de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec, as personagens figuram esse catador de restos, em meio a ruínas, a escombros, a terrenos desolados e destroçados, que beiram as piores catástrofes terrestres.

Em “O narrador”, Benjamin afirma a tendência da arte de narrar terminar. Seu processo de extinção ocorre porque há um descrédito no hábito de trocar experiências. Descrédito que, por sua vez, se une às mudanças das forças produtivas. No capitalismo fabril, desaparece o trabalho manufaturado, em que o ritmo lento permitia a existência de uma tradição oral, mantida pela narração oral de histórias e por uma forma de dar conselhos, constituindo um hábito transmitido de geração a geração pelos contadores de histórias e pelas pessoas mais velhas da comunidade. A narrativa se comporta como uma manifestação secundária, mantendo uma estreita relação com a transformação da experiência humana. Observamos em “O narrador” a articulação entre trabalho, comunicação, tradição e memória constituída pelo lembrar coletivo, a partir precisamente do hábito de contar histórias (DAMIÃO, 2003, p. 53)

Outro conceito importante formulado por Theodor Adorno (2003) décadas depois no texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, e que igualmente é produtivo para pensar a narrativa de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec, consiste na destruição e no encolhimento da distância do leitor com respeito ao narrador tradicional. Adorno assinala em textos narrativos de escritores medulares da literatura do século XX, como Marcel Proust, Thomas Mann e Kafka, entre outros, que a distância estética anteriormente fixa agora é atacada

por textos que encurtam esse espaço e, com isso, destroem no leitor a atitude contemplativa, minando a técnica de ilusão da verossimilhança.

Para o crítico, os romances de Kafka, por exemplo, “são a resposta antecipada a uma constituição de mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61).

### *Cotidiano precário*

Esse narrador igualmente vai ao encontro das narrativas contemporâneas de Carvalho e Chejfec, esvaziadas de qualquer sentido épico, encerradas em relatos e personagens de feitos cotidianos. Os textos, embora em algumas oportunidades narrem acontecimentos trágicos, detêm-se principalmente na experiência cotidiana da vida presente das personagens. Existências simples que se tornam um sofrimento contínuo, em meio à violência e miserabilidade maçante do dia a dia<sup>14</sup>. As personagens já não esperam nem têm a possibilidade de se salvar em um mundo violento e degradante, intensamente hostil, da mesma forma que para Benjamin, esse narrador andarilho e sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo

---

<sup>14</sup> Nesse sentido, Tânia Pellegrini (2008, p. 179) no texto “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, assinala esse vínculo entre violência e culturas de substrato colonial: “É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura; como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial, estão profundamente marcadas por ela”.

aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido.

As razões da desaparecimento das grandes narrativas provêm de fatores históricos que, segundo Benjamin, culminaram com as atrocidades da Segunda Guerra Mundial. Neste diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de dois lugares: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica, em particular sua aceleração ao serviço da organização capitalista da sociedade, e uma reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque (conceito-chave das análises benjaminianas da lírica de Baudelaire), portanto, sobre a impossibilidade para a linguagem e para a memória de assimilar o choque, o trauma segundo Freud décadas antes, porque este, por definição, fere, separa, impossibilita o sujeito de ter acesso ao simbólico, em particular, à linguagem.

Por outro lado, salta aos olhos na narrativa de Carvalho e Chejfec a precariedade e vulnerabilidade das personagens em meio ao espaço urbano contemporâneo. Nas tramas de ambos os autores existem vidas que aparecem como vivíveis, com as respectivas mortes lamentáveis, e outras formas de vida que aparecem inscritas fora do registro do humano. Vidas obliteradas por meio de diferentes formas de tratamento que as expõem no interior de formações sociais contemporâneas mediatizadas.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Nesse sentido, Judith Butler (2004), filósofa e professora da Universidade da Califórnia, procura repensar, em **Vida precaria. El poder del duelo y la violencia**, a possibilidade de uma comunidade sobre a base da vulnerabilidade e da perda. Segundo a autora, “No se trata simplemente de hacer ingresar a los excluidos dentro de una ontología establecida, sino de una insurrección a nivel ontológico, una apertura crítica de preguntas tales como: ¿Qué es real? ¿Qué vidas son reales? ¿Cómo podría reconstruirse la

Esta diferença, que configura variados tipos de vida-morte, torna-se mais aguda em situações extremas, como no terrorismo em **Teatro**, de Carvalho, ou na miséria em **El aire**, de Chejfec. Existem “outros” que não têm rosto e carecem de vida real. Em sua condição de espectros, são apagados pela direta omissão de suas existências, ou pelas próprias formas de representação das que são objeto, em tanto imagens que circulam pelos meios. Mediante diversas operações representacionais, são materializados esquemas normativos de inteligibilidade que estabelecem o que vai ser e o que não vai ser humano; esquemas que precisam ser subvertidos não só para satisfazer um interesse cognitivo, mas também para transformar a ontologia que emoldura o presente das personagens.

---

realidad? ¿Aquéllos que son irreales ya han sufrido, en algún sentido, la violencia de la desrealización? ¿Cuál es entonces la relación entre la violencia y esas vidas consideradas ‘irreales’? ¿La violencia produce esa irrealidad? ¿Dicha irrealidad es la condición de la violencia? (BUTLER, 2006, p. 59- 60)”.



**Untitled (Room) 1993**

Rachel Whiteread

## 2. BERNARDO CARVALHO: A CONTEMPORANEIDADE IN EXTREMIS

### 2.1. “ONZE”: NARRATIVIDADE ESTILHAÇADA

*Primeiro há um grande silêncio e depois surge um primeiro grito  
e percebe-se que alguém caiu, mas se não há grito é pior,  
pois fica-se na dúvida, pode ser que haja novos mortos, pode ser que não.*

**Onze**, Bernardo Carvalho

Que experiência ou experiências podemos afirmar que a narrativa de Bernardo Carvalho ficcionaliza? As personagens, as intrigas, os conflitos em Carvalho conformam que tipo de mergulho na vida contemporânea do homem latino-americano? Desolação, isolamento e alienação são as chaves para entender essa experiência nessa sociedade pós-ditatorial da América Latina? É o que tentaremos demonstrar com a análise de seus romances.

**Onze** se constitui de três blocos narrativos, sendo que a história de um assassinato em massa no aeroporto de Paris percorre como marca de violência e destino fatal e trágico os três conjuntos. Parece ser que a única certeza do leitor é a de que todos os personagens de alguma maneira concorrem para essa morte violenta e trágica.

O primeiro relato ocorre durante um fim de semana, em um sítio na periferia da cidade do Rio de Janeiro, e trata da história de onze adultos, homens, mulheres, pais, filhos, primos, amigos, companheiros sentimentais. Consiste na descrição de um jantar, de um posterior jogo de esconde-esconde, no sábado à noite, e na narrativa de um ensolarado dia seguinte em que as

personagens estão em uma represa próximo ao sítio, nadando e brincando, à espera do almoço preparado pela caseira em um fogão a lenha, até o posterior retorno à cidade do Rio de Janeiro.

O segundo conjunto narrativo consta de um grupo de onze meninos pobres da Baixada Fluminense – essa localização se deduz de uma série de elementos – e de um artista plástico holandês chamado Kill. Os meninos, aprendizes de Kill, eram submetidos ao poder autoritário do artista holandês, que os levava em turnês pelo mundo, com as obras que eram produzidas por eles, até o momento em que um deles, Pedro, é brutalmente assassinado e as suspeitas dessa morte recaem sobre Kill.

Desse segundo conjunto narrativo faz parte também o relato de um crítico de arte que conta a história de uma aposta entre Kill e um estudante de arte. A aposta consistia em que o artista não conseguiria realizar suas instalações, que envolviam a produção de notas falsas, no Brasil, pois o dinheiro aqui desvalorizaria muito rápido e não haveria maneira de que os objetivos dessa obra de arte fossem alcançados.

E o terceiro, uma série de seis histórias, quase autônomas, que trazem as onze personagens que farão parte da tragédia final no aeroporto de Paris. A saber: a primeira, uma fotógrafa que persegue um jornalista entre Nova Iorque, Frankfurt e Paris para lhe avisar que possivelmente está infectado com o HIV; a segunda, o herdeiro de um industrial corrupto que entra em uma seita anti-sistema – tema recorrente em Carvalho –, que ameaça ficar com todo seu dinheiro; a terceira, dois irmãos, cujos pais morreram há pouco de AIDS, pegam carona com um jornalista em direção à Paris; a quarta, trata da história de um casal de jovens, um francês e outro brasileiro,



separados durante a ditadura militar brasileira. Jorge troca de identidade com o companheiro sentimental francês para fugir do país, mas, quando este tenta sair do Brasil, a polícia o detém, o tortura e o mata; a quinta, uma mulher que está prestes a morrer de AIDS faz um seguro de vida, e o troca por um contrato com uma empresa que lhe adianta o dinheiro do seguro para que ela o desfrute em vida. A sexta e última, o aeroporto e o desenlace das histórias: o herdeiro, o crítico e dois amigos críticos, o funcionário da embaixada e Jorge, Sandra, Verônica, a fotógrafa, os órfãos, e o jornalista morrem metralhados no aeroporto de Paris.

Esta longa exposição da narrativa de **Onze**, o primeiro romance que estudaremos, impõe-nos tratar desde o início da arquitetura do texto. Será fundamental para o entendimento da escrita de Carvalho a noção de fragmentação, assim como a de profusão. O excesso de acontecimentos, personagens, focos narrativos, intrigas – como podemos acompanhar com a paráfrase acima –, que interdita por vezes o encadeamento episódico do texto, é responsável por derramar uma miríade de sentidos e significados sobre o atônito leitor de **Onze**.

### *Sobressaltos com a causalidade*

Como resíduos que intoxicam os vínculos de temporalidade e causalidade da narrativa – problematizados neste e em outros romances do autor –, os inúmeros desvios e o excesso de informação manipulada na corrente textual de **Onze** criam um estado de inquietação no leitor. À beira de se cansar de buscar a unidade no texto, ele se vê, de repente, diante de um vínculo que o transporta bruscamente para essa propriedade comum às histórias e às personagens da narrativa.

Tarefa que em determinados momentos parece impraticável, devido aos focos narrativos muito diversos, às dezenas de histórias, às existências quase autônomas dos relatos que funcionam como uma tábua de multiplicar que parece não ter fim.

Cabe advertir desde já que os modos narrativos literários convencionais, em que as palavras e os modos ficcionais são conduzidos a determinada naturalidade e rigidez semântico-lexicográfica, são deixados de lado neste texto e substituídos por um tecido textual estranho e incômodo para o leitor. Carvalho investe assim contra a calcificação e a fixidez das formas narrativas para conformar um fluxo de histórias ou versões de uma mesma história, entrelaçadas por pequenas peças, que figura contínuos deslocamentos e uma quase indecifrável experiência existencial em meio ao avanço silencioso da morte.

Ainda que o romance não tematize diretamente a ampliação do que se entende como forças produtivas e técnicas da organização capitalista da sociedade, os efeitos dessa política pós-industrial – as personagens já não frequentam ou participam das infindáveis cadeias de montagem – fundam-se no controle dessas subjetividades por meio de sofisticados modos de violência e de midiaticização.

O leitor de **Onze**, da mesma maneira que a personagem Bernardo, um menino pobre da Baixada Fluminense, incapaz de enxergar e ler algumas vogais, atravessa o romance vivenciando essa dificuldade de leitura com os sobressaltos e as mudanças de direções e rumos da narrativa. Nesse sentido, o autor, em um depoimento publicado em 2005, relata sua preocupação em afastar sua práxis literária de um dominante naturalismo, de cunho mercadológico, na literatura

brasileira: “o mais extraordinário na literatura é justamente o poder de criar diferenças e desvios, de tomar caminhos inesperados e imprevistos, em vez de seguir regras” (CARVALHO, 2005b, p. 218).

Aqui merece a pena retomar a referência a algumas teses do texto de Adorno citado anteriormente, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, sobre o fim e o encolhimento da distância do leitor com respeito ao narrador tradicional. Não cabe ao leitor nesta narrativa uma atitude contemplativa, porque ele é literalmente sacudido por esses encurtamentos e distanciamentos constantes ocasionados pelas posições dos diferentes narradores em **Onze**.

Embora as circunstâncias do capitalismo vividas no Brasil das últimas décadas do século XX sejam diferentes das que apontava Adorno, e as repercussões dessas sacudidelas no leitor dificilmente atinjam um efeito devastador, devido ao desgaste desse tipo de estratégia, ainda assim há uma busca por criar certo desconforto, certo deslocamento de significado ou dificuldade de aprisioná-lo.

### *Incomunicabilidade perturbadora*

A fragmentação em **Onze** pode ser entendida não no sentido da construção de uma alegoria, mas, sobretudo, da produção de um choque, um estranhamento. Confecciona-se outra vez na contemporaneidade o abandono de uma ideia de sistema, a recusa de um tempo cotidiano homogêneo. Por vezes impenetrável e ameaçadora, essa arquitetura aniquila os contextos orgânicos e faz emergir um presente em ruína, a desumanização desnudada do capitalismo tardio

na América Latina finissecular e as repercussões negativas das experiências de violência extrema das ditaduras e das diferenças de classes no Brasil – e no mundo. Nesse sentido, os danos nefastos da organização capitalista na modernidade que eram talvez ainda incipientes nas primeiras formulações de Benjamin sobre a experiência, sedimentam-se nesse contínuo simbólico de Carvalho.

Retomar a fragmentação como procedimento discursivo reitera a incomunicabilidade em que vivemos, em razão da complexidade e do caráter perturbador da experiência contemporânea urbana a ser representada, pois, como nos adverte Agamben (2007a, p. 8): “Hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la existencia cotidiana en una gran ciudad”.

Nessa perspectiva, podemos dizer que os episódios em que se envolvem as inúmeras personagens de **Onze**, os acontecimentos narrados, as funções que exercem no relato, o ordenamento narrativo conformam o romance, bem como os diferentes modos de ficção. As posições dos distintos narradores com respeito ao que se relata, a presença ora de um olhar neutro que percorre os objetos e sujeitos forçando a objetividade do relato desses elementos, ora o compromisso de todo o relato na perspectiva dessa personagem, o discurso cíclico que repete os acontecimentos e os duplica desde outra ótica à medida que progridem, configuram elementos sempre indicados obliquamente pelo enunciado.

A suspensão da linearidade temporal, assim como a problematização da ordem causal que deveria presidir as relações entre os episódios, operam inequivocadamente no texto<sup>16</sup>. Como exemplo, observamos nos seguintes fragmentos do texto:

Não tinham caminhado quinhentos metros quando Gui segurou Rodolfo pelo ombro e tentou beijá-lo, mas Rodolfo, fechando os olhos, virou ligeiramente o rosto, o máximo que conseguiu, a maior reação que podia ter ali, e deixou-se beijar na bochecha mas não na boca, o que para ele era muito, [...] (CARVALHO, 1995, p. 27)

Neste trecho observamos um olhar neutro que registra quase sem mediações ou interrupções o andar dos eventos. A ordem causal dos acontecimentos é imperante e intensa. São extensos parágrafos que se entranham na velocidade com que o destino de cada uma das onze personagens é manipulado e derramado na corrente textual de **Onze**. Este modo ficcional ou perspectiva narrativa é completamente diferente da que segue, por exemplo, em que visualizamos a submissão de todo o relato ao ponto de vista da personagem Bernardo:

[...] Comecei a ler a página 54 e logo na primeira linha esbarrei como o que não via, mas eles demoraram um pouco a entender que eu não podia ler o a e o o e o e, se bem que ele já devesse saber, é lógico que já sabia, porque tinha conversado com o padre e com minha mãe antes de me aceitar na oficina, [...] (*Idem*, p. 62)

Nesta passagem, a personagem relata a dificuldade em ler apenas as vogais de um texto, em meio ao grupo de crianças que formava parte de uma oficina de arte na Baixada Fluminense,

---

<sup>16</sup> Jaime Guinzburg (2000) assinala, em “Notas sobre elementos de teoria da narrativa”, ao tratar da fragmentação da narrativa, que: “Na modernidade, passamos a conviver com uma pluralidade de formas de pensar e modalidades de comunicação, e uma proliferação e diversificação dos modos de produção infra-estruturais, na vida econômica, política e social. Essas transformações levariam à necessidade de representação de uma consciência multiforme e aberta a contradições, que se expressaria na instabilidade de conduta de narradores, na construção de personagens marcadas por paradoxos e vazios, na inutilidade ou impenetrabilidade de ações”.

conduzida por um suposto artista plástico holandês. Porém, mais adiante, nos deparamos com o outro segmento:

[...] Eu lhe falei da organização. [...] Veja quando esses imbecis dizem agora que não há mais distância no mundo, com a informática, a sociedade pós-moderna, não há mais distância no mundo, estão confundindo de novo, chamando a Europa de mundo, não fazem ideia do que acontece na África ou na América do Sul, [...] (*Ibidem*, p. 118)

Ainda que o relato se mantenha em primeira pessoa, observamos um salto de modalidade ficcional: de um quase testemunho, com aparentes conotações sociais, passamos a uma perspectiva intelectual que formula uma série de avaliações sobre o mundo presente, com destaque para as transformações e desigualdades da contemporaneidade, entre os países do Norte e do Sul.

### *Presente catastrófico*

Assim, lançando mão de diferentes modos de ficção, o romance configura um percurso narrativo esvaziado de qualquer sentido épico, em que não encontramos entre as ações das personagens nenhum significado edificante. Os relatos em **Onze** se detêm principalmente na experiência presente das personagens, quase sempre de contornos trágicos, destinadas a uma morte violenta e não natural, à interrupção abrupta da vida. Afetos ameaçados por um distanciamento sucessivo, existências em sofrimento permanente, em meio à violência e à

miserabilidade do dia a dia das cidades do mundo. Um mundo violento e intensamente hostil, marcado pelo destino fatal da AIDS.<sup>17</sup>

Como marcas de um presente catastrófico, é importante assinalar que esta inquietante desordenação estrutural de **Onze**, que torna opaca a compreensão dos personagens e do enredo, remete-nos às antípodas do discurso da indústria cultural de massa, que se ocupa de trabalhar com a estrutura clássica da narrativa, com um ordenamento temporal e causal, com lógica de começo, meio e fim. Contudo, não há dúvida que essa indústria cultural também se apropria desses discursos fragmentários, assimilando-os e neutralizando-os.<sup>18</sup>

Assim, não é ao acaso que a preocupação com a função e a legibilidade de suas obras esteja bastante presente em Carvalho. Ele se pergunta, por exemplo, em uma resenha sobre as **Variedades** de Paulo Valéry, intitulada “Para que serve a literatura”: “Quem quer saber de literatura em um mundo impaciente onde, graças a uma massificação avassaladora da cultura, tudo tem que ter atrativo publicitário, uma função (um lugar no mercado, por exemplo, um resultado financeiro), uma explicação ou uma utilidade?” (CARVALHO, 2005a, p. 194).

---

<sup>17</sup> Ao tratar de duas narrativas que transitam entre a ficção e a autobiografia publicadas nos anos 1990, **A doença, uma experiência**, de Jean Claude Bernadet (1996), que aborda as circunstâncias de ser aidético no Brasil, com um sistema de saúde ineficaz, escasso e corrupto, e **De Profundis, – valsa lenta**, de José Cardoso Pires (1997), que relata a experiência de ter a memória apagada por um acidente vascular cerebral, Vilma Areas (2005, p. 105) assinala como ambos os textos, cada qual à sua maneira, tematizam do mesmo modo que o romance **Onze**, “a reflexão benjaminiana acerca da perda da experiência no mundo contemporâneo”, por meio de personagens retornadas do mundo dos mortos ou vizinhas dele.

<sup>18</sup> Segundo Eduardo Subirats (1987, p. 1), em **Da vanguarda ao pós-moderno**, “o que consistiu a ‘dialética’ da vanguarda como princípio crítico ou subversivo foi integrado sob as formas de poder que outrora atacava. As vanguardas se converteram, a partir da Segunda Guerra Mundial, em um ritual tedioso e perfeitamente conservador, não só do ponto de vista do gosto dominante, mas inclusive das mais grosseiras estratégias comerciais. Como tal, o fenômeno cultural moderno das vanguardas perdeu toda a energia e toda substância radical.”

Este comentário postula e descreve uma literatura cuja territorialidade está atravessada por demandas mercantilistas, por lógicas mercadológicas, por renovadas matrizes de um capitalismo tardio que apaga as delimitações entre o econômico e o cultural – mais precisamente o literário neste caso.

### *Fim da utopia*

Sem orientação totalizante e por intermédio de um texto radicalmente heterogêneo, descentrado, que apresenta uma multiplicidade de instâncias narrativas e de enunciação, o amálgama discursivo que conforma o relato se torna uma maneira de negar a progressão da trama<sup>19</sup>. No entanto, ainda que essa estratégia narrativa seja comum a muitos escritores latino-americanos desde a década de 1960, por exemplo, no caso deste texto de Carvalho, a recuperação dessa forma é fundamental para a configuração de uma experiência marcada pela pós-ditadura.

---

<sup>19</sup> Com respeito à fragmentação e à multiplicidade de instâncias narrativas, conferir as obras de outro escritor brasileiro contemporâneo, Luiz Ruffato, entre elas: **Eles eram muitos cavalos** (2001), **Mamma, son tanto Felice** (2005), **O mundo inimigo** (2005) e **Vista parcial da noite** (2006). Estes últimos três romances fazem parte de uma de série narrativa que Ruffato denomina **Inferno Provisório**, espécie de mapeamento do proletário do interior de Minas Gerais, mais precisamente a cidade de Cataguases. Para Jefferson Agostini Mello (2006, p. 230), por exemplo, “a ficção de Ruffato, com suas descontinuidades narrativas, histórias que não terminam, personagens sem heroísmo, estilo variado, pode ser lida como pós-moderna. Ela incorpora também o provisório da cultura e da economia contemporâneas, que, como a mídia e o mercado flexível, enfatizam as qualidades transitórias da existência.” E sobre a aproximação de textos literários brasileiros a algumas teses da pós-modernidade, Tânia Pelegrini (2008, p. 78) escreve preocupada: “Parece possível afirmar [...] que a ficção brasileira contemporânea, oscilando entre a incorporação e a recusa às exigências da pós-modernidade [...], vem representando, às vezes até como farsa – e isso é o que preocupa –, a não superação do nosso sempre presente impasse histórico, o da ambivalência ante a influência das culturas hegemônicas, mesmo sendo a ambivalência um conceito tão adequado a estes tempos de aparentes paradoxos e relativizações”.



A arte já não pode redimir, não serve mais como instrumento de uma reforma social ou política. Em **Onze**, as referências à arte contemporânea são sempre depreciativas, como a que segue abaixo:

Numa dessas festas, (Kill) conheceu uma atriz, que o artigo classifica sarcasticamente como ‘shakespeariana’ e cita como exemplo uma cena inconcebível no mundo ocidental, onde, interpretando Lady Macbeth aos gritos, sob a direção do marido, ela se precipitava sobre um espectador na plateia e punha-se a masturbá-lo. (CARVALHO, 1995, p. 90)

Fica evidente para o leitor a supressão da utopia artística da cultura, não apenas como resultado do empobrecimento estético e material das cidades e das formas de vida, ou como negação programática da experiência artística, da intuição criadora ou da relação mimética da alma e do mundo no próprio meio da obra de arte, mas sobretudo como condição de uma nova cultura programada e administrada como simulacro global. (SUBIRATS, 2001, p. 50)

Em nosso entendimento, não se trata apenas de negligenciar as conotações positivas da modernidade na América Latina, em proveito de uma denúncia, de cunho materialista, da alienação da vida urbana contemporânea: estamos perante vínculos essenciais que unem cada homem aos outros e que constituem a experiência da nossa própria contemporaneidade brasileira e por extensão, não problemática é claro, latino-americana<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Em “A ficção brasileira de hoje: os caminhos da cidade”, Tânia Pellegrini (2001, p. 128) destaca: “Hoje a ficção urbana [brasileira] faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, desde que ela funciona como tradução dessa espécie de lugar de opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ele representa; político, traduzindo a centralização do exercício do poder; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande.”

Desaparecido o horizonte ideológico que alimentava a escrita de obras com perspectivas de mudança e de recomposição, essa travessia precária das personagens de Carvalho plasma uma ideia de experiência que parece colocar em suspeita sua própria narrativa e que, além disso, permite repensar a sempre problemática relação com a ficção nos confins do milênio na América Latina. Nesse sentido, Carvalho parece ir de encontro ao conceito de experiência de Agamben (2007a, p. 7), que afirma:

En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre si mismo.

### *Encontro impossível com o outro*

Nesse sentido, **Onze** tem início com um pormenor bastante significativo que não escapa a um leitor atento: na contracapa aparece um complemento ao título, “uma história”, nos orientando para um percurso narrativo comum, quem sabe unificante, do que se intui que serão onze personagens. Esse detalhe parece surgir no sentido de sinalizar para o leitor certo desdobramento do significado do título, elemento sempre de grande carga semântica que, de forma condensada, aporta informação à narrativa ou faz alusão à forma de composição do texto.

Não poderia ser maior o mal entendido. Ao ter início a leitura do texto, percebemos que embora sim, circule pela trama textual do romance uma história que reúne onze personagens – que se desdobra em outros onzes –, em lugar desse sentido unificante, a arquitetura narrativa de

**Onze**, como indicamos anteriormente, nos conduz por um caminho diametralmente distinto, por uma vasta rede de relações entre indivíduos, marcada pela desorientação e descontinuidade.

Um efeito de absurdo, de carência de sentido, percorre essa multiplicidade de “onzes” que se entrecruzam em diferentes versões, carregadas de assimetria e dessemelhança, que se dão a conhecer no plano da forma e do enredo. Sobressai dessa maneira a natureza inútil e trágica da vida e das ações das personagens. No entanto, esse mundo feito de despropósitos deve ser visto como parte representativa de algo que de alguma forma possui sentido, talvez até uma gramática, e não apenas como resíduo derivado do vazio, do que resta ao interrogarmos obstinadamente a existência.

Para exemplificar esses diferentes relatos de uma mesma história podemos citar, entre os vários que existem no texto, a personagem Kill, o artista plástico holandês, que primeiramente aparece como um artista que ganhara uma demanda judicial do ex-marido da personagem Nina; depois, por meio do olhar de um menino, como estrangeiro que explora e abusa de crianças carentes da periferia do Rio de Janeiro e possível chefe de uma quadrilha traficante de órgãos; e, ainda, como artista célebre, retratado pela personagem Verônica, a fotógrafa, momento em que com a própria voz relata a busca por seu filho desconhecido em terras brasileiras e sua percepção do trabalho com os meninos da Baixada Fluminense. No trecho a seguir, a personagem narra em primeira pessoa sua passagem pelo Brasil:

Eu a conheci numa festa aqui em Nova York. Fiquei com ela só uma noite. Estava completamente bêbada. Depois desapareceu. Voltou para o Brasil. Passaram-se uns anos e uma amiga me disse que ela havia tido um filho, que era meu filho. No começo, tentei ignorar. Mas depois, virou um pesadelo. Queria

que me dissesse que não era meu. Consegui o endereço dela, no Rio de Janeiro. Telefonei, escrevi. Não tive nenhuma resposta. Quando embarquei, pensava em ficar uns meses; fiquei anos. Não consegui achá-los. Desapareceram, como se nunca tivessem existido. Comecei a trabalhar com crianças da periferia, crianças com problemas de aprendizado. Foi assim que dei início à oficina. (CARVALHO, 1995, p. 104)

Sendo assim, o título e seu complemento, como elementos dessa mistura discursiva, são meros vestígios de algo que está presente na superfície textual da narrativa e que ganham uma arbitrariedade inesperada com o avançar do romance. Essa arbitrariedade se dá a conhecer não apenas no plano das intrigas e das personagens, mas também no tratamento narrativo que cada parte do texto recebe.

### *Estranhamento*

O contorno realista e o olhar neutro sobre a trama e as personagens da primeira parte do texto denominada “O sítio”, contrapõe-se ao relato de Bernardo, menino da Baixada Fluminense, que desde sua perspectiva anuncia um violento assassinato, aproximando o texto de Carvalho de outras ficções contemporâneas que incorporam diferentes perspectivas narrativas.

Quando caiu a noite de estrelas que envolveu todo o sítio, eles estavam sentados à mesa, Gui correu até a cozinha para pegar os fósforos e acender as velas, quatro ao longo da mesa de onze, e Dulce gritou da cabeceira oposta à de Nina, porque aqui as extremidades foram reservadas às mulheres, que não se esquecesse de trazer o pão, que ela havia deixado no forno, [...] (*Idem*, p. 11)

Observamos no trecho acima, em que o narrador dá início ao romance e nos traz a insignificante informação da disposição das pessoas na mesa de jantar, os momentos que antecedem o jogo de Morto-Vivo, que se estenderá metaforizado por todas as instâncias do texto.

Podemos dizer que se trata de um prenúncio do próprio texto, do *modus operandi* que se instalará em seguida. Já no fragmento que segue saltamos outra vez para a perspectiva de Bernardo:

[...] Quando acordei, meu pai se chamava Fábio, minha mãe Beatriz, meu nome era Bernardo, e já era tarde. Fazia um calor dos infernos. Vi que estava na Baixada. Era o mesmo prédio de onde eu ia atirar o meu irmão menor, sete anos depois, quando eu completasse sete anos, porque já tinha gente demais no apartamento de 40 metros quadrados quando ele nasceu [...] (*Ibidem*, p. 57)

Nos fragmentos acima, observamos como de um relato indiferente, em terceira pessoa, sem cortes, de ritmo intenso, passamos a uma narrativa em primeira pessoa, a um discurso marcado pela ótica violenta e contrariada do narrador. Esses procedimentos, isto é, essa desorientação que parece não ter fim e esse cruzamento fortuito de personagens e histórias, produzem um estranhamento que se torna um artifício modelar da narrativa de Carvalho.

### *Fim da experiência*

Esse violento estranhamento funciona como figura residual de uma modernidade passada, dividido em Baudelaire, por exemplo, como aponta Agamben (2007a, p. 56).

El extrañamiento, que les quita su experimentalidad a los objetos más comunes, se convierte así en procedimiento ejemplar de un proyecto poético que apunta a hacer de lo Inexperimentable el nuevo “lugar común”, la nueva experiencia de la humanidad. Proverbios de lo inexperimentable son en tal sentido **Las flores del mal**.

Espectros de personagens a deriva, que já não exprimem nenhuma experiência. Figuras dramáticas esvaziadas, marcadas por histórias fortuitas e violentas. O avançar da vida que se decompõe em infinitas perspectivas, pródigas em conjeturas indecisas sobre as coordenadas do mundo real. Modesto inferno em que o sentido padece de um horror ao pensamento sedentário,

a fixação de personagens, enredos, tempos e causalidades. Desse modo, **Onze**, mais que se sustentar na história de um indivíduo, deixa de expressar a possibilidade de uma experiência.

Como exemplo destes choques acidentais no texto, podemos citar Pedro, filho de Carminha, filha da caseira Marta, e do pai de Nina, dono do sítio em que transcorre o relato da primeira parte do texto, predestinado à morte. Ele é assassinado na segunda parte do romance, e seus órgãos são retirados para ser contrabandeados. A personagem parece construída como uma escória, como um pária que é expulso de uma sociedade a qual não pertence. Um detrito, um produto mal-formado de um cruzamento entre classes sociais distintas, parte desprezível que restou do avanço do dono da casa-grande sobre a senzala.

Outro exemplo é a personagem Trudi, amiga de Alice, dona do sítio, que havia sido a advogada do marido de Nina, filha de Alice, em uma representação contra Kill, mencionado na primeira parte do romance. Ou a tia de Lilian, companheira de Gui, presentes no fim de semana no sítio, que era a mãe de Jorge, o brasileiro que enlouquece e se transforma em mendigo em Paris, após seu companheiro sentimental ter sido torturado e assassinado em seu lugar pela ditadura brasileira.

A narrativa conforma, então, por meio dessa multiplicidade de personagens e intrigas uma experiência vital que tende para o isolamento e a desolação. O único caminho visível para as personagens é o da desintegração. Desintegração que por pouco não impossibilita o leitor de seguir o percurso das personagens na trama, até mesmo nos distintos pontos de vista narrativos. Porém, o leitor não está presenciando uma pluralidade de caminhos interpretativos. A

fragmentação e a problematização das estruturas narrativas de **Onze** nos transportam sobretudo para a indeterminação e as aporias dos processos significativos, no interior de um campo literário que tende mais para as convenções do realismo, como o brasileiro.

Podemos falar de uma multiplicidade de “onzes”, visto que o texto estrutura-se basicamente sobre esses três conjuntos de histórias de onze personagens. O número onze triplica-se, de maneira também inexata, imprecisa, nas histórias das onze personagens que passam o fim de semana em um sítio na serra carioca, nos onze meninos pobres da Baixada que são usados pelo artista holandês e nas onze personagens que no final do romance são vítimas de um tiroteio no aeroporto de Paris. A cada um desses “onzes”, desses conjuntos de experiências de vidas desarticuladas e insuficientes, corresponderá uma subdivisão do romance, composto de três partes ou três unidades semânticas.

### *Experiência como deriva*

As dificuldades e as assimetrias não são menos radicais ao nos depararmos com as subdivisões do romance. Não há nenhum vestígio de proporção e uniformidade entre as denominações que recebem cada parte. A parte um se chama “O sítio”, em uma referência ao espaço delimitado do recinto onde se desenvolve a ação do relato na ocasião. A parte dois se chama “Os gritos do Rio de Janeiro”, onde há mais uma referência a certo sofrimento encoberto pelos gritos diluídos na cidade, espaço bem menos delimitado. Não se vislumbra um enlace, um avançar claro dos episódios. Por fim a parte três se chama “A causa”, onde seria de esperar uma

insinuação do desenlace da história da narrativa. Há ainda um apêndice, um relato anunciado no texto e publicado aparte.

Um setor da crítica brasileira recebeu essa arquitetura narrativa com maus olhos, acusando-a de artificiosa e estéril. Na verdade, aqui o artifício é apenas mais evidente que em outras narrativas desses anos, mais afeitas a certa tradição realista. No entanto, esse realismo é igualmente artificial, pois existe como convenção discursiva como qualquer outra, inscrita em determinada historicidade. Juan José Saer (1988, p. 9) assinala sobre o realismo, por exemplo, que: “La novela es la forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo. [...] Realismo significa, desde cierto punto de vista, adecuación de la escritura a una visión del hombre que se agota en la historicidad.”

Bernardo Carvalho (2005b, p. 218), em um depoimento em 2003, investe contra esse tipo de crítica. Ele destaca negativamente certa disposição hegemônica da literatura contemporânea brasileira – e do correspondente mercado editorial – para recorrer, por meio da ficção, determinada zona da realidade que supostamente corresponderia a algo mais “verdadeiro” ou legítimo desde o ponto de vista de uma reivindicação de uma agenda cultural e política:

A tendência predominante de apreender a literatura como documento acabou introjetando uma distorção entre os autores. A recorrência à valorização da “voz das ruas” é resultado disso. [...] É possível perceber que partem de um substrato comum, procuram uma autenticidade bruta contra os artifícios literários [...], se recusando a ver na própria autenticidade militante qualquer tipo de artifício.



