



SEÇÃO ESPECIAL

Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades

Absences and stereotypes in the Brazilian novel of the last decades: changes and continuities

Ausencias y estereotipos en la novela brasileña de las últimas décadas: cambios y continuidades

Regina Dalcastagnè¹

orcid.org/0000-0003-2251-8022

rdalcastagne@gmail.com

Recebido em: 21 mar. 2021.

Aceito em: 23 mar. 2021.

Aprovado em: 11 jun. 2021.

Resumo: O artigo apresenta e discute os resultados de uma pesquisa sobre os 689 romances de autores brasileiros publicados pelas mais importantes editoras do país entre 1965 e 1979 e entre 1990 e 2014. Os dados mostram que o romance brasileiro contemporâneo privilegia a representação de um espaço social restrito. Suas personagens são, em sua maioria, brancas, do sexo masculino e das classes médias. Sobre outros grupos, imperam os estereótipos. As mulheres brancas aparecem como donas de casa; as negras, como empregadas domésticas ou prostitutas; os homens negros, como bandidos. As mudanças ao longo do tempo, embora não estejam ausentes, não são de grande monta. Assim, o campo literário, embora permaneça quase imune às críticas que outros meios de expressão simbólica costumam receber, tende a reproduzir os padrões de exclusão da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo. Personagens. Representação.

Abstract: The article presents and discusses the results of a research on the 689 novels by Brazilian authors published by the most important publishers in the country between 1965 and 1979 and between 1990 and 2014. The data show that contemporary Brazilian novel favors the representation of a small social space. Its characters are, in its majority, white, male, and middle classes. Stereotypes prevail over other groups. White women appear as housewives; black women, as domestic servants or prostitutes; black men, as criminals. The changes over time, although not absent, are not of great importance. Thus, the literary field, although it remains almost immune to the criticisms that other means of symbolic expression usually receive, tends to reproduce the exclusion patterns of Brazilian society.

Keywords: Brazilian contemporary novel. Characters. Representation.

Resumen: El artículo presenta y discute los resultados de una investigación sobre las 689 novelas de autores brasileños publicadas por las editoriales más importantes del país entre 1965 y 1979 y entre 1990 y 2014. Los datos muestran que la novela brasileña contemporánea favorece la representación de un espacio social reducido. Sus personajes son, en su mayoría, blancos, del sexo masculino y de las clases medias. Sobre otros grupos, prevalecen los estereotipos. Las mujeres blancas aparecen como amas de casa; mujeres negras, como empleadas domésticas o prostitutas; hombres negros, como bandidos. Los cambios en el tiempo, aunque no están ausentes, no son de gran importancia. Así, el campo literario, aunque permanezca casi imune a las críticas que suelen recibir otros medios de expresión simbólica, tiende a reproducir los patrones de exclusión de la sociedad brasileña.

Palabras clave: Novela brasileña contemporánea. Personajes. Representación.



Introdução

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, conectar-se a outras experiências de vida². Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si. Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin (1988 [1975], p. 205), envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(-suas) leitores(as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.

Os dados discutidos neste artigo são provenientes de uma extensa pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo realizada na Universidade de Brasília. O projeto teve início a partir de um sentimento de desconforto causado pela constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros. Ao pensar na realização desse grande mapeamento – inicialmente com obras publicadas entre 1990 e 2004 –, era atrás deles que estávamos indo, tentando entender sua ausência a partir da compreensão do que estava se sobrepondo a eles. De um modo geral, esse tipo de ausência costuma ser creditado à “invisibilidade” desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo. Nesse caso, os escritores estariam representando justamente essa

invisibilidade ao deixar de fora das páginas de seus livros aqueles que são deixados à margem de nossa sociedade. A pergunta que surgia então era se para fazer isso não seria preciso, muito mais que excluir esses grupos de suas histórias, mostrar alguma tensão existente, provocada pelos que *não parecem* estar ali.

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

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valorização negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério³ – é coberto por vezes

² Este artigo contempla a segunda e terceira fases de uma pesquisa cujos dados iniciais (relativos ao período de 1990 a 2004) foram publicados na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (Dalcastagnè, 2005).

³ Para uma discussão do conceito, ver Williams (1998).

que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar *em nome* desses grupos, mas também pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a "autenticidade" do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo-chave, nesse conjunto de discussões, é "representação", que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais.

De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido (cf. PITKIN, 1967). O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que elas não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala.

No entanto, um dos sentidos de "representar" é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência e até maior eficácia social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor⁴. Trata-se de um processo que está

ancorado em disposições estruturais; segundo Foucault (1990, p. 10), "em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por papel conjurar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade"⁵.

O controle do discurso, denunciado pelo filósofo francês, é a negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais: uma censura social velada, que silencia os grupos dominados. De acordo com Pierre Bourdieu (1979, p. 133), "entre as censuras mais eficazes e mais bem dissimuladas situam-se aquelas que consistem em excluir certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade". O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar – que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporado no ordenamento legal de todos os países ocidentais – mas da possibilidade de "falar com autoridade", isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido.

