

**LITERATURA IMPURA: REALISMO HÍBRIDO E A FICÇÃO  
CONTEMPORÂNEA PÓS-AUTÔNOMA**

Lucas Bandeira de Melo Carvalho (UFRJ)

**Resumo:** Ainda é possível falar em boa e má literatura? Ou deveríamos substituir os critérios estéticos, que recebemos de uma época em que as artes eram relativamente autônomas, por conceitos como importância, atualidade, lugar de fala e representação social, que retiramos de outros campos, como o jornalismo, as mídias sociais e a política? Pesquisadores latino-americanos, como os argentinos Nestor García Canclini e Josefina Ludmer, têm tentado definir novas ferramentas de análise adequadas aos novos tempos. Proponho-me a pensar como os conceitos de literatura híbrida, de Canclini, e pós-autonomia, de Ludmer, podem ajudar a compreender os romances *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, e *Capão Pecado*, de Ferréz, como exemplos de uma literatura impura, em que há uma mistura de realismo e política, ficção e ato de fala, denúncia e gozo, crítica e resignação.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea. Campo literário. Pós-autonomia. Hibridização. Realismo.

A partir dos anos 1990, desde o lançamento de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Cidade partida* (1994), de Zuenir Ventura, alguns sinais começaram a indicar que emergiam novas formas de diálogo entre a literatura brasileira e a realidade. De maneira heterogênea, esses novos realismos trabalham sempre no limite entre gêneros ficcionais e não ficcionais e, para compreendê-los, não são mais suficientes os critérios puramente estéticos, que recebemos de uma época em que as artes eram relativamente autônomas – isto é, eram capazes de estabelecer seus próprios critérios de legitimação e suas fronteiras. É preciso recorrer a conceitos como importância, atualidade, lugar de fala e representação social, que buscamos em outros campos, como o jornalismo, as mídias sociais, a política e as ciências sociais. Sem abandonar o diálogo com a tradição do realismo burguês do século XIX, essa nova literatura está longe do ideal moderno de arte pura que vem desde Flaubert; há neles um regime semiótico e discursivo heterogêneo, seja porque apresentam material não ficcional sem incorporá-lo no tecido ficcional, seja por usarem a ficção como intervenção em debates contemporâneos, competindo com discursos não ficcionais pela definição do presente.

Para tentar responder a essa demanda por novos critérios, vou tentar desenvolver aqui a ideia de *literatura impura* a partir dos conceitos de hibridização, de Nestor García Canclini, e pós-autonomia, como definido por Josefina Ludmer e Canclini. Esses conceitos serão usados para trabalhar duas obras contemporâneas que se inserem de maneira particularmente ambígua no campo literário brasileiro: *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, e *Capão Pecado*, de Ferréz.

## 1. Pós-autonomia e hibridização

A ideia de pós-autonomia é uma resposta contemporânea à teoria da autonomia dos campos de Pierre Bourdieu. Para o sociólogo (1989, p. 285), o campo seria “um universo social relativamente autônomo[,] produto de lento processo de constituição”. Esse processo pode também ser entendido como “institucionalização da anomia”, uma ruptura com as hierarquias impostas ou passagem de um monopólio da legitimação (na França, por exemplo, as academias detinham o monopólio de *nomear* quem era pintor e quem não era) para um regime de concorrência (ibid., p. 275-9). A partir de então, só é possível ao produtor ingressar por meio de uma série de práticas – aprendizado, ritos de passagem – que permitem que ele compreenda os códigos próprios desse campo e possa concorrer pela legitimação. Os sujeitos que exercem algum papel no campo compartilham um *habitus*, um conjunto de atitudes que surgem junto com a aparição e a autonomização do campo. Isso significa que o campo existe fora – nas instituições, nas coisas, nas possibilidades e nos limites dos agentes particulares – e dentro de cada pessoa – por meio de crenças, ambições, valores, e que mesmo as tentativas de ruptura com a hegemonia do campo devem obedecer a algumas regras gerais, ou seja, devem agir dentro dos possíveis conjunturais daquele campo. Nas palavras de Bourdieu (1996, p. 149), a obra surge “do encontro entre as disposições particulares que um produtor (ou um grupo de produtores) introduz no campo (em razão de sua trajetória anterior e de sua posição no campo) e o espaço dos possíveis inscritos no campo (o que se coloca sob o termo vago de tradição artística ou literária)”.