### *Desconfiança dos territórios da ficção*

Nesse sentido, Yara Frateschi Vieira (2004, p. 196), em um estudo intitulado “Refração e iluminação”, sobre os romances **Nove noites** (2002) e **Mongólia** (2003), de Bernardo Carvalho, ademais de destacar um duplo movimento de sua escrita – por um lado a intriga folhetinesca e por outro o que ela denomina de homossexualidade refratada<sup>21</sup> –, adverte que:

Em um momento em que o documentário invade o campo do ficcional e se assiste a uma série de êxitos de bilheteria que aparentemente devem seu sucesso a uma necessidade crescente de “verdade factual”, de acesso à informação fidedigna [...] os livros de Carvalho lexicalizam essa desconfiança [quanto ao lugar da ficção], embora o façam de forma tortuosamente irônica ao apropriar-se, na ficção, de discursos migrantes de outros registros supostamente comprometidos com o real [...].

A deriva e a desorientação que observamos na estrutura do texto se duplicam no jogo que as personagens realizam no sítio. No trecho abaixo, o “jogo de esconde-esconde” perde seu cunho infantil e lúdico para passar a algo sombrio e assustador. A brincadeira em que todos caminham em direção à morte funciona como alegoria e metáfora, arrastando o texto para fora das convenções realistas.

Álvaro correu para onde quer que fosse, se não conhecia o terreno de que adiantava escolher para onde ir?, correu à deriva, respeitando as regras, é claro, a casa e um raio de aproximadamente cem metros, em torno dela, onde achasse um lugar que lhe conviesse para se esconder, como os outros, em desabalada correria, um para cada lado e às vezes trombando para o mesmo lado, cobiçando o mesmo esconderijo, principalmente quando já estavam familiarizados com o terreno e a casa [...]” (CARVALHO, 1995, p. 13)

---

<sup>21</sup> Para a ensaísta, a “homossexualidade refratada” é o móvel último de ambos os romances, como jogo de espelhos e reflexos, de distorções, como identidades diluídas ou esgarçadas.

Esses “onzes” configuram existências marcadamente urbanas e cosmopolitas, erráticas e díspares. São levados à força, cada qual por meio de um tratamento narrativo distinto, a um destino fatal. Pedro, por exemplo, menino da Baixada Fluminense, filho de uma relação “ilegítima”, do ponto de vista da sociedade, entre a mãe e o dono do sítio em que a avó trabalhava, circula pelo mundo com suas obras, sem que esse trânsito pelas grandes capitais do ocidente signifique alguma forma de aprendizagem ou descobrimento.

Jorge, vítima direta da ditadura brasileira, vive o exílio em Paris como pária, indigente, isolado, sem contato, incapaz de levar adiante o luto do assassinato de seu companheiro sentimental em mãos dos militares. A mãe, enlouquecida no Brasil, sucumbe da mesma forma à culpabilidade da morte do companheiro francês do filho.

Kill, o artista holandês, que explora onze crianças na Baixada Fluminense – metáfora sem dúvida de um poder despótico, cruel e abusivo – move-se por Nova Iorque, Londres, Rio de Janeiro, Tóquio, envolvido em uma trama de tráfico de órgãos de crianças, até ser assassinado por um desses jovens.

Sandra, mulher à beira da morte, como consequência da derradeira ação do vírus HIV no organismo, transita por grandes centros urbanos em fuga, sob a ameaça de algo que desconhece, e que se revela posteriormente como a pessoa que havia adquirido seu seguro de vida para que ela o desfrutasse em vida. Esta personagem feminina vagueia por esses espaços, como em um beco sem saída, impregnada da culpabilidade de sua conduta sexual anterior, como suposta arma letal que entende que era.

Assim, o espaço urbano contemporâneo, que vai para além das fronteiras brasileiras, não aporta nenhum sentido harmonizante e confortador à trama, à voz narrativa que se constitui em cada parte. Porém, a frequência e a passagem por grandes cidades e capitais do mundo revelam que, de certa maneira, as personagens, em algum momento, adquiriram o necessário para se acomodarem às diversas circunstâncias dos lugares por onde passam. Transitar pelo mundo não representa um contratempo, um obstáculo, apesar de tampouco figurar um gesto redentor ou edificante.

A cidade ou o intenso trânsito pelas pasteurizadas cidades do mundo – Nova Iorque, Paris, Tóquio, Rio de Janeiro, Londres – já não oferecem nenhum momento de epifania. Na geografia do mundo não há nenhuma manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de algo que possa elevar a experiência além da mera facticidade. É a partir desse espaço que se enuncia o esfacelamento do sujeito por um mundo ameaçador, que emerge então um sentimento de insuficiência e debilidade diante da realidade.

### *Morto-Vivo*

Subdividida por sua vez em extensos parágrafos enumerados, deparamo-nos na primeira parte com onze personagens, quase todos de classe média, profissionais liberais, que em um espaço rural na periferia do Rio de Janeiro mostram suas diferenças e conflitos. Há quase uma justaposição de nomes e acontecimentos, um vaivém frenético do foco narrativo por sobre as personagens, que pouco a pouco ganham forma e dimensionalidade.

Essas onze personagens brincam de Morto-Vivo após o jantar, em meio a uma atmosfera tensa, construída pelo espaço desabitado do sítio, pelos enfrentamentos entre as pessoas que se sentam à mesa, em uma ruptura iminente. O relato se desliza continuamente nessa tensão que a todo instante parece prestes a saltar em pedaços.

[...] vultos negros correndo até ele acabar de contar, até cinquenta, até encontrarem um lugar onde permaneceriam até ele tocá-los, se é que os tocariam morrer nessa hora, ficar como ele e sair procurando os outros, que ainda estariam vivos e não reconheceriam os novos-mortos quando os encontrassem, buscassem o conforto de uma solidariedade, que era bom encontrar alguém depois de tanto tempo sozinhos, tanta excitação para evitar o morto [...]. (*Idem*, p. 14)

Os longos parágrafos, sem interrupções, com meras vírgulas marcando o ritmo, com desvios temporais, fragmentos de histórias, discursos indiretos sem introduções, conformam uma tentativa inacabada de descrição das cenas, que permanecem opacas a todo o instante para o leitor.

Nesses primeiros momentos, o foco narrativo transita pelos fragmentos inconclusos dessas histórias pessoais, pelos pedaços de acontecimentos, todos marcados pelo acidente, pela disjunção, pelo afastamento. Configura-se, então, uma multiplicidade de experiências inelutavelmente de caráter privado, inacessível e incomunicável, como visões atormentadas da corrupção do caráter humano.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> No jovem Marx, a alienação era apreciada como resultado da divisão do trabalho, das relações da propriedade privada ou do formalismo da racionalidade econômica. Estes momentos negativos eram traçados sobre o fundo de uma concepção utópica do trabalho como atividade vital e expressiva, relação mimética da natureza e vínculo solidário entre os humanos. Indiretamente este conceito refletia ainda um ideal romântico de conciliação entre o ser humano com a natureza e a sociedade. Posteriormente, redefinido como coisificação humana, o conceito de alienação adquiriu o sentido de um processo

Rubens ficou rindo dentro da sauna, mas quando Nina e Gregório disseram que não estavam mais aguentando e saíram para a ducha e a represa, ele ficou sério, sua expressão caiu, enquanto o suor brotava e escorria do cabelo, da cabeça, dos braços, das pernas e dos pés, e se lembrou da última coisa que Ade havia dito, ao telefone, antes de saírem do Rio sábado à tarde, disse que tinha desistido, não iria ao sítio e ele nem perguntou por quê [...]. (*Ibidem*, p. 25).

Personagens que desfalecem, morrem, ou estão a ponto de morrer, que perdem o sentido, vão pontuando a narrativa, carregando consigo, nesse movimento, o leitor do romance. Além disso, uma intriga percorre com mais intensidade esse cenário, também com sua incompletude.

Primeiro há um grande silêncio e depois surge um primeiro grito e percebe-se que alguém caiu, mas se não há grito é pior, pois se fica na dúvida, pode ser que haja novos mortos, pode ser que não, e se não gritaram é porque estavam longe, mas pode ser também porque vão ser mortos competentes, já se aliaram ao morto, vão executar com zelo a tarefa de buscar os vivos, não gritaram porque sabem que já estão mortos [...]. (*Ibidem*, p. 15).

### *Regime fantasmal*

O jogo de Morto-Vivo instaura a atmosfera que percorrerá o texto. No desenrolar do jogo, o caráter espectral da cena ganha relevo e derrama-se por sobre as micro-histórias das personagens. Há a todo o momento referências a essa espectralidade, a esse regime fantasmal, que são o desaparecer e a deriva das personagens. O narrador “apega-se” a esse aspecto do jogo, carregando com tintas esse momento.

As personagens simulam, vivem situações de suas próprias vidas; nesse apagar das luzes muito se oculta e permanecerá inacabado mesmo que o jogo termine. No comportamento durante o jogo, as personagens detalham um pouco seu caráter. Muitas padecem de amor, de

---

mediante o qual o indivíduo ou uma coletividade transformam sua consciência até torná-la contraditória, antagônica, com o que deveria se esperar de sua condição (SUBIRATS, 2001, p. 36).

relacionamentos inacabados. Há uma radicalização do processo de fragmentação, do narrador que junta restos insignificantes, nada edificantes, de conflitos, incompreensões e mal-entendidos.

O empobrecimento da experiência dá-se aqui de forma radical visto que qualquer forma de transmissibilidade está emperrada, retida entre os próprios processos discursivos e modos de construção narrativa. À contínua e exasperante desestabilização da representação corresponde uma experiência vital nos mesmos moldes, inquietante e fragmentária.<sup>23</sup>

### *O enfraquecimento da expressão*

Ao entrar na segunda parte, a narrativa passa então à voz em primeira pessoa de um adolescente, Bernardo, obrigando o leitor a aproximar-se de seu relato. Em desajuste com o mundo exterior, esse menino, que em tempos passados havia atirado o irmão pela janela, é abandonado pela família a um artista estrangeiro que trabalha com um grupo de menores da Baixada Fluminense. Esse adolescente tem uma disfunção muito marcante que consiste na impossibilidade de pronunciar algumas vogais ao ler: oaeooeoe. Deparamo-nos, agora com o insuportável do cotidiano sem esperanças desse jovem, que já não espera nem tem a possibilidade de salvar-se em um mundo violento e degradante, intensamente hostil.

---

<sup>23</sup> Entre as narrativas latino-americanas que podemos dizer pós-ditatoriais, a questão da presença da morte ou dos mortos está bastante presente. Há inclusive certa tradição na ficção latino-americana de utilizar a morte ou os mortos em suas representações literárias com diferentes finalidades e resultados, como em **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo (1982), ou **Cien años de soledad**, de Gabriel García Márquez (1969), por exemplo. Marcos Natali (2006) trata, em **A política da nostalgia**, de três romances em que visualizamos a presença da morte ou dos mortos de uma maneira categórica.

A articulação e certa lucidez da voz desse menino diferem da de seus pais, pobres e aparentemente de baixa escolaridade. Essa voz com lampejos de consciência anuncia e premedita o assassinato desse artista. A hostilidade a que me refiro delineia-se no registro da voz desse jovem que deixa emergir em seu discurso a violência à qual está submetido, com as marcas da oralidade de um jovem da periferia do Rio de Janeiro:

Maldito o dia que me viu. O objetivo era nos afastar do crime, dizia, mas só veio roubar. Veio roubar o que não tinha, o que não imaginava e chamava de vida só porque não era a sua, *pimenta no cu dos outros*, podia ir embora a qualquer instante, era só querer, como de fato fez, não estava preso, como a gente neste cu-de-mundo que sou eu e os outros e este lugar. (*Ibidem*, p. 59, grifo nosso).

A hostilidade se esboça igualmente na atitude despótica do artista, que se beneficiava e se enriquecia do trabalho das crianças. A personagem, que supostamente estava no país para afastá-los do crime, segundo a voz do narrador, em um característico papel de tutela, torna-se uma espécie de guru desses jovens, emitindo sentenças sobre a vida e o destino deles. Meninos que por sua vez se mostravam submissos e acatavam amedrontados, hipnotizados, as ordens do artista.

A relação do artista com os jovens é um escárnio de qualquer forma de aprendizagem e de processo artístico. Seu método de ensino era escolher um livro e passar meses lendo-o para essas crianças e jovens. Esse processo de criação consistia em apropriar-se das experiências que os meninos expressavam grosseiramente depois da leitura do texto e transpô-las para grandes telas, imensas, sobre as quais os meninos jogavam aleatoriamente as tintas.

No entanto, o resultado desse processo é legitimado pela recepção internacional positiva das telas, que os leva a expor em várias cidades do mundo. Esses meninos se transformam em

mercadoria, assim como as obras de arte que produziam, e eram devorados pelo mercado mundial de arte, por essa poderosa indústria cultural – consumidos em todos os sentidos, visto que no final um deles tem os órgãos de seu corpo retirados para contrabando.

A larga descrição das retomadas dos trabalhos quando o artista estava insatisfeito e as viagens a diferentes destinos no mundo para expô-los vão marcando o sem sentido das ações das personagens, até a morte violenta de um dos meninos, que tem seus órgãos retirados, revelar o desenlace da trama: o artista, Kill, é acusado de ser o chefe de um grupo internacional de contrabando de órgãos.

Nesse sentido, Giovanni Berlingher (1993, p. 179) discute, em “Corpo Humano: mercadoria ou valor”, as orientações bioéticas dos países desenvolvidos da América do Norte e da Europa com relação aos países subdesenvolvidos da América do Sul e África sobretudo no que diz respeito aos transplantes de órgãos. O autor aponta como o corpo humano se reduz a uma simples mercadoria em alguns desses países:

[...] a compra de órgãos, até agora quase sempre feita por países ricos em países pobres, representaria um elemento de continuidade de antiga tradição que, sem isso, estaria arriscada a desaparecer. De fato, o bem-estar do ocidente há muitos séculos vem sendo alcançado não só pelo exercício de capacidades e aptidões próprias, mas também pela busca de recursos em outras partes do mundo.

Nesse momento, o relato parece incorporar o exagero e “brincar” com uma espécie de registro jornalístico sensacionalista e seu suposto comprometimento com o real, beirando o absurdo, que choca o leitor e o confunde.



Da voz desse jovem da periferia do Rio passamos à de um crítico de arte que relata a história do mesmo artista, mas desde uma ótica diferente. Agora, aparentemente sem relação com a história anterior, visto que o leitor apenas pode estabelecer os laços entre as duas tramas ao final do relato do crítico, deparamo-nos com uma alegoria do processo criativo e das relações econômicas em um país como o Brasil. Uma alegoria da desvalorização contínua, permanente e simbólica do dinheiro, mas que pouco a pouco se estende a todos os âmbitos da vida do país. As duas histórias reúnem-se então no final quando o artista é morto supostamente pelo menino do relato imediatamente anterior.

### *O aeroporto de Paris*

Por fim a parte três se chama “A causa”, onde se vê uma insinuação do desenlace da história da narrativa. Trata-se de uma enumeração de personagens, que concorrem para o mesmo destino: a morte violenta no aeroporto de Paris. A espectralidade do jogo de Morto-Vivo, as estratégias do jogo voltam a estender-se sobre as intrigas das histórias dessas personagens. Continuam pairando sobre as personagens os silêncios e os gritos, os mortos competentes, aliados ou não, que buscam os vivos. A morte parece acompanhar de perto os vivos com certa intensidade em todo o romance.

Em meio ao trânsito pelas cidades do mundo, o aeroporto torna-se um espaço contemporâneo vital. Território desnacionalizado, em que circulam vários segmentos da sociedade, limiar dos deslocamentos populacionais, é objeto de especial atenção das forças do

estado e por isso torna-se cenário do final trágico do romance. A porosidade que lhe é inerente o constitui como rito extraterritorial e intercultural, como ruptura da barreira do presente, do incomunicável<sup>24</sup>.

### *Exterior aterrador*

Assim, **Onze** pode ser lido como uma narrativa em que o exterior é experimentado continuamente como ameaça. Por meio de intrincados percursos que apenas se resvalam, o autor constrói a relação entre os três conjuntos. Porém, as personagens não guardam nenhum encontro verdadeiro com o outro. Cada caminho é uma experiência marcadamente urbana, privada, inacessível, que existe isolada e enquanto drama pessoal.

O significado desta obra sedimenta-se precisamente nesse jogo de formas assimétricas que se entrecruzam no plano da trama e da própria arquitetura fragmentária da narrativa, em uma dialética que sintetiza negatividade vanguardista e narratividade explosiva – no sentido de recuperar estratégias narrativas de fragmentação e construir personagens fracionados.

Carvalho recupera elementos das vanguardas, movimento comum aos artistas contemporâneos, a fim de expressar uma negatividade frente à realidade por meio da recuperação de uma radical negação das formas narrativas estabelecidas, deslocando o leitor para fora de um sentido confortável. Essa é uma das particularidades da narrativa de Carvalho em relação à

---

<sup>24</sup> “Uno podría decir que la narrativa brasileña, desde hace años, se asemeja a este gran hormiguero: plural, caótica y vital. De todas las literaturas del continente, la brasileña es claramente la más posnacionalista, es decir, la que se ha deshecho con más contundencia del legado representado por **Quarup** (la revelación del enigma nacional) y la que está más pendiente de los efectos de la globalización en la experiencia y en los modos de narrar” (AGUILAR, 2006).

narrativa contemporânea. O exterior passa a representar um gesto de intimidação contínuo, um prenúncio de um acontecimento incerto e mais ou menos perigoso. A experiência é constituída por uma subjetividade extenuada, exaurida, atravessada por um sentimento de insuficiência e incompletude diante do real.

Ele nos apresenta uma experiência que desarticula e desmonta os modos da discursividade para voltar a compô-la, para devolver-lhe o sentido através do seu radical estranhamento. Estranhamento que, do mesmo modo, arrasta o leitor para um universo ficcional desnaturalizado, despojado dos rígidos significados que o hábito fixa, da enganosa e falaz familiaridade da linguagem.

## 2.2. “TEATRO”: DESVANECIMENTO DO ARTIFÍCIO

*A pornografia é a atividade humana mais realista e terrível,  
por subverter todas as ilusões, de surpresa, quando menos  
se está preparado para encarar o vazio do mundo.*

**Teatro**, Bernardo Carvalho

**Teatro** está estruturado em duas partes, dois narradores em primeira pessoa que se complementam e se misturam. O romance tem como narrador do primeiro texto a personagem Daniel, policial aposentado, de um país que não chegamos a conhecer, que acredita estar envolvido em uma trama que compreende uma série de ataques terroristas, cujo autor é o próprio Estado. E, novamente, para espanto do leitor, o segundo texto está dominado por uma personagem narradora também chamada Daniel, agora fotógrafo de paisagem, com vínculos com o mundo da indústria pornográfica homossexual, que, igualmente, desvela uma trama de assassinato.

Uma vez mais a arquitetura dos textos de Carvalho se impõe sobre o enredo. Desta vez, o texto se organiza de forma binária, dupla – estrutura bastante utilizada em outros romances do autor. Dois relatos de dois personagens de mesmo nome, complexos e perturbadores, sobrepõem-se à trama que aparece em cada um, o que para o leitor acaba por colocar em risco a própria plausibilidade dos textos.

### *Desdobramento ontológico*

O leitor depara-se, assim, com a duplicação de determinadas personagens como desdobramento e estilhaçamento ontológico do próprio sujeito. Enfrenta-se a esse desdobramento

de relatos e de figuras narrativas como mediador de duas versões, pressionado a entendê-las ora como provenientes do mesmo sujeito, ora como originárias de fontes diferentes, entre limites e fronteiras que vão além da simples desarticulação da linearidade e da cronologia da narrativa.

No entanto, cabe destacar que, nesta narrativa, o que denominamos de duplo não convive no interior do mesmo sujeito ou na mesma consciência, destacando-se delas e autonomizando-se a partir desse desdobramento<sup>25</sup>. Nem desliza para o desvanecimento entre os limites do real e do fantástico, como nos textos de Felisberto Hernández e de Cortázar, por exemplo<sup>26</sup>.

Parece tratar, sobretudo, de uma duplicação que funciona como um espelho de si mesmo. A esse respeito, Carvalho (2005a, p. 67) publicou um pequeno texto bastante esclarecedor intitulado “O colaborador invisível”, que trata do duplo na obra de Robert Louis Stevenson, autor de **O médico e o monstro**, e Jack London. Sobre o conto “A sombra e o brilho” de London, Carvalho destaca, precisamente, o caráter de visibilidade que o outro nos proporciona:

A consciência, porém, depende de outro. Para se ver é preciso haver o outro, que serve de espelho; ninguém se vê sozinho. É o outro que nos dá a medida do que somos, é nele que nos reconhecemos, nem que seja por oposição. O conto de London é tão brilhante por associar a invisibilidade de si ao desaparecimento do outro. Porque, curiosamente, livrar-se do outro é também perder a consciência de si.

O duplo em **Teatro** está condicionado e intensificado, da mesma forma, pelos espaços do desejo, do delírio e da loucura, uma vez que o narrador do segundo relato está internado em um

---

<sup>25</sup> Com respeito ao duplo, conferir a dissertação de mestrado, de Patrícia Guerreiro Costa (2006), “O tema do duplo e a compreensão das personagens desdobradas” que reúne uma ampla e detalhada pesquisa sobre o tema.

<sup>26</sup> Conferir, entre outros, de Felisberto Hernández (1976) **El caballo perdido y otros cuentos**. Conferir também o pós-fácio “Curiosidades indiscretas”, de Davi Arrigucci Jr. (2006), sobre alguns contos do texto supracitado.

hospital para pessoas com problemas mentais e apresenta como interlocutor direto o psiquiatra. Esse gesto coincide com um conceito de transformação, de multiplicidade que se estende até mesmo ao gênero das personagens, visto que a personagem feminina Ana C. do primeiro relato é uma estrela masculina da indústria pornô gay, que termina assassinada, no segundo – e que de alguma maneira parece ter realizado também um percurso migratório.<sup>27</sup>

### *Contornos da insanidade*

Devemos assinalar, assim, que com essa organização narrativa somos levados a uma espiral em que a insanidade delimita sentidos e os revoga à medida que os relata. Podemos entender este texto de Carvalho até mesmo como uma variação contemporânea de **O alienista**, de Machado de Assis (1988), pois conforma, como mostraremos com esta análise, certo apagamento das fronteiras entre a loucura e a estabilidade mental, tanto individual quanto coletiva. O leitor é levado assim ao engano, à diluição, ao desmoronamento de um mundo estável e facilmente codificável. Da mesma maneira, podemos dizer que ambas as personagens, em meio à radical incerteza de seus traços biográficos, “[...] levam ao extremo sua ilusão biográfica; buscam a

---

<sup>27</sup> Conferir, de Luciana di Leone (2008, p. 104), **Ana C.: As tramas da consagração**, texto em que a pesquisadora analisa, entre outros elementos, a personagem Ana C. de **Teatro** desde um possível vínculo com os processos de construção do nome e da figura literária – e até mesmo do mito – da poetisa Ana Cristina César (Ana C.). A hipótese de que o uso do nome Ana C. no romance não se resume apenas a uma homenagem funda-se na repetição de certos traços da personagem (fugidia, inalcançável, intocável) e no choque entre “a fluidez do mito e da significação com o estereótipo do ídolo quase pop”. Igualmente nessa perspectiva, José Castello (1999, p. 196) em **Inventário das sombras** assinala a correspondência entre a poetisa e a personagem: “Quem até hoje descreveu o predomínio da personagem sobre a poeta foi o escritor Bernardo Carvalho [...] que em **Teatro** [...] inspirou-se não apenas nela, mas também na sucessão de imagens a ela superpostas, para criar uma personagem igualmente sufocada em máscaras – a sua Ana C.”

unidade, a coerência, o nexos em meio a um material bastante heterogêneo entre cartas, bilhetes, livros, recortes de jornal, antigos documentos, vídeos e fórmulas matemáticas com soluções impossíveis”. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 125)

As fórmulas matemáticas indecifráveis são um tema recorrente nos romances de Carvalho do período, como em **Medo de Sade** (2000), em que um dos personagens protagonistas é uma contadora, e um papel com uma fórmula matemática torna-se um elemento crucial da trama. Essas fórmulas sempre surgem como símbolos e marcas do incompreensível, do impenetrável, do inútil gesto hermenêutico das personagens protagonistas. No entanto, para o autor, essas fórmulas também são uma chave para entender parte de seu processo literário:

Sempre fui uma nulidade em matemática. Só consegui multiplicar no dia em que, como uma luz, ouvi a frase “a vezes b” e afinal a compreendi pela semântica, quando traduzi numa equação gramatical o que até então era uma abstração incompreensível. A literatura, para mim, é essa transposição. É uma forma de superar uma falha e uma impossibilidade, pela imaginação. (CARVALHO, 2005b: 217)

### *Deslocamentos indeterminados*

Assim, esses dois blocos ficcionais complexos e perturbadores cruzam-se e interpenetram-se para conformar o romance. A primeira história, “Os são”, consiste, em um primeiro momento, na voz desse policial aposentado, Daniel, filho de imigrantes ilegais, que relata o súbito retorno a seu país natal. Ao mesmo tempo, sabemos de um “terrorista” anônimo que envia cartas letais que envenenam e matam rapidamente as pessoas que as recebem.

Ao contar esse forçado regresso à pátria de origem, caminho inverso levado a cabo de forma “clandestina” por seus pais cinquenta anos antes, a voz narrativa parece figurar em modo alegórico o constante deslocamento de grupos populacionais, neste caso, de um país miserável e insano, “espécie de inferno”, a outro desenvolvido, o “centro do império”, o “país das maravilhas”, a “capital do século”, onde “está o dinheiro da imagem, do poder”.<sup>28</sup>

O texto não conforma apenas essas diásporas, mas também, sempre por intermédio das matrizes ficcionais do texto, a precariedade e a vulnerabilidade em que vive o sujeito migrante, o que o vincula também de certo modo a algumas teses do filósofo italiano Giorgio Agamben, mais precisamente com o que se depreende de sua forte oposição às precárias e violentas condições em que o homem contemporâneo vive. Grupos humanos que emergem como vivíveis, mas que em seu deslocamento são apagados, não apenas discursivamente, mediante diferentes formas de tratamento.

Como nos referimos anteriormente, em **Homo Sacer**, Agamben (1998) constitui um tempo presente tomado por uma biopolítica, que controla a vida, visando o estabelecimento de subjetividades mais favoráveis ao estilo de vida do mundo pós-capitalismo industrial. O *homo sacer* é aquele indivíduo que, tendo cometido um crime hediondo, não pode ser sacrificado de acordo com os ritos da punição. Porém, se for morto, o seu algoz não será punido. Sendo assim, o

---

<sup>28</sup> Ainda que não seja no plano alegórico, Milton Hatoum (2000), em **Dois irmãos**, figura e problematiza igualmente o intenso movimento migratório, interno e externo, que caracteriza a contemporaneidade. Observamos isso, por exemplo, na personagem Halim, imigrante que carrega consigo um amálgama constituído pelo movimento contínuo entre a cultura do norte do Brasil e a cultura do sul do Líbano, e na personagem Domingas, cuja cultura indígena igualmente é marcada por migrações internas e mesclas de códigos e valores que regulam as ações dessa coletividade.



*homo sacer* é um ser paradoxal que cometeu um crime além de qualquer punição, indesejado tanto pelos deuses quanto pelos homens, fora da jurisdição de ambos, insacrificável, mas ao mesmo tempo passível de ser morto.<sup>29</sup> Tendo como referência a discussão sobre o estado de exceção no âmbito do direito e a consequente teorização sobre o limite da ação humana expressa no exercício da soberania, Agamben pretende desse modo compreender qual seria o estatuto da vida presa e abandonada à decisão soberana. Por isso se apropria da ideia do sagrado, que está fora dos domínios do direito e do sacrifício.

A vida sacra ou vida nua seria aquela que constitui o conteúdo primeiro do poder soberano, exprimindo o caráter originário da sujeição da vida a um poder de morte. Com efeito, configuram-se novas fronteiras entre o que podemos entender como vidas qualificadas e vidas sem qualquer valor. Nesse caso, “sobressai a particular situação de alguns dos países em desenvolvimento, nos quais a desqualificação de certas vidas salta à vista” (ARÁN; PEIXOTO, 2007, p. 854)<sup>30</sup>.

Em **Estado de Excepción**, Agamben (2007c) enfoca uma das noções centrais de sua obra: esse momento do direito no qual se suspende o direito precisamente para garantir sua

---

<sup>29</sup> Sobre a série **Homo Sacer**, de Agamben, conferir de João Camilo Penna “Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi)”. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **Palavra e imagem, memória e escrita**. Chapecó: Argos, 2006, pp. 127-184.

<sup>30</sup> Conferir de Márcia Arán e Carlos Augusto Peixoto Jr. (2007) o ensaio “Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade”, em que os autores discorrem sobre a noção de vulnerabilidade usada pela bioética no debate sobre as pesquisas com seres humanos no presente. Arán e Peixoto partem da leitura de Agamben para apontar, do mesmo modo, como os dispositivos de poder nas democracias atuais conjugam estratégias biopolíticas com a emergência da força do poder soberano para transformar a vida em vida vulnerável, ou nos termos de Agamben, “vida nua”.

continuidade e existência. Sua tese de base é que o estado de exceção, esse momento no qual se suspende a ordem jurídica, se tornou durante o século XX na forma permanente e paradigmática de governo. Um conceito que Agamben retoma de Walter Benjamin, em especial de sua oitava tese de filosofia da História, que diz: “La tradición de los oprimidos nos enseña que ‘el estado de excepción’ en el cual vivimos es la regla. Debemos adherir a un concepto de historia que se corresponda con este hecho”.

### *Personagens desqualificadas*

Nessa perspectiva, Edgardo Logiudice, crítico marxista, afirma, a partir das teses de Agamben, que no momento em que as inovações produtivas tendem a aumentar os lucros do capital, por meio da crescente supressão e substituição da força de trabalho, o homem contemporâneo acaba fora do contrato e, em muitos casos, fora do direito atual. Como consequência, para Logiudice (2007, p. 97):

Este individuo es el tipo de pobre moderno que, en busca de subsistencia atraviesa fronteras sin documentos, “indocumentado” y por ello mismo sin estado sin derechos: en su desnuda vida. Perder la posibilidad de contratar, salir del “estado de contractualidad”, lo deja fuera del derecho, por tanto en permanente estado de excepción. Queda fuera respecto de las normas heterónomas del Estado, pero no libre de toda dominación.

Essa formulação e percepção de Agamben, e seu desenvolvimento em Logiudice, serve como matéria prima à ficção contemporânea de Carvalho, que a inscreve no interior dos modos discursivos literários de **Teatro**, a fim de configurar cenas de fracassos e mortificações, de poderes de morte exercidos por um Estado que tudo domina e controla.

Portanto, ainda que essas questões sejam integralmente relativizadas com a inversão, o desmentido, que chega com a segunda parte do romance, o texto – como narrativa de um refugiado, obrigado a fugir do país para o qual havia migrado por ser ameaçado de morte pelo Estado local – figura questões relevantes da contemporaneidade, com relação aos intercâmbios populacionais e culturais<sup>31</sup>. Representar este assunto é de vital importância para os países latino-americanos, visto que nas últimas décadas assistimos um intenso fluxo migratório em direção aos países europeus e da América do Norte.

### *Modos da discursividade*

Porém, é importante assinalar que Carvalho não elabora uma representação ficcional de um significado histórico objetivo, como construção autônoma, transparente ao social. Não quer romper os limites entre o mundo efetivo e o mundo representado. Não se trata de uma referência direta. O escritor constrói esses significados por meio da mediação da forma que toda literatura pressupõe, e que torna mais complexa a relação literatura e vida social. Podemos dizer, até mesmo, que há um acúmulo de significados e desconfiâncias sobre o social no interior deste discurso literário.

Ainda sobre o tema da migração, o crítico indo-britânico Homi K. Bhabha (1998, p. 24), por exemplo, realiza em sua obra crítica uma análise voltada para as culturas pós-coloniais, que segundo o autor estão marcadas precisamente por histórias de deslocamentos de espaços e

---

<sup>31</sup> Sobre a errância em Carvalho, e em outros textos narrativos contemporâneos, conferir de Rosário Hubert (2008) “Além da geografia: errância e dessubjetivação na narrativa brasileira contemporânea”.

origens, nas quais ganham relevo a escravidão e a submissão. É importante destacar que Bhabha desenvolve seu estudo a partir da experiência como membro da elite local indiana, dessa sociedade colonizada por ingleses durante dois séculos. Para Bhabha, essa demografia do novo internacionalismo: “[...] é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidade camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos”.

O deslocamento ou o percurso de Daniel pelo país dos “sãos” é positivo, em um primeiro momento, visto que consegue um cargo de autoridade dentro da forças policiais desse país. Porém, esse progresso é anulado pela conspiração em que posteriormente se vê envolvido dentro da polícia, no caso do terrorista. Era o próprio Estado do país dos “sãos” que exercia o terrorismo por meio das cartas. Em algum sentido, podemos dizer que o medo gerado por estes ataques servia a este Estado como método de dominação e controle, estratégia facilmente identificada entre as supostas democracias latino-americanas das últimas décadas.

### *Linguagem vil*

As profundas diferenças entre esses dois “países” são construídas sempre de forma binária e estendem-se à linguagem. A personagem afirma, por exemplo, que uma história vil, indigna, apenas pode ganhar forma em uma língua de um país ou estado nacional igualmente perverso, passando do individual ao coletivo sem mediações. A personagem para compor a sua narrativa resgata a “pobre” língua de seus pais, visto que na língua dos “sãos” o sarcasmo não existe e “só

nesta língua [a de seus pais] posso restituir a verdade infame dessa história” (CARVALHO, 1998, p. 23).

Em todos os níveis do texto, nessa primeira parte, subjaz, como já comentamos, um gesto que parece querer levar o leitor para o plano da representação alegórica, a começar pelo título deste capítulo ou parte, “Os são”. As expressões entre aspas ao longo do texto, quase sempre sugerindo situações simbólicas, ou provocativas de um significado mais amplo, igualmente nos fazem experimentar esse movimento para a abstração. Inclusive, às vezes, fazendo-nos crer que estamos prestes a entrar talvez em um romance de ficção científica, em um mundo paralelo ao nosso, em que tudo se organiza de forma paradigmática e se projeta para o futuro.

Entre os termos que aparecem entre aspas no texto, podemos citar “sãos”, “país das maravilhas”, “paraíso sobre a terra”, “centro do império”, “capital do século”, “capital da imagem”. Igualmente, alguns aspectos das personagens, de suas personalidades individuais e dos acontecimentos que se abatem sobre elas parecem querer parecer alguma qualidade moral.