O processo se completa graças à introjeção dos constrangimentos estruturais pelos agentes sociais, que faz com que os limites impostos ao discurso não sejam excessivamente tensionados, já que cada um, via de regra, mantém-se dentro de seu espaço "autorizado". Ainda conforme Bourdieu (1979, p. 133),

a censura alcança seu mais alto grau de perfeição e invisibilidade quando cada agente não tem mais nada a dizer além daquilo que está objetivamente autorizado a dizer: sequer precisa ser, neste caso, seu próprio censor, pois já se encontra de uma vez por todas censurado, através das formas de percepção e de expressão por ele interiorizadas, e que impõem sua forma a todas as suas expressões.

É assim que determinadas categorias sociais que são excluídas do universo da política – trabalhadores e mulheres, por exemplo – tendem a se julgar

⁴ Uma discussão mais aprofundada sobre os problemas da representação e autoria de grupos marginalizados pode ser encontrada em Dalcastagnè (2012).

⁵ Aqui, como no restante do artigo, a tradução da citação em língua estrangeira é de minha autoria.

incapazes de ação política e, portanto, a aceitar a posição de impotência em que foram colocadas.

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

Segundo afirma Compagnon (1999 [1998], p. 33-34), "todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é". Não se está sugerindo que se abra mão dos juízos de valor na discussão da literatura – embora seja possível, e necessário, entendê-los como construções sociais, não como encarnações de um belo transcendente. No entanto, se há uma valoração sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, o resultado é fazer da manifestação literária o privilégio de um grupo social⁶.

O campo literário reforça essa definição dominante de literatura por meio de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. *Campo*, segundo Pierre Bourdieu (1993, p. 72-73), é "uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Estas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem a seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse determina o acesso aos benefícios específicos que estão em jogo no campo". O conceito de Bourdieu permite entender melhor as relações que se estabelecem entre os escritores (definindo as correntes, as vanguardas

e os "grandes nomes") e entre o mundo literário e o universo social como um todo (demarcando a autonomia do campo literário e sua comunicação com o campo do poder)⁷.

Com essa circunscrição de quem possui *legitimidade* para produzir literatura, perde-se em *diversidade*. Não há, no campo literário brasileiro, uma efetiva pluralidade de perspectivas sociais. De acordo com a definição de Iris Marion Young (2000, p. 136), o conceito de "perspectiva social" reflete o fato de que "pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição". Vividas de forma menos ou mais consciente, as perspectivas sociais são o reflexo, nas maneiras de ver e entender o que há em volta, da pluralidade de condições em que as pessoas se encontram no mundo:

As experiências culturais de povos ou grupos religiosos distintos, bem como de grupos reagindo a uma história de dor ou de opressão estrutural, muitas vezes oferecem interpretações refinadas de sua própria situação e de suas relações com os outros. A perspectiva pode aparecer em relatos e canções, em brincadeiras e jogos de palavras, bem como em formas de expressão mais afirmativas e analíticas (YOUNG, 2000, p. 137).

Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, pessoas com ou sem deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais, umbandistas e católicos vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. Por mais solidário que seja às mulheres, um homem não vai vivenciar o temor permanente da agressão sexual, assim como um branco não tem acesso à experiência da discriminação racial ou apenas um cadeirante sente cotidianamente as barreiras físicas que dificultam ou impedem seu trânsito pelas cidades.

⁶ É curioso observar que sempre que se fala em democratização da literatura o que está em jogo é sua *recepção*, com propostas para o aumento do número de leitores em diferentes classes sociais, e nunca sua *produção* – como se a finalidade última da literatura, especialmente entre as classes populares, fosse o seu simples consumo.

⁷ Bourdieu faz uma detida análise da gênese do campo literário francês em *As regras da arte*.

Essa preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos ou identitários, mas algo com importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso mais rico e expressivo à perspectiva do outro do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito (cf. GOODIN, 2000, p. 106). Como isso pode ser alcançado e quais seus desdobramentos possíveis, tanto em termos literários quanto sociais, é algo que permanece em aberto, mas esta parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja por meio do questionamento de nossa própria posição.

Em segundo lugar, como apontou Nancy Fraser (1997, cap. 1), a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isso significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela *redistribuição* da riqueza como pelo *reconhecimento* das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta por trabalhadores, mulheres, negros, indígenas, LGBTQs, pessoas com deficiências. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, ao saber ler e escrever.

É claro que a exclusão de determinados grupos não é algo exclusivo do campo literário. As classes populares, as mulheres, os negros, os indígenas possuem maiores dificuldades de acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representados no parlamento (e na política como um todo), na mídia, no ambiente acadêmico. O que não é uma coincidência, mas um índice poderoso da subalternidade que lhes é imputada. Foucault já observava a centralidade do domínio do discurso nas lutas políticas travadas dentro da sociedade; segundo ele, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo para que, por que se luta”

(FOUCAULT, 1990, p. 12). No entanto, da mesma forma que é possível pensar na democratização da sociedade, incluindo novas vozes e mesmo presenças na política, na mídia, nas universidades, podemos imaginar a democratização da literatura. A inclusão, no campo literário talvez ainda mais do que nos outros, é uma questão de legitimidade. Nesse sentido, a própria crítica e o trabalho acadêmico não são desprovidos de relevância. Afinal, são espaços importantes de legitimação (ao lado dos próprios criadores reconhecidos), como sustenta Shusterman (1998 [1992], p. 101). Esta pesquisa busca participar desse movimento, abertamente político, de crítica e legitimação, reconhecendo nossa responsabilidade como agentes do campo literário brasileiro.