Essa autonomia, no entanto, nunca é absoluta, mas sim relativa e *mediada*. À proporção que o campo se autonomiza, ele se torna uma barreira – mediação – entre o mundo social (e outros campos) e a produção e a aceitação da obra (ibid., p. 335). Por um lado, o campo protege e modula as pressões do mundo social sobre o criador – uma pressão que continua existindo, mas cujo efeito o campo refrata –; por outro, ao ganhar

legitimidade no campo, o produtor adquire capital simbólico, que pode se converter em capital em outro campo (quando ele o usa para agir no campo político, por exemplo).

O problema, lamenta o sociólogo em artigo de 2000, é que hoje ocorre a “intrusão da lógica comercial em todos os estágios da produção e da circulação dos bens culturais” (BOURDIEU, 2001, p. 81). Com isso, o mundo social rompe a barreira protetora do campo artístico e há, em consequência, certa subordinação às leis do mercado (heteronomia), sejam quais forem. Essa história, no entanto, é bem mais contraditória do que Bourdieu parecia acreditar. Se, por um lado, tudo é mercadoria, avaliada segundo padrões de desempenho – ver, a respeito, *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard –, por outro, nunca houve tantos agentes sociais (“sujeitos da história”) com tanto poder – o mapeamento das contradições do capitalismo tardio em *Pós-modernismo*, de Fredric Jameson, permanece válido em larga medida.

Podemos mesmo assim lamentar as perdas decorrentes do decréscimo de autonomia dos campos artísticos, mas o processo é irreversível, como o próprio Bourdieu (1996, p. 273) sempre nos lembra: mesmo se a autonomia se reconstituísse, o campo já seria outro. A tarefa do crítico hoje é, portanto, entender como é a literatura em sua era (relativamente) pós-autônoma e qual a política da literatura em nossa era.

Em 2000, a argentina Josefina Ludmer se propôs pensar o presente a partir duma posição específica: o presente da América Latina (na verdade, é o presente a partir da Argentina, ou mesmo de Buenos Aires). Era o início da crise do neoliberalismo, que levou ao impeachment do presidente Fernando de la Rúa no final de 2001. A partir dessa experiência de leitura do presente, ela produziu uma série de ensaios sobre as temporalidades e os territórios que coexistiam no discurso daquele presente, num regime que ela definiu como *realidadeficção* (LUDMER, 2013, p. 9). Uma das ordens possíveis de leitura dessa produção seria entendê-la como literatura *pós-autônoma*, em que “os sujeitos definem sua identidade por seu pertencimento a certos territórios” (ibid., p. 128) e não mais ao campo literário autônomo. Esses textos “não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Estão instalados localmente, dentro de uma realidade cotidiana, a fim de produzir presente” (ibid.). Continua ela: “Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido” (ibid.) e competem com outros discursos – principalmente a mídia – na construção de “uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação” (ibid., p. 129).

Embora em seu livro, que não se chama à toa *Aqui América Latina*, Ludmer cometa o erro de generalizar questões nacionais para a esfera continental – a fundação da nação, que ocupa parte do livro, por exemplo, é uma questão argentina, mas não brasileira –, o cerne da ideia de pós-autonomia certamente pode ser transportado para nossas próprias questões. É possível identificar ao menos duas linhagens de literatura pós-autônoma brasileira, que se confundem. Por um lado, obras que disputam com os discursos jornalísticos e científicos a criação de um presente, ao colocar em pauta questões e pontos de vista, e que não se encaixam confortavelmente em gêneros previamente existentes: *Cidade de Deus* – romance *informado* antropológicamente –; *Cidade partida* – reportagem sempre na fronteira, de um lado, com o ensaio social e, de outro, com a literatura. Por outro lado, haveria uma literatura pós-autônoma territorial, mais claramente política, como a produção marginal ou periférica, cuja nome mais conhecido é Ferréz. Esse grupo de autores conseguiu criar um subcampo, que funciona com certa autonomia em relação ao campo dominante e em que os critérios territoriais de pertencimento são tão importantes quanto os critérios estéticos.