Os espaços, como a cidade a partir da qual a voz narrativa constitui seu relato, em contraposição a do país dos “sãos”, representam um exemplo desse movimento. A personagem sugere um deslocamento entre duas situações limites, entre dois extremos, o bem e o mal, a riqueza e a miséria. Porém, o lócus de enunciação da voz narrativa recai sobre o lado do infortúnio:

Porque aqui não sobrou nada mesmo. A cidade imensa e imunda parece um cemitério gigantesco, com os edifícios cinzentos, manchados e escorridos, lavados pela água da chuva, servindo de lajes fúnebres. Só há miséria. Tudo é de

segunda mão. [...] É como se a cidade tivesse sido construída dentro de uma lata de lixo. Daqui posso ver onde ela acaba [...]. (*Idem*, p. 16).

Todos os elementos negativos de um centro urbano parecem concentrar-se nesse espaço. A morte se derrama sobre a arquitetura da cidade, onde já não existe o novo, apenas ruínas. Nada sobrou do que havia antes, o que revela um itinerário adverso, de destruição, de deterioração.

### *Subversão do registro sociológico*

As cartas do suposto terrorista eram endereçadas a empresários ou publicitários que representavam algumas funções fundamentais dentro da ordem capitalista da sociedade desse país fictício. A princípio, seus atos decorriam de uma crítica aos interesses do capital industrial e tecnológico em seu intento de “destruição dos seres humanos”, segundo as cartas recebidas depois das mortes, reivindicando os atentados.

Carvalho aqui recupera ironicamente, nos alvos e nas cartas desse suposto terrorista, certos jargões da crítica sociológica contemporânea. Após a morte da primeira vítima, um alto executivo de uma companhia de seguros, por exemplo, a carta justificava o atentado “por meio de uma lógica curiosa e mirabolante [...] em que o executivo entrava como uma marionete nas mãos das grandes corporações e estas, como a materialização do mal sobre a Terra”. (*Ibidem*, p. 23)

Este assunto é recorrente na narrativa de Carvalho da década de 1990, e um discurso semelhante pode ser encontrado em **Onze**, nas palavras da personagem que faz parte de uma organização anti-sistema.

Segundo a personagem, o dirigente da organização escrevera um texto durante o período em que esteve preso em que:

[...] denunciava o âmago, a origem, a essência, que eram todos uns corruptos e que a corrupção e a sociedade ocidental eram uma só, e a barbárie também, tinham achado um meio de camuflar a barbárie, que chamavam de democracia, mas era tudo pela barbárie e pelo dinheiro [...] (CARVALHO, 1995, p. 118)

### *Visibilidade da morte nas fronteiras da ficção*

Dessa maneira, a lógica terrorista impunha-se e espalhava-se — este romance precede o 11 de setembro — no país dos “sãos”: “O pressuposto terrorista era a personificação, embora ausente, imaterial, fantasmagórica, da ameaça da morte ao alcance de todos” (CARVALHO, 1998, p. 25). Além de a morte estender-se a todos indiscriminadamente, todo o primeiro relato está marcado por um segredo: a razão do retorno repentino da personagem ao seu país natal. Este mistério se faz presente de forma obsessiva entre a multiplicidade de intrigas, que como em **Onze**, empurram o leitor para os limites da forma do romance, para a experiência bruta do desfazer de seus contornos, pela quase desaparecimento do sentido das formas narrativas.

Trabalhando sobre essas fronteiras, desvela-se o mistério sobre o regresso da personagem: as cartas do terrorista reivindicando os atentados eram uma simulação; eram forjadas pelo policial aposentado, fato que abre a possibilidade da participação da polícia em todo o processo, até mesmo nas próprias mortes. Era o policial quem escrevia as cartas que recebiam as vítimas depois de entregues as missivas letais. E havia um suposto autor dessas cartas sendo falsamente responsabilizado pelas mortes. Desfazem-se para o leitor desse modo aquelas intrigas e peripécias

relacionadas às histórias do terrorista até o momento e o texto se abre para um Estado, soberano, que lança mão do terror para manter a população e seus cidadãos sob controle e amedrontados.

### *Instância literária*

Outro aspecto dessa trama consiste em que, desde a perspectiva do narrador protagonista, Daniel, todo seu potencial literário, de escritor frustrado, estava sendo empregado para a construção dessas justificativas.

Conheço todas [as cartas] de cor. Pesei cada frase, cada palavra. Sob as ordens dos superiores, tentei imaginar os motivos, e criei um personagem por trás dos atentados. Fui buscar no fundo da minha imaginação tudo o que não havia utilizado no meu projeto abortado de tornar-me um escritor. Invenitei aquele homem revoltado, louco, só. [...] (*Idem*, p. 74)

Uma carta que lhe havia sido solicitada antecipadamente indicava que os policiais eram os responsáveis pelos atentados, que eram usados no sentido de criar uma ameaça, necessária como fator de coesão social. Além disso, outro elemento importante é que essa trama nos leva a um referente muito presente no noticiário internacional dos primeiros anos século XXI, posterior à publicação do livro, que é a intriga em torno a um suposto terrorista que distribuía cartas com antraz nos EUA e que supostamente teria sido encontrado a partir de um perfil realizado pelas forças de investigação americanas.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Na verdade, o suposto terrorista se revelou inocente e o Estado Norte-Americano foi obrigado a pagar-lhe uma indenização pelos danos causados. Mas as coincidências entre a personagem do romance V., que se declara à polícia responsável pelos atentados, e o perfil do cidadão estadunidense acusado injustamente são assustadoras.



No entanto, o referente neste e em outros textos de Carvalho, como já indicamos anteriormente, serve principalmente como um ponta-pé inicial para a figuração de um universo literário que pouco tem a ver, como já afirmamos anteriormente, com uma denúncia imediata ou com um discurso afirmativo que articula política e literatura<sup>33</sup>. Carvalho com este texto zomba das convenções psicológicas, supostamente objetivistas, que estão por trás da detenção do suposto autor das cartas envenenadas em solo estadunidense. O material jornalístico perde o caráter informativo para ser virado de cabeça para baixo, esvaziado de seu sentido usual e calcificado, bem como certo discurso sociológico que muitas vezes o sustenta.

### *Pornografia*

A segunda história, “O meu nome”, consiste no relato também em primeira pessoa desse fotógrafo de paisagens, Daniel, internado em um hospício, cujo protagonista, Ana C., é um astro de fitas pornô, viciado em drogas, envolvido na trama de um assassinato de um político importante. É importante destacar que a personagem que narra este segundo relato recupera de Ana C. uma série de considerações a respeito da pornografia que parecem refletidas na estrutura do próprio romance. Nas palavras de Daniel que “traduziram” as ideias de Ana C.:

---

<sup>33</sup> Anderson Luís Nunes da Mata (2005), em “À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho”, artigo que analisa a errância sobre territórios, gêneros, nomes e textos em algumas obras do escritor, escreve que: “O aspecto crítico da obra de Carvalho aponta para esse sentido: a qualquer prática sustentada em instituições – por natureza, fixas – é impossível atribuir uma significação. Assim, pode ser a biografia de Daniel, em ‘Os são’, seja a biografia de Ana C., em ‘O meu nome’, ou a interpretação da psiquiatra sobre as narrativas dos dois Daniéis, ou o jornalismo investigativo do narrador de **Nove noites**, ou ainda o estudo científico antropológico de Quain sobre os krahô, ou o puro esforço pela vontade de verdade dos três narradores de **Mongólia**.”

Se tudo na vida dos homens é uma busca de sentido, o problema de você cair na pornografia é que o sentido desaparece de supetão, quando você goza e se depara com o que tem diante de si. A pornografia é a atividade humana mais realista e terrível, por subverter todas as ilusões, de surpresa, quando menos se está preparado para encarar o vazio do mundo. Ela é a atividade humana que sob o disfarce do prazer [...], mais se avizinha do desespero e da verdade. Na promessa imediatista de satisfazer, a pornografia abre a porta para o vazio do mundo, quando prometia a ilusão de encobri-lo. (*Ibidem*, p. 110-111)

### *Mudança repentina*

No entanto, em um determinado momento do relato, a personagem depara-se, e com ela o leitor, com o texto da primeira parte, gesto que invalida, desmente de certa forma, as histórias e as personagens da narrativa precedente. O texto inicial não passaria de um manuscrito de um paciente psiquiátrico, sem nenhuma conexão com as personagens e acontecimentos narrados. No entanto, a voz narrativa dessa segunda história crê que isso também é mentira, que em realidade é de alguém, justamente Ana C., fazendo-se passar por esse rapaz, comunicando-se com ele por sinais, ainda que o texto deixe em aberto a possibilidade de ser ele mesmo o autor.

Não teria me espantado se ali tivessem me dito que tudo o que me contou Ana C. nunca tivesse acontecido – que o policial, o “homem mais velho”, nunca tivesse existido, fosse pura invenção como todas as outras –, assim como não me espantaria se viessem me dizer agora que sua morte é a última de todas as mentiras e que, internado em um hospício com seu verdadeiro nome que ninguém conhece, de volta a seu país de origem, e à sua língua, Ana C. se dedique a escrever histórias estapafúrdias [...] (*Ibidem*, p. 129).

As mesmas dúvidas que a personagem vivencia com relação à autoria do texto e às histórias por ele construídas são experimentadas pelo leitor. Esse desdobramento inusitado da trama torna o texto – e por consequência o sentido – fugidivo, inalcançável, intocável, os mesmos atributos da personagem Ana C.

*Doxa em curto-circuito*

Uma estratégia, já observada em outras obras do autor, em que a intriga de um dos capítulos, ou partes, emaranha as histórias de outros capítulos. Em **Medo de Sade**, por exemplo, o diálogo entre as duas personagens da primeira parte ganha um sentido inusitado com a narrativa da segunda parte do texto. O que em um primeiro momento podia ser entendido como um diálogo ocorrendo no século XIX, transforma-se no resultado de uma intriga policialesca em que um criminoso acaba, mais uma vez, em um hospital psiquiátrico. O mesmo acontece com o romance **As iniciais**, que será analisado mais detenidamente adiante, que apresenta uma primeira parte denominada A. e uma segunda D., nomes diferentes para uma mesma personagem.

Carvalho conforma assim um universo ficcional diferente a cada nova representação, que apaga, contém ou corrige a anterior. Sempre estamos diante de uma ficção que supõe outra que a desdiz, que a desautoriza. Conformam-se infinitas versões de uma versão, multiplicam-se as possíveis perspectivas sobre as tramas. O leitor se encontra, portanto, diante de uma intensa trama de conjeturas.

Frente à impossibilidade de uma experiência ficcional que faça referência a uma origem, com um sentido estático e substantivo, tudo é simulação, cópia, teatro, espectro. Todo relato é devorado por outro no interior do próprio relato. O campo de sentido e de significado está permanentemente em trânsito, à espera de uma nova versão que desacredite a anterior. A alienação e o desejo das personagens parecem produzir um sentido em constante transformação;

não mais um substantivo, mas um verbo, salientando o movimento. A estrutura do romance também aponta nessa direção.

Em **Teatro**, esse espectro age igualmente como um duplo insano e cruel, enunciado desde os limites do delírio e do desejo como desdobramento e estilhaçamento ontológico não apenas do sujeito, mas também do texto, do discurso que sustenta esse sujeito. Nessa perspectiva, Carvalho (2005b, p. 219) acomete mais uma vez contra o naturalismo e as convenções romanescas ao afirmar o seguinte sobre o romance **Teatro**:

Em **Teatro**, o que podia ser criticado na resolução totalmente fechada, “matemática” e articulada do romance era, no fundo, o próprio tema do livro. Nesse romance, devo ter chegado à forma mais manifesta – e por isso talvez também a mais esquemática – dessa ideia do mundo como convenção, que foi sendo afinada em **As iniciais** e **Medo de Sade**. [...] Antes, aparecia na estrutura narrativa e nas frases que se desdobravam e se contradiziam, esfacelando o mundo que acabava de ser construído.

Esse esfacelamento do mundo a que se refere Carvalho acaba em **Teatro** sendo parte integrante do esfacelamento da experiência, da própria escrita e das formas da literatura e do literário na contemporaneidade. Personagens ameaçadas pela violência e morte. Intrigas que se decompõem e que desaparecem. A arquitetura que se pulveriza. Uma vertiginosa manipulação figural e ficcional que leva a destruição a todas as instâncias da representação narrativa.

### *Normas em suspeição*

No entanto, a radicalidade dessa proposta narrativa aproxima **Teatro** de um conjunto de textos que desde o século XVII tem o paradoxo, o desconcerto racional, como eixo constitutivo. Como exemplo, podemos citar os clássicos **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes, **Alice no**

**país das maravilhas**, de Lewis Carrol, entre outros. São narrativas que se caracterizam fundamentalmente pelo fato de as normas que as conformam estarem sob suspeita ou até mesmo em colapso.

Gilles Deleuze (2008) assinala que o paradoxo é em um primeiro momento o que arrasa o bom sentido como sentido unívoco. No entanto, logo depois, o paradoxo destrói igualmente o sentido comum como atribuição de identidades estáveis. O paradoxo se oporia à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa*, o bom sentido e o sentido comum. O bom sentido é a afirmação de que, em todas as coisas, existe um sentido que pode ser determinado. Mas o bom sentido implica uma direção: o sentido único. E proclama a exigência de uma ordem segundo a qual temos que escolher uma direção e permanecer nela.

Mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo. O sentido comum identifica, reconhece. Possui diferentes faculdades da alma ou órgãos distintos do corpo e os remete a uma unidade capaz de dizer “Eu”. Objetivamente, o sentido comum subsume a diversidade dada e a remete à unidade de uma forma particular de objeto ou uma forma individualizada de mundo. (DELEUZE, 2008, p. 25; 27; 93)

Desse modo, de um conceito epistemológico, o paradoxo passa a ser um princípio narrativo, suspendendo sentidos, transgredindo limites e contradizendo lógicas discursivas. Entre os autores que podemos citar como exemplo e que estão presentes em um amplo e recente estudo realizado por um grupo de pesquisa da Universidade de Hamburgo, coordenado por Klaus Meyer-Minneman, estão Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno, Jorge Luis Borges, Julio

Cortázar, Copi e Ricardo Piglia. Para Grabe, Lang e Meyer-Minnemann (2006, p. 13), coordenadores desse estudo, desde a perspectiva da narratologia:

[...] la narración paradójica se caracteriza fundamentalmente por el hecho de que los parámetros constituyentes del discurso y/o de la historia de una obra literaria se ponen de entredicho o “cortocircuito” consigo mismos. Esto significa que los criterios de representación, seleccionados para la realización de una obra narrativa en base a las respectivas doxas (del discurso y/o de la historia), se ven desdoblados por su contrario correspondiente. Por consiguiente, se puede afirmar que el empleo de los procedimientos de la narración paradójica en una narración produce al mismo tiempo su narración inversa. Esto quiere decir que cada narración necesariamente pone en escena otra narración.

O paradoxo, semântico ou estrutural, leva, assim, ao colapso as normas literárias selecionadas para a execução desta obra ficcional, na perspectiva de que cada narração coloca em cena outra narração, uma narração inversa. A estrutura binária de **Teatro** funciona precisamente nesse sentido, reforçada pelas inversões no plano semântico. A segunda narração coloca em jogo as bases da *doxa* da primeira, isto é, esse conjunto de situações, personagens e ações que podem ser enfocados, selecionados e segmentados de maneiras intermináveis, isto é, o sistema narrativo em questão.

### *Desestruturação do gênero*

Este procedimento serve igualmente a Carvalho como forma de trabalhar as categorias sexuais e o campo sexual na narrativa. **Teatro** nesse sentido desarticula também a questão do gênero. O campo da sexualidade no romance nos transporta a uma infinidade de diferenças e formas de pensamento existentes sobre a sexualidade. Um campo sexual cambiante, com gêneros que não respondem a uma construção restritiva. Ana C., por exemplo, que no primeiro texto era

uma mulher, abusada pelo pai quando criança, no segundo torna-se um enigmático ator pornô da indústria de “entretenimento adulto”, que supostamente é responsável por levar uma série de pessoas ao manicômio, detonando uma paranoia coletiva em torno à sua figura.

Vale lembrar que Carvalho não centra o foco da narrativa no gênero do objeto do desejo sexual de suas personagens, mas nas inúmeras formas de sexualidade que podem ocorrer na contemporaneidade. Nesse sentido, ele parece desestimar o fato de que das muitas dimensões pelas que a atividade genital de uma pessoa pode se diferenciar da outra, seja o gênero do objeto de desejo o que tenha permanecido como a dimensão que denota a onipresente categoria atual de orientação sexual.<sup>34</sup> O escritor brasileiro não se detém nas razões desta condensação súbita e radical das categorias sexuais, pois prefere explorar suas implicações e consequências, variadas e profundas. Para Eve Kosofsky Sedgwick (1998, p. 46), por exemplo, “El reduccionismo conceptual de la totalidad de la sexualidad a un cálculo matemático binarizado de homo o heterosexualidad, característico de nuestro siglo [século XX], es un factor importante pero completamente histórico”.

Outro elemento que devemos destacar para a compreensão da presença da questão do gênero nessa obra é o fato da cultura ocidental moderna ter situado a sexualidade em uma relação cada vez mais privilegiada com nossas construções mais apreciadas de identidade individual,

---

<sup>34</sup> “¿Por qué ante todo, la clave de la identidad debe ser la preferencia sexual? Y, más fundamentalmente, ¿por qué la preferencia en sí misma debe entenderse sólo como una función de la díada homo-heterosexual? Esa díada encarcela el cuerpo erotizado dentro de una sexualidad rígidamente generizada, en la cual el placer se reconoce y legitima de inmediato como una función de las diferencias genitales entre los sexos.” (BERSANI, 1998, p. 16)

verdade e conhecimento. E cada vez é mais certo que a linguagem da sexualidade não apenas coincide com outras linguagens e relações ligadas ao conhecimento, mas que as transforma. Além disso, a sexualidade é a atividade humana da cultura moderna ocidental com uma maior carga significativa. **Teatro**, desde sua condição de construção representacional, embrenha-se nesse debate, pois as personagens supostamente têm uma implicação erótica, mental e emocional mais rica com os atos sexuais que não realizam ou que não querem realizar, como espectadores, por exemplo, do que com os que levam a efeito, com exceção, é claro, de Ana C.

A sexualidade, do mesmo modo, parece constituir uma parte importante da identidade que algumas personagens percebem de si mesmas. Além disso, para essas personagens, a preferência por um determinado objeto, ou cenário sexual parece ser tão antiga que parece ser experimentada como inata e como detonadora de um sentido da existência quase ontológico. Portanto, o fato de a sexualidade ocupar um lugar de destaque em **Teatro** responde à determinada lógica da cultura contemporânea e aproxima o romance de importantes questões do mundo presente.

### *Transformações*

Ainda com relação a esse conceito de transformação, de metamorfose, a personagem Ana C. de **Teatro** nos leva a um ensaio de Severo Sarduy (1999) denominado “La simulación”. No texto, Sarduy afirma que o travesti é análogo à borboleta da Indonésia pela sua capacidade de desaparecer no fundo quando pousa sobre o arbusto. Esta mariposa se parece tanto com as folhas



do arbusto que coloca em dúvida os conceitos do real, e sugere que esta categoria também se baseia na imagem, no artifício e na representação.

Para o escritor cubano, seria cômodo reduzir o desempenho do travesti a um mero simulacro, a um fetichismo da inversão: não ser notado como homem, transformar-se na aparência de uma mulher, pois não há nada mais ingênuo do que relacionar seu trabalho corporal à simples obsessão cosmética, ao afeminamento, à homossexualidade. Essas não são mais do que as fronteiras aparentes de uma metamorfose sem limites, sua “tela” natural. É o poder do artifício como jogo com a representação e a imitação. Os cosméticos e as máscaras de uma entidade fantasmática que ronda tanto a cabeça do homem como da mulher.

Sendo assim, é desse modo que as metamorfoses ocorrem em todos os planos do texto. O desvanecimento da experiência se dá, portanto, conjuntamente ao dos artifícios discursivos da ficção. Essas transformações, sem limites, emperram e retém os significados em uma zona exasperante, em que uma representação inquietante e fragmentária põe em cheque os moldes do real e do contemporâneo.

### 2.3. “AS INICIAIS”: FICÇÕES RISÍVEIS

*O fascínio dos textos de M. vinha justamente daí, das iniciais.  
M. criava um mundo ao seu redor e lhe dava uma importância quase mitológica.  
Todos queriam ser transformados em iniciais.*

**As iniciais**, Bernardo Carvalho

Em **As iniciais** doze personagens reúnem-se para jantar em um antigo mosteiro de uma ilha europeia, durante as férias de verão, em agosto. Nesse jantar, planejado nos mínimos detalhes, a personagem-narradora, jornalista e escritor, recebe uma caixinha de madeira com quatro iniciais entalhadas na tampa, como um código a ser desvendado. Dez anos depois, no Brasil, um país emergente, à beira de ser tragado por uma catástrofe financeira mundial, durante também um almoço na sede de uma fazenda, ele encontra um pintor exilado para curar-se de uma crise psíquica, cuja identidade verdadeira supostamente está relacionada com o jantar anterior.

O romance, mais uma vez, está dividido em duas partes: o primeiro “capítulo” recebe o título de A., e o segundo, D., iniciais supostamente de uma mesma personagem. A personagem-narradora em ambos os textos é a mesma, ainda que possamos identificar pequenos desvios e diferenças de perspectiva entre os dois relatos. É importante lembrar que os nexos de temporalidade e causalidade entre os dois textos muitas vezes apresentam incongruências e paradoxos.

Isso posto, em um vaivém entre o presente e o passado, a primeira parte da narrativa desloca-se procurando reconstituir alguns sentidos que, talvez, não tivessem sido percebidos pela

personagem-narradora no tempo do acontecimento das ações: “Agora, *em retrospecto*, penso que se (M.) cortou a conversa naquele instante, ríspido, para fazer um brinde, não foi por ter alcançado o sentido, mas justamente por tê-lo compreendido muito bem, em toda a sua extensão” (CARVALHO, 1999, p. 33).

Esse deslocamento dá a conhecer um processo mnemônico que tem presente apenas alguns episódios e fragmentos desse tempo transcorrido. Ainda assim, faz-nos participar de uma arquitetura narrativa cujo trânsito pelas últimas décadas do século XX e pela geografia do mundo é igualmente marcado pela constante presença da morte, que parece acuar sem distinção as personagens. Uma vez mais, em uma conexão com o romance **Onze**, os gritos e os silêncios dos “mortos-vivos” parecem organizar as múltiplas intrigas do texto.

Os mortos retornam, até mesmo, para desmascarar os vivos de seus interesses banais e frívolos, como acontece no relato da personagem “herdeira dos laticínios”, em que uma aristocrata europeia desaparece, juntamente com suas joias, depois de um passeio de barco com alguns amigos, e retorna, vinte anos depois, ostentando as joias que supostamente lhe haviam sido roubadas. A personagem “M” pergunta à “herdeira”: “Mas então foi ela mesma quem decidiu sumir, roubando em seguida as próprias joias, para jogar na cara dos outros, vinte anos depois, o que no fundo eram?” (*Idem*, p. 60)

### *Vazio fantasmagórico*

As personagens do romance configuram uma pequena burguesia, indefinida até certo ponto com respeito à nacionalidade, em um universo em que aparentemente as velhas classes se dissolveram. Mas se trata de uma singular pequena burguesia que faz questão de anular qualquer identidade social reconhecível. Este grupo se comunica e se expressa continuamente por meio do impróprio e do inautêntico, erradicando, em uma ambiguidade espectral, os conceitos de origem e unidade em que se baseiam o indivíduo e a experiência. Essas figuras ficcionais nos conectam a um pequeno texto de Agamben (2006b, p. 53-54), intitulado “Sin clases” em que ele afirma:

El pequeño burgués anula todo lo que tiene entidad con el mismo gesto con el que parece obstinadamente adherirse a ello. Sólo conoce lo impropio y lo inauténtico y rechaza incluso la idea de una palabra propia. [...] En la pequeña burguesía, las diversidades que han caracterizado la tragicomedia de la historia universal están expuestas y recogidas en una vacuidad fantasmagórica.

Em meio a esse “vazio fantasmagórico”, **As iniciais** nos apresenta uma série de personagens que sofreram uma abrupta interrupção da vida. Muitas das personagens que formam parte desse primeiro “capítulo” têm a vida cortada pela AIDS. O curso normal de suas existências acaba suspenso e essa passagem se derrama sobre a perspectiva da personagem narradora. Diferente dos textos citados anteriormente, **A doença, uma experiência** e **De Profundis**, - valsa lenta, que tratam de experiências relacionadas à morte, a personagem narradora de **As iniciais** não vivencia diretamente essa experiência da morte, pois sobrevive a ela, mas a sofre de forma secundária, como testemunha e como sujeito do luto, visto que a maioria das personagens que faziam parte de seu grupo de amigos no primeiro capítulo desaparece, devorada pela AIDS.

### *Narrativa autoficcional*

A voz narrativa de **As iniciais** conforma desde o primeiro momento um narrador angustiado e cético. Pode-se dizer que a desolação é o que caracteriza os modos de ser desse jornalista e escritor. Toda a primeira parte do romance, intitulado apenas A., está traspassado pelo afastamento sem retorno entre o escritor-narrador e seu companheiro sentimental C., também escritor. Essa cisão, ainda não digerida, parece ser a responsável por uma espécie de exterior ameaçante e vazio que percorre as diferentes tramas do texto, sempre sob o olhar da personagem narradora: “De que adiantaria dizer a C. que ainda poderia passar o resto dos meus dias com ele, a mesma coisa que eu disse quando o conheci, agora que me telefona todos os dias sem nada para dizer” (CARVALHO, 1999, p. 23).

Esse olhar conforma-se e ganha sentido com o desenrolar das inúmeras histórias das personagens e com o gesto de voltar-se para os processos constitutivos da escrita. Um voltar-se que se dá desprovido de qualquer sentido de certeza, por inata incapacidade da voz narrativa. O que marca esta primeira parte é, sem dúvida, a escrita “autoficcional”. É assim que ela nos conduz, e concomitantemente se constitui, pelas inúmeras peripécias do texto.

Essa incapacidade inata nos transporta, da mesma forma, para uma incomunicabilidade que parece ser um elemento medular das ficções contemporâneas. Esse impedimento, esse truncamento dos processos da escrita, essa desconfiança já não tem a ver apenas com a suspensão e a mudança dos processos de troca de experiências que visualizava Benjamin nos primórdios do capitalismo, como podemos ler em “O narrador”, e, sim, com os desdobramentos dessas

modificações na contemporaneidade. Em **As iniciais**, há um processo tão intenso de figuração de um conformismo, com tonalidades emotivas e melodramáticas, que permite que uma exterioridade impregnada de niilismo e de desprezo adentre o subsolo da voz narrativa.

### *Escrita inautêntica*

A princípio, é importante destacar que é a perspectiva do presente que se derrama sobre os acontecimentos passados, perspectiva que contém a consciência das imprecisões e inautenticidades do processo de escrita. Essas inautenticidades, que consistem na utilização sem critério de estratégias e modos discursivos de outros, provocam do ponto de vista da personagem narradora certa repulsa pela própria escrita: “e o texto que agora escrevo, este pastiche de merda” ou “ao contrário do que poderia me dizer C. ao me reprovar este pastiche de merda” (*Idem*, p. 13; 32).

Esse processo meramente imitativo igualmente está presente, por exemplo, no “empréstimo” declarado que o narrador faz do uso das iniciais a fim de determinar, ou indeterminar, o nome das personagens no texto. A narrativa dilui-se desse modo no anonimato, embaralhada na multiplicidade dessas formas falsas e incorporando um desprezo pelo próprio tecido textual que a personagem narradora está constituindo.

Neste caso, o termo pastiche parece nos trasladar para os usos iniciais do vocábulo. Etimologicamente proveniente da palavra italiana *pasticcio*, que significa massa ou amálgama de elementos compostos, pastiche era usado no campo da pintura de forma depreciativa para

designar quadros criados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais. Durante a Renascença, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres imitavam quadros de grandes mestres com intenções fraudulentas.

O pastiche de **As iniciais** remete-nos, assim, à fraude, ao plágio, a uma mera transposição imitativa, a um processo derivativo esvaziado de valor estético. O trabalho de recorte a fim de manusear linguagens, contrapor registros e níveis linguísticos com o intuito paródico ou simplesmente estético detém-se aqui na superfície, esvazia-se de sentido, torna-se mera operação discursiva que não vai além de seus contornos imitativos. A escrita não significa nenhum tipo de redenção, nem um limite para o qual a superação simbolize vida nova: “Assim, este pastiche acaba sendo uma espécie de provocação, a única reação possível a essa regra diabólica em que me vi enredado, tirando de mim o que eu já tinha, em troca do que eu almejava. Minha vida acabou no dia em que passei a escrever” (*Ibidem*, p. 19). Desse modo, observamos como **As iniciais** configura, desde a ficção, uma ideia de experiência ligada, entre outras coisas, a processos discursivos e modos de construção narrativa impregnados de uma exterioridade desumanizada, vazia e opressora.

### *Articulação do óbvio*

Ainda nessa perspectiva, segundo a voz narrativa, o texto, pretensamente autobiográfico, não passa de uma escrita óbvia, da articulação de uma série de obviedades em conjunto. Apenas

uma repetição de sentidos comuns, fáceis de descobrir, manifestos. Significados sem dimensão transcendente que saltam à vista de qualquer um e que dispensam qualquer cadeia de pensamento mais elaborada para serem compreendidos: “A obviedade de que quase tudo na vida pode ser visto de vários ângulos e mudar conforme o ponto de vista se aplica com tanto mais exatidão às minhas impressões daquela noite em E. [...]” (*Ibidem*, p. 82)

O escritor ainda alerta o leitor de seu gosto “duvidoso”, de que suas escolhas discursivas não inspiram confiança. Desarticula e desmonta a ideia do escritor como um intérprete privilegiado do mundo e dos significados do mundo, que detém uma percepção profunda e singular da realidade que o levaria aos mistérios da existência humana. Inclusive o processo de publicação de seus textos está relacionado, muitas vezes, à morte de alguém, como, por exemplo, quando alguns ensaios seus sobre futebol acabam publicados em uma prestigiosa revista literária, após a morte de uma amiga ensaísta, ou quando morre a personagem M.: “Não seria de espantar que a morte de M. tenha aberto o meu caminho, não sem ter de pagar caro, me fazendo ao mesmo tempo perder o que tinha de mais importante, quem mais amava [a personagem C.]” (*Ibidem*, p. 18).

As diferentes modalidades de violência, que constituem o cenário da narrativa de **As iniciais**, encobertas e dissimuladas, às vezes, pelo número e intensidade de intrigas, conformam linhas de fuga e tensão que atravessam o território do romance e o carregam para um imaginário de mortes e sombras, que repete o engano.



### *Veloz melancolia*

Assim sendo, em meio a expressões de auto-referência quase todas depreciativas, o passado vai sendo constituído pleno de melancolia, em que apenas podemos entrever referências temporais e espaciais. Ainda que essas referências nunca estejam claras, não há dúvida de que se trata das últimas décadas do século XX. Uma alusão evidente, por exemplo, é a morte de algumas personagens decorrente da AIDS, tema também presente em **Onze** e em outros romances do autor. A velocidade com que esta doença se espalha e a forma de difusão entre as pessoas, quase sempre companheiros sentimentais, nos faz pensar em um mundo transitório e cruel, e coloca de manifesto uma contemporaneidade sem saída, uma estranha atividade da morte desgarrada já de suas paisagens transcendentais.

No entanto, ao trazer a epidemia da AIDS para seu universo ficcional, Carvalho em nenhum momento parece querer articular um discurso afirmativo de protesto e denúncia, pois há muitos procedimentos discursivos no romance que não permitem pensar que o referente aqui cumpra esse papel. Contudo, podemos dizer que se configura um universo em que, sim, salta aos olhos a vulnerabilidade e precariedade da vida de muitas figuras humanas, condenadas por um surto virótico mortal. São igualmente vidas excluídas da proteção sanitária do Estado, expostas à violência de uma enfermidade letal, estigmatizadas, e pelas quais apenas o narrador parece estar de luto. São como vidas sobre as quais podemos dar morte sem nos importarmos com isso.

Quando Agamben (2006b) elabora sua crítica à contemporaneidade, por meio dessa obscura figura do direito romano, o *homo sacer*, quando destaca a tese de íntima solidariedade

entre democracia e totalitarismo – ele não autoriza a liquidação ou a nivelção das enormes diferenças que caracterizam sua história e seus antagonismos – nos orienta sobre as novas realidades e imprecisas convergências que compõem essas zonas de exclusão do presente. Novas realidades no sentido de categorias políticas que articulam as formas de poder e violência da contemporaneidade, e imprecisas convergências no de recentes processos de subordinação e coerção.

### *Territórios de perda*

Além disso, essas mortes delimitam para a personagem, impregnada de um sentimento nostálgico, o fim de uma época, de uma ilusão, apesar de essa ilusão nunca ficar bem definida no texto: “E com eles desapareceu toda uma época que, embora eu só tivesse vivido tangencialmente, coincidiu com o fim das minhas esperanças.” (*Ibidem*, p. 15).

Sendo assim, com o desaparecimento dos protagonistas de seu passado, conforma-se um percurso existencial marcado pela perda. Salta aos olhos do leitor um mundo mortificado, degradado. Edifica-se um espaço presente hostil, acossado por pequenas tragédias, que se mantém assim na segunda parte do romance. Nesse segundo momento, dez anos depois, a hostilidade do espaço exterior se estende para o terreno político e social, com a iminência de uma crise intensa do país inteiro: “Vinhão subindo pelo gramado na nossa direção, que conversávamos em torno das mesas do jardim sobre a crise econômica que tinha se abatido sobre o mundo, derrubando

um país após o outro, os que eles chamavam de emergentes. Diziam que seríamos os próximos".

(*Ibidem*, p. 87)

Ambos os capítulos do romance apresentam uma profusão de personagens, todas elas marcadas por histórias trágicas. Como exemplo, podemos citar as personagens M. e G., que morrem em decorrência da AIDS, o “administrador de fortunas”, duplamente marcado, pela suposta morte de seu cliente milionário escocês, e pelo processo de corrupção de menores que interrompeu a trajetória de um jovem escritor promissor; a antropóloga torturada no lugar da irmã, que morre misteriosamente anos depois etc. Até mesmo em suas origens, a personagem narradora já havia identificado essa marca da morte antecipada, que se mantém no presente como espectro: “[...] me lembro perfeitamente de minha mãe dizendo que durante anos esperou a volta do pai, morto de tifo ou febre amarela e enterrado no meio da selva, por nunca ter visto o cadáver; que por anos desconfiou da morte do pai, acreditando que de uma hora para outra ele bateria a porta”. (*Ibidem*, p. 15)

Quem sabe o que se escondia como potência debaixo das existências desses indivíduos, o que existia em estado latente? Temos a nítida impressão de que já não há um antídoto para a certeza da antecipação da morte. Não há espaço para a cortesia, para a cordialidade com o mundo exterior.