Antes de apresentar os dados, é importante ressaltar que os impasses da representação literária de grupos marginalizados discutidos aqui não insinuam qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, nem buscam estabelecer que um determinado recorte temático é mais correto do que outro. Não se está exigindo, absolutamente, uma cópia fiel da realidade brasileira, com escritores consultando os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para produzir seus livros. A pesquisa não teve o objetivo de policiar a atividade dos autores brasileiros. Não estamos julgando escritores individualmente, mas indagando um conjunto de obras. Queremos apenas mostrar e entender o que o romance brasileiro recente – aquele que passa pelo filtro das grandes editoras, atinge um público mais amplo e influencia novas gerações de produtores literários – está escolhendo como foco de seu interesse, o que está deixando de fora e como está representando determinados grupos sociais.

A ausência de maior diversidade no conjunto de romances é, segundo tentamos demonstrar, empobrecedora. Mas isso não quer dizer que, dentro do corpus da pesquisa, não existam obras que sejam lidas com prazer, que façam refletir, que ajudem seus leitores e suas leitoras a compreender melhor o mundo. É possível que muitos desses livros sejam “grande literatura”, seja lá o que isso queira dizer. Nada disso elimina o fato de que o conjunto possui

um foco limitado. Enfim, é necessário entender que se buscou um diagnóstico sobre o campo literário brasileiro atual sem que nele esteja presente, nem mesmo de forma implícita, a intenção de condenar qualquer obra singular.

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

Por fim, encerrando a relação de mal-entendidos a serem evitados, a pesquisa não comunga de nenhuma noção ingênua da mimese literária – que a literatura deva servir como espelho da realidade, deva ser o retrato fiel do mundo circundante ou algo semelhante. O problema que se aponta não é uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais. A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade. Essa invisibilização e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente de nossa sociedade (e, dentro dela, de nosso campo literário).

De resto, fica nossa constatação de que a literatura não é neutra, não está acima de outros meios de representação, como o cinema,

o jornalismo ou a televisão, e *não é intocável*. Nossa posição diante do texto literário não é de reverência, mas de crítica.

Os dados refletem três etapas diversas de um projeto de pesquisa realizado ao longo de mais de dez anos e envolvendo um grande grupo de colaboradores⁸. A primeira etapa tratou das obras publicadas entre 1990 e 2004; a segunda, entre 1965 e 1979, permitindo a comparação entre os períodos da ditadura e da redemocratização. E a terceira estudou as obras lançadas entre 2005 e 2014, captando as mudanças recentes (que incluem o impacto, no campo literário e editorial brasileiro, da divulgação dos resultados da primeira etapa). A análise dos dados privilegia as obras mais recentes, fundindo as bases com livros publicados de 1990 a 2014 – são, portanto, 25 anos de produção. Os dados relativos ao período de 1965 a 1979 são mobilizados pontualmente, para iluminar mudanças ou continuidades.

O recorte da pesquisa

A seleção do corpus da pesquisa exigiu certas definições operacionais importantes. Em primeiro lugar, a opção pelo romance, em detrimento da outra forma principal da narrativa literária, o conto, vincula-se à clara proeminência do gênero no campo literário e, mesmo, no mercado editorial brasileiro. Muito embora se ressalte a presença de inúmeros novos contistas na virada do século XX para o XXI, é preciso lembrar que as narrativas curtas tinham quase desaparecido entre os lançamentos nos anos 1980, ressurgindo apenas na segunda metade dos anos 1990. Há também o fato de que, no romance, podemos vislumbrar personagens mais inteiras – ou seja, com maior desenvolvimento – do que nos contos, nos quais muitas vezes elas podem ser até dispensáveis. Delimitado o gênero, era inviável contemplar a

⁸ Este projeto, em suas diferentes etapas, contou com o envolvimento de uma grande equipe de, então, estudantes de graduação da Universidade de Brasília, à qual agradeço: Aline de Almeida Costa Ribeiro, Anna Luiza de Vasconcellos Cavalcanti, Bruna Paiva de Lucena, Bruna Valéria do Nascimento, Fernanda Serafim Alves, Daniela Alves de Moraes, Gleiser Mateus Ferreira Valério, Juliana Venturini Pinto, Laetícia Jensen Eble, Larissa de Araújo Dantas, Livia Martins Ribeiro de Limoges Viganó, Luiz Rodrigues Freires Neto, Márcia Maria Nóbrega de Oliveira, Mariana de Moura Coelho, Marina Farias Rebelo, Naiara Ribeiro Gonçalves, Nara Andejara Gomes do Vale, Paula Diniz Lins, Priscila Cristina Cavalcante Oliveira, Raissa Pereira Maciel Comini Christófaró, Sofia Salustiano Botelho, Vanessa Pereira Cajá Alves. A professora Virginia Maria Vasconcelos Leal participou de uma das etapas da pesquisa, bem como as/os então estudantes de pós-graduação: Adelaide Calhman de Miranda, Adélia Regina da Silva Mathias, Bruna Paiva de Lucena, Gabriel Estides Delgado, Laetícia Jensen Eble e Paula Q. Dutra. Agradeço, especialmente, a Luis Felipe Miguel, por toda a ajuda com o desenho da pesquisa e com o processamento dos dados. A pesquisa contou com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

totalidade da produção do romance brasileiro nos períodos selecionados, por motivos materiais. Mesmo que se decidisse fazer uma amostragem aleatória, ela seria duplamente enviesada. Primeiro porque o universo total a partir do qual a amostra seria selecionada provavelmente não incluiria centenas de obras, publicadas no interior do país, por casas editoriais pequenas ou pelos próprios autores, cuja existência não seria rastreada. Depois, as obras desse tipo, mesmo quando tivessem sido listadas e fossem sorteadas para a amostra, em muitos casos teriam que ser descartadas pela impossibilidade de se encontrar algum exemplar.