Para melhor trabalhar o conceito de pós-autonomia, podemos recorrer a outro teórico argentino. Radicado no México, Néstor García Canclini vem desde os anos 1970 discutindo as produções artísticas do capitalismo tardio a partir de objetos latino-americanos. Em *La sociedad sin relato* – que fala da “condição histórica [pós-moderna] em que nenhum relato [metanarrativa] organiza a diversidade” (2010, p. 19) –, ele define da seguinte maneira o pós-autônomo: “aumentam os deslocamentos de práticas artísticas baseadas em *objetos* para práticas artísticas baseadas em *contextos*, até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, em espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social em que parece diluir-se a diferença estética*” (ibid., p. 17). O conceito de pós-autonomia é, portanto, ampliado, abarcando uma multiplicidade de formas artísticas que transbordam o campo e invadem ou são invadidas pelo mercado, pela mídia, pela política, pelas novas tecnologias, pelas ciências sociais. Canclini também se afasta de Ludmer ao defender que o campo persiste em sua especificidade porque, ao contrário do mercado, da mídia, das ciências, a arte é uma maneira de dar forma a perguntas, não respostas. Portanto – e acredito que de maneira correta –, seu mapeamento antropológico da arte aceita menos a ideia de ruptura absoluta do contemporâneo em relação ao passado que permeia os ensaios de Ludmer.

A ideia de pós-autonomia permite que Canclini retome algumas linhas de seu *Culturas híbridas*, em que ele mapeia formações culturais heterogêneas marcadas não

pela *assimilação* de uma identidade em outra, ou de uma cultura em outra – como nas releituras eruditas de temas populares por um Béla Bartók ou um Villa-Lobos, ou como no modernismo brasileiro –, mas pela *coexistência* desses elementos, processo que ele chama, apropriando-se de um termo da biologia, de *hibridização*. O resultado são “novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. xix) que não são nem eruditos, nem populares, nem de massa, e que devem ser *completadas* pelo público que as recebe, de acordo com a posição dos receptores – isto é, com o contexto.

Em *La sociedad sin relato*, Canclini reúne diversos exemplos de obras que mantêm essas tensões entre culturas, registros, públicos, que não as resolvem, mas as incorporam, algo muito distante do conceito moderno de arte autônoma. Essas obras formam uma saída para a aparente aporia da arte política pós-moderna. Canclini as engloba numa “estética da iminência”, que valoriza o efêmero, os encontros intempestivos, não “harmonizando patrimônios de culturas discrepantes, mas acompanhando esses DJs *fusionadores* que são os migrantes, ou os dissidentes, ou os estrangeiros em sua própria sociedade” (CANCLINI, 2010, p. 252); ou, como ele chama em *Culturas híbridas*, a arte impura.

## 2. Literatura impura

Voltamos agora para o objeto: a literatura brasileira contemporânea. Quero pensar a relação de duas obras muito diferentes com as mídias sociais e com o território. São casos aparentemente distantes, mas que compartilham algumas características: a) sua impureza formal; b) seu anseio pelo real; c) seu presentismo (um diálogo com a pauta do presente ou uma intervenção no debate sobre o presente); d) sua política explícita ou implícita, mesmo que ambígua, mas sempre inevitável.

### 2.1 O comentarista

Roland Barthes (2003, p. 229) lembra que havia na idade média quatro funções distintas em torno do livro: “o *scriptor* (que copia sem nada acrescentar), o *compiler* (que nunca acrescentava coisas suas), o *commentator* (que só intervinha por si próprio no texto recopiado para o tornar inteligível) e afinal o *autor* (que dava suas próprias ideias, apoiando-se sempre sobre outras autoridades)”. O protagonista de *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, é uma espécie de *commentator*, o personagem ressuscitado pelas redes sociais – ou talvez o simulacro desse personagem. Um “estudante de chinês” que, na fila para pegar um avião para a China, é apreendido pela polícia federal. Para se

defender – do que possivelmente é um engano – ele começa a desfiar uma série de preconceitos. Ignorando as inúmeras contradições em que acaba caindo, o estudante de chinês reproduz o discurso ideológico dominante. Ele é o típico comentarista de postagens de Facebook, de blogs e de matérias de sites: apressado, crédulo, raivoso.