### *Mitificação grotesca*

O fato de a personagem narradora ser um escritor, como muitas personagens da narrativa, traz para o texto a discussão sobre o processo ficcional, principalmente na primeira parte do romance. Uma personagem chave então passa a ser M., o anfitrião do jantar. A obra literária de M. consiste em mistificar a própria vida para torná-la um diário com fins de publicação, bem-sucedido editorialmente. É dele que provém o plano de usar apenas as iniciais para o nome das personagens. De acordo com a perspectiva do narrador, essa mistura de vida pessoal e arte se apresenta esvaziada de sentido e valor. Consiste não em uma autobiografia, mas em uma autoficção banal, uma reverberação grotesca de uma cultura da imagem mercantilista e leviana: “O que fascinava nos livros de M. era justamente a ideia de autobiografia, a importância que ele atribuía à sua própria vida, como se fosse muito significativa, lançando mão de todo tipo de artimanhas para mistificá-lo”. (*Ibidem*, p. 27)

A questão da construção de um mito, como cópia vazia, espectro, simulação, pode ser lido em diferentes níveis do texto, além de ser encontrada em outras obras de Carvalho, como na personagem Ana C. de **Teatro**, por exemplo, como indicamos antes. Em **As iniciais**, isso está presente nas próprias reflexões da personagem protagonista sobre os processos de escrita, e no corrosivo relato que faz da personagem M. São figuras de artistas e escritores produtores de espetáculos vazios, empapados de simulações e encenações banais. São variações de representações caricatas, atravessadas de dispositivos de exibição insípidos e anódinos. Trata-se da incorporação

dos traços mais convencionais do contemporâneo, condicionados às tramas do mercado. O cultural como mercado e o mercado como cultural, ou, neste caso, literário.

A escolha pela reprodução caricata da vida, ordinária em certo sentido, tem origem em um encontro da personagem M. que podemos entender, ironicamente, como edificante de seu caráter e de sua carreira literária. Cabe lembrar que, como a personagem narradora, M. também era jornalista no começo de sua vida profissional. O encontro é com B., um mágico de renome internacional, que havia caído no ostracismo por cometer um erro durante uma apresentação. Em uma entrevista, na tentativa de entender porque B. havia errado o truque, M. “fica encantado” por ter entendido que o mágico havia perdido tudo em nome do que ele supõe ser a verdade, o óbvio: “que a verdadeira mágica só pode vir das falhas e dos erros, nunca das fórmulas, uma coisa óbvia” (*Ibidem*, p. 50). O óbvio, o convencional, passa então a ser entendido como verdade, o que não pode ser dito, por ser “potente demais para ser repetido ou explicado, que o óbvio será sempre um ato puro e incompreensível, condenado à inverossimilhança das explicações” (*Ibidem*, p. 50).

Carvalho desse modo faz o leitor experimentar certo desconcerto, visto que ironicamente estamos perante um conceito de literatura, de processo criativo, desprovido de qualquer sentido, elevando o senso comum à altura da verdade. A escrita não pode conduzir o leitor a experimentar qualquer virtude ou transcendência. Segundo a personagem, estamos continuamente diante da cópia, da simulação. Tudo é sempre um espectro de algo que já existiu, que já teve lugar no

espaço e no tempo igualmente sem nenhum sentido edificante ou revelador. Não é possível uma experiência originária, substantiva, reveladora de algo transcendente.

Frente à impossibilidade de uma experiência ficcional originária – estática, substantiva e essencialista –, tudo é simulação, cópia, teatro, espectro. O território de sentido e de significado está em deslocamento, à espera de uma nova variante que desabone a anterior.

### *Reviravolta?*

A intriga acidentada da primeira parte sofre uma reviravolta ao adentrarmos na segunda, como em **Teatro**, em que a trama de um dos capítulos desdiz as histórias de outros capítulos. As existências sempre cindidas e conflitantes que caracterizavam as histórias das personagens M., da herdeira dos laticínios, do administrador de grandes fortunas, dos frequentadores de academia, de A., personagens despersonalizadas, já que não possuem nomes, algumas apenas um indicativo de sua atividade laboral na sociedade, ganham novos contornos e rumos inéditos com múltiplos relatos e versões que emergem do almoço na sede da fazenda.

No trânsito do jantar do passado para o almoço do presente, novamente a voz do narrador descobre uma multiplicidade de novas personagens à deriva, sem rumo, com um mistério a ser descoberto, sempre um mistério que se desvela infeliz, intrincado, violento, funesto, como o destino das personagens do jantar da primeira parte. Aqui o tom hipotético e de incerteza do texto se acentua ao máximo, pois o suposto pintor exilado aparentemente é a personagem A. da primeira parte do livro.

Mais uma vez os processos discursivos são suspensos pela entrada dessa nova narrativa. A *doxa* do relato é subvertida com os novos sentidos dessa segunda parte. Será o mesmo narrador? Podemos distinguir laços comuns entre personagens e intrigas? O leitor se lança em uma busca por identificar, reconhecer algo que o remete a essa unidade. O paradoxo volta a ser um princípio narrativo, suspendendo significados, transgredindo limites e contradizendo as lógicas discursivas presentes até o momento.

Em torno a essa personagem se desenrolam inúmeras histórias que podem ou não responder às expectativas do narrador. A compreensão dele está sempre repleta de suposições. As incertezas são de tal magnitude que quase invalidam as hipóteses por completo como, por exemplo, na passagem:

E foi quando uma luz se acendeu na minha cabeça e eu compreendi que *talvez*, naquela noite em E., se o advogado da história de L., segundo a sobrinha da anfitriã, era mesmo o administrador de grandes fortunas, e se D. e A. eram a mesma pessoa, então naquela noite em E. *talvez* não tenha sido um trote de M. quando um rapaz veio chamar o administrador de grandes fortunas no mosteiro, dizendo que um homem o esperava num botequim do vilarejo. *Talvez* A. e o administrador já o tivessem matado àquela altura e armaram toda a cena para que fossemos a plateia incauta de uma farsa que lhes serviria de álibi. (*Ibidem*, p. 101, grifo nosso)

Outra vez, uma espécie de espectralidade parece dominar a cena, visto que os desdobramentos possíveis da ficção se tornam tantos que o leitor parece ser levado à beira do desaparecimento do sentido do romance. Essa miríade de possibilidades transporta a ficção para seu oposto, a impossibilidade de determinar um significado que seja sequer aproximativo. Emerge então o isolamento da voz narrativa, a insuficiência dessa voz que quer pensar o fundamento do passado e do presente.



**Untitled (Stairs) 2001**

Rachel Whiteread



### 3. SERGIO CHEJFEC: A MORTIFICAÇÃO DO ESPAÇO

#### 3.1. “EL AIRE”: A ELOQUENTE AUSÊNCIA

*Esto es posible de resultar contradictorio, pero así lo pensaba Barroso:  
algo podía no existir y ser al mismo tiempo elocuente.*

**El aire**, Sergio Chejfec

Em **El aire**, Barroso, protagonista da história, vê a mulher, Benavente, desaparecer sem deixar rastros nem motivos de sua partida. O leitor tampouco conhece as razões desse afastamento. Nem sequer recebe pistas ou sinais dos motivos que a levaram a agir dessa maneira. Porém, Benavente não desaparece completamente. Tampouco se limita, com o avançar do texto, ao precário conjunto mnemônico de Barroso. Ela permanece enquanto contorno imaterial – “ornamentación negativa”, nas palavras do narrador –, no apartamento em que viviam juntos há anos, espaço em que se passa parte significativa da narrativa.

Su vivienda era un orden intolerablemente familiar, al cual desde hacía días se le había sumado, como una *ornamentación negativa*, la ausencia de su mujer, descubriendo un vacío equivalente al conjunto que desde años atrás había transcurrido colmado de previsión: así como ella había estado siempre, ahora había dejado de estar. (CHEJFEC, 1992, p. 85-86, grifo nosso)

Apesar desta retirada contundente, o leitor não presencia uma variante convencional de uma cisão amorosa ou o registro sentimental dessa separação. Menos ainda uma versão contemporânea dos sentidos de um afastamento ou esvaziamento amoroso, uma vez que as referências temporais no texto emergem dissimuladas e opacas – sugerindo até mesmo um risco alegórico. Cabe distinguir, igualmente, que há uma inversão da sequência narrativa clássica

referida à viagem e à espera. Historicamente é a mulher quem aguarda o regresso de seu ser amado. Em **El aire** se inverte tal situação: é Barroso quem espera e Benavente quem viaja.<sup>35</sup>

Como a personagem dirige seus atos? Como reage diante do desaparecimento de alguém que supostamente constitui seu objeto amoroso? **El aire** consiste mais em uma dimensão conceitual das variações e conflitos, por vezes inapreensíveis, de uma ausência em um marco geográfico que invoca ruínas e desolação. Como veremos com esta análise, essa ordem abstrata, mediada pela ficção, emerge em uma personagem, Barroso, já marcada por certo “transcurrir solitario”. O sumiço de sua mulher não desperta em Barroso o que convencionalmente se denomina amor. E o seu desaparecimento não produz o que se chama convencionalmente dor: “La originalidad de **El aire** es dar del sentimiento y del dolor una versión no psicológica sino conceptual: definiciones de lo que es el hueco de cualquier ausencia” (SARLO, 2007, p. 391).

Essa ordem abstrata, que se relaciona com a ideia de “ornamentação negativa” do parágrafo anterior, nos leva a pensar nos trabalhos da artista plástica inglesa Rachel Whiteread, que constrói moldes negativos de espaços arquitetônicos para dar matéria e visibilidade ao avesso do espaço, ao vazio existente entre os objetos. Utilizando diversos materiais, Whiteread faz moldes diretos do espaço que está por baixo, entre ou dentro, de objetos e situações domésticas. **Ghost** (Fantasma), de 1990, uma das mais conhecidas peças de Whiteread, é o molde em gesso do interior de um quarto de pequenas dimensões, com as características de um quarto de uma

---

<sup>35</sup> Roland Barthes (1993), em **Fragmentos de un discurso amoroso**, define a ausência como todo episódio de linguagem que coloca em cena a lacuna do ser amado e tende a transformá-la em prova de um abandono. No entanto, no romance, o que é colocado em cena é sobretudo certa formulação abstrata que a ausência do ser amado provoca.

casa inglesa comum. A escultura torna visível e presente o que o interior do quarto não contém. O acesso a esse espaço está cortado. O quarto aparece como evocação, como “fantasma”, mas não enquanto realidade, aquilo que é a sua principal função – ser um espaço onde nos possamos abrigar – está-nos vedado.

De volta ao texto, é importante assinalar, igualmente, que, ao silenciar sobre as razões que levaram Benavente a abandonar Barroso, o narrador faz com que os efeitos de sua partida sobre a personagem deixem de obedecer a um sentido comum de causalidade. Assim, a voz narrativa conforma uma série de conceitos conflitantes que emergem da difusa figura humana da personagem Barroso sobre a qual se projetam ora o sufocamento do ar que a envolve, ora os escombros da paisagem circundante.

Ainda que Barroso se desloque para tentar, em um determinado momento, encontrar Benavente em meio à sua fuga, o universo ficcional de **El aire** irá se desenvolver registrando as pequenas, sucessivas e mortificantes ações da personagem no dia-a-dia, no espaço de seu apartamento e de seu entorno. O mundo exterior, conformado, sobretudo, pelas variações da luz e do ar – ora transparente e cinzento, ora irrespirável e intolerável –, é filtrado de forma contínua pelas frestas e aberturas das janelas e portas entreabertas do apartamento.

Enquanto Barroso é capaz de se deslocar de memória pelos cômodos de sua residência, o desamparo e a aflição, marcas de sua condição existencial, instalam-se silenciosamente. É importante destacar que a memória se reduz, nesse caso, aos exíguos espaços de seu apartamento, denotando um agudo encurtamento das possibilidades mnemônicas da personagem. Desfaz-se,

desse modo, a expectativa de se restaurar a experiência amorosa perdida, de abolir a angústia resultante desse fracasso. Não há esforço de rememoração capaz de reconstituir essa experiência.

Um exemplo dessa permanência no âmbito cotidiano da personagem é a própria arquitetura da narrativa, que reproduz o ciclo circadiano – a vigília e o sono – da personagem. Os capítulos do livro se organizam de acordo com os despertares e adormeceres de Barroso, como verificamos nas seguintes passagens:

Al despertar, la luz del día colmaba el cuarto con su claridad; y sin embargo era evidente que la mañana estaba recién comenzada. [...] Al día siguiente la duración del alba parecía trastornada. Amanecía gris, nublado. Abrió los ojos y le impresionó esa claridad tan enfática, difusa, que suele adquirir la atmósfera de las mañanas cuando no hay sol. [...] Al abrir los ojos Barroso vio un fondo de negrura. Creyó despertar todavía más temprano que la mañana anterior; en la habitación la penumbra era completa y de afuera provenía, únicamente, oscuridad. (CHEJFEC, 1992, pp. 39, 67 e 97)

Os dias amanhecem cada vez mais escuros. A alternância da luz exterior adentra a personagem Barroso e corrompe seu corpo. Transforma-se em vivência interior, sedimenta-se como destruição e decomposição. No entanto, é por meio dessa relação sinestésica que se constrói o contorno poético do texto. Essa não apreensão racional dos dados exteriores arrasta o texto, como consequência, para a esfera simbólica.

### *Poder de morte*

Assim, a forma do romance se rege, em meio à imperante desolação, pela precária constituição física de Barroso, sujeita aos efeitos contrastantes da alternância entre luz e sombra. Esse corpo, por sua vez, está também submetido aos atributos que conformam a geografia de seu

entorno. A arruinada estrutura orgânica de Barroso, tomada e sacudida pelos apagares e despertares da noite e do dia transforma e se apossa das formas da narrativa, em uma incessante troca entre os planos ficcionais, entre enredo e arquitetura narrativa. A estrutura do romance é sensível ao que acontece no âmbito do conteúdo do enredo. Esta estratégia representacional é comum nas obras de ambos os escritores aqui estudados.

Como uma força autônoma e espectral que se apodera da vida biológica de Barroso, a desolação dispersa no ar e nos arruinados domínios geográficos da cidade determinam, na narrativa, os movimentos de vida e de destruição da personagem. Exercido por algo invisível cujos efeitos são sentidos pouco a pouco por Barroso, essa faculdade de interrupção da vida se duplica na força arrasadora que a territorialidade em escombros impõe ao protagonista do romance.

A personagem está sujeita a um poder de morte que nos remete, de forma figurada, ao que Agamben (2006) denomina de conteúdo primeiro do poder soberano, o caráter originário invocado pela “vida sacra” ou “vida nua”, comentado anteriormente. Estamos diante de um presente fundado no controle da vida, que tem por objetivo individualidades mais dóceis ao modo de vida pós-ditatorial latino-americano. Sobre os anos pós-ditatoriais (1990) na Argentina, Daniel Link (2003, p. 321) assinala, por exemplo, que:

Nadie dudaría de que, como resultado de los últimos diez años [...], los argentinos hemos perdido gran parte de los derechos (políticos, sociales, laborales, sanitarios, educativos) cuya conquista nos había puesto entre las naciones más civilizadas de América Latina. Al mismo tiempo, hoy agoniza lo que se reconoce como el campo intelectual argentino, que también fue durante muchos años un modelo [...] La Argentina es una cultura sometida hoy a la doble violencia de un pasado dictatorial traumático y de los restos de las fantasías neoliberales, que pretendieron construir una cultura “nueva”, una

cultura “moderna” sobre ruínas que, en esas fantasías, sólo tenían un valor de cambio determinado.

É importante lembrar que para o filósofo italiano (AGAMBEN, 2006, p. 231) o campo de concentração – não apenas como um simples fato histórico ou uma aberração do passado, mas, de algum modo, como a matriz oculta, o nómos do espaço político em que vivemos ainda – e não a cidade é o paradigma biopolítico do Ocidente. Essa perspectiva lança uma sombra sinistra sobre os modelos mediante os quais as ciências humanas, a sociologia, a urbanística e a arquitetura tratam hoje de organizar e de pensar o espaço público das cidades do mundo, sem ter uma clara consciência de que em seu centro, embora transformada e mais humana na aparência, “está todavía aquella nuda vida que definía la política de los grandes estados totalitarios del siglo veinte”.

Porém, não se trata apenas de ações ou deslocamentos de um corpo físico que, pouco a pouco, apresenta marcas do desconforto a que está submetido. Os movimentos do texto se dão de forma constante, igualmente, entre o interior e o exterior da personagem, entre as referências aos pensamentos de Barroso e aos eventos cotidianos. Cabe destacar que esse procedimento ficcional é medular para a construção das narrativas de *Chejfec*, que, como aponta o próprio autor, “avanzan por asociaciones de ideas y de conceptos y no por la continuidad de una intriga o tensión” (CHEJFEC, 2007b, p. 31).

Esse avançar por associações de ideias e conceitos pode ser observado igualmente na construção das orações nas obras do escritor argentino. Sobre esse tópico Beatriz Sarlo (2007, p. 395) aponta:

En el caso de Chejfec, la frase es muchas veces tentativa; toma para varios lados al mismo tiempo; admite incidentales y se interrumpe para desviarse, en una adversativa, corrigiendo lo que ya ha sido dicho para retomarlo enseguida desde otro ángulo. De modo sorprendente, pese a su disposición sinuosa e incluso traicionera, la frase de Chejfec es sólida desde el punto de vista constructivo, y dubitativa desde el punto de vista semántico. Esto sucede porque, además, es a menudo irónica. De modo que, casi siempre, es posible vacilar sobre la intensidad de un adjetivo o de un adverbio, o sobre si el sentido es más o menos literal o más o menos oblicuo.

O texto, precisamente, tem início com um corte. Uma leve interrupção. Um deslize. A corrente de pensamentos do solitário protagonista, aferrado à sala de seu apartamento, é suspensa por um pequeno ruído, um murmúrio que não escapa à atenta voz narrativa: “Un roce, bastante más suave que los escuchados en las películas de suspenso, lo apartaría de sus ideas.” (CHEJFEC, 1992, p. 9).

Este acanhado ruído arrasta a personagem, que lê um livro, para fora de seu mundo de ideias. E introduz a implacável ausência que moverá toda a trama do romance: a confirmação, depois de uma semana, da partida de Benavente, anunciada em uma breve carta. Diz a primeira, de três mensagens, deixada sob a porta: “Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte” (*Idem*, p. 14).

De início, a desertificação interior de Barroso se instaura concomitantemente às tensões discursivas desta mensagem. Benavente informa que se desloca de uma região indefinida, aparentemente central, da cidade de Buenos Aires, onde se localiza o apartamento de ambos, para o litoral uruguaio. Faz questão, com a mensagem, de precisar o destino de sua fuga, ainda que, em seguida, o desaconselhe a viajar atrás dela. Acrescenta ainda a esse gesto contraditório a “certeza” de uma notícia futura, sinal que sublinhará o caráter ambivalente do tempo presente de

Barroso. Indiretamente, essa curta nota determinará a reação da personagem frente ao desaparecimento de sua companheira.

Os relatos da produção contemporânea argentina não narram grandes tragédias, apenas as cotidianas e pequenas das vidas comuns das personagens. Vidas simples que se tornam um pesadelo atroz na regularidade insuportável do cotidiano sem esperanças, ou do futuro sem garantias. Já não esperam nem têm a possibilidade de se salvar em um mundo violento e degradante, intensamente hostil. Nota-se uma profunda descrença nas utopias coletivas. Esses textos, entre os quais podemos incluir *El aire*, marcados pelo fim da ditadura e pelo neoliberalismo, já não têm a pretensão de dar lições de moral, nem estipulam o correto e o incorreto. Não pretendem ser didáticos, e muito menos ensinam a viver (RUIZ, 2005).

### *Poética do vazio*

Ao passo que a narrativa avança, a desolação inicial sofre um processo metamórfico: multiplica-se em aflições, angústias e tédio. O narrador submerge nas profundezas do universo anímico da personagem, nos complexos e pouco visíveis movimentos de seu sentir, de seu estar no mundo, que afloram no texto como especulações sobre os fundamentos de um indivíduo que, frente ao vazio de sua existência imediata, se desfaz em cansaço e ruína.

Um elemento importante que compõe este esvaziamento é o estranho incêndio que, no início do texto, consome o escritório de engenharia de Barroso. Isso o obriga a permanecer em seu apartamento, ocioso, concentrado em alto grau em seu estado anímico.



[Barroso] se sentía inmerso en la profundidad del tedio, en un pozo de cansancio que acaso no fuera más que otro repetido avatar de la aflicción; la secuencia de sorpresas, dificultades y decepciones lo habían, a su modo, distraído, pero ahora que retornaba a una especie de tiempo neutro, disponible, despojado de pauta alguna, lo ganaba la angustia de carecer de medida, como si fuera capaz de presumir el volumen del aire prefigurado por su cuerpo y el lapso reservado para su acción. (CHEJFEC, 1992, p. 57)

Como extratos de negatividade que se sobrepõem de forma contínua, e por meio de uma escrita que se espessa pouco a pouco, observamos no trecho que os transtornos e decepções gerados pela ruptura com Benavente reiteram certo traço perturbadiço, ensimesmado e pesaroso do protagonista, já presente antes da união entre ambos. Algo do gesto de devaneio de Barroso já era encontrado antes do vínculo com sua companheira. O narrador, atento sempre aos pensares de Barroso, assinala este estado dependente, reduzido e condicionado à obediência da presença de outrem.

[...] Si antes de conocerla no existía cosa que no lo perturbara, ahora junto a ella las mismas cosas concitaban, por lo menos, un interés benigno y distante. Provenía de un período de profunda indolencia, hasta el punto de creer que aquella inclinación, ese transcurrir solitario, representaba su forma natural y cierta de instalarse en la realidad. Benavente, según Barroso, llegaba a su lado para desmentir aquella naturaleza y crear otra segunda. (*Idem*, p. 115)

Desse modo, um universo social estranho e enigmático emerge. Nesse cenário, a personagem protagonista avança, morosamente, em direção a um destino fatal. Ela se dirige à morte, ainda que esse desenlace não se visualize desde o início. A deterioração do corpo de Barroso, com o surgimento e a intensificação das hemorragias e dos vômitos, espelha a ruína da cidade que igualmente se dessangra. A cidade parece regressar ao campo e a um capitalismo

primário, como vemos com a tematização do valor de troca por meio do vidro como dinheiro<sup>36</sup>. O empobrecimento da zona em que vive Barroso é tamanho que uma das formas que essa miséria adquire é a possibilidade de obter alimentos, em um supermercado, por meio da troca por garrafas de vidro. Esse desaparecimento da moeda denuncia o particular funcionamento da desigualdade e da marginalização social dessa zona. A desproletarização e desertificação econômica furtivamente se embrenham por essa área urbana.

Ao lidar com o esfacelamento da experiência existencial de Barroso, facultada por seu relacionamento com Benavente, a voz narrativa traz à tona um aspecto do protagonista recorrente no texto, presente já no fragmento anteriormente citado: sua obsessão por cálculos e medidas. Acometem a personagem, aflitivos e incontrolados impulsos de medir o tempo e o espaço, cada vez mais recorrentes, como frustradas tentativas de enfrentar certa desconfiança radical com respeito aos fundamentos da realidade.

Este gesto de calcular e medir, vinculado à profissão de Barroso – a engenharia consiste em aplicar conhecimentos científicos e empíricos, e certas habilitações específicas, à criação de estruturas, dispositivos e processos –, ganha no cotidiano da personagem ares de desvio, de afastamento do vazio provocado pela ausência de sua companhia.

Aunque, como tantas otras cosas, parezca trivial, él [Barroso] ansiaba la norma absoluta, una regla alejada de la equivalencia y de la comparación [...]. Muchas

---

<sup>36</sup> Em “La vuelta de la barbarie en **El aire** de Sergio Chejfec”, de Annelies Oeyen (2006), a autora assinala como o campo parece se apropriar progressivamente da cidade, cumprindo uma espécie de processo de desintegração, de regresso a um estado arcaico. E esse estado arcaico, em que indivíduos errantes assistem grandes terrenos baldios invadirem a superfície urbana, é interpretado por Oeyen como um retorno da barbárie à cidade.

veces se había sentado frente a los objetos intentando percibir la naturaleza particular del vacío abierto entre ellos, pero en vano: como si fuera un enigma irresoluble, rato después de observarlos fijamente Barroso se distraía, pensaba en otra cosa, y terminaba levantándose. (*Ibidem*, p. 53)

Este fragmento do romance traz Barroso vivenciando uma experiência inapreensível. Por isso, a personagem fracassa ao tentar entender o conjunto de elementos que a compõe. Falha, ao querer penetrar com seus cálculos essa paisagem inóspita. A ausência de Benavente não o desloca para um território psicológico de seu ser. O sumiço de sua companheira parece levá-lo a um contato direto com a qualidade ininteligível do mundo exterior. Significa o trânsito para uma zona mais filosófica de sua interioridade.

Além do mais, diferente de sua aplicação na engenharia, a execução dessas operações matemáticas no texto não têm um fim, um propósito funcional específico no ordenamento discursivo do romance. Tampouco obtém êxito, como nos referimos acima, no sentido de captar a essência ou condição particular desse hiato entre os objetos do mundo exterior. Ora é o peso da pia da cozinha, cheia ou vazia, ora se trata da distância entre a rua e a varanda de seu apartamento, ora consiste na quantidade de água que caiu durante um temporal. Todos esses cálculos constituem informação secundária, que não aportam nada substancial à exígua intriga do texto. Porém, adensam o viés argumentativo do texto e, com isso, o problemático estado da personagem, em meio a essa subjetividade em frangalhos que o narrador tenta expandir para o leitor.

Assim, detectar volumes e distâncias constitui para a personagem, quem sabe, um grito por sustentar o espaço circundante, a geografia que se desfaz. O caráter abstrato dos números e

das fórmulas se projeta sobre as contínuas digressões de Barroso e acentua a natureza hermética e o modo indecifrável do relato, criando, assim, um mundo enigmático, um beco sem saída.

Nas narrativas de Chejfec, a ação de pensar e o que se pensa ocupam um lugar central no desenvolvimento da escrita. As dúvidas e especulações, junto com os seres singulares que escolhe exibir, são a marca de sua literatura e o separam dos moldes clássicos da ficção. O trabalho com a língua, a problematização da narração e do real, a dissolução da temporalidade são estratégias relevantes de sua escrita. Essas coordenadas ficcionais se estendem, inclusive, às duas obras poéticas de sua autoria, **Tres poemas y una merced** (2002) e **Gallos y huesos** (2003).

Em “Mapa”, por exemplo, um dos dois longos poemas que compõem **Gallos y huesos**, a interdição deliberada da impressão sensível é a marca de um olhar poético identificado com a impessoalidade que desliza às vezes para um sujeito como um ente coletivo. É um olhar que não deixe de encontrar – com estranheza – por onde quer que olhe, resíduos, fragmentos da presença humana. E, em meio a esses vestígios, a palavra inapta, deficiente.

O sujeito lírico de “Mapa” adverte o silêncio e a escuridão enquanto se aventura por essa empresa. Além disso, dá por sentado a incapacidade da escrita de decifrar os espaços subterrâneos, escondidos, de derramar luz sobre algo que pode chegar a significar. A linguagem não alcança o efeito de iluminar certas zonas da Terra, de modo que se distinga o que há nelas. Como em **El aire**, a representação literária se depara com seus limites, moldurada então por uma paisagem desoladora:

Quien se asoma / Sin embargo olvida / El mundo escondido / O ignorado, / Es ciega / La planicie del mapa: / Tierra salpicada / De tierra / No hay letra capaz / Que alumbre cuando / A lo mejor previo y vigente / La vieja marca de algo subterráneo / Perdura todavía / Y quiere quedarse / En los lugares / Que los sitios callan. (CHEJFEC, 2003, p. 5)

### *Alienação*

Isso posto, esta operação de calcular, comum e corrente no trabalho de Barroso, passa a fazer parte de sua natureza e a modelar, involuntariamente, a linguagem, as imagens e os conceitos com que lida com o mundo exterior. Isto nos leva a indagar em que medida a natureza da personagem se deve ao caráter das condições em que trabalha e vive. Não há no texto uma teoria determinista e convencional sobre o trabalho. São poucas as informações sobre o escritório de engenharia de Barroso. Porém, não há dúvida de que a personagem vacila entre algumas variantes do que o narrador chama de natureza em razão de um exterior ameaçador que o contamina e o empurra para o isolamento.

No âmbito econômico, por exemplo, em um determinado momento é tal a situação de pobreza disseminada na zona em que vive que um supermercado oferece há anos a possibilidade de, em lugar de dinheiro, as pessoas usarem como moeda o vidro. Para Barroso nesse momento, por não encontrar o dinheiro que possuía, e para uma multidão, por realmente não possuir meios para tal, esse recurso é a única forma de seguir com a vida, o que configura um retorno a um processo quase pré-capitalista, em que não há moeda, apenas a troca de objetos para a obtenção de outro. Barroso se une a essa massa de indivíduos fora do sistema social, fora da sociedade de consumo. Febril, tortuoso, lento, repleto de grades, o espaço do supermercado, símbolo máximo

do mundo-mercado globalizado, parece duplicar esse sentimento exasperante que domina a personagem:

El supermercado había adquirido un ritmo distinto; todo era más lento, tortuoso y al mismo tiempo un poco febril. También era escaso el espacio para caminar: por todos los lados había jaulas de alambre, de dimensiones verdaderamente supremas, donde se ponían las botellas con que la gente pagaba. (CHEJFEC, 1992, p. 78-79).

Esse regresso a um capitalismo elementar, até mesmo anacrônico, por meio da alienação da personagem e da tematização do valor de troca – o vidro como dinheiro – relaciona *El aire* com uma matéria social bastante presente nas obras de Chejfec. Matéria social que, mediada pelos elementos ficcionais do romance, revela-se também como espaço de contornos inapreensíveis e difusos, até mesmo metafísicos. Segundo declara o autor argentino, há um intuito, desde a sua posição como escritor, de sustentar em algumas de suas obras um registro estético desde uma consciência individual, ora por meio de um narrador, ora de uma personagem, que se identifica com determinadas categorias políticas e econômicas. Esse intuito de Chejfec nos leva a pensar sobre o valor ou o comprometimento moral dos procedimentos abstratos e das premissas elusivas que sustentam quase que continuamente o registro estético de suas obras, e a vigência dessa estratégia no cenário cultural latino-americano contemporâneo. A respeito desse mundo social presente em suas obras, Chejfec (1999b, p. 41, grifo nosso) assinala:

Lo que puedo decir es que mi interés se relaciona con cómo utilizar materiales sociales para producir una lectura de ellos, para llamar la atención sobre una *zona álgida* del discurso social; [...] Esa zona álgida que está en la base de la organización del sistema, tiene un componente concreto, material, pero también una entidad metafísica. *Lo que me interesa es que esa dimensión metafísica inaprehensible, invisible, pero que funciona como el motor del mundo social, es*

enteramente producida por el hombre, y es esa artificiosidad lo que me interesa subrayar en la literatura.

A personagem, à medida que o texto avança, distancia-se de outros indivíduos, convertendo-se em um ser cada vez mais recluso. A suspeita de que não pode chegar a entender o presente e o futuro a deixa presa ainda mais nas ambiguidades e fragilidades de sua existência. Não sabemos até que ponto há uma vontade soberana presidindo suas ações, uma vez que, segundo o narrador, observamos uma natureza exterior à sua agindo intensamente sobre sua abulia, sua incapacidade de tomar decisões. A ausência de Benavente faz Barroso refazer certos gestos vinculados a um tempo passado, em que vivia na periferia da cidade, que se relacionam com algo que se supõe fundamental em sua natureza.

La ausencia de su esposa lo inducía, por contraste, a frecuentar recorridos que representaran de alguna manera la prehistoria, su propio pasado fundamental, el tiempo del Conurbano, aquella extensa etapa transcurrida a la intemperie de la cual, como quedó puesto, lo había rescatado Benavente cobijándolo bajo su protección. (CHEJFEC, 1992, p. 132)

Contudo, o internamento em seu apartamento – quando arrisca ir atrás de Benavente, ela surpreendentemente o repreende – e a anterior inclinação à solidão também podem esconder uma resposta negativa a uma execrável experiência de mundo. Esse repúdio silencioso, visto que não é algo manifesto para a personagem, não pertence a uma ordem de discordância tácita e sistemática a uma sociedade que se desmoderniza e se pauperiza – o campo parece avançar sobre a cidade, como já dissemos.

Nesse sentido, em “Infancia e historia”, Agamben (2007a) lança mão de um conto de Ludwig Tieck, figura destacada do romantismo alemão, que viveu no final do século XVIII e na

primeira metade do século XIX, intitulado “Lo superfluo en la vida”, para dar forma ao que entende como corte com a experiência por parte das gerações mais novas. No conto de Tieck, um casal de amantes arruinados renuncia a todos os bens e a toda atividade externa. Suprimem até mesmo a escada que conectava o quarto em que residiam ao mundo exterior, para acabar vivendo encerrados nesse cômodo, reclusos no amor dessa relação. A supressão desta escada, entendida como a experiência, acaba por conformar para o escritor uma filosofia da pobreza da experiência que aclara, e de certo modo justifica, apesar de sua condição objetivamente terrível, o repúdio desses adultos tardios, a um espetáculo ainda mais detestável: a humanidade contemporânea. Agamben assinala (2007a, p. 12, grifo nosso).

En un momento en que se le quisiera imponer a una humanidad a la que de hecho le ha sido expropiada la experiencia, *una experiencia manipulada y guiada como un laberinto para ratas*, cuando la única experiencia posible es horror o mentira, el rechazo a la experiencia puede entonces constituir – provisoriamente – una defensa legítima.

O empobrecimento da experiência dá-se em **El aire** de forma radical visto que, outra vez, a transmissibilidade da experiência está apesada entre os processos discursivos e modos de construção narrativa. À contínua e exasperante desestabilização da representação corresponde uma experiência vital nos mesmos moldes, inquietante e fragmentária. Mas aqui a reclusão significa a morte, lenta e agonizante, presente em forma invisível e espectral.

### ***Tempo e estranhamento***

Envolto por um “tiempo hueco, franco, inútil que sin mayor sentido se veía llamado a acumular”, Barroso, sob a intensa expectativa de ter notícias de Benavente, diariamente lançava



mão dos jornais para dar ordem e sequência à realidade que o cercava e infundir a convencionalidade necessária a sua vida cotidiana. A duração igualmente é um conceito chave para entender o esforço hermenêutico de Barroso por entender o que se passava no mundo exterior.