Mais importante do que as considerações práticas, vale observar que esse procedimento – de buscar representar *tudo* o que se escreveu e se publicou no período – seria incongruente com a orientação teórico-metodológica da pesquisa. Um campo é um espaço estruturado, hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, periferia e lado de fora. Não é possível equivaler um livro lançado por um romancista consagrado, comentado na grande imprensa, exposto nas livrarias, adotado nas universidades, a uma obra de edição caseira, distribuída apenas aos parentes e amigos do autor. Sem que haja aqui qualquer julgamento de valor literário, esta última obra não gera efeitos no campo literário e, portanto, não pertence a ele.

Tornava-se necessário, assim, um critério ou conjunto de critérios que permitisse identificar obras validadas pelo campo literário brasileiro. Entre diversas alternativas possíveis – enquete com escritores, pesquisa na crítica de imprensa e outras –, uma se destacou como a mais prática, do ponto de vista operacional, e também a mais adequada, do ponto de vista da moldura teórica. A *casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou. Afinal,

A editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um

intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo (VIEIRA, 1998, p. 68).

As editoras mais importantes, que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estarão entre as menores, garantem a atenção de livreiros, leitores e críticos para seus lançamentos⁹. O passo seguinte seria identificar quais eram as editoras centrais no campo literário brasileiro de cada período. Para as obras publicadas entre 1965 e 1979, foram escolhidas Civilização Brasileira e José Olympio, a partir de consultas aos estudos sobre a literatura e o mercado editorial brasileiros da época, que as reconhecem quase unanimemente como as de maior importância. A partir daí, foi realizado, na Biblioteca Nacional, um levantamento dos títulos de romances publicados no período pelas duas editoras.

Para o restante do corpus, o método adotado foi reputacional, isto é, por meio de consulta a "informantes-chave", integrantes do próprio campo literário brasileiro. Ficcionistas, críticos e pesquisadores de diferentes estados foram contatados por correio eletrônico, recebendo a seguinte pergunta: "Em sua opinião, quais são as três editoras brasileiras mais importantes para a publicação de prosa de ficção nacional no período 1990–2004" – e, depois "no período 2005–2015". A seguir, era esclarecido que "a categoria 'importância' condensa diferentes fatores, tais como: prestígio entre os próprios produtores literários e a crítica, distribuição, impacto na mídia" e que "não é necessário indicar as editoras em ordem de prioridade". Os resultados não foram de difícil interpretação, com forte concentração nas mesmas casas publicadoras. Companhia das Letras e Record foram indicadas para os dois períodos, Rocco para o primeiro e Objetiva (incluindo seu selo literário Alfaguara) para o segundo.

Cumprir observar que o período de 1990 a 2014 é de concentração e desnacionalização do mercado editorial no Brasil. A Objetiva, que havia sido fundada em 1991, passou, em 2005, a ser controlada pelo grupo espanhol Santillana

⁹ Para uma discussão do papel simbólico dos selos editoriais, ver Bourdieu (1977).

(o que lhe permitiu inaugurar, no ano seguinte, a versão brasileira do selo Alfaguara). A Companhia das Letras, por sua vez, nasceu em 1986, ganhando a participação da britânica Penguin em 2011 – em 2018, a Penguin assumiu o controle acionário da editora. Em 2014, após a fusão entre Penguin e Random House, que transferiu o controle do grupo para a alemã Bertelsmann, a nova empresa adquiriu as operações globais da Santillana no setor de edição geral (isto é, todos os títulos, excluídas as obras didáticas). Com isso, no Brasil, Objetiva e Alfaguara se tornaram selos da Companhia das Letras.

As outras duas editoras incluídas no corpus permanecem como empresas familiares. A Rocco, a menor delas, enfrenta com maior dificuldade o novo panorama do mercado, o que ajuda a explicar o fato de ter sido desconsiderada para a última etapa da pesquisa. Já a Record é um grande grupo editorial que, embora restrito ao Brasil, tem uma política agressiva de aquisição de empresas menores (hoje é dona, dentre muitos outros selos, da Civilização Brasileira e da José Olympio) – mas, uma vez que os selos mantêm independência e identidade editorial própria, para os fins da pesquisa foram considerados apenas os romances publicados sob o nome Record. Parte significativa da diversificação editorial da Record é devida à modernização de seu parque gráfico. Em 1989, a empresa adquiriu o Sistema Cameron, um equipamento que permite a impressão de 20 mil páginas por minuto e entrega livros já prontos para a venda – isto é, costurados, colados e com a capa. Portanto, o grupo Record precisa manter um volume de produção grande o suficiente para justificar o investimento no maquinário, o que estimula a publicação de um maior número de títulos. Isso explica, também, porque ela responde sozinha por mais da metade dos romances sob estudo.