Esse personagem tem duas faces, como receptor e como produtor. No primeiro papel, ele acessa um fluxo informacional gigantesco e pouco hierarquizado, que ele tem que ativamente trabalhar: há mais opções do que nunca, por isso ele precisa escolher. Ao mesmo tempo, esse fluxo ainda tem algo do “fluxo total” de que fala Jameson (2004, p. 94) sobre a televisão: por ser incessante, diminui a distância crítica do espectador. Mas, ao contrário da televisão, a hierarquia receptor-produtor é ao menos abalada. Por um lado, portanto, há uma demanda de participação (escolha livre de uma biblioteca virtualmente infinita de informação); por outro, essa escolha não é tão livre assim (há algoritmos e bolhas ideológicas, embora não se saiba ainda qual o efeito deles) e se está sujeito à amputação da distância crítica. No segundo papel, ele se torna um comentarista, alguém que vai sempre estar numa posição de segundo grau com enunciados precedentes (ver JAMESON, op.cit., p. 390-1). O problema é que não há um texto original, mas um mosaico movente de citações descontextualizadas, textos apócrifos, numa confusão de ficção e não ficção, informação e opinião. Como acredita acessar ativa e criticamente toda a informação disponível, esse personagem dos tempos atuais vive numa ilusão de poder ao se converter produtor de textos – ilusão de simetria que o faz acreditar, por exemplo, que tem tanto poder quanto os meios ainda hegemônicos de comunicação.

Mas o estudante de chinês não é uma representação desse comentarista, ou ao menos não devemos lê-lo como uma representação desse tipo. Ele é um tipo vazio, privado de toda singularidade que o tornaria um *personagem* no sentido do realismo psicológico, isto é, capaz de se mover por si próprio. Não podemos, claro, descobrir se o autor pretendeu criar um personagem, com contradições e motivações que informam uma psicologia verossímil, ou, como suponho, um não personagem, sujeito vazio atravessado pelo discurso nervoso dessa nova opinião pública. Sua única função – que é a mesma que ele atribui ao chinês, que reproduz a tecnologia e se reproduz demograficamente – é reproduzir o que lê mas não absorve, embora acredite ser o produtor daquele discurso.

Essa opção por um personagem sem psicologia, que é apenas uma função (o sujeito cego pela ideologia que repete convicto, como se fossem verdades, ideias que

não formulou, ideias estruturalmente *sem autoria* e que não passaram pelo crivo de alguma instância legitimadora), é um traço estrutural por meio do qual Bernardo Carvalho incorpora *na forma* o tema.

Essa incorporação ocorre também de outra maneira. O livro é escrito, em sua maior parte, como um diálogo em que uma das vozes (a da delegada) foi suprimida. Aqui a estrutura assume papel alegórico: o típico comentarista de internet é narcisista, consegue ouvir apenas a sua própria voz, embora, na ilusão de pensar por si próprio, diga o mesmo que todos. Mas há mais um personagem: um *intrrometido* na sala ao lado que entreouve o discurso (outra das funções de quem vive no mundo virtual: o *voyeur*).

Nesse diálogo de surdos, o comentarista confunde senso comum, lugar-comum, informação e opinião: “O senhor não perguntou a minha opinião? [...] Não é minha opinião, não, todo mundo sabe”, “Não fui eu que disse. [...] Estou só reproduzindo o que eu li”, “Sou um cara hiperinformado. E tenho opinião própria” (CARVALHO, 2013, p. 23, 30, 53; são muitas as citações possíveis). No entanto, em determinado momento esse discurso reacionário que parece brotar sem sujeito resvala para uma espécie de transe profético. Um exemplo do final da primeira parte do romance:

Sim, quero me expressar. Tenho uma opinião independente. Leio muito colunista, comentário, blog. Então, falamos a mesma língua? Bom, pelo menos vemos o mesmo seriado. Estou há horas querendo dizer alguma coisa. Afinal, que língua é essa? Nenhuma contradição. Está aí uma palavra que não vai existir na língua do futuro. Coerência também não. Na língua do futuro, o senhor vai poder dizer o que quiser, sem consequência, nem responsabilidade, nem contradição. [...] A língua do futuro vai dizer sempre o contrário. O assassino vai clamar por justiça, na língua do futuro. O racista vai exigir seus direitos, na língua do futuro. O fascista será o porta-voz da democracia, na língua do futuro. [...] O que eu estou querendo dizer só pode ser dito na língua do futuro. (ibid., p. 52-3)