A ausência concreta da mulher, que faz Barroso respirar um ar solitário e enigmático – e daí o título do romance –, acentua seu deslocamento de uma língua externa para uma interna, mais íntima, “como siempre, frente a los escaparates de los comercios – ‘Las vidrieras de los negocios’, tradujo a su idioma infantil” (CHEJFEC, 1992, p. 53). O narrador questiona a uniformização de uma língua que havia sido particular, e que no presente o remete a algo que o despersonaliza. Neste fragmento vislumbramos, além de um caminho de perda, certa nostalgia de um passado idealizado. O avançar do tempo é sempre negativo, nunca um saber sucessivo. A perda de uma linguagem infantil por um espanhol internacional pode ser entendida como um desejo de algo essencial, uma nostalgia de uma origem ou essência. Com respeito a isso, Beatriz Sarlo (2007, p. 393) escreve:

Chejfec piensa a Buenos Aires en tiempo futuro, leyendo en las marcas presentes un movimiento de pérdida espacial y mutaciones sociales. [...] La ciudad olvida su cultura, cambia la lengua con leves contaminaciones de español “internacional”, mientras retrocede a lo que también es un lugar imposible, porque el campo, esa extensión natural y deteriorada (un escenario a lo **Stalker** de Tarkovsky), es una inmensidad donde “paradójicamente la historia se limita”.

O conjunto desses elementos leva Barroso a provar uma experiência radical de estranhamento, “como un incauto atrapado en el interior de un esquema de tiempo extranjero cuyas frecuencia, ritmos y ciclos, todo aquello que permite discriminar el presente del pasado y

del futuro, se ignoran” (CHEJFEC, 1992, p. 107). Esse estranhamento não se dá tanto no plano psíquico quanto no ontológico; da mesma maneira que em Carvalho, trata-se de um acúmulo de paradoxos e de sentidos suspensos. Experimentar o estranhamento dessa forma nos traz de volta o conceito de empobrecimento da experiência de Benjamin. Esse sujeito encontra-se incomunicado, impenetrável, capturado por um exterior ameaçante que não controla e que o submete a uma intensa desordem, sendo que neste caso essa condição, imanente já no indivíduo, vem à tona supostamente em razão da recente perda ou afastamento de sua companheira sentimental.

### *Espaço mortificante*

Entre as preocupações e suposições de Barroso ganham centralidade para o leitor as conjecturas sobre os significados dessas zonas espaciais periféricas, do “conurbano”, dos centros urbanos e dos contatos entre ambos que geram novos significados. Suas andanças por esses espaços muitas vezes sem historicidade, esvaziados, denotam um exterior experimentado como corpo, momento em que o corpo se impregna de cidade. As caminhadas conformam esse espaço de traspasse entre espaço e corpo, cidade e corpo.

Enquanto isso, a cidade que emerge de suas caminhadas e da paisagem da janela do quarto em que vive parece acompanhar o processo de degradação e mortificação observado no interior de Barroso. Nessas travessias, podemos talvez entender a personagem como uma derivação e uma versão contemporânea, pós-industrial, da figura do andarilho que atravessa os textos de

Benjamin, como nos descreve, por exemplo, Bernardo de Barros de Oliveira (2006, p. 100) em seu estudo sobre o filósofo alemão:

O andarilho procura estabelecer uma relação com a cidade na qual a palavra tem seu lugar. O *flâneur* é um homem profundamente “espoliado em sua experiência”, que vivencia esta falta, a qual o habitante da cidade grande está muito longe de desejar olhar de frente. O homem urbano não dispõe de uma cultura na qual o passado coletivo se confunda com sua vida individual, passado este transmitido especialmente por narrativas de cunho modelar, nas quais modos de agir de antepassados ou de figuras míticas se instalam na memória do indivíduo como arquétipos.

No entanto, o andarilho de **El aire** distancia-se do *flâneur*-trapeiro de Benjamin, – figuras históricas que Baudelaire e o filósofo transformam em alegorias da experiência moderna e urbana – à medida que não parece cogitar a vivência da falta de experiência apenas enquanto perda. Além disso, deixa de compartilhar uma atitude perceptiva moderna, em que a configuração do sentido ainda podia brotar de indícios, do acaso, do fragmento e da ruína. Não é mais uma “vivência” que, por meio de um virtuosismo interno, confronta e dialoga com o passado, pois já não procura um início, uma completude.

A espoliação da experiência desse pedestre na contemporânea periferia bonaerense sugere mais que uma privação, um esvaziamento agudo do registro coletivo cuja natureza agora também é monetária<sup>37</sup>. Os solitários e contínuos deslocamentos de Barroso – a caminhada se torna na

---

<sup>37</sup> Durante as últimas décadas do século XX, muitos centros urbanos latino-americanos – como Buenos Aires, Rio de Janeiro, Caracas, entre outros – testemunharam o crescimento simultâneo da opulência e da indigência, da abundância e da miséria. A essa polarização crescente entre pobreza e riqueza podemos agregar a multiplicação das desigualdades entre as cada vez mais extensas metrópoles, as cidades pequenas e as vilas rurais. Um estudo das causas dessa crescente desigualdade e marginalização, e as formas que ela adquire nas sociedades de capitalismo avançado, como a França e os Estados Unidos pode ser encontrado em **Párias urbanos**, de Loïc Wacquant (2007b). Nesse estudo, nos deparamos com algumas ferramentas

narrativa um elemento que estrategicamente libera a geografia, manifesta a dimensão e percepção humana do espaço como órgão vital – pelas áreas urbanas que circundavam seu apartamento parecem mimetizar a entrada da personagem em um campo mortificante do próprio ser.

Era un descampado interrumpido por restos dispersos de edificaciones, o unas ruinas desperdigadas a lo largo y ancho de un terreno inabarcable. No existían los techos, sólo paredes, pilotes e vigas. Las sombras eran un dibujo accesorio más que se superponía a los de las manchas de pasto, a los pisos, veredas o lajas violentamente agredidos, y a las plantas silvestres que crecían en las roturas de la mampostería y entre las grietas del hormigón. (CHEJFEC, 1992, p. 57)

### *Geografia da indeterminação*

Sendo assim, tendo como interlocutor apenas as notícias dos jornais, visto que permanece quase todo o tempo isolado no espaço de seu apartamento, Barroso registra certo desvanecimento dos limites geográficos entre a cidade e a periferia, entre a miséria dos cortiços dos bairros e a vida de classe média dos edifícios. Isto se dá de forma destacada quando a personagem nos relata, por exemplo, os usos das varandas e das partes superiores das casas e apartamentos da “cidade” como residências precárias, feitas de madeiras improvisadas e chapas de ferro, habitadas por pessoas que sequer possuíam condições de transportar-se até a “Periferia”.

[...] explicaba que muchos habitantes, ya que se veían obligados a residir en viviendas precarias porque carecían de medios para hacerlo en otras no-precarias, preferían vivir en ranchos levantados en las azoteas de las casas de la ciudad en lugar de construirse en la Periferia [...], dado que evitan de esta

---

que nos ajudam a entender os processos de marginalização social e de violência no entorno das grandes cidades latino-americanas. A violência interpessoal cotidiana, a violência repressiva estatal contínua e a violência estrutural do desemprego ditam o ritmo da vida diária de uma *villamiseria* bonaerense, de uma favela carioca e de um *barrio* venezuelano. O encolhimento das redes sociais, a desproletarização, a informalização da população, a despacificação da vida cotidiana, a desertificação organizativa, a crescente relevância do comércio informal de drogas, a guerra que a mão repressiva do Estado, declarou contra os pobres fazem parte desses processos assinalados pelo autor.

manera gastar en transporte el poco dinero que poseían y perder viajando el escaso tiempo que les quedaba. (*Idem*, p. 60)

Aparentemente um empobrecimento generalizado avança sobre a cidade e pode ser observado na acentuada deterioração das zonas periféricas, pelas quais Barroso circulava em meio à indefinição e indeterminação de seu vínculo afetivo, como já mencionamos anteriormente. Ainda que não exista uma preocupação deliberada com o referente – Chejfec em entrevista nega essa intenção<sup>38</sup> – podemos dizer que, de certo modo, o texto antecipa a cidade de Buenos Aires do final dos anos 1990. Na época da publicação do livro, havia ainda uma espécie de euforia da classe média argentina com respeito aos possíveis avanços econômicos proporcionados pela direção do país de Carlos Menen. Figura sinistra que, como todos sabemos, como foi apresentado na introdução, deu continuidade à execução de uma política neoliberal nefasta para todo o país. Nesses anos, a Argentina já havia saído de um processo político marcado pelo autoritarismo e pela violência de Estado e ingressado em um projeto de democratização de suas instituições políticas,

---

<sup>38</sup> “Cuando la escribí, no pensaba en una novela de anticipación, no tenía ese tipo de preocupación. Más bien la descripción de ese paisaje social y urbano se debía a tres razones. En primer lugar, al efecto que me producía irme de Buenos Aires, una ciudad bastante horizontal en términos de circulación urbana, abierta a los caminantes, cualquiera sea su condición social. Llegar a Caracas fue muy crudo porque no solamente me encontraba viviendo en una sociedad secularmente acostumbrada a convivir con un 50 o 60 por ciento de la población en niveles de pobreza sino porque, al ser una ciudad con estribaciones, medio montañosa, las villas, que ahí se llaman barrios, eran sumamente visibles e incluso existían como amenaza social y política. En segundo lugar, yo estaba muy cercano a cierta ideología del pesimismo, el caso más emblemático puede ser el de (Ezequiel) Martínez Estrada. Todo ese tipo de carga pesimista, anticipatoria, premonitoria respecto de la condena del país me interesaba, y en ese momento pensaba que había una zona de la literatura argentina de los años '40 y '50 que quería representar el carácter nacional y dejar sentado un tipo de alarma, de señal, de advertencia. Me interesaba incluir este aspecto en la composición de mi novela porque era una manera de tramar crisis social y pertinencia literaria. En tercer término, aunque en ese momento la crisis no había ocurrido, había mucha gente que percibía que la estructura económica de la Argentina iba a cambiar de manera radical, y que los porcentajes de pobreza y marginalidad social no sólo iban a aumentar sino que iban a ser estructurales, como ocurrió finalmente.” (CHEJFEC, 2008)

econômicas e sociais. No entanto, esse projeto de democratização não evita o agravamento da segmentação e da disparidade social que culminará na grave crise econômica, social e política de 2001.

Assim, o narrador sintetiza nesse olhar da personagem uma interpretação social excepcionalmente próxima à interpretação de sua asfixiante existência imediata, ainda que o narrador e a personagem queiram negar isso no texto em algumas oportunidades. Há um movimento contínuo entre esses dois planos, que acabam por equivaler-se. A progressiva degradação e miserabilidade que atravessa a personagem, inclusive seu corpo, estendem-se assim a outras esferas de seu entorno, em uma ambiguidade corpo-cidade. Desse modo, Chejfec com essa espécie de drama doméstico relata o abandono e a deterioração que conformam a experiência no mundo urbano contemporâneo nos centros das capitais latino-americanas.

### 3.2. “BOCA DE LOBO”: GEOGRAFIA CÁUSTICA

*Todo lo que se edifica es una promesa de ruina, lo que se acaba de levantar también.  
Uno vive rodeado de escombros; habitar casas significa ocupar ruinas.*

**Boca de lobo**, Sergio Chejfec

**Boca de lobo** consiste, igualmente, em uma história à primeira vista simples, ordinária: um homem adulto, anônimo, apaixona-se por uma operária adolescente, Délia, em um bairro operário indefinido da periferia de uma grande cidade. O relacionamento, apesar de bastante particular, acontece sem sobressaltos, até que ela engravida e ele decide abandoná-la. Um tempo depois, este homem inicia um caminho que consiste em tentar recuperar do esquecimento, por meio da escrita, os detalhes da história entre ambos. Aproveita a ocasião para reconstituir sua perspectiva sobre o peculiar universo operário de Délia. Ao contrário de **El aire**, em que o sujeito sofria o abandono de sua companheira sentimental, agora estamos diante de um indivíduo que se afasta voluntariamente de sua amante.

#### *Poética do perambular*

É importante salientar que não há na estrutura do romance, novamente, referências temporais determinadas, apesar de os acontecimentos obedecerem a um encadeamento lógico. Não há um marco delimitado que situe temporalmente os episódios do romance. Podemos dizer que existem, até mesmo, alguns elementos conflitantes no que diz respeito à cronologia. Esta

ausência de nomes, de marcas espaciais e temporais acaba produzindo um efeito duplo de esvaziamento e de suspensão do poder de referencialidade do texto.<sup>39</sup>

Transitando assim por um risco alegórico e metafórico, o narrador de **Boca de lobo** toma para si de forma irrestrita o espaço textual. Protagoniza a narrativa e a perspectiva de onde parte o relato. Articula com sua voz onisciente a inclinação, ou melhor, a loquaz obsessão de penetrar e elucidar a realidade, a estética e o espetáculo operário cuja atriz principal é Delia. Adentrando em si, esse narrador, quase sem nenhuma menção biográfica, desarticula a “doble densidad” (mulher e operária) de Delia e, a um só tempo, depõe, com uma solvência bastante rigorosa e precisa, sobre a experiência amorosa entre ambos.

A perspectiva do *flâneur*, transfigurada pela ficção de Chejfec, nos remete a certas experiências, significados e valores de um tempo pretérito que funcionam sobretudo como resíduos na contemporaneidade. Esse escritor, essa exaurida “subjetividade seleta”, que derrama impunemente seu aristocrático fastio sobre o registro do universo operário de Délia, conforma, assim, um elemento remanescente que, não obstante formado no passado, ainda se encontra em atividade no interior de um processo em curso, não somente como matéria pretérita, mas como efetiva substância do presente (WILLIAMS, 1980).<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> A rarefação do espaço, o caráter abstrato e a suspensão da História são elementos importantes e recorrentes da poética narrativa de Sergio Chejfec. Esses aspectos a aproximam, segundo alguns críticos, de conceitos bastante presentes nos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nesse sentido, conferir o ensaio de Maximiliano Sanchez (2006), “La noche como lugar pré-cósmico”.

<sup>40</sup> Para Raymond Williams (1980), os sistemas culturais determinam traços dominantes e linhagens definitivas, onde em qualquer processo verdadeiro e em qualquer momento desse processo o residual e o emergente são significativos tanto em si mesmo quanto no que se referem às características do dominante,



Como si rehiciera a su manera el modelo del *flâneur* que refirió brillantemente Walter Benjamin, este narrador deambula por los portales de la industria, de lo femenino, de la ficción, de lo político, arrastrando su tedio antiguo. Un tedio propio de las viejas aristocracias, que buscan en el paisaje social un escenario humano tras el que guarecerse en los momentos en que las subjetividades selectas están ya definitivamente agotadas. (ELTIT, 2009)

É preciso assinalar que em Benjamin o *flâneur* era aquele ocioso que vagava por ruas em que os objetos pareciam estar dissociados da história de sua produção, e sua justaposição ao acaso lhe sugeria relações misteriosas e místicas. Nesse contexto, o tempo se torna uma urdidura de devaneios em que as ocorrências mais antigas estão unidas às do presente. O significado é dado a partir da superfície dos objetos, o que desemboca no conceito de fantasmagoria do *flâneur* como leitor da origem e do caráter segundo as aparências. No entanto, não podemos deixar de assinalar que o *flâneur* na contemporaneidade desapareceu como figura específica porque a atitude perceptiva que incorporava saturou a existência moderna, especialmente a sociedade de consumo de massa: “Na sociedade de mercadorias, todos nós somos prostitutas, vendendo-nos a estranhos: todos nós somos colecionadores de objetos.” (BUCK-MORSS, 1990, p. 11-12).

### *Instância literária*

A voz narrativa de **Boca de Lobo** constitui-se por meio de uma personagem anônima que, com um olhar inquisitivo e digressivo, procura percorrer com seu relato os imprecisos e vacilantes acontecimentos passados que conformaram esse vínculo afetivo. O relato, pouco a pouco, ganha ainda mais complexidade ao passo que incorpora e questiona as entranhas da narrativa à qual sua

---

pois o residual se relaciona com fases e formações sociais anteriores do processo cultural em que se geraram certos significados e valores reais.

subjetividade está irremediavelmente enclausurada. Essa reflexão enigmática, inclusive absurda, contraditória, quando não arbitrariamente especulativa, incorpora uma vasta experiência de leitura de romances nesse processo de esmiuçamento da realidade e intento de apreensão da mesma, como podemos observar na seguinte passagem:

He leído muchas novelas donde las palabras son capaces de descubrirlo todo, primero ocultan la verdad con distintas capas de significado y después la van develando, como las capas de la cebolla protegen su propio núcleo. Pero al llegar al centro vemos que no hay nada, que el trabajo fue justificarse y de esta manera crearse a sí misma. *¿Las vidas humanas son así de inútiles y enteras al mismo tiempo?* Eso preguntan las novelas. (CHEJFEC, 2000, p. 26, grifo nosso)

A referência a certo conjunto de leituras dá-se no sentido de tentar desvelar o intrincado e problemático gesto da personagem protagonista de narrar a existência através e mediada pela escrita. Essa tradição romanesca percorre toda narrativa e funciona como um espaço coletivo em que as razões do mundo podem ser encontradas. Esse gesto, que desde algumas perspectivas críticas contemporâneas pode ser visto até mesmo como anacrônico, nutre o esforço hermenêutico da personagem, em sua leitura da condição operária de Delia, com um núcleo de significados que vão além de sua experiência individual. O narrador reconhece e recorre à tradição literária, ainda que seja para instalar o vazio, a inutilidade e o desvio na vida das personagens.

### ***Voz inquisitiva***

Assim, a voz inquisitiva e ao mesmo tempo inconclusiva da personagem narradora, que quer decompor o espaço da experiência das personagens à sua volta, atravessa a tessitura do relato

reivindicando certa perspectiva gnosiológica do discurso literário. Conforma, dessa maneira, um conceito de literatura que se aproxima da ideia de antropologia especulativa formulada por Juan José Saer, influência marcante na obra do autor. Para Saer (1997, p. 15), por exemplo: “La ficción es una antropología especulativa en el sentido de que, evidentemente, es una teoría del hombre; pero no una teoría empírica, ni probatoria, ni taxativa, ni afirmativa. Es solo especulativa. Y al decir eso, hay que tener en cuenta que en lo especulativo cabe también la palabra ‘espejo’”.<sup>41</sup>

Para levar a cabo esta tarefa literária, a narrativa da personagem desemboca em uma linguagem e em uma arquitetura discursiva que precisa incorporar continuamente a indeterminação e variação à narrativa, como resultado de uma força em luta com o tumulto insondável da realidade fortuita, sobre a qual paira a incerteza do significado. Chejfec (2005a, p. 26) entende que uma das possibilidades da literatura contemporânea consiste justamente em “actuar como un saber aproximativo: no un discurso que media entre la realidad y su supuesta importancia, sino entre las versiones culturales que se disputan el significado del presente.”

Esse homem anônimo, de idade indefinida, atrela sua subsistência a esse relacionamento com Délia, jovem bastante mais nova que ele, embora não haja no romance uma problematização dessa diferença. É através dela que ele passa a perceber a realidade, a desconfiar dos domínios do real, e a enfrentar o esvaziamento de suas vidas. Há um uso quase excessivo da lucidez e da

---

<sup>41</sup> Podemos entender o termo especulativo conforme o explica Kierkegaard (1991) em sua dissertação intitulada **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates** (1841). Segundo o filósofo dinamarquês, a intenção com que se pergunta pode ser dupla; pode-se perguntar com o propósito de receber uma resposta que contém a satisfação desejada; ou pode-se perguntar não no interesse da resposta, mas para, por meio da pergunta, esvaziar seu conteúdo aparente. O primeiro modo é especulativo; o segundo irônico.

palavra argumentativa – muitas vezes cética – por parte da voz da personagem, no empenho hermenêutico de decifrar a si mesma, as experiências vitais das personagens ao seu redor e a realidade de seu entorno exasperante. Ganha contornos a deficiência ontológica própria da experiência humana, e a consciência como fluxo e deriva incessante de impressões.

Caminamos en silencio más de una hora; la noche avanzaba sin que el paisaje cambiara. Esto, que es imposible, ocurría como si fuera verdad. Y era así porque pertenecíamos a un género engañoso de las cosas: no era que el paisaje no cambiara, sino que ni a Delia y ni a mí nos importaba (CHEJFEC, 2000, p. 28).

As interrogações acerca do sentido da experiência emergem então em meio a esse relacionamento com a personagem Delia, que dominará toda a narrativa. A personagem que protagoniza **Boca de lobo**, desde o centro de sua existência vazia, circundada por uma cidade em ruínas, observa as diferentes individualidades fortuitas ao seu redor. No entanto, diferente de Barroso, protagonista do romance anteriormente comentado, ela se constitui como uma figura do limiar que com seu “tédio aristocrático”, olha com certa distância esse mundo que não lhe pertence.

### *Paisagem cáustica*

Concomitantemente a esses questionamentos, as referências espaciais do texto ganham novamente forma e centralidade. O cenário torna-se por vezes o motor da escrita, ainda que se apresente concentrado em apenas um lugar, uma zona fronteira entre o campo e a cidade, uma elusiva área industrial da periferia operária de um grande centro urbano. Toda a trama da narrativa constrói-se sobre o deslocamento constante das personagens por esses espaços nos

arrabaldes de uma cidade igualmente indefinida, como se o espaço exterior, outra vez, impregnasse o interior das personagens e acentuasse a indeterminação e o desamparo em que vivem, como ilustra a voz do narrador-protagonista na passagem a seguir:

Es una geografía similar a ellos mismos [aos habitantes da periferia], convencional y a la vez escasamente definible; está entre una ciudad levantada a medias y unos campos a medias trabajados; las cosas a medias, en trance de abandono, con mucho desánimo. La gente parece poblar la nada. Además todo ha sido hecho con medios escasos, con materiales a primera vista inapropiados y con muy escasa voluntad, más propicia para la renuncia que para la constancia. (*Idem*, p. 188)

Mais uma vez o eixo do romance é a expansão e o alargamento dos significados e sentidos metafóricos, e até mesmo alegóricos, que a manifestação espacial de determinada zona da geografia de um centro urbano pode adquirir em um discurso ficcional. Nesse sentido, cabe lembrar a importância da geografia espacial na tradição literária argentina desde sua fundação, com o deserto pampiano de Sarmiento, passando pela periferia bonaerense de Borges, e um sem fim de escritores contemporâneos.

Ainda que Chejfec não se entusiasme em explorar determinadas filiações ou genealogias literárias, nos romances que fazem parte do corpus deste estudo, e com respeito à perspectiva crítica que adotamos, a questão espacial é medular. O escritor argentino discorre sobre essa questão em *El aire*, por exemplo, da seguinte maneira:

Se trataba de invocar a la geografía como si tuviera atributos temporales. [...] Estos intentos fueron útiles. No tanto por los resultados en *El aire*, sino porque me llevaron a darle tanta importancia a la representación de lo espacial – no solo lo espacial físico, sino también lo abstracto territorial – como a la de las coordenadas temporales. (CHEJFEC, 1999b, p. 327)

### *Boca de lobo*

Essas extensões espaciais indefinidas, precárias, entre a área urbana e a rural, reforçam a provisionalidade da narrativa e derramam, portanto, sobre os acontecimentos, a indeterminação e a ruína. A representação dessa paisagem e os constantes deslocamentos e movimentos das personagens delineiam um núcleo narrativo marcado pela impotência e pela sensação de não pertencer a este mundo. Outra vez, estamos em frente de um estranhamento radical, em meio aos contrastes entre a luz do dia e a profundidade da noite, entendida como a "boca de lobo", que acaba por devorar Delia e o filho, e também tudo aquilo que deixa de estar ao alcance do narrador.

**Boca de lobo** explora os significados simbólicos e alegóricos que o espaço pode assumir em uma determinada representação literária. Um território representado como movimento e mudança, como uma zona urbana que alterna entre constituir-se geograficamente ou ceder ao percurso das personagens. Uma voz ficcional que consegue instalar a certeza de que nada existe além de uma literatura que abandona sua própria geografia para construir uma nova paisagem, sem normas fixas, sem espaços determinados. Espaço que se tornará supranacional com o último romance que estudaremos, **Los incompletos**.

### *Miserabilidade operária*

Pode-se advertir claramente no texto uma perspectiva sociológica que emerge das observações do narrador sobre Delia e as demais personagens. Nessa teoria pouco convencional

sobre a classe operária, que em muitos momentos vai além da condição de classe e se estende a toda existência, e na qual Delia pode ser vista como representante arquetípica, conhecemos a situação de miserabilidade e estranhamento em que vivem esses operários. Situação provocada diretamente pelo trabalho que executavam na fábrica.

A todo o momento notamos, segundo a perspectiva do narrador, a fábrica, o maquinário, a cadeia de montagem consumindo e mercantilizando a vida das personagens. Sua força vital é controlada a ponto de transformar a natureza das personagens: “Delia bajaba cansada del colectivo; la fábrica consumía de manera lenta, y con paciencia, la fuerza de los obreros”. (CHEJFEC, 2000, p. 68)

Segundo Walter Benjamin, a rapidez e a intensidade com que se deu o desenvolvimento das técnicas industriais nas primeiras décadas do século XX forçaram o sujeito a relacionar-se com o tempo como uma entidade externa à sua existência e história pessoais. A repetição infundável da cadeia de montagem, fundamento do capitalismo do período, baseado no fordismo, era uma barreira insuperável no sentido de possibilitar a transmissibilidade de experiências.

Em **Boca de Lobo**, as referências ao trabalho repetitivo e mecanizado da fábrica configuram um anacronismo que resiste a uma simples leitura sociológica. Em um mundo contemporâneo já em grande parte desindustrializado, Chejfec constrói um vínculo simbólico com um tempo pretérito em que a experiência e a comunicação estavam bloqueadas, como um retorno a uma origem que se mantém no presente enquanto vestígio e ruína. O uso dessa matéria política e social no romance é explicado assim pelo autor.

En lo social y lo político encontré una excusa, una manera de superponer capas de sentido que complejizaran la relación entre literatura y vida social. Lo social y lo político en mi literatura supone la construcción de un objeto diferenciado, independiente de la vida corriente, pero no tan independiente como para que se desintegre toda relación. [...] *Me interesa una literatura que quiere hablar necesariamente del mundo social sino del significado del mundo social, a través de una conciencia particular, y no la representación de un significado histórico objetivo.* [...] Si la literatura tiene alguna posibilidad de acercarse a lo social, a lo político y a lo histórico, esa posibilidad pasa por evitar la referencia directa y en cambio elaborar los significados de lo social de manera metafórica. (Chejfec em entrevista a Mariano Siskind, 2005, p. 40, grifo nosso)

Com essa espécie de devastação interior provocada por uma experiência laboral, as personagens vivem nos primórdios do capitalismo fabril, em que quase tudo tem apenas valor de uso, isto é, está condicionado pelas propriedades naturais do objeto, como as roupas para Delia e suas amigas<sup>42</sup>. Nesse panorama, os limites entre o homem e a máquina confundem-se, sendo que a máquina passa a determinar e controlar o tempo e o trabalho daquela que a opera: “[...] era la máquina quien la controlaba y, para decirlo de alguna manera, marcaba el paso. [...] La máquina consumía varias cosas, aparte de la labor de los obreros, decía Delia. Energía, materia prima, tiempo, trabajo, etcétera.” (CHEJFEC, 2000, p. 69)

Nessa perspectiva, para Ana Cecília Olmos (2008, p. 4), a violência da economia de mercado, apoiada nas políticas neoliberais dos anos 1990, gerou nos países latino-americanos marginalidades sociais que se incorporaram à narrativa contemporânea. Essas novas marginalidades, distantes de todo ideal redentor, conformam existências que se arrastam em uma

---

<sup>42</sup> Beatriz Sarlo (2007, p. 299), em “Amargo corazón del mundo”, escreve sobre **Boca de lobo**: “Desde el punto de vista teórico, Chejfec da vueltas alrededor de la noción de alienación. Su novela sostiene la idea marxista de que el trabajo fabril, en el capitalismo, excluye al obrero del producto de su trabajo y convierte sus percepciones en una captación cuantitativa y abstracta del mundo. Incorporados a la producción en gran escala, los obreros se vuelven indiferentes frente a las cualidades de la naturaleza y a los avatares más dramáticos de su propia vida, con los que guardan una distancia resignada.”



espera estéril e domesticada. A iminência do desastre se instala no horizonte de uma experiência histórica diante da qual a literatura não está alheia. Essa narrativa inscreve essa ameaça na materialidade de um texto que se dilacera na fragmentação social, na descontinuidade temporal e no descentramento do sujeito. Ao analisar o romance **Boca de lobo**, a autora assinala o seguinte, por exemplo, a respeito do uso da roupa pela personagem Delia.

La ropa, entonces, no sólo muestra la función de Delia en el mundo sino que determina su modo de estar en el mundo, dice la función que ella es. Sin embargo, la red de préstamos de ropa que se establece entre Delia y sus colegas [...] parece socavar las formas de sujeción social que impone la lógica del capitalismo. Sabemos que bajo esta lógica aquel que fabrica el objeto lo hace a condición de desaparecer y de renunciar a la propiedad del mismo. En contraposición a ella, el préstamo parece instalarse entre los personajes como una forma de alianza de clase que, contra la abstracción fetichista del valor de cambio del objeto, rescata su valor de uso y relativiza la idea de propiedad.

A experiência discursiva adensada e esclarecida pela inteligência do narrador-protagonista marca de forma acentuada a sintaxe textual de **Boca de lobo**. Porém, contraditoriamente, o exercício da inteligência por meio da narrativa consiste mais em uma migração da realidade que em um permanecer nela. A disposição sequencial dos fatos não esconde a feição abstrata e ao mesmo tempo lírica do relato, que arranca o presente da personagem protagonista da experiência imediata, de um estar no mundo orgânico.

**Boca de lobo** lança-se com um discurso densamente conjectural sobre o provável significado ontológico da geografia dos lugares e da exasperante experiência que os homens podem ter deles, em um instante dado e por meio da memória. O conjunto de incógnitas que o mundo pode oferecer opera sobre a literatura de Chejfec de forma a desentranhar suas interpretações mais imprevisíveis e peculiares.

### 3.3. “LOS INCOMPLETOS”: DESESTABILIZAÇÃO DE ESPAÇOS E FRONTEIRAS

*Pensé que la gente estaba de por sí menguada,  
un vacío definitivo desautorizaba a cada uno de los mortales  
y que ello se había convertido en lo propio de la persona humana.*

**Los incompletos**, Sergio Chejfec

Uma personagem narradora anônima, marcada pela desolação, recebe e lê cartões-postais que um amigo, um viajante recorrente de nome Félix, envia-lhe desde distintos lugares e países. Em folhas com cabeçalho de hotel ou em toscos cartões-postais, o amigo não deixa de lhe enviar mensagens erráticas, incompletas, a partir das quais o narrador conforma – poucas vezes de modo linear – as ações e os pensamentos do viajante, inclusive sua aproximação a uma recepcionista, Masha, em um hotel moscovita.

Ainda que seja possível pressupor um fundo comum e um código próprio que os aproximem, a articulação e recomposição de situações e acontecimentos em **Los incompletos** não derivam desses laços de amizade. Os cartões-postais dizem muito pouco, consistem em linhas invariavelmente escassas, nada íntimas e reveladoras. Porém, o incondicional esvaziamento de sentido das mensagens não detém a narrativa, que se alarga e se expande, hipotética e firme. O artifício da representação ficcional se impõe no vazio de informações que marca a ausência de Felix. Um simulacro de realidade, sustentado por espaços e seres incompletos e imaginados, reiteradamente assinalados pelo narrador, emerge, em tom espectral, impreciso, rodeado de estilhaços da cultura e do passado.

### *Fim do paradigma indiciário*

Longe de contribuir ou sugerir a construção de um sentido coeso ou orgânico, o inacabamento das mensagens denota o esgotamento de um modo de percepção – gestado na modernidade –, em que a ênfase na leitura, na composição do sentido a partir do fragmento, do acaso e da ruína constituía o olhar do indivíduo urbano (OLIVEIRA, 2006, p. 74-75).

Por outro lado, podemos dizer, ainda, que o texto se configura na contramão dos princípios narrativos que compõem, por exemplo, a literatura epistolar, pois há uma inversão do ponto de vista representacional: o relato não nasce das reduzidas linhas presentes nas cartas e nos cartões postais. Provém de um hiato, de uma zona estranha e indefinida, difusa e precária, a qual o leitor não tem acesso.

Assim sendo, a configuração ficcional de **Los incompletos** aponta, desde a perspectiva da personagem protagonista, para o esgotamento das condições históricas que deram suporte a esse tipo de percepção fragmentária em crise, que se vinculava com as condições de vida das primeiras décadas da modernidade. Relacionado, segundo Benjamin, ao crescimento vertiginoso dos centros urbanos na era industrial, o olhar moderno, que se apropriava do corte brusco, da mudança de foco, da autotransformação permanente, assinalada ainda por Charles Baudelaire e outros, parece extinguir-se para dar lugar a outro, mais vinculado com um movimento abstrato de perda, indizível e agonizante, sem limites definidos de tempo e espaço.

Ao falar sobre e tentar apreender os elementos que conformaram o entorno dos deslocamentos de Félix – e sua reação diante deles – por inúmeras cidades do mundo, o narrador protagonista denota a desolação desse modo de apreensão dos vestígios e das ruínas do mundo contemporâneo.

Hay más postales y papeles de Félix, que guardo en una carpeta de tapas amarillas. Por fuera escribí su nombre, y a veces ocurre que al encontrarla de casualidad me asalta una ansiosa amargura, un sentimiento en el que se mezclan la impaciencia por recibir de improviso otro sobre delgado y la decepción de saber que las cartas llegadas hasta ahora son la mínima parte de una situación oculta; una parte, es cierto, que no fue concebida como indicio, como muestra a pequeña escala de una realidad dada, sino como un fragmento que en lugar de señalar busca ocultar, en todo caso confundir, semejante al grano de arena, por minúsculo, que hace olvidar la cantera. (CHEJFEC, 2004, p. 24)

Podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que o romance formula e determina uma espécie de fim do paradigma indiciário – tão caro a inúmeras obras literárias<sup>43</sup> – como instrumento ficcional, ao radicalizar a artificialidade e a arbitrariedade da leitura e da reconstituição narrativa dos passos de Félix por centros urbanos estrangeiros.