Estimado o total de romances brasileiros publicados pelas editoras selecionadas e diante dos recursos humanos e materiais disponíveis, foi tomada a decisão de buscar cobrir a *totalidade* dessa produção. Assim, foi incluído na pesquisa todo romance que preenchesse simultaneamente quatro requisitos:

(1) ter sido escrito originalmente em português, por autor brasileiro nato ou naturalizado;

(2) ter sido publicado por uma das editoras selecionadas para aquele período;

(3) ter tido sua primeira edição entre 1990 e 2014 (ou entre 1965 e 1979);

(4) não estar rotulado como romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil.

A formulação dos critérios (2) e (3) implicava a possibilidade de incluir obras que tivessem saído em primeira edição por outras editoras, no período desejado, e depois sido reeditadas por uma das casas editoriais escolhidas. De fato, ocorreram alguns poucos casos assim, totalizando 1,1% do total do corpus. O critério (4), por sua vez, excluía gêneros que são considerados menores e formam subcampos próprios, às margens do campo literário. Esses gêneros são considerados menores pelo próprio campo, que lhes confere menor legitimidade e faz deles plataformas menos eficientes para a busca da consagração literária.

Por exemplo: boa parte da literatura de Rubem Fonseca pode ser, tecnicamente, considerada policial, mas não estava incluída na coleção de romances de mistério de sua então editora, a Companhia das Letras. O julgamento implícito é que se trata de "literatura demais" para ser confinada a um gênero menor. Assim, os romances de Rubem Fonseca foram incluídos na pesquisa, mas não os de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que a mesma Companhia das Letras publicou sob o rótulo de literatura policial. Mais uma vez, não está embutido aí nenhum juízo de valor por parte dos pesquisadores sobre a qualidade das obras de um e outro autor.

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

Discurso sobre o método

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

A pesquisa, por sua vez, contemplou a especificidade do texto literário. O objeto que se procurava decifrar – a personagem do romance contemporâneo – é, em muitos casos, escorregadio. Desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute (1956, p. 71-72), todos os seus atributos, incluindo a descrição física, a personalidade e, com frequência, até o nome próprio. (De fato, 7% das personagens identificadas pela pesquisa são anônimas, sem contar as que recebem nomes genéricos, como Homem, Mulher ou Fulano.) Assim, não era possível imaginar que os dados necessários pudessem ser obtidos de forma mecânica.

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

A orientação quantitativa e antiantropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância. Só a linguística conseguiu, no decorrer deste século, subtraí- -se a esse dilema, por isso pondo-se como modelo, mais ou menos atingido, também para outras disciplinas. Mas vem a dúvida de que *este tipo* de rigor é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos (GINZBURG, 1989 [1986], p. 178-179).

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

O corpus e seus autores

O corpus da pesquisa chegou a 559 obras, que correspondem ao total dos romances brasileiros lançados entre 1990 e 2014 e publicados pelas editoras consideradas mais importantes, aos quais se somam outros 131, lançados no período de 1965 a 1979, que foram usados para eventuais comparações (Tabela 1). O período mais recente concentra a grande maioria das obras, não apenas porque abrange mais anos, mas principalmente porque o número de publicações anuais aumentou significativamente – de uma média de 8,7 para 22,4 romances por ano. A diferença não é explicada pela presença de uma editora a mais no período mais recente, já que, nele, a média

de romances anuais por editora continua sendo quase o dobro do período mais antigo.

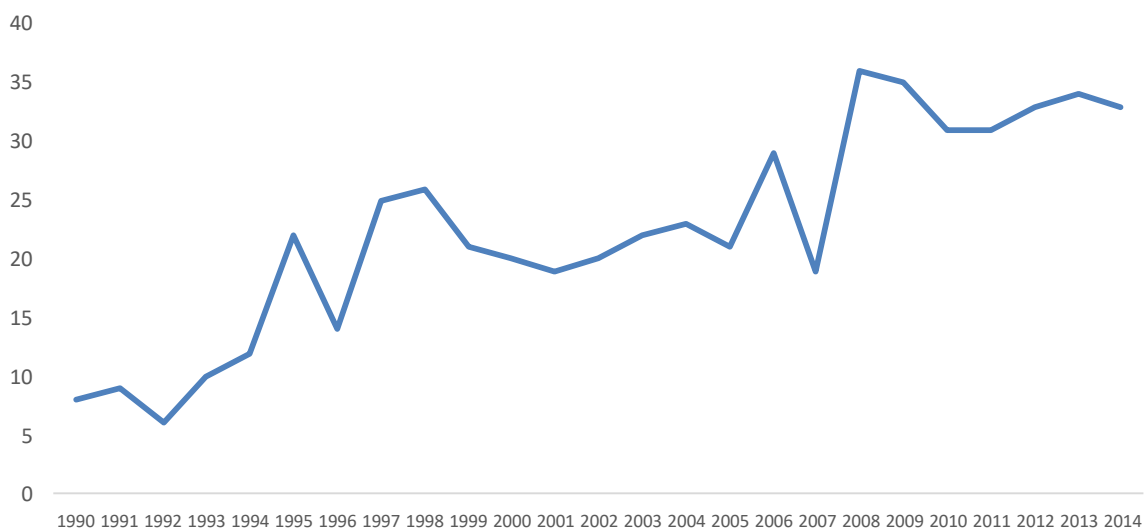
TABELA 1 – O corpus da pesquisa

Período	Romances	Autores	Personagens
1965/1979	131	86	509
1990/2014	558	306	2.381
Total	689	382 ^a	2.890