Como um elemento heterogêneo na economia do romance, o porta-voz do discurso do lugar-comum discorre sobre o mecanismo de reprodução de que ele é o protótipo acabado. (Não é preciso aqui ressaltar que o trecho é um diagnóstico da intolerância que retorna com força como contrapartida da liberdade proporcionada pela tecnologia.) Esse transe do protagonista é, também, um ponto em que o pano da construção ficcional é rasgado – estratégia cara ao autor –, em que esse protagonista vazio se apresenta como um vazio duplo, capaz de, apegando-se ao clichê, apontar para uma verdade de seu próprio discurso: “Acredita mesmo em tudo o que está na internet?” (ibid., 98). Entendemos agora que o romance é escrito nessa “língua do futuro”, em que

as contradições são apagadas e só resta a certeza – uma língua distante das sutilezas da língua literária que herdamos da modernidade.

Para perceber como é impossível compreender a economia de *Reprodução* se considerarmos o estudante de chinês um personagem – ou seja, se lermos o livro como um romance realista no sentido clássico –, cito duas passagens de um crítico: “Há um problema em *Reprodução* [...]. É o sobrepeso de caricatura, que conduz as personagens à opacidade. Mesmo como farsa, resta esse travo: algo ali está fora do tom. Apresentado como ‘um olhar irônico sobre os tempos atuais’, o livro é repetitivo. O recurso ao monólogo, entrecortado pela voz fria do narrador, é extenuante. Seu pecado maior, porém, é a falta de sutileza” e “Contraditoriamente, o livro de Carvalho sofre do mesmo mal: faltam-lhe contradições, sobram-lhe certezas” (ARAÚJO, 2013). A descrição do crítico é correta, mas cega para a grande contradição (e qualidade) do livro, que é incorporar intencionalmente, na forma, o que critica.

Encontramos em *Reprodução*, portanto, um forte retorno ao real – é um livro sobre o presente, um romance “socialmente informado”, como se dizia anteriormente –, mas um retorno paródico. O que causa estranhamento ao crítico talvez seja a grande qualidade do livro – um livro extenuante, certamente –: a maneira como o *meio* virtual, que produz o sujeito que podemos sociologicamente diagnosticar como vazio (mas não podemos representar como vazio), entra no romance não apenas como tema, como fundo, mas como exercício de linguagem, como forma. Carvalho se propôs uma tarefa das mais árduas: produzir um livro que funcione quase como ícone daquilo que critica.

Gostaria de ler esse livro também como um *comentário* circunstancial do presente e, portanto, como literatura impura ou contextual. Um dos impulsos de nossos escritores mais literários e reflexivos hoje parece ser responder a demandas de atualidade e importância – algo caro a outros “gêneros do presente”, como o jornalismo e o articulismo. Ao responder esse impulso, no entanto, *Reprodução* cria uma imagem tão estruturada do lado perverso das mídias sociais que não abre espaço para a dissidência a não ser como um delírio autodestrutivo do comentarista. Nesse sistema, está ausente o lado positivo – mas não sem suas ambivalências – do fluxo total e pouco hierárquico: o ativismo, a possibilidade de mudança social concreta.

## 2.2 O território

*Capão Pecado* – romance já esmiuçado pela crítica, da qual esta contribuição pretende ser apenas uma nota de rodapé – é uma história de amor entre Rael – *real?* – e

Paula, namorada de seu melhor amigo, Matcheros. A história do amor proibido, que acaba por fim como um amor infeliz – Paula também troca Rael, desta vez pelo chefe na empresa em que trabalham, e Rael acaba se envolvendo com o crime, é preso e depois morto –, é entremeada por quase crônicas de personagens de Capão Redondo, bairro pobre de São Paulo: antigos amigos de Rael que acabam se envolvendo com o tráfico, jovens que desperdiçam o talento numa rotina sem perspectiva, e aí por diante. Há, além disso, epígrafes de personagens reais do bairro, que conferem certa “coralidade” (uso o termo de SÜSSEKIND, 2013) à voz narrativa.