No romance, o fragmento, enquanto indício deixa de remeter a uma totalidade perdida, de matriz modernista, que devemos alcançar a todo custo, ou que existiu em algum momento. O sentido para o leitor de **Los incompletos** não se configura como um enigma, como um itinerário mais ou menos oculto a ser perseguido e desvelado – estratégia bastante explorada por Carvalho, ironicamente, em seus romances. Compõe-se, melhor dizendo, de giros ao redor de cenas pouco transparentes, sem qualquer tipo de imanência ou transcendência, como as constantes

---

<sup>43</sup> Conferir de Carlos Ginzburg “Sinais: raíces de um paradigma indiciário”. In: **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 143-180.

caminhadas de Félix pelos arredores de Moscou, por seus arruinados conjuntos habitacionais e terrenos baldios.<sup>44</sup> Ao comentar, por exemplo, os sentimentos de Félix percorrendo os subúrbios de diferentes cidades, o narrador assinala:

Le parecía evidente [para Félix] que cuanto más construido, el mundo estaba más cerca de desmoronarse, y que el efecto de estiramiento [que lhe causava a cidade] era simplemente un correlato más o menos desviado, como si uno dijera distractivo, pero en todo caso pesadillesco, de esa destrucción. [...] Nunca como en ciertas ciudades Félix tuvo la sensación de recorrer un cuerpo muerto hecho de repetición y cansancio, de postergación forzada y decrepitud. (*Idem*, p. 137)

Ademais de um relato desolador, observamos uma difusa ordem metafísica como princípio codificador do mundo, que consiste mais em uma desistência e renúncia ao significado, plena de temores e coerções. Não há uma experiência a ser restituída ou recolhida, em termos benjaminianos, nesse trânsito de Félix por geografias de outros países. Nesse sentido, sua permanência na capital russa parece ser modelar. A ideia de transmissibilidade e de rememoração, fundamento da relação entre gerações, se vê emperrada, visto que o que se transmite por meio das cartas são sentidos e significados truncados que não constituem precisamente vivências ou experiências comunicáveis.

Toda experiencia se resolvía primero como confusión y se convertía trabajosamente en olvido. Había perdido el lazo de continuidad con el pasado, porque sus recuerdos eran momentos flotantes, incapaces de encadenarse en una sucesión, como esquirlas de acontecimientos que se recuperan de modo providencial y solo sirven como fragmentos. El lugar completo, incluso el origen de las cosas, era algo que siempre se mantendría ignorado. (*Ibidem*, p. 146)

---

<sup>44</sup> Esse procedimento pode ser encontrado, igualmente, em alguns romances de Juan José Saer, como **Nadie nada nunca** (1980), por exemplo.

Como vemos no fragmento de texto acima, nem mesmo a memória pode atuar no sentido de constituir uma experiência ou um lugar completo – que se mantém ignorado, mas existe. A base do relato não segue uma *doxa* corrente, não se narra, como observamos, desde ou a partir de um lugar, uma lembrança ou um passado determinado – embora exista uma cena inicial sobre a qual o narrador se debruce bastante, que consiste na cena da partida de Félix. Não se relata desde um princípio organizador ou linha de sentido que observa simplesmente um enlace causal.

Essa supressão da experiência nos parece remeter em certos aspectos à leitura que Agamben (2007, p. 55) faz de Baudelaire com relação ao mesmo tema. A poesia de Baudelaire, segundo o filósofo italiano, responde à expropriação da experiência transformando essa expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do não experimentável seu estado natural. Neste romance de Chejfec, o não experimentável parece ocupar um lugar central na narrativa. O que se expande são cenas truncadas, que o narrador arrasta repetidas vezes diante do leitor, colocando em dúvida não apenas as condições da experiência, mas também o sujeito que lhes corresponde. O texto se dilata entre a ausência de informações e a digressiva eloquência do narrador, em aparente antagonismo.

O contínuo de situações, personagens e ações que conformam o romance subverte os enfoques correntes dos modelos de construção narrativa para pôr de manifesto o caráter de artifício que a leitura e escrita possuem. É sobretudo um exercício de abstração atento e ativo que recria a trama que ocupará o argumento da narrativa: a partida de Félix de Buenos Aires, sua

presença em cidades estrangeiras, principalmente em Moscou, e seu relacionamento com a jovem Masha, que o recebe em um hotel.

### *O paradoxo do estar fora*

Sendo assim, o relato se desenvolve na aparente incompatibilidade entre a falta de notícias e a digressiva eloquência da personagem protagonista. E esse desacordo ganha relevo conforme esse esvaziamento se instala de forma inequívoca nos diferentes planos narrativos da obra. Na estrutura do romance, por exemplo, manifesta-se na escolha de um narrador que conforma seu relato desde o desabitado espaço da memória e das mensagens inacabadas. Na esfera das personagens, a todo instante nos deparamos com referências que nos remetem a esse gesto de perda, de mingramento: são seres incompletos, que subsistem como bonecos, manequins, marcados pelo silêncio e pela redução da vida. Mais que seres, são unidades humanas que deambulam por espaços desolados e em ruínas.

À ideia de vazio une-se à de exclusão. Os hotéis pelos que passa Félix não possuem sentido de acolhimento ou de reconforto. De um lugar construído nos centros urbanos para receber o forasteiro, para alojar aquele que transita entre fronteiras e espaços alheios, o hotel torna-se uma zona fria, igualmente árida e adversa: “Años atrás Félix había admitido en otra de sus breves líneas que, al llegar a un hotel, siempre tenía la idea de que estaría cerrado o completo, o en todo caso que por cualquier otro motivo le impedirían quedarse.” (CHEJFEC, 2004, p. 22)

Essa imagem de hotéis encerrados faz de Félix um sujeito permanentemente acuado, que se desloca de forma contínua pelo exterior do mundo, excluído de um conjunto de vivências e experiências, ainda que não existam referências no texto que nos indiquem que em seu país de origem ocorresse algo distinto. Assim, tampouco podemos afirmar que essa condição é exclusiva do viajante. O que vemos de Félix antes da partida não nos permite entender que exista um lugar “completo” e “original” de onde ele tenha partido. A personagem não materializa em nenhum momento alguma forma de conciliação com o mundo exterior. Daí deriva claramente uma ideia de espectro em que os limites entre o sonho e a realidade se desvanecem, como observamos no fragmento a seguir.

Fatigado por la caminata de todo el día, y aturdido por el frío que casi lo ha congelado, Félix pierde la noción del tiempo y se abandona a la espera. Pasa un lapso impreciso sumergido en el silencio y la oscuridad. Sueña que alguien avanza sin hacer ruido y se acerca como un espectro. Después, cuando vuelve en sí y está a punto de tocar la campana de nuevo, percibe un movimiento en la profundidad de la sala. Vislumbra el andar ondulante de una bata blanca, que se diluye y se convierte en el reflejo, también indeciso, de un rostro claro. Algo le dice que ese movimiento traduce las proporciones de una mujer. Aquí es cuando advierte que la luz tampoco llega hasta el suelo; es como si el fantasma terminara antes, o como se deslizara de rodillas, con los pies hacia tras, en un simulacro de caminata. (*Idem*, p. 26)

No trecho acima selecionado, Félix retorna ao hotel depois de uma de suas frequentes caminhadas, em um estado em que seu corpo, da mesma maneira que o texto e a escrita, prova os limites do esgotamento. A personagem passa do sonho à particular realidade do espaço de recepção do hotel. O devaneio parece ter continuidade na figura feminina que aparece para recebê-lo. Espectro, indecisão, simulacro, fantasma são termos recorrentes em toda a narrativa. Assim se conforma a densidade da escrita de Chejfec. Uma escrita em espiral, que opera a



diferentes velocidades e durações. Trabalha sobre fragmentos que não revelam o significado do todo, pois não há uma totalidade a que devemos chegar. Às vezes, temos a sensação de avançar, mas seguimos em um percurso que dá voltas a esmo ao redor de seu objeto, como as andanças de Félix, tentando observar Masha em um mercado moscovita, por exemplo.

### *Adensamento da escrita*

Não é uma escrita transparente, nunca sabemos muito bem o que está por trás dela. Com a linha argumental exígua, o que se adensa na narrativa é a própria cena da escrita, uma escrita que interroga a respeito da qualidade dos fatos, interpela e questiona sua autoridade para construir um mundo que se apresenta vacilante e indeciso, como os próprios personagens.

Por mi parte, me puse a pensar en el mundo. En su maquinaria cada vez más poderosa y en nuestro destino inexorable, que es el de obedecer sus engranajes. Estos pensamientos no podían tener otra consecuencia que estados de ánimo de los más pesimistas, en los que me sumergí como si tratara del único amparo o descanso permitidos por una tragedia inevitable pero inconclusa. [...] Ante panorama tan sombrío e irrevocable la única alternativa sería confiar en los seres artificiales. (*Ibidem*, p. 151-152)

O narrador, por vezes, se detém para interrogar os sentidos da existência. E o que lhe salta à vista é a figura de âmbitos urbanos em que os sujeitos são incapazes de exercer seu livre arbítrio, de um mundo que devora maquinalmente o destino de todos. No entanto, esse estado de ânimo pessimista a que o narrador faz referência lhe sugere, paradoxalmente, uma ideia momentânea de abrigo e trégua. Frente a uma iminente ocorrência quem sabe funesta só lhe resta acreditar nesse vínculo com entes artificiais, não no sentido de não natural, mas de um frio artifício.

### *Desestabilização de fronteiras*

Por outro lado, está presente na decisão de Felix de deixar Buenos Aires uma busca por um sentido de nacionalidade mais amplo, flutuante, que possa protegê-lo das disposições de um único Estado. Esse apelo a uma condição nacional distinta da que lhe cabe por nascimento dá a conhecer igualmente uma preocupação com os efeitos existenciais decorrentes dessa única nacionalidade.

O narrador sugere que, embora os traços próprios da personagem pareçam para o narrador terem sido trocados por outros apenas convencionais, isso se deve, principalmente, à inclinação de Felix para o anonimato, para o indiferenciado.

No es que Félix se sintiera perdido, un poco solo y otro poco extraviado, sino que pensaba que la suya era una condición universal: olvidado, difuso, inexistente. Así, la idea de un país propio y de una ciudad natal remitía para Félix al orden de lo documental o lo facultativo, una especie de acto de fe; era posible verificar el recorrido, se podía pertenecer a un lugar, pero ello no se traducía a la esfera de la realidad, porque los países representaban geografías cada vez más insabibles, apelaciones que habían elegido expresarse en voz baja y en un nuevo idioma. (CHEJFEC, 2004, p. 62)

No romance, a condição do viajante não difere daquele que permanece, uma vez que o narrador apela a um estado comum aos homens para caracterizar Félix. Esquecimento, difusão e inexistência são os elementos chaves de uma condição que mobiliza a contemporaneidade, apesar do romance apagar levemente as marcas que poderiam situá-lo temporalmente. Os três vocábulos, de expressa conotação negativa, aparecem de forma contínua no texto, e remetem o viajante, do mesmo modo, à desconexão com qualquer forma de ato comunicativo. A ideia de nacionalidade e de geografia nacional nesse contexto se rende à de ausência e à de

indeterminação. Isso configura, simbolicamente, um sistema político que já não ordena formas de vidas “jurídicas” apenas em um espaço determinado, mas sim alberga em seu interior uma “localização deslocante” que o transborda, em que podem estar incorporadas qualquer forma de vida e qualquer norma. “El campo como localización dislocante es la matriz oculta de la política en que todavía vivimos, la matriz que tenemos que aprender a reconocer a través de todas sus metamorfosis, tanto en las ‘zonnes d’attente’ de nuestros aeropuertos como en ciertas periferias de nuestras ciudades” (AGAMBEN, 2006, 223-224).

Isso posto, Chejfec integra no relato a forma vacilante, incompleta, definitiva, mas misteriosa, do presente. Em certo sentido, instaura a incompletude e a artificialidade na experiência vital do sujeito contemporâneo que, em meio a uma paisagem sombria e desoladora, enfrenta as distorções brutais da história. Não produz com a escrita um sistema compensatório, mas assume a experiência do mundo em toda a sua complexidade, com suas indeterminações e obscuridades.

#### 4. PERSPECTIVA COMPARADA: DESCONTINUIDADE E CONTRADIÇÃO

##### 4.1. A PRÁXIS CRÍTICO-NARRATIVA DE BERNARDO CARVALHO E SERGIO CHEJFEC

*Una de las opciones para la literatura [...] es conseguir una regulación por la vía negativa: que la literatura llegue hasta donde las otras escrituras no alcanzan*

**Punto vacilante**, Sergio Chejfec

Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec atuam, como é comum, em diferentes campos profissionais, além da escrita literária. Entre outras ocupações, o autor brasileiro é jornalista e já esteve ligado a grandes órgãos de imprensa. O escritor argentino foi durante anos chefe de redação da revista **Nueva Sociedad**, em Caracas antes de se mudar para Nova Iorque, cidade em que reside atualmente. Em razão de ambos possuírem uma produção crítica destacada, incluímos neste estudo a análise desses textos a fim de encontrar pistas do processo de criação de suas obras e identificarmos as modalidades discursivas em que operam. Daremos especial atenção às resenhas literárias, nas quais tentaremos identificar algumas fissuras, algumas claves de leitura de suas obras.

Carvalho e Chejfec publicaram, cada qual, um livro em que reúnem boa parte dessa produção intelectual a que nos referimos. **O mundo fora dos eixos** (2005) nos traz crônicas, resenhas e contos de Bernardo Carvalho e **El punto vacilante** (2005) de Sergio Chejfec agrupa artigos e ensaios escritos em distintas ocasiões e de diferentes índoles. As duas obras conformarão o foco de nossos estudos sobre a produção crítica dos autores.

Embora haja certa assimetria entre esta produção, pois Chejfec dedicou-se mais ao trabalho ensaístico que Carvalho, os artigos, crônicas e ensaios de ambos debatem aspectos cruciais da narrativa contemporânea no contexto das contradições da categoria do literário no mundo presente. Daí a relevância de incorporar a análise desses textos a este estudo. A literatura brasileira e argentina certamente recebem forte influência da europeia e norte-americana, além da própria latino-americana. E incorporam aspectos tanto destas quanto de outras, modificando-os, no entanto, substancialmente no momento da apropriação. Nos textos críticos dos autores esses aspectos e essa ascendência muitas vezes podem ser melhor detectados.

Outro elemento a ser levado em conta é que os estudos comparados na América Latina passaram por uma revisão crítica nos anos 1980 e, nessa revisão, tomou corpo a participação dos escritores enquanto críticos literários e culturais, visto que o comparativismo passou:

De uma prática coesa e unânime de comparação de autores, obras e movimentos literários, que reforçava a identificação arbitrária de Estados-nações com idiomas nacionais vistos como suas bases naturais, para uma reflexão mais ampla, consciente de sua própria condição de discurso e do lócus de sua enunciação, que veio a questionar inclusive o próprio. (COUTINHO, 2003, p. 71-72).

#### 4.2. BERNARDO CARVALHO: ARTIFÍCIO ENQUADRADO

*Em Pinóquio, quando decide criar o boneco de madeira, o velho Gepeto começa pelos olhos.  
No chão, aos meus pés, estava uma tora com dois olhos de vidro incrustados na madeira.  
Olhava para mim. Nunca vou esquecer aquele olhar.*

**O mundo fora dos eixos**, Bernardo Carvalho

Nas crônicas e resenhas de Carvalho observamos um escritor atento ao mundo presente, mais especificamente ao Brasil das últimas décadas do século XX, em suas mais diferentes expressões culturais, como cinema, teatro, literatura etc. Notamos um amplo interesse e conhecimento da heterogeneidade da crítica, da arte e da literatura contemporâneas, seja latino-americana, estadunidense ou europeia. Thomas Bernhard, Witold Gombrowicz, Allen Ginsberg, Hermann Broch, W.G. Sebald são alguns dos escritores que atravessam os textos de Carvalho.

São importantes igualmente seus relatos sobre sua experiência como dramaturgo do Teatro da Vertigem e seu desabafo em “Para que serve a literatura”, ao escrever para uma empresa jornalística importante de São Paulo sobre um lançamento de um livro de Paul Valery. Porém, é significativo que Carvalho trate tão pouco de outros autores brasileiros contemporâneos, ou mais especialmente da tradição literária brasileira. Isso parece remeter o escritor a uma trajetória solitária, bem diferente da de Sergio Chejfec. E quem sabe constitui uma tentativa de se afastar de um legado literário vinculado a uma ideia de nacionalidade menos pendente das mudanças observadas nos últimos anos.

### *Cultura mercantilizada*

Uma das crônicas que inicia o livro, “A China é uma loja de molduras”, traz um tema recorrente nos textos de ambos os autores: a cultura, nas suas mais diversas formas de expressão, absorvida vorazmente por um mercado internacionalizado. A presença de vetores econômicos orientando todo o sistema de trocas culturais e artísticas chinesas com o ocidente parece ser a marca das transformações mais recentes observadas por Carvalho (2005a, p. 18), não apenas nesse país asiático, mas também no Brasil.

Nacionalismo e internacionalização passaram a ser os dois lados de uma mesma moeda de troca no mercado internacional: é preciso imitar o modo ocidental para entrar, ser aceito, mas sem perder certa cor local, para vender. Não seria descabido supor que um estrangeiro de passagem pelo Brasil pudesse sair daqui com uma impressão parecida.

A uniformização de comportamentos econômicos e culturais entre países tão diferentes cultural e historicamente, e os resultados desse processo nas práticas literárias e artísticas, nos levam sem dúvida às teses sobre a liberalização da economia e a globalização que expomos no princípio deste trabalho, assinaladas por Negri e Hardt (2001) em **Império**.

Em nosso entendimento, ao tratar da questão em diferentes textos, críticos e narrativos, o escritor brasileiro manifesta um gesto antiliberal que parece demandar não um simples retorno a um estado de coisas preexistente, mas certa especificidade do literário, supostamente derretida pelo calor dos fracassos modernistas e das inovações tecnológicas. O convencional registro realista constitui, nesse contexto, a principal estratégia de penetração do capital globalizado, que captura para si, desse modo, as esferas de estatuto literário, desterritorializado e agônico.

Carvalho (2005a, p. 154) assinala ainda em outros textos, como “A arte ainda não acabou” e “Será arte?”, por exemplo, como esses modos discursivos ligados às convenções do sentido comum – que ele denomina ora “naturalismo” ora “realismo” – funcionam como mandamentos dessa indústria cultural. Dominada por empresas de comunicação, a arte se encontra ameaçada como “uma prática em permanente crise e instabilidade, questionada e questionável”. Há, aparentemente, um empenho em privá-la de um elemento constituinte primordial e antiliberal por excelência: o “desconhecido”.

Frente às disparidades sociais cada vez mais intensas e à ruína dos projetos iluministas, que geraram nos países latino-americanos, segundo o escritor, uma aversão às elites, à erudição e à arte em geral, ele reivindica o caráter libertário – de matiz modernista – da prática artística: “o desconhecido é sempre inútil e a inutilidade é o grande fator libertário da arte, o que faz com que as sociedades humanas não se reduzam a cópias funcionais de formigueiros” (*Idem*, p. 23).

Em “Impasse de consciência”, partindo de alguns enunciados de Maurice Blanchot (2001), presentes em **A Conversa infinita I. A palavra plural**, o escritor brasileiro recupera a ideia de uma literatura sem um propósito específico. Nesse contexto, apenas uma escrita errante, em crise, concebida por uma linguagem permanentemente posta em jogo, avessa às convenções e às demandas mercadológicas, seria capaz de elaborar esse desconhecido sem ter de nomeá-lo, sem cair no paradoxo de torná-lo conhecido. São correntes as teses de Blanchot de que a práxis literária seria um modo de escapar desses modos estabelecidos da linguagem, que impedem confrontar o invisível, o subterrâneo, o próprio do homem. A literatura deve afirmar o vazio, a



descontinuidade, os paradoxos e contradições que a linguagem corrente do lugar comum quer excluir e dissimular.

Porém, Carvalho critica a fria e automática transformação da força inovadora do pensamento de Blanchot em modelo literário, em uma sublitteratura mecânica, ensimesmada e ilustrativa desse pensamento. Quer que a literatura leve a experimentação a um grau extremo, mas sem que a palavra literária fique absorta em si mesma. O caráter paradoxalmente esclarecedor, e quem sabe redentor, desses aspectos modernistas do que ele denomina desconhecido remete a uma práxis artística radicalmente atrevida em um presente de informações pasteurizadas e da mais completa ausência de parâmetros. A experimentação da literatura de Carvalho dos anos 1990 sintoniza o escritor mais com a produção hispano-americana do que com a brasileira do período, mais afeita aos traços realistas.

Para o escritor brasileiro, esse “desconhecido” acima referido pode ser igualmente observado, por exemplo, nas obras da inglesa Rachel Whiteread, citada anteriormente. A artista plástica cria grandes moldes negativos de espaços arquitetônicos para dar matéria e visibilidade ao avesso do espaço, ao que existe entre as coisas – assunto caro à personagem protagonista de **El aire**, por exemplo –, ao vazio em torno e no interior delas. Talvez, ao que as coisas não são.

Segundo o escritor, no texto “O espaço negativo”, o que Whiteread coloca em questão dessa maneira é a própria possibilidade da representação. Com suas obras, a artista discute e impugna uma série de convenções, que, uma vez negatizadas, deslocam o sujeito que as observa de uma zona cômoda de sentido. Fora dos pactos semânticos que pressupõe as convenções, esse

indivíduo já não é capaz de entender o que acontece diante de seus olhos e mergulha em um estado de perturbação e mal-estar: “Somos incapazes de ver o avesso das coisas. E o mundo pode ser o exato oposto do que acreditamos que ele é” (*Ibidem*, p. 87).

### *Antiutopia*

Ainda que se vislumbre por trás da afirmação de Carvalho, sobre o caráter libertário da arte que incorpora o desconhecido, certa ideia de esfera literária autônoma e utópica – a liberdade sempre está associada à inversão de processos históricos regressivos, neste caso, a massificação e a mercantilização extremada –, seus textos ficcionais dos anos 1990 apresentam uma aspereza e causticidade incomuns, que parecem apontar mais para a impossibilidade de reverter a direção dessas coordenadas ideológicas neoliberais.

Um exemplo dessa causticidade a que nos referimos pode ser observada na crônica “*A tentação de Santo Antônio: ler para ver*” e no romance **Onze**. Na crônica, Carvalho menciona de forma positiva a experiência de um grupo de adolescentes de periferia em Nova Iorque, chamado K.O.S. (*Kids of Survival*, ou caos). Dirigidos por um artista plástico, Tim Rollins, que se inspirava nos métodos do educador brasileiro Paulo Freire, esses meninos, alguns com severos problemas de aprendizagem, produziram um conjunto de obras de arte, a partir da discussão de textos literários, que se tornou um dos expoentes da arte norte-americana dos anos 1980 e 1990. Para Carvalho, o projeto levanta uma questão “sobre a arte transformadora de uma realidade social degradada, sem cair no populismo ou nas armadilhas do realismo sociológico” (*Ibidem*, p. 21).

Por outro lado, o romance **Onze** apresenta, entre as inúmeras personagens do texto, igualmente um grupo de adolescentes de periferia no Estado do Rio de Janeiro, que produzem obras de arte a partir de um determinado texto literário. Orientados por um artista plástico estrangeiro, esses jovens, com problemas de aprendizagem, viajam pelo mundo para exibir suas obras exitosas. No entanto, na ficção de Carvalho, a arte não é capaz de recuperar a vida deteriorada desses adolescentes. Ao contrário: carrega consigo o destino fatal da morte, a extinção de seus violados corpos, precários e vulneráveis, colocados à venda no mercado internacional de órgãos, como já assinalamos em capítulo anterior.

Com isto, não queremos afirmar que o referente nas obras de Carvalho aqui estudadas esteja presente de forma direta e sem a mediação de seu complexo universo ficcional. Nem que exista um resolutivo gesto de denúncia social. A possível matéria biográfica ou referencial presente na narrativa do autor em nosso entender está sempre atravessada por um trânsito ficcional estratégico, por uma deliberada invenção discursiva que dissolvem qualquer perspectiva de análise histórica ou sociológica mais simplista.

### *Retorno ao naturalismo*

Ainda tendo como tema a arte e a literatura neste fim de século, em “Não me toques”, Carvalho comenta um pequeno livro do filósofo francês Jean-Luc Nancy, **Noli me tangere**, em que o autor usa a parábola de Jesus à beira do sepulcro para fazer uma distinção entre crença e fé.

Nancy aproveita essa diferença para insinuar um vínculo entre a cena do sepulcro e a arte e a literatura modernas, ou melhor, contemporâneas.

A partir da oposição entre a crença, como busca por segurança, e a fé, como fidelidade ao vazio, o filósofo francês assinala que os que se sentem incomodados com a ausência na arte moderna agem como crentes, pois precisam ver para crer, necessitam do espetáculo. Isso explicaria em parte o aparecimento nas últimas décadas de mensagens e sentidos exteriores à obra, que permitem ao espectador um modo fácil de reconhecimento e, até mesmo, de sobressalto controlado. Carvalho (*Ibidem*, p. 70) acompanha as teses de Nancy e condena esta:

[...] arte que tem horror ao vazio e que tenta criar uma presença seja como espetáculo sensacionalista, seja por expressões narcisistas ligadas à biografia ou à sexualidade do artista, seja por remeter a um engajamento qualquer que dê ao espectador a ilusão de uma utilidade quase jornalística do trabalho.

Esse conceito de literatura como espetáculo sensacionalista, construído com os recursos tecnológicos mais recentes, repleto de marcas narcisistas e de referências biográficas das mais diferentes áreas da vida do artista, permeia a personagem M. de **As iniciais**, por exemplo, e é uma tese recorrente nos ensaios de Carvalho. A auto-ficção parece responder a um sentido retrógrado de arte, como uma extensão dos braços do mercado globalizado. Seria igualmente uma parte do que ele assinala de retorno ao naturalismo: o mais importante volta a ser o conceito e os velhos modos de representação do que se supõe ser a realidade, seja no retrato da sociedade seja na construção psicológica das personagens.

### *Artifício enquadrado*

Como contraponto a essa festim realista, Carvalho assinala, ao comentar o êxito do documentário **O prisioneiro da grade de ferro**, de Paulo Sacramento, precisamente a artificialidade de todo e qualquer processo narrativo, cinematográfico ou literário, e o combate que essa artificialidade recebe no presente: “Hoje, na cultura brasileira, há uma tendência cada vez mais unívoca de refutar o artifício nas artes, em nome da ‘expressão da realidade’, como se pudesse haver arte sem artifício” (*Ibidem*, p. 75).

Carvalho reitera que no filme a “visão de dentro” proporcionada pelas imagens nascidas da câmera na mão dos prisioneiros não é um efeito natural. Decorre de escolhas, de recortes, de sujeitos que selecionam. Para o escritor, a cruzada contra o artifício nas artes, que segundo ele parece estar se tornando hegemônica na cultura brasileira, produz uma ilusão perigosa ao colocar sob suspeita o fazer artístico, aquilo que tornou possível o próprio filme dos presos do Carandiru.

Da mesma maneira, ao resenhar o livro de entrevistas de Allen Ginsberg, **Spontaneous Mind** (A mente espontânea), Carvalho trata de reposicionar o mito da espontaneidade, da simplicidade, que atravessa a obra de Ginsberg. A ideia do escritor americano de dessacralizar a literatura, de devolvê-la ao mundo cotidiano, consistiu em uma reação às formalidades, ao culturalismo e aos artificialismos academicistas, que, na verdade, não poupava artifícios no momento de levar adiante seu projeto artístico, igualmente relativo e subjetivo. O “espontâneo” é uma possibilidade histórica de uma percepção desviante, libertária e inovadora.

Bernardo Carvalho também é tradutor e o responsável pela tradução brasileira do romance **Nadie, nada nunca** de Juan José Saer. A obra de Saer é das mais representativas da literatura argentina atual e muitos críticos enxergam em Chejfec uma grande influência do escritor santafesino.

### 4.3. SERGIO CHEJFEC: IDEIAS INSTÁVEIS

Sergio Chejfec reúne, em **El punto vacilante**, ensaios e artigos escritos em diferentes momentos e publicados em variados meios. Destacamos, entre os artigos, as análises sobre as obras de escritores contemporâneos, sobretudo argentinos, como César Aira, Alan Pauls, Rodolfo Walsh, Oswaldo Lamborghini e Juan José Saer, em um diálogo intenso com a tradição literária argentina, diferente de Carvalho. São relevantes, igualmente, os textos que tratam dos significados da práxis literária no mundo atual, inclusive como esta se relaciona com o público. As possibilidades de representação de novos sujeitos sociais neste começo de século também é outra questão que emerge, assim como a mercantilizada Argentina dos anos 1990.

Desse modo, muitos artigos versam sobre a questão da representação literária presente. Uma questão que, por exemplo, preocupa o escritor é a inserção da literatura na sociedade contemporânea e a legibilidade das narrativas atuais por parte do público. No artigo “Una forma de ser”, ele comenta a proposta de um grupo de narradores argentinos de reaproximar o público da produção literária mais recente. Segundo esse grupo de escritores, os romances deveriam passar a interpelar as pessoas e os problemas de um modo mais simples, mais convencional, estimulando, principalmente, a imaginação e as fantasias do sentido comum.

No entanto, para Chejfec, diante da desidratação simbólica e material da criação literária no momento atual – principalmente na América Latina –, exceder as operações linguísticas por meio de renovadas estratégias ficcionais consiste, precisamente, em buscar novos sentidos e significados, e reposicionar a literatura na conturbada paisagem cultural contemporânea. Cabe

lembrar que seus romances caracterizam-se, entre outros elementos, por uma morosidade e aspereza que agem na direção contrária à da velocidade de parte das práxis discursivas mais recentes, principalmente àquelas relacionadas às novas tecnologias.

Nessa perspectiva, desconfiar do público é sempre algo razoável. Segundo Chejfec, nas formas dessa suposta nova e transformadora legibilidade, que produziria uma ampliação do público literário, está inscrita uma série de valores e significados regressivos. Contra isso, o escritor entende que a literatura contemporânea pode e deve ser exercida e entendida como um saber aproximativo, que ainda contém resíduos de suas matrizes modernistas, embora incorpore as instabilidades e precariedades que lhe são intrínsecas – o que guarda certa noção de atividade redentora e o aproxima do “desconhecido” de Carvalho. Ele apresenta assim as alternativas para a literatura atual:

Pero las formas y los discursos han acelerado su complejidad, incluso la han complicado, ante lo cual la narrativa parece tener dos alternativas: servir como modelo para hablar de un mundo ya residual, por medio de estrategias conocidas, que reciben el aliento y la garantía de la circulación afincados en su misma previsibilidad, como para no defraudar a ningún público; o actuar como un saber aproximativo: no un discurso que media entre la realidad y su supuesta importancia, sino entre las versiones culturales que se disputan el significado del presente. (CHEJFEC, 2005a, p. 26)

Esse comentário nasce precisamente no interior do artigo intitulado "Caligrafia y argumento", em que destaca como, com a ausência de um suporte concreto (a caligrafia), a escrita literária, agora eletrônica, perde, simbolicamente, a relação ambivalente que a tarefa manual de escrever estabelecia com seu próprio resultado e significação. A mimese insubstancial que as



palavras estabelecem com o objeto a que se referem, como afirmava Benjamin, torna-se mais patente com o fim da escrita caligráfica.

O escritor passa então a provar, com o desaparecimento material das marcas gráficas, um pouco da vacilante experiência semântica do leitor. Além disso, os textos atuais mantêm sua instabilidade até o momento de serem impressos ou publicados, e essa precariedade se voltaria contra a própria composição literária. Assim, a composição literária adquire no final do século XX, ao perder a materialidade da caligrafia, uma insubstancialidade concorde com a sua relação com o referente. Isso expõe, por contraste, uma das possibilidades, de certo modo, da literatura atual: "[...] decidir que lo creado no forme parte de lo contingente, apartar lo escrito del curso de la realidade efectiva y que vuelva a la negrura de donde provino" (*Idem*, p. 25).

Nesse sentido, no artigo “Viaje y sufrimiento”, ao se perguntar pelos efeitos, no interior da tradição literária argentina, das incessantes interpelações e projeções sobre o vazio provocadas por viagens e deslocamentos, Chejfec aborda duas destacadas narrativas recentes que configuram igualmente, de algum modo, o lugar do escritor e da literatura contemporâneos: “Hay una pregunta que las une: ¿cuál es el sitio del escritor?; y hay una pregunta que no formulan, pero responden: ¿qué puede decir un escritor? ¿qué puede decirnos hoy la literatura?” (*Ibidem*, p. 56).

Chejfec refere-se aos romances **Wasabi**, de Alan Pauls (2005), e **Llanto**, de Cesar Aira (2004), cujos protagonistas, dois viajantes que padecem todo tipo de angústias, encontram no desespero e no sarcasmo os elementos críticos para alterar a própria interioridade. É importante destacar que ambas as narrativas, escritas na França, não apresentam nenhum rasgo ou pretensão

testemunhal. Os acontecimentos escapam a qualquer ordenamento causal, uma vez que funcionam sobretudo como vestígios de um referente que não possui uma origem determinada. São obras que não se sustentam na ideia de acumulação narrativa como resultado do avanço e da homogeneidade do relato, mas, pelo contrário, em conceitos negativos como dispersão e interrupção.

A leitura destas narrativas aponta para a sedimentação da ideia de que o lugar do escritor já tem pouco a ver com o geográfico ou o topográfico, ainda que os incorporem. Seria um espaço marcado por traços inacabados e à primeira vista carentes de uma origem que não seja precária, sob o prenúncio de um acontecimento mais ou menos perigoso. Segundo o escritor, essa ameaça vem tanto do mercado cultural como das instituições literárias. No entanto, provém também de um organismo difuso em que se misturam diferentes registros sociais e culturais, os meios de comunicação e uma árdua pretensão por descobrir a própria subjetividade.

Ao tomar ambos os romances como modelos dessa literatura, Chejfec elabora um conceito de práxis literária em que a narrativa deve se expandir a partir de uma subjetividade incomum, fraturada, que seleciona inadvertida e ironicamente o que parece ser melhor entre diferentes materiais, doutrinas e estilos. Instável por excelência, não diz o que o leitor quer escutar, em contraposição a uma legibilidade convencional e previsível. Artifício, verossimilhança e deformação parecem palavras chaves na conformação desse estatuto literário contemporâneo, presentes de forma inequívoca e singular em ambos os romances – e nas narrativas aqui estudadas de Carvalho e Chejfec.

El lugar del escritor es exactamente el que [Pauls e Aira] dibujan con ironía, como un calco hecho con tinta luminosa y trazo grueso para poner de manifiesto su misma artificiosidad, donde verismo y deformación alcancen una feliz convivencia. El sitio del escritor, por lo tanto, es un lugar señalado por indicios: lo amenazan el mercado cultural [...] como también las instituciones literarias. (*Ibidem*, p. 65)

Nessa procura pelo sentido da literatura, por compreender a hesitação e o desconcerto estético que sugerem alguns textos contemporâneos em sua relação com o referente e com um marco conceitual, no artigo “Fábula política e renovação estética”, Chejfec procura vasculhar precisamente um momento em que a narrativa argentina renovou suas estratégias de representação e convenções estéticas ao ser interpelada fortemente pela política. Dois casos nos quais uma forte tensão política e estética gerou como resultado uma transformação de sentido, construindo textos que representam rupturas ao usar temas e elementos da política de um modo antecipatório à arte de hoje: Rodolfo Walsh e Oswaldo Lamborghini.