Obs.: O total é inferior à soma da coluna, pois alguns autores publicaram em mais de um período.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Gráfico 1 – Ano de publicação dos livros do corpus (1990–2014)



Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Parte da oscilação pode refletir mudanças nas prioridades de lançamentos das editoras (foco menor ou maior no gênero romance ou em autores nacionais), mas o gráfico espelha bem as oscilações gerais do mercado editorial brasileiro¹⁰. O livro, como qualquer outro produto supérfluo, é extremamente sensível às oscilações da conjuntura econômica. Mas, por outro lado, o barateamento da produção editorial, graças às novas tecnologias digitais, tende a ampliar o número de títulos lançados.

Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 218 em 306, isto é, 71,2%. A média de títulos no

É um indicio de maior vitalidade do mercado editorial brasileiro. Como mostra o Gráfico 1, há uma tendência de crescimento no total de romances publicados entre 1990 e 2014. A pequena quantidade relativa de obras nos primeiros anos do período corresponde ao governo Fernando Collor, quando, após o confisco da poupança (como medida para reduzir a liquidez na economia e combater a inflação), ocorreu a maior crise do mercado editorial brasileiro. A recuperação toma fôlego com o Plano Real, em 1994, e, a despeito de oscilações pontuais, a tendência geral é de crescimento.

corpus por autor é igual para ambos os sexos (1,8), mas elas têm uma média maior de títulos fora do corpus, isto é, publicados antes do período analisado, por outras editoras ou em outros gêneros literários – 9,8 contra 8,7. A explicação é a presença de autoras de literatura infantil, que têm grande volume de publicação de obras curtas: só Ana Maria Machado, o exemplo mais extremo, conta com 164 títulos fora do corpus. Ela sozinha explica mais do que a diferença a favor das mulheres nesse quesito.

Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um

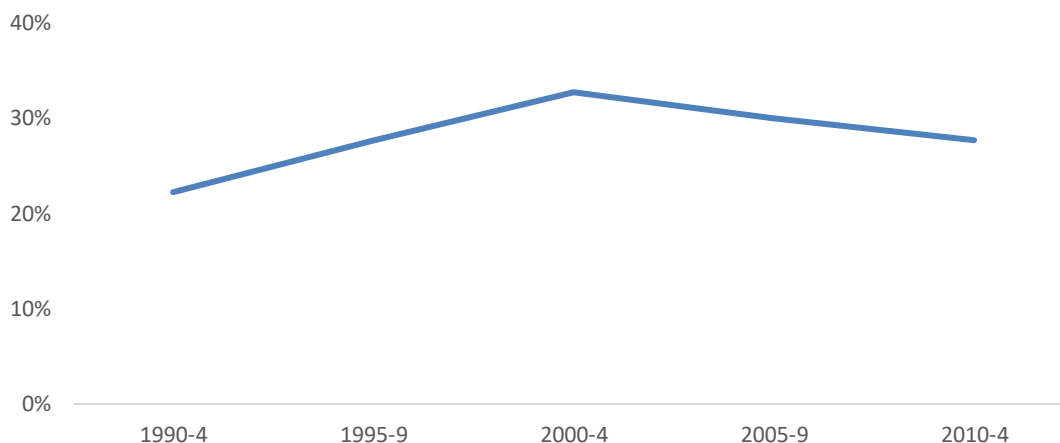
¹⁰ Uma descrição das oscilações do mercado editorial em parte do período se encontra nos capítulos finais de Hallewell (2005).

indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Apenas como exemplo, em uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, apenas 31 títulos foram escritos por mulheres, isto é, 23,8%, número bem próximo ao alcançado pela pesquisa¹¹. A evolução da autoria feminina pode ser considerada significativa, mas ainda assim pequena, quando se compara com o período 1965–1979. Entre os autores dos romances da época publicados por

Civilização Brasileira e José Olympio, então as principais editoras, apenas 17,4% são de mulheres – percentual que cresce para 28,8% agora.

Agrupados os anos de publicação em quinquênios, a fim de facilitar a visualização de tendências e diluir excepcionalidades, verifica-se que não há, no interior do período sob análise, tendência de ampliação da autoria feminina (Gráfico 2). A proporção de obras de autoria feminina aumenta entre 1990 e 2004, chegando a quase um terço, mas, a partir daí, há uma curva, leve, para baixo.

Gráfico 2 – Porcentagens de romances de autoria feminina no corpus (1990–2014)



Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Mais importante do que a mera constatação da maioria de escritores homens é o fato de que a situação não se altera entre os autores mais jovens. A única classe de idade em que mulheres e homens se encontram empatados é a "nascido(a) antes de 1920", com apenas dois casos¹². (As mulheres são majoritárias apenas entre os "sem resposta" para o quesito ano de nascimento, dado que reflete o preconceito, ainda existente, que as inibe de declarar a idade.) Em todas as outras classes de idade, os escritores homens predominam, sem que se possa discernir uma tendência de redução do hiato.