Logo na Nota do Autor, Ferréz deixa claro que a publicação do livro tem efeito para além do campo literário: é “Um filho que daria a visão de lugares que nunca sonhei visitar” (FERRÉZ, 2013, p. 8), uma espécie de passaporte para territórios antes interditados. “O Ferréz que não serviu para ser faxineiro de um grande hotel em São Paulo e depois de seis meses estava palestrando no mesmo hotel” (ibid., p. 9), continua. Em vez de abandonar o meio descrito – o Capão Redondo –, no entanto, o autor usa esse passaporte para *representar* – mais uma vez: antes de tudo, no sentido político – o meio fora do meio e, num movimento duplo, duplicar o campo literário ao criar um subcampo, a literatura marginal ou de periferia, uma literatura que é produzida e consumida primeiramente dentro do mesmo meio que ela toma como objeto.

Desse modo, o desejo a princípio “desinteressado” de criar uma obra estética se reveste de uma potência política e interessada: representar o território. Mas isso faz o autor ingressar, ainda que perifericamente, no campo literário hegemônico – o livro é publicado por uma grande editora e é recebido pela crítica – e, num curto-circuito, criar um subcampo literário territorial que funciona com certa autonomia em relação ao campo hegemônico. O livro de Ferréz funciona em dois regimes: no campo da literatura periférica, com seus próprios meios de produção, circulação, consumo e legitimação; e no campo hegemônico, de grandes editoras, jornais, premiações, universidades.

O autor deixa claro o poder da *assinatura* para que esse ato tenha efeito: “Quantas vezes minha mãe levou café durante a madrugada, página por página sendo tecida *a coberta que me cobriria com o calor do título de escritor*” (ibid., grifo meu). Ou seja, embora haja uma porosidade da autoria para um coro de vozes, ela não perde sua função de legitimação. Como num ato mágico – que tem muito, claro, de fetiche –, o efeito prático desse título promove uma dupla inserção no campo literário: o autor recebe a autoridade para representar o território no campo hegemônico e para

representar esse campo hegemônico no território, e com esse capital simbólico ele pode agenciar a emergência do subcampo relativamente autônomo.

Podemos identificar, na estrutura do livro, ao menos três elementos dessa estratégia:

a) O autor deve falar do território, numa mistura de interdição temática e escolha política. Isto é, embora lhe seja imposto, como é um tema invisível à Literatura (burguesa), sua própria tematização é um ato político. Além disso, numa inversão, esse ato volta-se para o território como transformação política e comunitária.

b) O autor deve se destacar, sem se excluir, do território. Cito uma cena em que Zeca, colega na metalúrgica, brinca com Rael, deixando claro como a condição de leitor-narrador o coloca numa posição de estrangeiridade:

- Tá certo; mas mudando de assunto, você tá mesmo lendo direto, é?
- Bom, eu li quase todo dia mesmo.
- É, Rael, o Matcheros que me disse, ele ainda ligou que você pode ficar meio xarope de tanto lê.
- Caralho! Que exagero da porra, esse Matcheros filho de uma porca é um fofoqueiro da porra, meu. (ibid., p. 93)

O estatuto da leitura – e da escrita – é ambivalente, coloca Rael acima e abaixo dos companheiros, o que parece não ocorrer com outras formas artísticas já estabelecidas ali: o hip hop, o desenho, o grafite. Para instaurar o ato mágico de tornar-se escritor, ele precisa romper com hierarquias *no território* e *no campo hegemônico*.

c) Esse movimento duplo deve ser dramatizado estruturalmente no livro – isto é, não é preciso fazer uma sociologia de *Capão Pecado*, mas uma análise literária. Como isso ocorre estruturalmente? Rael é um leitor que deseja tornar-se um escritor, movido por um outro desejo: representar o território dentro e fora do território, e podemos supor, a partir da Nota do Autor, que esse também é o desejo de Ferréz.

Apesar desse anseio territorial, portanto, ele deve marcar o romance como *literatura*. Daí que, em meio à crônica de personagens do território – como o matador Burgos – e de pequenos episódios cotidianos, desenrola-se a história de Rael e Paula, um enredo classicamente romanesco. O resultado é uma mistura de gêneros – ficcionais e não ficcionais – e registros, que não se sintetizam num estilo único, nem se alternam em capítulos delimitados. Os registros – o da Literatura, “alta” ou “baixa”; o político ou, como afirma Tonani do Patrocínio (2015), pedagógico; e a dicção periférica – competem, isoláveis, na economia do texto.