No entanto, o autor adverte que hoje as práticas políticas já não representam ou se revelam como referentes centrais da experiência como há décadas. A política passou a ser algo difuso, que pode remeter tanto à ética, a certa ideia de disciplina social, como às lideranças midiáticas que circulam pela comunicação em massa, mas que carecem de profundidade ideológica (*Ibidem*, p. 101-102). É importante assinalar que Chejfec dirigiu durante anos uma revista de estudos sociais voltada à América Latina.

Isso posto, do mesmo modo que a política dos anos 1980 e 1990 deixou de certo modo de apresentar ideologias coletivas para passar ao campo das demandas localizadas e dos grupos específicos, parte da literatura deixou de encontrar nas tradições estéticas e nos emblemas

ideológicos outra coisa que não fosse meros sinais culturais equiparáveis a outros de origem diversa.

Para o escritor, um dos problemas da época atual é que muitas vezes o sentido da literatura se tornou superficial, e com isso as possibilidades de representação e circulação literárias estão sendo afetadas, em vias de modificação. Frente a esse estado de coisas, “Para la literatura el sentido no puede sino estar en la profundidad, en una zona atravesada por la lengua, la historia, los valores y la misma literatura.” (*Ibidem*, p. 102)

Para ello [para que a literatura chegue aonde as outras escritas não chegam] habría que redefinir la potencialidad crítica que la caracteriza durante el paradigma moderno, y para ello también habría que abandonar tanto la idea de totalidad como la de fragmento, las narraciones deberían avanzar por contigüidad antes que por quiebre o causalidad, por expansión antes que por concentración, por elevación antes que por profundidad. (*Ibidem*, p. 115)

### ***Transgredir a indiferença e a uniformidade***

Talvez seja interessante recuperar, neste momento, o texto de Josefina Ludmer (2008), “Literaturas postautónomas 2.0”, citado no início deste trabalho – sem que isso necessariamente represente uma adesão às suas teses. A crítica argentina instala um debate em torno da ideia de autonomia literária que de certa maneira atravessa as preocupações dos escritos críticos de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec.

Para Ludmer, muitas escritas latino-americanas do presente cruzam a fronteira da literatura, os parâmetros e critérios que definem o que é literatura. São escritas atuais da realidade cotidiana que se situam em zonas sociais da cidade de Buenos Aires e que aparecem como

literatura, mas não podem ser lidas com categorias como autor, obra, texto e sentido. Não poderiam ser entendidas assim porque aplicam à literatura uma intensa ação de esvaziamento. O sentido, o paradoxo, a metáfora perdem densidade e desaparecem os limites entre ficção e realidade.

Essas práticas territoriais do cotidiano – que para María Sonia Cristoff (2006) poderiam ser chamadas de crônicas<sup>45</sup> – representariam o fim de uma era em que a literatura possuía uma lógica interna e um poder de definir-se e ser regida por leis, com instituições próprias que debatiam sua função, seu valor e seu sentido, e sua relação com outras esferas. Ao perder especificidade e atributos literários, a literatura “pós-autônoma” perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que lhe atribuiu a autonomia à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder.

No entanto, muitos críticos apontam certa falta de gestos e de obras que sustentem essa nova e radical figuração discursiva, essa liberação da ideia do literário em meio às transformações do mercado cultural e da práxis literária. A discussão do conceito de valor literário<sup>46</sup>, como apontam Carvalho e Chejfec nos artigos supracitados, enfrenta a dialética de um convencionalismo esmagador que quer impedir a exploração do romance como artifício,

---

<sup>45</sup> María Sonia Cristoff (2006, p. 7), no prólogo que serve de introdução à sua compilação intitulada **Idea Crónica**, afirma: “En el umbral del siglo XXI, cuando han colapsado todos nuestros preconceptos sobre qué es literatura, algunas escrituras exploran nuevos horizontes perceptivos a fin de transgredir la indiferencia y uniformidad que sobrevuela en buena parte del arte actual”.

<sup>46</sup> Sobre a questão do valor estético, conferir de Michel Peterson (1995), **Estética e política no romance contemporâneo**, mais precisamente o capítulo 2, “Rumo à atitude estética”.

representação e experimento. Quer deter a conformação de uma subjetividade que obedece ao ritmo das reconfigurações da função do saber.

Carvalho e Chejfec, cada qual a sua maneira, se distanciam muito das narrativas que Ludmer comenta. Eles sustentam precisamente certo pensamento, reformulado é claro, de ética, autonomia e densidade literárias que possuem pontos de contato com o paradigma moderno. Para ambos, a literatura pode ainda atuar contra o mercado, até mesmo incorporando-o. Pode ainda instaurar o paradoxo e reivindicar esse poder de dialogar com outras esferas, como a social e a econômica. É claro que podemos e devemos nos perguntar sobre a vigência dessas estratégias narrativas nesse momento presente. Inclusive se estes gestos narrativos não são os últimos espasmos de uma ação discursiva decadente e em seus estertores.

No entanto, em meio a essa miríade de práticas discursivas derivadas dos vertiginosos câmbios tecnológicos e mercadológicos desses últimos anos, Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec aproveitam certas marcas da modernidade para ganhar espaço e enveredar precisamente por uma ética da escrita antiliberal e antiutópica. O escritor brasileiro o faz, por exemplo, integrando ironicamente nos textos aqui estudados elementos que fazem uma referência direta às estratégias de absorção pelo capital desse fenômeno cultural que comumente denominamos literatura. E ainda que Carvalho deixe de lado a radical experimentação de suas obras dos anos 1990 aqui analisadas – e daí nasce a nossa insistência em analisar três romances de cada autor –, suas obras mais recentes ainda apresentam muitos dos questionamentos formulados por esse conjunto de

obras e artigos críticos<sup>47</sup>. Sergio Chejfec, pelo contrário, parece cada vez mais adentrar e radicalizar seu universo literário por meio de uma ética da escrita, uma solidão insuperável, um mapa rítmico de contorno abstrato das ruínas da contemporaneidade. Sem fazer concessões, o escritor argentino aprofunda seus pressupostos representacionais dialogando de forma categórica com o campo literário de seu país – gesto inexistente por parte de Carvalho com relação ao brasileiro.

---

<sup>47</sup> Conferir nesse sentido, por exemplo, o trabalho de Luciene Azevedo (2006), “Entre o real e a ficção (uma tática da literatura contemporânea)”, e o de Celiza Soares (2007), “Território ocupado: real e ficção em Bernardo Carvalho”, ambos trazem estudos sobre o romance **Nove noites** (2002), de Carvalho.

#### 4.4. NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: ANTLIBERAL E ANTIUTÓPICA?

Durante os anos 1990 e os primeiros anos de 2000, publica-se no Brasil e na Argentina um conjunto de narrativas que se caracterizam, entre outros aspectos, por um programa antiliberal e antiutópico. Elaboradas desde diferentes estratégias discursivas, a crítica às mudanças causadas pela hegemonia econômica das correntes neoliberais desses anos, que provocaram um empobrecimento geral da região e o aprofundamento do desequilíbrio social, e a impossibilidade do surgimento de um horizonte emancipatório, passam a frequentar com assiduidade as narrativas desses anos.

Além disso, esses textos trazem à tona certo sentimento de precariedade e insuficiência diante da realidade – precariedade e insuficiência com respeito às possibilidades de representar a realidade por meio da linguagem, da representação literária e desde uma subjetividade igualmente debilitada, extenuada – e renovam a discussão em torno à necessidade de tratar o romance como forma literária, como artefato ficcional, processo já presente nas décadas anteriores, mas que agora ganha força com o declínio da literatura enquanto prática cultural.

Segundo Chejfec (2005, p. 18-19), por exemplo, “como ya no hay ideales colectivos que pasen por la literatura, ni identidades sociales ni expectativas mayoritariamente comunes que necesiten verse reflejadas en las ficciones, pues entonces la literatura vuelve a ser un arte murmurado que reúne a unos pocos alrededor del fuego”. No entanto, no Brasil, a questão da representação de sujeitos e identidades sociais ainda está presente – ver, por exemplo, a literatura



marginal e os estudos desenvolvidos pela UnB com respeito à representação, isto é, as linhas de pesquisa que são desenvolvidas nesse sentido.

Nesses anos, a sociedade argentina e brasileira já haviam saído, cada qual ao seu modo, de processos políticos caracterizados pelo autoritarismo e pela violência de Estado e ingressado em um projeto de democratização de suas instituições políticas, econômicas e sociais. Porém, esse projeto de democratização não evita o agravamento da segmentação e da disparidade social que, em ambos os países, culminará uma vez mais em crises econômicas, sociais e políticas.

Esse período, chamado com frequência de transição democrática, visto que supostamente se caracterizaria por ser uma zona intermediária entre um Estado ditatorial e outro democrático, alicerçado em instituições democráticas, encobre um processo de esvaziamento por parte das ditaduras militares de todo o conteúdo progressista e libertador que a modernidade latino-americana poderia chegar a conter, no interior do capitalismo ocidental.

Para sermos mais precisos e entendermos certos vínculos entre o campo literário desses anos e a realidade, expressos nas obras aqui analisadas, acreditamos que esses Estados autoritários devam ser entendidos como peças chave para a implantação dos governos de caráter liberal das décadas seguintes. Governos que, sustentados por grupos econômicos latino-americanos, abandonaram nesse momento os projetos de desenvolvimento auto-suficiente para abraçar o capital multinacional como sócios menores. Porém cabe diferenciar que os anos 1980 se caracterizaram por uma expectativa positiva no sentido da recuperação de projetos de

emancipação democrática, enquanto que os anos 1990 foram marcados por um esvaziamento da vida política. Sobre o processo brasileiro Emir Sader (1990, p. 89) aponta, por exemplo:

O Brasil que sai da transição política herda pesadas cargas do regime ditatorial que hipotecou o futuro do país ao colocar em prática uma política econômica de favorecimento do grande capital monopolista e financeiro internacionalizado, em detrimento da grande maioria da população, que não tem atendidas suas necessidades básicas de sobrevivência.

É importante destacar que, igualmente, a Argentina presenciou na década de 1990 a ascensão ao poder de um peronismo, sintetizado na figura de Carlos Menem, que se tornou o instrumento por excelência da implementação das novas correntes liberais em terras platinas. Com o antigo componente popular domesticado, esse peronismo tratou de louvar as virtudes do livre mercado e da austeridade monetarista da mesma forma que seu vizinho Fernando Henrique Cardoso, respaldado em terras brasileiras por um pacto com as oligarquias latifundiárias, o capital financeiro e os meios de comunicação.

Para Beatriz Sarlo (1993, p. 56), por exemplo, as duas presidências de Menem foram “um mestizaje novedoso del liberalismo de mercado com restos del peronismo”. Significaram também o encerramento da discussão sobre a ditadura tanto com os indultos aos militares como em sua dimensão simbólica, com sua obstinada presença em desfiles durante atos cívicos, a modo de reivindicação. Essa reconciliação com os militares implicou também outras alianças com setores do poder econômico, argentinos e do exterior, principalmente os EUA.

*Narrativas de final de século: novos modos de narrar*

Para compreendermos, na multiplicidade das suas relações, a produção literária brasileira e argentina dessa última década do século XX e começo do século XXI, é importante ir um pouco mais longe e recordar as transformações que esses países sofreram nos anos 1960 e 1970. Os anos 1960 foram marcados por utopias revolucionárias, por novos movimentos e sujeitos sociais, que redesenharam o mapa político e cultural latino-americano. Havia um intenso e generalizado interesse pela política e a convicção de que uma transformação radical, em todos os âmbitos, era iminente. Um estado de inquietude cultural e política e um tom ideologizante acompanharam as renovações no campo da literatura desses países que ultrapassava fronteiras regionais. Em alguns casos, podemos dizer que esse apelo à revolução, como projeto intelectual e como práxis, tornou o escritor latino-americano, mais que um ativista, um revolucionário.

La creencia en la ineluctabilidad del socialismo fue de la mano con la idea de que éste (y no el capitalismo) encarnaba la verdadera racionalidad histórica: la dominación de las mayorías por parte de las minorías resultaba, para buena parte de la intelectualidad, una realidad que repugnaba no solamente a la ética sino fundamentalmente a la inteligencia. (GILMAN, 2003, p. 42)

Em contrapartida, os anos 1970 foram caracterizados por uma frustração dessas utopias, por um colossal endividamento externo na área econômica, e por ditaduras extremamente violentas. Na realidade, trata-se de uma completa inversão dos termos dos anos 1960. As contradições internas radicais das sociedades brasileira e argentina desembocaram assim, como em tantos outros países latino-americanos, em regimes militares sem precedentes na longa história das ditaduras latino-americanas. Esses regimes militares, conduzidos por meio do horror e da

violência, provocaram uma forte crise entre a atividade literária dos escritores brasileiros e argentinos e o contexto econômico-social em que viviam.

A inserção da literatura e da criação artística no interior da cultura dessas sociedades capitalistas dependentes, sob regimes políticos autoritários, de conteúdo social reacionário e regressivo, preâmbulo das políticas do livre mercado apregoadas pelo capital multinacional das décadas seguintes, passa, então, a representar questão incontornável para os escritores do período.

Para eles [os escritores], escrevendo numa sociedade onde todos os pensamentos, mesmo os de menor cunho político (sexo, por exemplo), tornavam-se políticos por causa da repressão, era uma experiência que evitava que o romance fosse tratado como forma literária pura de artefato ficcional. Eles se tornaram romancistas compromissados, não porque desejavam mudar a sociedade, mas porque escrever romances era, na sociedade, naquele momento, uma atividade comprometida, quase uma atividade subversiva. (MONEGAL, 1979, p. 19)

Dessa maneira, divididos, tensos, entre a ética e a estética, os meios literários brasileiro e argentino reagiram à experiência das atrocidades da ditadura. Ainda que com características específicas e intensidades diferentes, podemos dizer que esses escritores, refuncionalizando princípios estéticos já presentes nos anos 1960, criticaram o conceito de verossimilhança realista, fragmentando a matéria textual. Multiplicaram as vozes, os espaços e os tempos narrativos, operando por fragmentação e elipse. Misturaram discursos com o intuito de esquivar-se a essa eliminação violenta e súbita da esfera pública. Entrecruzaram códigos não literários às narrativas

utilizando gêneros menores, desprestigiados no âmbito estético, fato que expressa uma desconfiança radical diante dos pressupostos realistas da literatura (SOSNOWSKI, 1995).<sup>48</sup>

Além disso, a partir dos anos 1970, cabe assinalar que um dos modos de narrar que definiu o romance latino-americano era aquele que tentava reorganizar as estratégias discursivas do gênero em torno a uma ideologia fortemente desinstitucionalizadora. Muitas narrativas articularam em meio a uma mitologia negativa de grandes pretensões explicativas e normativas, baseadas nas categorias foucaultianas, um relato de centro que permitia impugnar a validade dos enunciados institucionalizados do Estado, da história e da alta cultura, cenários que a época considerou teatros próprios da ideologia da dominação (MUDROVCIC, 1993, p. 448).

No Brasil, Renato Franco (1998) argumenta, por exemplo, que, primeiramente, os anos 1970 foram marcados pela presença de uma narrativa ligada à derrota das forças democráticas, período que coincidia com os anos mais repressivos. O campo cultural desse intervalo de tempo viveu uma brutal mudança decorrente da repressão do Estado e do surgimento dos movimentos guerrilheiros de oposição armada e clandestina ao governo militar. A narrativa produzida na ocasião encerrava em seus temas e procedimentos além de um movimento experimental de contestação, a indecisão dos escritores frente ao engajamento político da geração anterior e à adesão à resistência armada.

---

<sup>48</sup> Para um panorama da literatura hispano-americana dos anos 1960 e 1970 conferir, de Jorge Ruffinelli, “Después de la ruptura, la ficción”, e, de Saúl Sosnowski, “La ‘nueva’ novela hispanoamericana, ruptura y ‘nueva’ tradición”. Ambos os textos in: Ana Pizarro (org.). **América Latina. palavra, literatura e cultura**. Campinas, Unicamp; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995, vol. III, pp. 367-391 e pp. 393-412, respectivamente.

Voltando um pouco no tempo, devemos lembrar que até o advento do AI-5, no final de 1968, parte desse conjunto narrativo pôde, adaptado às novas restrições, em um primeiro momento da ditadura brasileira, registrar até mesmo com certa popularidade uma mistura gradual de incitação à resistência e à luta armada e de arquitetura narrativa bem desenvolvida.

Em contrapartida, em uma fase seguinte, a partir de meados da década de 1970, podemos observar narrativas em que os procedimentos narrativos apresentam uma maior abertura e desenvolvimento. Mas sem deixar de demonstrar uma preocupação com as novas configurações sociais e com as questões políticas mais acentuadas, como observamos, por exemplo, em **A festa** de Ivan Ângelo, obra analisada mais detidamente por Franco. (FRANCO, 1998).

Alguns desses textos contêm uma clara preocupação com o desmascaramento de instituições sociais e políticas e de sua íntima vinculação com uma moral autoritária, patriarcal e machista, presente nos valores e ideais da sociedade brasileira do período. Uma área abordada por esses textos foi, entre outras, a forma como erotismo e poder se articulavam na sociedade brasileira. A preocupação em flagrar convenções anquilosadas e maniqueístas, encobertas por um verniz de tolerância, consta de muitos textos dessa geração de autores surgidos nos anos 1970 (FRANCONI, 1997).

Outro aspecto desses anos é que, passada a experiência do terrorismo de Estado, o ânimo da retomada da democracia, entendido nos termos apresentados anteriormente, deu lugar a uma diversidade de práxis narrativas em que se cruzam ficção, história e política. A narrativa dos anos pós-ditadura realizou releituras críticas do passado, que alegorizavam o presente – alegoria

entendida como uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e um sentido abstrato – e subvertiam mais uma vez os valores dos discursos institucionalizados, ao questionar as formas funcionalizadas e comercializadas da linguagem, ao misturar níveis linguísticos e gêneros.

### *Ataque do livre mercado*

No entanto, o entusiasmo dos primeiros anos pós-ditadura deu lugar a um sentimento de desolação e contrariedade com o passar do tempo. Os modelos político-econômicos neoliberais aplicados em ambos os países durante sobretudo a década de 1990 levaram a uma ruína moral, social, econômica e política que, no caso da Argentina, culminou na grave crise de 2001. Podemos afirmar que essa política de corte liberal, esse império da homogeneidade absoluta da lógica de mercado, e as crises em ambos os países geraram uma desarticulação e um deslocamento das práticas culturais nas quais se inserem os escritores e conseqüentemente suas narrativas literárias.

Há uma espécie de rarefação do impacto dessas narrativas sobre os sujeitos e atores sociais brasileiros e argentinos, em razão principalmente da intensificação do viés liberal que essas sociedades assumem, com os respectivos atrasos da educação pública, alterações dos modos de produção, venda de livros e a transformação nos hábitos de leitura. Esses fatores estão entre aqueles que condicionam os novos modos de produção da escrita.

É importante assinalar que no Brasil, ao contrário da Argentina, a década de 1970 foi um período de consolidação da indústria cultural. Houve o desenvolvimento de vários setores do

campo da cultura: a ampliação da indústria editorial, fonográfica e publicitária. Podemos observar até mesmo certo revigoramento da literatura em 1975, devido à recepção favorável que encontraram vários novos contistas. Esse renovado interesse pela literatura nos indica que naquele momento houve aumento real e significativo do público leitor, ainda que de forma limitada, porque atingia apenas parcelas restritas da população. As relações entre escritor e editor também viriam a se transformar, repercutindo na crescente tendência à profissionalização do escritor e à tomada de consciência mais ampla acerca do ofício da escrita.

Porém, devemos delimitar que esse desenvolvimento se deu em meio a uma modernização conservadora, apoiada em acentuada concentração de renda, que excluía a maior parte da população do acesso aos benefícios que permaneciam restritos à minoria. Vários estudos acerca da produção editorial desse período indicam que houve forte segmentação do mercado e a consolidação da indústria do best-seller o que reforça a ideia de que o espaço aberto para os novos escritores nacionais continuava limitado (OTSUKA, 2001).

Evidentemente a Argentina tinha muito mais a perder. Entre os anos 1930 e 1970, podemos dizer que o país liderou a indústria editorial no mundo de língua espanhola. Foi um poder cultural vinculado em parte à política espanhola, em razão da vitória de Franco na Guerra Civil (1936-1939), pois muitos de seus intelectuais foram obrigados a emigrar, alguns dos que chegaram à Argentina se tornaram editores e deram início a uma longa tradição. Porém, nos anos 1970 houve uma inversão desse sentido: durante a última ditadura militar argentina muitos autores proibidos nesse país eram absorvidos pelas editoras espanholas em formação.



Extinguido esse poder cultural e econômico argentino, grupos multinacionais liderados por investidores espanhóis avançaram sobre esses mercados editoriais. Novos cenários se perfilam então no horizonte cultural. Se antes havia seis ou sete editoras que recebiam os textos para publicação, nos anos 1990 passaram a ser apenas três. A variedade cultural que caracterizou a produção editorial argentina das décadas anteriores foi desaparecendo em razão de que quanto maior era o conglomerado editorial que comprava os direitos de um texto, maior era a exigência de rentabilidade e mais unificado o critério dos que a publicavam. Essa “cartilha” liberal era a mesma aplicada no mercado editorial brasileiro, que havia sofrido o mesmo processo de invasão e assimilação por esses grupos econômicos de seus meios de produção cultural, talvez em uma intensidade menor.

Sendo assim, a menor disposição de algumas editoras de correr riscos se acentuou nos anos 1990, apesar de termos de considerar a presença de editoras independentes ou alternativas em ambos os países. Nelas se encontra uma importante produção literária dessa década. No Brasil, por exemplo, podemos falar nos anos 1990 inclusive de uma literatura marginal, que circula no âmbito da produção dessas editoras pequenas e independentes.

Como se não bastasse, na reconfiguração do mercado editorial argentino as corporações multinacionais também se expandiram verticalmente, incorporando os circuitos de distribuição aos da produção. A paisagem das livrarias também se transformou. Muitas cadeias foram vendidas, e canais de distribuição multiplicados, limitados agora aos interesses desses grupos econômicos. No interior dessa nova disposição das práticas culturais e econômicas, o onipresente

mercado passou a ser o responsável pelas mudanças nos hábitos de leitura do público, além é claro da crise econômica, do retrocesso da educação pública, da modificação das fórmulas de produção e comercialização dos livros, todos fatores que fizeram parte da deterioração observada nos últimos anos, inclusive da tradição leitora argentina (RUIZ, 2005).

Com respeito ao público leitor argentino, por exemplo, Laura Ruiz (2005, p. 20, grifo nosso) destaca:

En el marco de la globalización universal y con la instalación del neoliberalismo en la Argentina también se transformó el sector editorial, que llegó a reducirse hasta su casi desaparición. Esto incidió fuertemente en los hábitos de lectura del público, en los cierres de librerías e *incluso en una notoria ausencia de “formaciones culturales” dentro del campo intelectual de los 90.*

Portanto, o que passa a dar sustentação, entre outros fatores, a essa poética narrativa dos escritores dos anos 1990 é a pugna com as leis do mercado, em maior ou menor medida conforme o escritor, acompanhada do desejo e do pesar pela ausência de uma forma de existência do literário já extinta; forma de existência do literário vista, por exemplo, na nova narrativa latino-americana dos anos 1960. É fácil notar que os termos desse heterogêneo conjunto narrativo, que alterou os rumos da literatura mundial em seu momento, deixam cada vez mais de ter sentido nesse novo contexto liberal e antiutópico, visto que seu declínio já havia começado nos anos 1980. A estetização da política, a substituição da política pela estética, acentuam seu desaparecimento no âmbito social dos anos 1990. Tem fim na América Latina, depois desse movimento regressivo, o literário como resolução imaginária e simbólica do atraso de outras esferas, como o subdesenvolvimento social, por exemplo. A redenção pelas letras esgota suas

últimas forças como prática cultural em razão dessa nova disposição da indústria cultural argentina e brasileira. Dá-se o fim do itinerário de substituição da política pela literatura.

Desse modo, a base de prestígio, a partir da qual a literatura argentina e brasileira até a primeira metade dos anos 1970 lançava seus projetos, é derruída por um Estado autoritário que mascara as bases dessa transição para o Estado de livre mercado dos anos 1990. Desolados e desamparados por essa perspectiva, os escritores assistem ao declínio da escrita literária, à decadência do trabalho intelectual e à consequente hegemonia do técnico especializado sobre o outrora intelectual que pensa a totalidade da trama social, as condições últimas de possibilidade dessa sociedade.

Para Idelber Avelar, por exemplo, impõe-se nesse contexto o que ele denomina de “o imperativo do luto”: a literatura se vê forçada a abdicar de seu papel modernamente privilegiado, de uma imaginação de uma alteridade não reificada, da redenção do poético dentro do prosaísmo da vida cotidiana alienada, do vislumbre de uma epifania redentora. A literatura moderna se dilui agora no anonimato ou é embaralhada na multiplicidade das formas inautênticas – como vimos em **As iniciais**. A própria empresa da literatura parece ter chegado, a partir da crise dessa relação constitutiva com o nome próprio que sempre lhe caracterizou, a uma situação tendencial de isolamento irreversível.

Contudo acreditamos que, como afirma Saer (2000), escapa a essa perspectiva quase apocalíptica a literatura que precisamente entende como tarefa escrever uma presença de mundo

misteriosa e enigmática que ao mesmo tempo reconhece o caráter impossível das coisas que nos rodeiam e existem, na qual podemos incluir as obras de Carvalho e Chejfec.

É certo que as conquistas do início do século XX foram assimiladas e neutralizadas, sobretudo pela corrente liberal dos anos 1990. E, como já dissemos, desaparece com isso a possibilidade de escrever obras com perspectivas transformadoras porque o momento da realização de seus anseios utópicos passou, o ideário social ao qual supostamente estavam ligadas foi derrotado. Dá-se assim a formalização de uma experiência social de isolamento e alienação.

De acordo com Edu Otsuka (2001), por exemplo, essa experiência pode ser observada em obras de autores contemporâneos brasileiros como João Gilberto Noll e Chico Buarque. Ao analisar **Rastros do verão** de Noll, Otsuka destaca as imagens anômalas da narrativa que constituem brechas por onde se pode entrever com mais exatidão essa profunda marca da precariedade opressiva do real, que o narrador do texto é incapaz de captar apenas com o olhar. Igualmente em **Estorvo**, de Chico Buarque, o autor recorta na arquitetura do texto um mundo desintegrado que dá a conhecer os estilhaços de uma catástrofe social, refratada pela consciência esfacelada que conduz a voz narrativa.

### *A representação da experiência*

Isso posto, o presente estatuto das produções literárias argentinas e brasileiras revela um recrudescimento da representação da experiência na escrita literária. Sendo uma produção maiormente urbana, essa experiência, marcada pela incompletude e a incomunicabilidade, não

oferece na geografia das cidades nenhuma perspectiva reveladora ou harmônica. Entre as diferentes modalidades discursivas das narrativas desses anos, sedimentadas em diferentes estratos que se entrecruzam e se justapõem sem ordem precisa, figuram precariamente os objetos, personagens, fenômenos e acontecimentos que constituem a experiência.

Essa experiência depurada pelo sentido e pela consciência permite somente que conheçamos os contornos do mundo de modo indeterminado, sem certezas nem afirmações categóricas. Ela configura-se, enquanto representação, elaboração estética, como construção imprecisa do pensamento, em um processo ambíguo, em que apenas se intui a unidade da existência humana. Trata-se, então, de uma literatura que pensa o fundamento do presente, distanciando-se dele para entrever o que ele deve ocultar para constituir-se como presente. Para Laura Ruiz (2005), a narrativa dos escritores jovens dos anos 1990 está saturada de elementos que surgem claramente desse contexto em que foram gerados: os anos duros do Processo e do fracasso do projeto político neoliberal que provocou a ruína da classe média argentina, arrastando em sua queda as classes menos favorecidas. Nesses textos, símbolos como honra, coragem, glória e responsabilidade são alterados ou eliminados e todas as estruturas solidárias e de proteção desaparecem.

Senso assim, perpassando muitas narrativas contemporâneas, observamos de um modo geral o esmagamento do sujeito por um mundo opressivo, a experiência do indivíduo mutilado por dentro, a dissolução da realidade que se impõe, o debate das aporias dos processos significantes da linguagem, dos objetos, instituições e acontecimentos. Há uma ênfase sobre a

aparência impenetrável do real. Questiona-se a impossibilidade do sentido. No entanto, não se trata de uma esfera de causticidade absoluta, em que qualquer significado do campo do visível e do observável não pode sobreviver, ainda que fugaz e problemático, à significação.

Se a literatura já não pode ser a redenção substitutiva em que a antologia otimista e positiva do boom quis convertê-la, também pode ser cedo para render-se ao discurso apocalíptico, pronunciar sentenças de morte sobre o literário e começar a buscar objetos substitutórios sobre os quais aplicar o mesmo otimismo positivo. (AVELAR, 2003, p. 33)

No entanto, é certo que essas mudanças transportam a literatura para o campo da rarefação, de totalidades quebradas. Torna-se um enunciado que expressa em si e que contém uma inviabilidade de ordem racional, uma experiência do real que dissolve, em muitas oportunidades, o possível. O objeto traumático em termos freudianos, um tempo caído, alheio a toda redenção, condizente com esses anos de capitalismo tardio, de mercado, em que toda informação e produto são permanentemente substituíveis, metaforizáveis por qualquer outro.

### *Mudança de perspectiva*

Com o passar dos anos, mais precisamente nos anos 1990, outras propostas poéticas transformaram a cena narrativa argentina e brasileira, ao recuperar os elementos do romance que o conformam como artefato ficcional:

Desde o início dos anos 80, com o fim da ditadura militar, a narrativa argentina e a latino-americana vivem um pluralismo estético que oscila entre releituras críticas do passado – que desconfiam das capacidades miméticas da literatura – e a irrupção de relatos orientados pelo puro prazer de narrar, que almejam acabar com a tirania do referente e sustentam o caráter ficcional da escrita. (OLMOS, 2001, p. 43)

Em meio a uma pluralidade de estéticas literárias, podemos apontar uma mudança de perspectiva na narrativa desses dois países nos anos 1990, que pode ser observada na produção de seus autores mais jovens. Sem querer determinar uma sequência nem um marco discursivo, algumas dessas poéticas parecem deixar de lado o relato do horror acontecido durante o regime militar, o questionamento e reinterpretação do passado, e a radical relação com a experiência histórica, para lidar com a desolação derivada dessas mudanças, com a problematização da enunciação e com os elementos ficcionais da narrativa. “Se os anos 1970 enfatizaram a realidade, agora [os anos 1980] o romance retornou ao seu papel ficcional: o contexto extraliterário não mais se impõe ao texto literário, assim permitindo um desenvolvimento temático e uma experimentação estilística mais ampla” (SILVERMAN, 2000, p. 427).

Além disso, como assinala David Treece (1997, p. 7) no prefácio às obras completas de João Gilberto Noll, destacam-se, no meio da conformidade, desse fim de século em que essas correntes liberais apregoam que a história chegou ao fim, que não há alternativas a uma única ordem globalizante, que apenas nos resta nos render como consumidores diante do mercado de bens físicos e simbólicos à venda, narrativas dispostas a enunciar um sentimento de insuficiência e debilidade diante do real, a certeza de que a potencialidade humana está travada e de que seus desdobramentos possíveis não foram esvaziados.<sup>49</sup> É nesse espaço, então, não em um

---

<sup>49</sup> Cabe lembrar que o aprofundamento crítico dos postulados iluministas vivido durante todo o século XX, fez com que diferentes grupos de intelectuais, sobretudo nos Estados Unidos e França, teorizassem, com mais intensidade entre as últimas décadas do século XX, sobre o fim da modernidade como período histórico, substituído por uma pós-modernidade que estaria marcada pelo desaparecimento de praticamente a totalidade de elementos que conformaram o paradigma do movimento moderno: o racionalismo, os grandes sistemas filosóficos, o modo de estruturar o conhecimento científico, os discursos

voluntarismo idealista ou utópico, mas na zona crítica entre a recusa da realidade assim como é e o prenúncio do possível, que se conforma a práxis artística de significativa parte da ficção desses anos.

Em vista disso, em um assíduo trabalho com a linguagem, alguns dos escritores dos anos 1990 propõem técnicas narrativas que lhes permitem novas articulações entre o “real” e os modos de narrá-lo. Para narrar, os escritores põem à prova a linguagem e as formas do romance, trabalham-na em sua materialidade, tensionando-a em variadas possibilidades estéticas e literárias.

O lugar de onde parte o enunciado, as vozes que narram, costumam colocar em evidência não apenas uma escolha formal, mas também o lugar que esse olhar ocupa em seu campo referencial, o que permite a alguns críticos estabelecer fortes vínculos entre essa matéria narrativa e os acontecimentos das últimas décadas do século 20. Ainda que presentes nas histórias que contam, os narradores de um importante número de romances contemporâneos estão localizados em um lugar indeterminado, indefinido, anônimo, e é desse lugar de onde partem suas poéticas e políticas narrativas.

---

ideológicos universalistas. Negando a existência de significados estáveis e da correspondência entre a linguagem e a realidade, questionando radicalmente a objetividade científica, sobretudo nas disciplinas humanas, contradizendo as fundamentações de grande peso da sociedade ocidental e a crença no progresso desta sociedade – presentes em Kant, Hegel ou Marx –, impugnando as visões utópicas de perfeição obtida através da melhoria das condições sociais, da educação e da expansão da ciência, traçaram o final de uma epistemologia, de um modo de organizar a convivência política, de uma concepção de Estado. Porém, esse êxito do caos desesperançado tem sido questionado por pensadores como Jürgen Habermas que sustenta que o discurso da Ilustração está longe de ter desenvolvido seus frutos mais positivos, pelo que, com a oportuna autocrítica e correção de erros e desmesuras, a modernidade, concebida como um projeto inacabado, pode seguir projetando-se até o século XXI. Conferir de Jürgen Habermas (1998) **O discurso filosófico da modernidade**. E ainda, de Fredric Jameson (2006), **Pós-modernismo. A lógica do capitalismo tardio**.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese de doutorado se trata de um estudo que indaga que tipo de experiência escritores significativos da literatura contemporânea argentina e brasileira ficcionalizam. Para tal, selecionamos dois escritores que entendemos que talvez possam nos fornecer elementos sobre esse tipo de ficção: o escritor brasileiro Bernardo Carvalho e o escritor argentino Sergio Chejfec. Ambos os escritores são contemporâneos e possuem uma obra de certa forma já bastante estável no panorama literário latino-americano.