Num ensaio clássico, publicado em 1929, a romancista inglesa Virginia Woolf afirmava que, para

fazer literatura, a mulher antes "precisa ter dinheiro e um teto todo seu" (WOOLF, 1945 [1929], p. 6). Ela buscava sinalizar a conexão entre o trabalho artístico e as condições sociais e materiais – cidadãs de segunda categoria, limitadas aos afazeres domésticos, dificilmente possuiriam competência ou respeitabilidade para ingressar no campo literário. Desde então, a situação das mulheres mudou (talvez não tanto quanto Woolf, ou nós, gostaríamos) e, hoje, talvez se possa dizer, há quase que um espaço reservado a elas na literatura: falar de si. Embora restrito, é um lugar de onde as mulheres podem se expressar com alguma legitimidade, apresentando sua perspectiva sobre o mundo e abrindo espaço para as mais jovens.

¹¹ A lista foi elaborada em 2005 pela organização do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, em meio a uma relação mais ampla, de 361 obras literárias, de todos os gêneros, publicadas no ano anterior. Embora ampla, a lista não é exaustiva e contém erros, como a inclusão de algumas reedições. Esses dados são compatíveis também com outros, alcançados em pesquisas realizadas na França, que mostram que, entre os anos 1950 e 1980, o percentual de mulheres entre os escritores se manteve estável entre 25% e 30%. Cf. Marini (1995 [1991], p. 362).

¹² Os dados biográficos sobre os autores, além daqueles encontrados nas orelhas de seus próprios livros, foram buscados em páginas da internet e em obras de referência, em especial Coutinho e Sousa (dir.) (1998) e N. N. Coelho (2002).

Mas não deixam de se estabelecer tensões significativas aí. A produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculina para singularizar a produção dos homens. Assim, é muito frequente que cada escritora seja vista como representante de uma certa dicção feminina típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros ficam praticamente como áreas interdidas.

Ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. Essas representações apontam diferentes modos de encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito. Na medida em que, nas últimas décadas, transformou-se aceleradamente a posição feminina nos diversos espaços do mundo social, a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje.

Mas, quando falamos em mulher, é preciso lembrar que a condição feminina é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, estrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una (cf. SPELMAN, 1988; YOUNG, 1997). Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das mulheres – e nós, ao fazermos nossas próprias escolhas, ao aderirmos a conjuntos de crenças e valores diversos, vamos também nos percebendo no mundo de maneiras diferenciadas. Os problemas e desafios que enfrentamos são em parte comuns ao “ser mulher”, em parte específicos, em

parte, até mesmo, opostos entre si (LAURETIS, 1994 [1987]). A riqueza dessa condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença, e a questão que se coloca aqui diz respeito a quanto dessa riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea.

Ainda mais gritante que a pouca presença feminina entre os autores publicados é a homogeneidade racial. No período 1965–1979, não há um único autor na categoria coletiva “não branco”, mas, para 7% deles, não foi possível identificar raça ou cor¹³. No período 1990–2014, apenas 2,9% foram heteroidentificados como não brancos, com outros 2% sem identificação.

Uma imensa maioria possui escolaridade superior (89,9% contra apenas 6,2% de não superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada). E, em grande medida, aqueles que participam do campo literário já estão presentes também em outros espaços privilegiados de produção de discurso, notadamente na imprensa e no ambiente acadêmico, como indicado na Tabela 2.

TABELA 2 – Principais profissões dos autores (1990–2014)

	n	%
Jornalista	132	27,5
Escritor	73	15,3
Professor universitário	58	12,2
Roteirista	35	7,3
Tradutor	34	7,1
Artista (música, cênicas, visuais)	30	6,3

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Contrariamente a um velho lugar-comum, ouvido com frequência nas rodas literárias brasileiras – de que “ninguém vive de escrever neste país” –, há um contingente considerável de autores que retiram ao menos parte de seu sustento de seu

¹³ Na maior parte dos casos, a cor foi inferida pelos pesquisadores a partir de fotos encontradas nos próprios livros, em outras publicações e na internet, buscando seguir os critérios fenotípicos dominantes no Brasil.

ofício. Caso à profissão "escritor" sejam anexadas "roteirista" (em geral, de televisão) e "dramaturgo", o total chegaria perto dos 25%. É um reflexo da crescente profissionalização do campo literário brasileiro. Na maior parte dos casos, a fonte de renda não se resume às obras ficcionais, incluindo também a redação de orelhas, apresentação de coletâneas e outros textos de encomenda, bem como a presença em eventos do circuito cultural; ou, ainda, há a participação no próspero mercado do livro infanto-juvenil. Seja como for, a transformação é patente. Resta saber se a especialização profissional representa um avanço ou, ao contrário, deve ser lamentada como um retrocesso, em face do ideal benjaminiano de desvanecimento da fronteira entre produtores e consumidores culturais.