O êxito de *Capão Pecado* não está, portanto, apenas na eficácia política de Ferréz como agitador cultural ou em um interesse do campo hegemônico pelo

“exotismo” da periferia. Está sobretudo na feliz formalização das contradições e dos problemas de fazer literatura a partir do território, e não na posição do autor moderno, que falava por todos e para todos. Heloisa Buarque de Hollanda faz uma análise precisa. Para ela, a literatura marginal brasileira hoje é “hiperlocalizada”: o narrador está “tão comprometido com o local de sua fala que esta, de certa forma, se torna porosa e, portanto, excessivamente receptiva e aberta à dicção local [...] como se o autor dividisse a autoria da obra com o território da ação” (BUARQUE DE HOLLANDA, 2014, p. 35). Disso decorre uma nova forma de fazer política, por meio de atores não sociais “cuja maior demanda é [...] pelo direito de serem atores” (ibid., p. 38).

Essa literatura, portanto, é ao mesmo tempo mais autoral – ela tem um rosto e um corpo – e menos autoral – pela porosidade da autoria. O autor periférico não pode falar sobre qualquer coisa simplesmente porque a quebra das hierarquias da literatura moderna só funciona para quem teve acesso ao campo literário, não para quem está fora dele. Na ficção territorial, no entanto, essas interdições têm seu valor invertido, e Ferréz tem plena consciência disso: “numa área miserável onde todos cantam a mesma canção, que é a única que alguém já fez exclusivamente para alguém daqui; certamente, é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Redondo” (FERRÉZ, op.cit., p. 190). É um novo regime de visibilidade, territorial, em que o “só poderia ser feito aqui” toma lugar da utopia moderna do “qualquer um”.

É nesse sentido que *Capão Pecado*, obra de uma hibridização extremamente política, é também pós-autônoma. É um meio de conscientização e ganho de autoestima de uma comunidade, que é o público primeiro e primeira instância legitimadora. Mas é antes de tudo literatura, e por isso volta-se para o campo hegemônico, onde acaba sendo aceito, mas sem perder suas marcas de pertencimento. Trabalha para dentro, como estética híbrida, ato de fala, discurso político (contra a mídia, contra a sociedade opressora e patrimonialista, em defesa da comunidade), e para fora, como estética marginal, realismo, discurso de alteridade. Estamos longe da assimilação de um João Antônio e da exclusão que sofreu uma Carolina Maria de Jesus. Aí está parte da novidade (estética e política) da literatura periférica contemporânea.

A literatura periférica, no entanto, ganha outro sentido quando a inserimos numa tendência maior de literaturas impuras, híbridas e pós-autônomas. Funciona como uma espécie de *realismo contextual*, incorporando a situação da enunciação (o contexto de produção, circulação e recepção) em sua própria estrutura. Mas, enquanto o contexto de

*Reprodução* é a discussão contemporânea da horizontalidade da comunicação nas redes sociais – cujo efeito negativo o autor quer diagnosticar por meio de seu personagem –, o contexto de *Capão Pecado* é a tensão entre comunidade e sociedade, território e campo literário. É nessa indeterminação – entre crítica e resignação, entre lugar de fala e interdição temática – e nessa impureza – entre realismo e discurso político, entre ficção e ato de fala – que reside a potência desse novo realismo *contextual* para nos ajudar a pensar o presente.

### Referências:

- ARAÚJO, H. *Reprodução* é o novo romance de Bernardo Carvalho. **O Povo**, Fortaleza, 15 out. 2013. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/colunas/letraemusica/2013/10/15/noticiasletraemusica,3146429/reproducao-e-o-novo-romance-de-bernardo-de-carvalho.shtml>. Acesso em: 15 set. 2015.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- \_\_\_\_\_. A cultura em perigo. In: **Contrafogos 2**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 80-97.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. Crônica marginal. In: RESENDE, B.; FINAZZI-AGRÓ, E. **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 25-38.
- CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas**. São Paulo: EdUsp, 2003.
- \_\_\_\_\_. **La sociedad sin relato**. Buenos Aires e Madrid: Katz editores, 2010.
- CARVALHO, B. **Reprodução**. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- FERRÉZ. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Planeta, 2013.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2004.
- LUDMER, J. **Aqui América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SÜSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 set. 2013. Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 19 out. 2016.
- TONANI, P.R.T. Ferréz: ética e realismo. In: FARIA, A.; PENNA, J.C.; PATROCÍNIO, P.R.T. (org.). **Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 456-81.