Nossa hipótese consistiu em demonstrar que essas duas práxis narrativas, com as respectivas diferenças, tratam de configurar poéticas que discutem, no cenário latino-americano atual, as matrizes modernistas da literatura em um presente marcado pela desestabilização das categorias do literário. E fazem isso por meio de práticas discursivas literárias que ficcionalizam ou dão forma representacional a uma dilacerada experiência de desolação, isolamento e alienação. A lógica reificante do presente mercado neoliberal latino-americano encerra novos modos de entender e escrever a literatura, que não impedem estes escritores de preservar e estimar certa especificidade do campo literário. Ademais, penetram e configuram universos ficcionais antiliberais e antiutópicos associados ao corte com uma noção tradicional de experiência, entendida como fundamento de uma verdade, de um conhecimento, corte este causado por problemas histórico-sociais, ligados ao caráter problemático da ainda incipiente e incompleta modernização latino-americana.

É importante lembrar que, no Brasil e na Argentina da década de 1990, um sentimento de angústia e contrariedade domina o contexto social, econômico e político. O modelo político-econômico neoliberal brasileiro e argentino do período significou um desmoronamento moral que causou o agravamento da segmentação e do desequilíbrio social em toda a América Latina. Podemos afirmar que essa política de cunho liberal, esse império do mercado, e as crises em ambos os países geraram uma desarticulação e um deslocamento das práticas culturais nas quais se inserem os escritores e conseqüentemente suas narrativas literárias.

Ao tratar da questão da experiência e os seus desdobramentos nos lançamos sobre os textos de Walter Benjamin, preocupados em entender de que maneira poderíamos escapar de um desmoronamento teórico que carcomesse a originalidade do pensamento benjaminiano ao tentar utilizá-lo de forma produtiva para entender essas narrativas latino-americanas contemporâneas. A fim de driblar esse esvaziamento semântico, nos apoiamos nos textos do próprio Benjamin e em seus inúmeros leitores e críticos contemporâneos, argentinos e brasileiros. Eles nos concederam conceitos chaves para discorrer sobre essa fissura com o conceito de experiência no interior das figurações narrativas desoladoras que escolhemos analisar.

Benjamin discute o declínio da experiência, de sua impossibilidade de constituir-se enquanto matéria narrável. Esse processo de declínio da experiência está relacionado ao advento da manufatura e da produção de mercadorias nas primeiras fases do capitalismo europeu. Naquela ocasião, o acelerado desenvolvimento da técnica, a repetição sem fim da série de montagem obrigavam o sujeito a relacionar-se com o tempo como uma entidade externa à sua

existência e história pessoais. É assim que o crítico alemão dá forma ao que ele chama de empobrecimento da experiência, da experiência no sentido de possibilidade de uma tradição compartilhada por um grupo humano.

O empobrecimento da experiência acarreta o desaparecimento das formas tradicionais de narrativa, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade. Ainda que se volte para o passado, Benjamin aponta na verdade para um futuro em que apenas uma transformação radical valendo-se das forças mnemônicas seria capaz de restaurar a experiência perdida, de abolir o tormento da mercadoria e liberar a humanidade.

Além disso, para que o pensamento de Benjamin fosse produtivo para a interpretação de textos de ficção de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec, nos remetemos também ao filósofo italiano Giorgio Agamben. Partindo da ideia de experiência de Benjamin, Agamben afirma que o que faz a existência cotidiana intolerável não é a insignificância da vida contemporânea com respeito ao passado, mas a incapacidade do homem em transformá-la em experiência. Em meio à radical incerteza de seus traços biográficos e arraigado na desoladora paisagem urbana das grandes cidades, esse homem fracassa ao tentar superar os obstáculos que lhe permitiriam transmitir e apropriar-se de experiências. A crítica radical de Agamben com relação às políticas contemporâneas de controle da vida pós-industrial, assentadas na obediência dos corpos e na privação do direito, nos serviu de modelo para analisar, por exemplo, os modos violentos e ameaçadores que enlacem experiência, desolação, vida e política nas supracitadas obras narrativas.

Ao partir dessas perspectivas teóricas começamos a distinguir, em sua pluralidade, algo da especificidade da produção narrativa latino-americana dos anos 1990. Do mesmo modo apresentamos um pequeno histórico dos estudos comparativos entre a literatura brasileira e a argentina. Nesse sentido, é importante assinalar as mudanças no comparativismo contemporâneo. Incorporamos em nossas análises o profundo processo de redefinição do conceito de cultura homogênea, de transmissão consensual de tradições históricas, advertindo ao mesmo tempo dos perigos da fixidez e do fetichismo de identidades. Assim, os textos de ficção de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec apresentam elementos comuns para além da nacionalidade e idioma a que se remetem, características estéticas que em nosso entender contribuem para a reflexão sobre a cultura contemporânea por meio do conceito de experiência.

O que caracteriza, por exemplo, os romances de Bernardo Carvalho aqui estudados é a ideia de uma contemporaneidade agonizante. Em **Onze**, por exemplo, o caráter perturbador da experiência urbana a ser representada, incorpora a ingerência da violência e do poder nas vidas das personagens. Por meio de uma inquietante arquitetura narrativa e uma problemática relação com história, personagens se desencontram, cercados pela deriva e pela hostilidade da morte.

Figuras dramáticas esvaziadas, espectros de personagens que perambulam pelas cidades do mundo sem transcendência alguma. Ganha relevo no texto a precariedade das personagens que vivem sob um regime fantasmal, dominado pelo abuso e pelo destino fatal da AIDS. A transmissibilidade desta dilacerada experiência está emperrada, retida nos processos discursivos. São histórias que se desfazem em inúmeras perspectivas, em inúmeras histórias. Encontra-se

interrompida qualquer possibilidade de tradição coletiva ou rememoração uma vez que a hostilidade contínua e o gesto de intimidação permanente marcam as tramas do romance.

Em **Teatro**, observamos o desvanecimento do artifício, o mercado de entretenimento ameaçando e invadindo a zona do literário. Bernardo Carvalho lança mão de um recurso narrativo presente em muitas de suas obras dos anos 1990: o fracionamento radical do romance em duas histórias, para investir contra o naturalismo imperante da prosa brasileira. Essa nova forma do duplo circula pela insanidade da personagem protagonista e pela mitificação grotesca. Observamos outra vez a *doxa* do romance em curto circuito, apontando o discurso literário para o vazio e a causticidade. O esfacelamento ontológico do ser e da experiência se dá agora nesse duplo, outra vez um espectro, em que as histórias perdem seu valor no artifício da ficção, na mistura de registros.

O efeito ficcional da pornografia, que normalmente sustenta produtos culturais massivos, aqui conforma uma fabulação e figuração que se desfazem, revelando o traumático e também a ambivalência do campo sexual. O romance lança-se igualmente pelos limiares da ficção científica para materializar categorias políticas contemporâneas que nos levam a figuras precárias de imigrantes que se deslocam, vidas vulneráveis sob um poder de morte que nos aproximam do conceito de *homo sacer* de Agamben. Observamos ainda uma linguagem insuficiente, uma subversão da perspectiva ideológica que discute a morte, das fronteiras das identidades sexuais e do desejo, em meio aos artifícios da trama ficcional.

Em **As iniciais**, estamos diante de uma articulação entre presente e passado, entre figuras agonizantes que aparecem outra vez para organizar a escrita auto-referente da personagem protagonista. A abrupta interrupção da vida em razão da AIDS irrompe agora em meio às personagens, a fim de tratar da incomunicabilidade e da banalidade. Há mesmo uma espécie de voltar-se depreciativamente para a escrita e identificar nela o impróprio e o inautêntico, erradicando as noções de origem e completude que sustentam o conceito de experiência. Ironicamente, a representação ficcional torna-se apenas uma “refeição” de sentidos comuns, fáceis de descobrir, manifestos. Significados sem dimensão transcendente que saltam à vista de qualquer um e que dispensam qualquer elaborada cadeia de pensamento para serem compreendidos. Vivemos uma época de auto-ficções banais, reverberações grotescas de uma cultura da imagem mercantilista e leviana. É o literário atravessado pela banalidade, pelo óbvio do mercado. Manifesta-se assim certa nostalgia do poder crítico da escrita literária.

Em *Chejfec* observamos o desvanecimento da experiência com a mortificação do espaço urbano. No romance **El aire**, salta à vista a eloquência da ausência, a expansão ficcional de certa ordem abstrata do mundo. Um poder de morte atravessa o corpo da personagem protagonista que se desmorona, enquanto sua relação amorosa entranha essa espoliação radical da experiência. O romance consiste em uma dimensão conceitual das variações e conflitos dessa ausência em um marco geográfico que invoca ruínas e desolação. Não existe a expectativa de se restaurar a experiência amorosa perdida, de abolir a angústia resultante desse fracasso. Não há esforço mnemônico capaz de reconstituir essa experiência.

Como uma força autônoma e espectral que se apodera da vida biológica da personagem protagonista, a desolação dispersa no ar e nos arruinados domínios geográficos da cidade determinam seus movimentos de destruição. O empobrecimento da zona em que vive denuncia o particular funcionamento da desigualdade e da marginalização social dessa zona. A desproletarização e desertificação econômica furtivamente se embrenham por essa área urbana bonaerense. O narrador sintetiza no olhar da personagem uma interpretação social próxima à interpretação de sua asfixiante existência imediata. A progressiva degradação e miserabilidade que atravessa a personagem, inclusive seu corpo, estendem-se assim a outras esferas de seu entorno. É o relato do abandono e da deterioração que conformam a experiência no mundo urbano contemporâneo nos centros das capitais latino-americanas.

**Boca de Lobo** conforma-se igualmente em um espaço periférico e em ruínas. Uma personagem anônima elabora, desde o centro de sua existência vazia, o relato dos desoladores acontecimentos que conformaram um antigo vínculo afetivo. Certa tradição romanesca percorre a narrativa e funciona como um espaço em que as razões do mundo poderiam talvez ser entrevistadas. As interrogações acerca do sentido da experiência emergem, assim, circundadas pelos escombros de um entorno urbano. Observa-se a expansão e o alargamento dos significados e sentidos que a manifestação espacial de determinada geografia pode adquirir. Um discurso densamente conjectural e desolador sobre o provável significado ontológico desses lugares e da exasperante e dilacerante experiência que os homens podem ter neles, em um instante dado e por

meio da memória. Vivendo uma espécie de devastação interior provocada por uma experiência laboral, as personagens subsistem nos primórdios de um abjeto capitalismo fabril.

Outra vez acompanhamos o perambular ininterrupto do protagonista por esses espaços, quase em uma versão residual do andarilho de Benjamin. Desde, quem sabe, uma sensibilidade aristocrática, que encerra o tédio das elites, essa personagem narradora dá relevo a essa miserabilidade operária, elaborando significados de maneira metafórica sobre a matéria social e política. O conjunto de incógnitas que o mundo pode oferecer opera sobre este romance de forma a extrair suas interpretações mais singulares e incalculáveis.

Em **Los incompletos** um narrador anônimo recebe e lê toscos cartões-postais que um amigo viajante envia-lhe desde diferentes países. Dessas exíguas linhas nasce um simulacro de realidade, sustentado por espaços e seres incompletos e imaginados. O relato provém do artifício, da imaginação, de um hiato sem limites definidos de tempo e espaço. Surge na contramão dos princípios narrativos que compõem a própria narrativa. Como texto desolador, não há experiência a ser restituída, em termos benjaminianos, nesse trânsito da personagem por geografias de outros países. Nesse sentido, os seres incompletos, que subsistem em Moscou, por exemplo, como bonecos, manequins, marcados pelo silêncio e pela desidratação da vida parecem ser modelares.

No romance, experimentamos ainda certo fim do paradigma indiciário ficcional. Os fragmentos deixam de remeter a uma totalidade perdida, de matriz modernista, que talvez tenha existido em algum momento, e o sentido já não se revela como enigma. Compõe-se, melhor



dizendo, de giros ao redor de cenas pouco transparentes, sem qualquer tipo de transcendência, como as constantes caminhadas de Félix pela periferia de Moscou, por arruinados conjuntos habitacionais e terrenos baldios. O conceito de nacionalidade e de geografia nacional nesse contexto se rende à de ausência e à de indeterminação. Isso posto, Chejfec integra no relato a forma vacilante e misteriosa do presente. Instaura a incompletude e a artificialidade na experiência vital do sujeito contemporâneo em meio a uma paisagem sombria e desoladora.

Isso posto, ambos os escritores, cada qual com suas peculiares estratégias representativas, assumem a experiência do mundo contemporâneo latino-americano em toda a sua complexidade, com suas indeterminações e obscuridades. Carvalho, enfrentando uma tradição realista brasileira que às vezes beira o naturalismo, e Chejfec, evidenciando os sinais descontínuos de uma cultura aferrada a convencionalismos, celebram a experimentação e o artifício investindo contra a somatização do neoliberalismo no âmbito literário latino-americano e contra os mecanismos de controle que enlaçam vida e destruição.

## 6. BIBLIOGRAFIA

ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura:** mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: **Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 55-64.

\_\_\_\_\_. **Notas de Literatura.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005a.

\_\_\_\_\_. **El hombre sin contenido.** Barcelona: Áltera, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Homo Sacer.** El poder soberano y la nuda vida. Valencia: Pre-textos, 2006a.

\_\_\_\_\_. **La comunidad que viene.** Valencia: Pre-textos, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Infancia e historia.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Lo abierto.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Estado de Excepción.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007c.

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório.** Literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997.

\_\_\_\_\_; VASCONCELOS, Sandra Guardini. “O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 87-97.

AGUILAR, Gonzalo. “El mapa de un hormiguero”. In: **Página 12**, 16 de noviembre de 2006.

ALVAREZ VACCARO, Paula. “Cinco autores de la nueva generación. Jóvenes escritores frente al público”. In: **Clarín**. Buenos Aires, 26 de abril, 1999, <http://www.clarin.com.ar>.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ÂNGELO, Ivan. **A festa**. São Paulo: Vertente, 1977.

ARÁN, Márcia; Peixoto Júnior, Carlos Augusto. “Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade”. In: **Revista Saúde Pública**. Outubro, 2007, Vol. 41, nº 5, pp. 849-857.

AREAS, Vilma. “Narrativas in extremis”. In: **Literatura e sociedade**. DTLLC-FFLCH, nº 8, 2005.

ARRIGUCCI, Davi. “Curiosidades indiscretas”. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. **O cavalo perdido e outras histórias**. São Paulo: Cosas Naify, 2006.

ASSIS, Machado. **O alienista**. São Paulo: Ática, 1988.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AZEVEDO, Luciene. “Entre o real e a ficção (uma tática da literatura brasileira contemporânea).” In: III CONGRESSO DE LETRAS DA UERJ, 2006, São Gonçalo. ANAIS DO III CLUERJ-SG. São Gonçalo: Botelho Editora, 2006.

BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALDERSTON, Daniel. **El deseo, enorme cicatriz luminosa**. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

BARTHES, Roland. **El susurro del lenguaje**. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona, Paidós, 1994.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de un discurso amoroso**. Madri: Siglo XXI, 1993.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Buenos Aires: Tusquets, 2006.

BENJAMIN, W. “Experiência e Pobreza”; “O narrador”; “Sobre o conceito de História”. In: **Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas Volume III. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

\_\_\_\_\_. “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”. Tradução de Susana Kampff Lages, p. 01-18. No prelo.

BERG, Edgar H. “Memoria y experiencia urbana en **Los planetas**, de Sergio Chejfec”. In: **Hispanamérica**. Revista de literatura. Nº 102, 2005, pp. 115-121.

\_\_\_\_\_; FERNÁNDEZ; Nancy. “Fuera de lugar” (Entrevista a Sergio Chejfec 15/09/1998). In: **CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas**. Mar Del Plata, ano 8, nº 10, 1999, pp. 319-333.

BERLINGUER, Giovanni. “Corpo humano: mercadoria ou valor?”. In: **Estudos Avançados**. São Paulo: IEA-USP, 1993, v.7, nº 9.

BERNARDET, Jean-Claude. **A doença, uma experiência**. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

BERSANI, Leo. **Homos**. Buenos Aires: Manantial, 1998.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Gilda. “Relações interliterárias: Brasil / América Latina / Europa”. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1996.

BORNHEIM, Gerd. “O sujeito e a norma”. In: BIGNOTTO, Newton ET alii. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras / SMC, 1992.

BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. “The essence of neoliberalism.” In: *Le Monde Diplomatique*, 2006.

\_\_\_\_\_. **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**. Barcelona: Anagrama, 1995.

\_\_\_\_\_. **Poder simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

- BORELI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Educ / Estação Liberdade, 1996.
- BOSI, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: \_\_\_\_\_ (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975, pp. 7-22.
- \_\_\_\_\_. "A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência". In: **História concisa da literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994, pp. 434-438.
- \_\_\_\_\_. "Os estudos literários na Era dos Extremos". In: AGUIAR, Flávio (org). **Antonio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo / Humanitas, 1999, pp. 108-115.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero: romance pré-histórico**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- BUCK-MORSS, Susan. "O *flâneur*, o homem-sanduíche e a prostituta: a política do perambular". In: **Espaço & Debates**. Revista de estudos regionais e urbanos. São Paulo: Ano X, 1990, nº 29, pp. 9-31.
- CANDIDO, Antonio. "A literatura brasileira em 1972". **Arte em Revista**. São Paulo: Ano 1, nº 2, janeiro/março 1979, pp. 20-26.
- \_\_\_\_\_. "A nova narrativa". In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, pp. 199-215.
- \_\_\_\_\_. "A crise na literatura brasileira". **Banas: Revista Industrial e Financeira**, ano 22, nº 1109, São Paulo, setembro, 1975, pp. 42-48. (Entrevista)

- \_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CARVALHO, Bernardo. **Aberração**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Onze**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Os bêbados e os sonâmbulos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **As iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O mundo fora dos eixos**. São Paulo: Publifolha, 2005a.
- \_\_\_\_\_. “Minha Cegueira” (Depoimento). In: **Literatura e sociedade**. São Paulo, DTLLC-  
FFLCH, n° 8, 2005b, pp. 217-219.
- \_\_\_\_\_. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CELLA, Susana (dir.) **Historia crítica de la literatura Argentina**. La irrupción de la crítica.  
Buenos Aires: Emecé, 1999, vol. 10.
- CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

- CHEJFEC, Sergio. **Moral**. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- \_\_\_\_\_. “El extranjero” (Conto) In: **NOAJ Revista Literária**. Jerusalém: nº 9, Dezembro, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Cinco**. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Fuera de lugar” (Entrevista a Sergio Chejfec 15/09/1998). BERG, Edgardo; FERNÁNDEZ, Nancy. In: **CELEHIS (Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas)**. Mar Del Plata: ano 8, nº 10, 1999b, pp. 319-333.
- \_\_\_\_\_. **Lenta biografía**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- \_\_\_\_\_. **El aire**. Buenos Aires: Alfaguara, 1992.
- \_\_\_\_\_. **El llamado de la especie**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Los planetas**. Buenos Aires: Alfaguara, 1999a.
- \_\_\_\_\_. **Boca de lobo**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Tres poemas y una merced”. In: **Diario de poesía**. Buenos Aires: número 62, dezembro, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Gallos y huesos**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Los incompletos**. Buenos Aires: Alfaguara, 2004
- \_\_\_\_\_. **El punto vacilante**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.



- \_\_\_\_\_. “La pesadilla”. In: MOLLOY, Sylvia. **Poéticas de la distancia**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006, pp. 105-114.
- \_\_\_\_\_. “Donaldson Park”. In: Cristoff, María Sonia (comp.). **Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana**. Rosario: Beatriz Viterbo; Buenos Aires: Fundación Typa, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Baroni. Un viaje**. Buenos Aires: Aguilar, 2007a.
- \_\_\_\_\_. “La mirada distante” (Entrevista a Lucila Rolón). In: **Quid**. Buenos Aires: año 2, nº 12, Outubro/Novembro de 2007b.
- \_\_\_\_\_. “Vivimos vacilando entre lo verdadero y lo falso”. (Entrevista a Silvina Frieria). In: **Página 12**, 16/06/2008. Acesso em: 16/06/2008.
- CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. **Elementos de literatura comparada**. Mem Martins: Inquérito, 1994.
- COMÍ KALLINIKOS, Christina. “**El aire y Boca de Lobo** de Sergio Chejfec: una poética de la ausencia”. In: ORECHCHIA-HAVAS, Teresa (org.). **Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique Latine: Littératures, cultures, représentations**. Bern: Peter Lang, 2007, p. 383-394.
- COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Patrícia Guerreiro da. “Os espelhos do outro e de mim: o tema do duplo e a compreensão das personagens desdobradas”. **Dissertação de mestrado**. Universidade de Brasília, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

CRISTOFF, María Sonia (comp.). **Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana**. Rosario: Beatriz Viterbo; Buenos Aires: Fundación Typa, 2006.

CUCURTO, Washington. **Las aventuras del Sr. Maíz**. Buenos Aires: Interzona, 2005.

\_\_\_\_\_. **Cosa de negros**. Buenos Aires: Interzona, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

\_\_\_\_\_. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

\_\_\_\_\_. “Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea”. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo, DTLLC-FFLCH, nº 8, 2005, pp. 112-125.

DALMARONI, Miguel. “La moral de la historia: novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”. In: **Hispanérica: Revista de literatura**. Nº 96, 2003, pp. 29-48.

DAMIÃO, Carla Milani. “Filosofia e narrativas autobiográficas. A partir de um projeto de Walter Benjamin”. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (org.). **Alguma prosa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DiANTONIO, Robert E. **Brazilian Fiction; Aspects and evolution of the contemporary narrative**. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1989.

DIEGO, José Luis de. “Intelectuales y política en los ochenta”. In: **Hispanamérica: Revista de literatura**. nº 103, 2006, pp. 101-108.

DONGHI, Tulio Halperin. **Historia da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

DRUCAROFF, Elsa (dir.) **Historia crítica de la literatura Argentina**. La narración gana la partida. Buenos Aires: Emecé, 2000.

ELTIT, Diamela. **Mano de obra**. Santiago: Planeta, 2002.

\_\_\_\_\_. “La noche *boca de lobo* de Sergio Chejfec”. Disponível em: **Verbigracia. Ideas, artes, letras**. Revista eletrônica, <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N122/libros.htm>. Acesso em: 09/02/2009.

ERIBON, Didier. **Reflexiones sobre la cuestión gay**. Barcelona: Anagrama, 2001.

- \_\_\_\_\_. **Una moral de lo minoritario.** Variaciones sobre un tema de Jean Genet. Barcelona: Anagrama, 2004.
- ESPOSITO, Roberto. **Bíos. Biopolítica y filosofía.** Buenos Aires: Amorroutu, 2006.
- FANTINI, Marli. “Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas.** São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 159-180.
- FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro.** Rio de Janeiro: Garamond / Biblioteca Nacional, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Historia da sexualidade I.** La voluntad de saber. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- \_\_\_\_\_. “La gobernabilidad”. In: RODRÍGUEZ, Fermín; GIORGI, Gabriel (Comp.). **Ensaíos sobre biopolítica.** Excesos de vida: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek e Antonio Negri. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64.** A festa. São Paulo: Unesp, 1998.
- FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea.** São Paulo: Annablume, 1997.
- FUENTES, Carlos. **Terra nostra.** Barcelona: Seix Barral, 1975

GALVÃO, Walnice Nogueira. "As falas, os silêncios". In: **Desconversa; ensaios críticos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, pp. 44-60.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. "A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin". In: **Discurso**. São Paulo: FFLCH-USP, 1980, nº 13, pp. 219-230.

\_\_\_\_\_. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GARRAMUÑO, Florencia [et al.]. **Experiencia, cuerpo y subjetividades**. Literatura Brasileña contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2003.

GINZBURG, Carlos. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GINZBURG, Jaime. "Notas sobre elementos de teoría narrativa". In: COSSON, Rildo (Org.). **Esse rio sem fim**. Ensaio sobre literatura e suas fronteiras. Pelotas: UFPEL, 2000, pp. 113-136.

\_\_\_\_\_. "Fragmentação e conhecimento: notas sobre a crítica literária de Walter Benjamin". In: UNIMONTES, Montes Claros, v. 4, n. 1, p. 19-32, 2003.

- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- GRABE, Nina; LANG, Sabine; MEYER-MINNEMANN, Klaus (eds.). **La narración paradójica: "normas narrativas" y el principio de la "transgresión"**. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006.
- HALL, Stuart. "Identidade cultural e diáspora". In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Nº 24, 1996, pp. 68-76.
- \_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. **El caballo perdido y otros cuentos**. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. "Sociedade Patriarcal". In: \_\_\_\_\_. **Tentativas de mitologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- HORNE, Luz. "Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll". Tese de Doutorado apresentada em 2005 na Universidade de Yale.

HUBERT, Rosário. “Além da geografia: errância e dessubjetivação na narrativa brasileira contemporânea”. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP - *Tessituras, Interações, Convergências* / Sandra Nitrini *et. al.* - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2006.

KAISER, Gerhard R. **Introdução à literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KIERKEGAARD, S.A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOHAN, Martin. **Zona urbana**. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

\_\_\_\_\_. **Museo de la Revolución**. Buenos Aires: Mondadori, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ciencias Morales**. Buenos Aires: Anagrama, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dos veces junio**. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad**. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LEONE, Luciana María di. **Ana C. As tramas da consagração**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LINDSTROM, Naomi. "Innovation in the novel's popular subgenres: Two Brazilian examples".

**Luso-Brazilian Review**. Vol. 24, n. 1, University of Wisconsin, Summer, 1987, pp. 47-57.

LINK, Daniel. **La ansiedad**. Novela trash. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.

\_\_\_\_\_. **Los años 90**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cómo se lee y otras intervenciones críticas**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

\_\_\_\_\_. **Clases**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

LOGIUDICE, Edgardo. **Agamben y el estado de excepción una mirada marxista**. Buenos Aires: Herramienta, 2007.

LOWY, Michel. "Walter Benjamin crítico do progresso: à procura da experiência perdida." In: \_\_\_\_\_ . **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

LUCAS, Fábio. "Literatura e política: A experiência brasileira". In: **Vanguarda, História & Ideologia da Literatura**. São Paulo: Icone, 1985, pp. 94-145.

LUDMER, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0". Disponível em: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em 05/12/2008.



MALLO, Alfonso. “La obrera y el hombre anónimo”. Disponível em: [www.bazaramericano.com/resenas/articulos/obrero\\_mallo.asp](http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/obrero_mallo.asp). Acesso em 09/06/2002.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

MELLO, Jefferson A. “Permanência do provisório”. In: **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 74, 2006, pp. 221-231.

MOLLOY, Sylvia. **Poéticas de la distancia**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

MONÉGAL, Emir Rodríguez. “Writing Fiction Under Censor's Eye”. In: *World Literature Today*, local, v. 53, n. 1, p. 19, inverno de 1979.

MUDROVIC, Maria Eugenia. “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80.” In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, nº 164-165, 1993, pp. 445-468.

NATALI, Marcos P. **A política da nostalgia**. Um estudo das formas do passado. São Paulo: Nankin, 2006.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Império**. São Paulo: Record, 2001.

NEGRI, Antonio. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. In: RODRÍGUEZ, Fermín; GIORGI, Gabriel (Comp.). **Ensayos sobre biopolítica**. Excesos de vida: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek e Antonio Negri. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 93-139.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

NOLL, João Gilberto. Romances e contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES DE MATA, Anderson Luís. “À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho”. In: **Fênix - REVISTA de História e Estudos Culturais**, vol. 2. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.

OEYEN, Annelies. “La vuelta de la barbarie en **El aire** de Sergio Chejfec”. In: **Lieux et figures de la barbarie**. CECILLE- EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. **Olhar e Narrativa**. Leituras benjaminianas. Vitória: EDUFES, 2006.

OLMOS, Ana Cecília. “As formas híbridas”. In: **Revista Bravo**. São Paulo: nº 76, janeiro/2004, pp. 92-97.

\_\_\_\_\_. “Decifrar e fabular”. In: **Revista Cult**. São Paulo: nº 45, abril/2001, pp. 42-44.

\_\_\_\_\_. “Acerca de la representación del margen”. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitrini *et. al.* - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe**. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin editorial, 2001.

PAULS, Alan. **Wasabi**. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. **El pasado**. Buenos Aires: Anagrama, 2003.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**. Ensaaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: UFSCar / Mercado de Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Imagem e a letra**. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

\_\_\_\_\_. "A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade". In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Año XXVII, Nº 53. Lima-Hanover, 1º Semestre, 2001, pp. 115-128.

\_\_\_\_\_. **Despropósitos**: Estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Anablumme, 2008.

\_\_\_\_\_. "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea". In: **Despropósitos**: Estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Anablumme, 2008, pp. 177-205.

PENNA, João Camilo. "Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi)". In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **Palavra e imagem, memória e escrita**. Chapecó: Argos, 2006, pp.127-184.

PETERSON, Michel. **Estética e política do romance contemporâneo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

PIRES, José Cardoso. **De profundis**, - valsa lenta. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

PIGLIA, Ricardo. **Respiración artificial**. Barcelona, Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. **Plata quemada**. Buenos Aires: Planeta, 1997.

PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**. Palavra, literatura e cultura. Vol. III. Campinas, Unicamp; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995.

PONS, María Cristina. “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica.” In: Drucaroff, Elsa (dir.). **Historia crítica de la literatura argentina**. La narración gana la partida. Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 97-116.

PRIETO, Martín. “Escrituras de la zona.” In: Cella, Susana. **Historia crítica de la literatura argentina**. La irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé, 1999.

QUINTANA, Isabel. **Figuras de la experiencia en el fin de siglo**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

RAMA, Angel. **La transculturación narrativa en América Latina**. México, Siglo XXI, 1980.

REUTER, Ives. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- RODRÍGUEZ, Fermín; GIORGI, Gabriel (Comp.). **Ensaaios sobre biopolítica**: Excesos de vida: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek e Antonio Negri. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- ROLON, Lucila. “La mirada distante” (Entrevista a Sergio Chejfec). In: **Quid**. Buenos Aires, ano 2, nº 12, Outubro/Novembro de 2007.
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Mamma, son tanto felice**. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- \_\_\_\_\_. **O mundo inimigo**. Rio de Janeiro: Record, 2005b.
- \_\_\_\_\_. **Vista parcial da noite**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. **De mim já nem se lembra**. São Paulo: Moderna, 2007.
- RUFINELLI, Jorge. “Después de la ruptura, la ficción.” In: Pizarro, Ana (org). **América Latina. Palavra, literatura e cultura**. Campinas, Unicamp; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995, pp. 367-391, vol. III.
- RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RUIZ, Laura. **Voces ásperas**: Las narrativas argentinas de los 90. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- SADER, Emir. **A transição no Brasil: da ditadura à democracia?** São Paulo: Atual, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A vingança da história**. São Paulo: Boitempo, 2003.

- SAER, Juan José. "Sobre literatura", 1997. In: **Cuadernos de reciénvenido**. São Paulo: Humanitas, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Nadie nada nunca**. Buenos Aires: Seix Barral, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Una literatura sin atributos**. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista a Marily Martínez-Richter". In: Martínez-Richter, Marily (ed.). **La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos**. Frankfurt: Verveurt; Madrid: Iberoamericana, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Las nubes**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SÁNCHEZ, Ana Maria Amar. "Espacio y representación. La construcción de América Latina." In: **Boletín 5**. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, octubre, 1996, pp. 1-16.
- SANCHEZ, Maximiliano. "La noche como lugar precósmico. Sobre *Boca de lobo* de Sergio Chejfec". In: **El interpretador**. Dezembro, nº 29, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. "Literatura e cultura de massa". In: **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 38, março 1994, pp. 89-98.

- \_\_\_\_\_. **Em liberdade.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira.** São Paulo: Edusp, 2005.
- SARDUY, Severo. **Obra completa.** Tomo II. Paris: ALLCA XX, 1999.
- SARLO, Beatriz. “Notas sobre política e cultura”. In: **Cuadernos Hispanoamericanos.** 517, 19, pp. 55-59, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin.** México: Fondo de Cultura Económico, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Olvidar a Benjamin”. In: **Siete ensayos sobre Walter Benjamin.** México: Fondo de Cultura Económico, 2000, pp. 77-92.
- \_\_\_\_\_. **Tiempo presente.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo.** Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Escritos sobre literatura argentina.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- \_\_\_\_\_. “La ficción inteligente” (Sobre la obra de Sergio Chejfec). In: **Escritos sobre literatura argentina.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 391-393.
- \_\_\_\_\_. “Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec”. In: **Idem,** pp. 394-398.
- \_\_\_\_\_. “El amargo corazón del mundo” (Sobre la obra de Sergio Chejfec). In: **Ibidem,** pp. 398-400.
- \_\_\_\_\_. “Un relato inconsumible” (Sobre la obra de Alan Pauls). In: **ibidem,** pp. 441-443.

\_\_\_\_\_. “La extensión” (Sobre la obra de Alan Pauls). In: **Ibidem**, pp. 441-443.

SCHEINES, Graciela. “La última generación de ochenta. La peculiaridad del fracaso en la novela argentina atual.” In: Spiller, Roland (ed.). **La novela argentina de los años 80**. Frankfurt, Verveurt Verlag, 1991.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemología del armario**. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.

SELIGMANN-SILVA (Org.). **Palavra e imagem, memória e escrita**. Chapecó: Argos, 2006.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SISKIND, Mariano. “Sergio Chejfec” (Entrevista). In: **Hispanérica. Revista de literatura**. nº 100, 2005, pp. 35-46.

SPILLER, R. **La novela argentina de los años 80**. Frankfurt: Verveurt Verlag, 1991.

SOARES, Celiza. “Território ocupado: real e ficção em Bernardo Carvalho”. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (org.). **Alguma prosa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 27-37.

SOSNOWSKI, Saúl. “La ‘nueva’ novela hispanoamericana, ruptura y ‘nueva’ tradición.” In: Ana Pizarro (org.). **América Latina. Palavra, literatura e cultura**. vol. III. Campinas, Unicamp; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995. pp. 393-412.



- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. "Hibridismo e tradução cultural em Bhabha". In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 113-133.
- SUBIRATS, Eduardo. "Ceticismo e identidade." In: **Paisagens da solidão**. São Paulo, Duas Cidades, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Paisagens da solidão**. São Paulo, Duas Cidades, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Culturas virtuales**. Madri: Biblioteca Nueva, 2001.
- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Ficção 80: Dobradiças & vitrines". In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, pp. 239-52.
- TIECK, Ludwig. **Lo superfluo y otras historias**. Madri: Alfaguara, 1987.
- TREECE, David. "Prefácio". In: NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 7-16.
- VENTURA, Roberto. "Prosa experimental no Brasil". In: **Literatura e sociedade**. São Paulo, DTLLC-FFLCH, nº 8, 2005, pp. 240-247.
- VIEIRA, Yara Frateschi. "Refração e iluminação em Bernardo Carvalho". In: **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 70, novembro, 2004, pp. 195-206.

WACQUANT, Loïc. **Los condenados de la ciudad**. Gueto, periferias y Estado. Buenos Aires:

Siglo XXI, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Parias urbanos**. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio. Buenos Aires:

Manantial, 2007b.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Península, 1980.

YÚDICE, George. “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los

noventa y siglo XXI en América Latina”. In: **Revista iberoamericana**. N° 197, 2001,

pp. 639-659.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)