Há também uma notável concentração geográfica. Quatro estados da federação são o local de nascimento de quase três quartos dos escritores e escritoras do corpus – Rio de Janeiro (30,7%), São Paulo (17%), Minas Gerais (14,1%) e Rio Grande do Sul (12,4%). A soma é de 74,2%, bem maior do que os 51,4% que os mesmos estados contemplavam no período de 1965–1979. Quando o foco é o local de moradia, a disparidade é ainda maior: quase 70% estão concentrados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo¹⁴, ao passo que a região Norte inteira fica com apenas dois representantes (0,7%), ambos no Amazonas; a região Centro-Oeste, com 11 (3,6%), nove deles no Distrito Federal, e a Nordeste, com 18 (5,9%). Um contingente expressivo (7,8%) reside no exterior. A esmagadora maioria dos autores e autoras vive em capitais (90,8%).

Há um pouco mais de dispersão entre as faixas etárias, com a maior parte dos autores nascidos entre 1940 e 1969 (dois terços do total), reduzindo-se a proporção paulatinamente conforme se chega aos muito velhos (0,7% nascidos antes de 1920) ou muito jovens (3,9% nascidos a partir de 1980). Como o período que a pesquisa abrange é amplo – 25 anos –, é mais significativo observar a idade dos autores no momento em que publica-

ram cada título do corpus. Conforme a Tabela 3 demonstra, praticamente metade das publicações se concentra na faixa intermediária, entre 40 e 59 anos. Em relação aos romances publicados no período entre 1965 e 1979, há um ligeiro crescimento das porcentagens das faixas mais jovens (entre um e dois pontos percentuais em cada uma delas).

TABELA 3 – Idade ao publicar (1990–2014)

	n	%
Menos de 30 anos	22	3,9
De 30 a 39 anos	101	18,1
De 40 a 49 anos	145	25,9
De 50 a 59 anos	131	23,4
De 60 a 69 anos	91	16,3
De 70 a 79 anos	34	6,1
80 anos e mais	10	1,8
Sem resposta	25	4,5
Total (n)	559	

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia-idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo. Pouco mais de um terço (34,6%) já havia estreado em livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do corpus se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); a grande maioria (81%) tem outros livros publicados além dos incluídos no corpus da pesquisa.

Não há nenhuma diferença significativa no perfil dos escritores quando os dados são desdobrados por editoras. A única diferença expressiva é que, quando comparadas as duas editoras que cobrem todo o período de 25 anos, a média de livros por autor é maior na Companhia das Letras (2,1) do que na Record (1,5), refletindo as políticas

¹⁴ Em relação ao período de 1965–1979, 51,2% dos escritores residiam nas duas cidades. Hoje, o Rio de Janeiro continua tendo a maioria, com quase a mesma porcentagem do período anterior, mas com grande ampliação da participação de São Paulo. São 41,2% no Rio de Janeiro e 27,5% em São Paulo.

opostas de, num caso, formar um elenco de escritores “da casa” e neles investir e, no outro, diversificar o catálogo. Fora isso, as quatro editoras apresentam proporções similares quando se observam seus autores por critérios de sexo, faixa etária, cor, local de nascimento, local de moradia, escolaridade ou profissão. A média de idade quando da publicação de cada livro do corpus é muito próxima para as editoras. O mesmo vale para as características das personagens. O fato de não haver diferenças significativas, nos dados obtidos, entre as editoras escolhidas para a pesquisa, indica que, provavelmente, a inclusão de outras casas editoriais importantes não alteraria as conclusões sobre a representação dos grupos marginalizados no romance brasileiro atual.

Os romances estudados, por sua vez, caracterizam-se pelo foco no período histórico atual. Mais de dois terços se passam, total ou parcialmente, no período democrático pós-1985; o segundo período histórico mais frequentado é a ditadura militar (1964–1985). Uma proporção maior de obras passadas durante a ditadura foi publicada nos anos iniciais do recorte da pesquisa, isto é, quando se tratava de um período ainda recém-terminado. É possível especular que a atenção àquele momento histórico tem aumentado nos últimos anos, marcados tanto pela entrega dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, em 2014, quanto pelo recuo da democracia brasileira (avanço da extrema-direita, golpe de 2016, declínio do estado de direito, eleição de um governo com características neofascistas, caos sanitário e econômico), mas a pesquisa não abrange as obras publicadas nesses últimos anos¹⁵.

A Tabela 4, a seguir, indica as épocas em que se situam as narrativas do corpus, utilizando como referência as etapas convencionais da história política do Brasil. Nos casos, relativamente escassos, em que a narrativa se passava em outro local, buscou-se a adaptação mais próxima. A opção “múltiplas épocas” foi reservada aos romances cujo desenrolar abarcava mais de três

dos períodos listados. A análise dos romances publicados entre 1965 e 1979 mostra também uma concentração na época atual (no caso deles, a ditadura, com 43,5%) e na imediatamente anterior (a República de 1945, com 25,2%).

TABELA 4 – Época em que se situa a narrativa (1990–2014)

	n	%
Pré-colonial (antes de 1500)	26	4,7
Colônia (1500–1822)	29	5,2
Império (1822–1889)	45	8,1
Primeira República (1889–1930)	48	8,6
Era Vargas (1930–1945)	47	8,4
República de 1945 (1945–1964)	75	13,4
Ditadura militar (1964–1985)	99	17,7
Redemocratização (a partir de 1985)	379	67,9
Futuro	7	1,3
Múltiplas épocas	25	4,5
Época incerta	31	5,6

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

O local da narrativa, por sua vez, é, com clareza, a metrópole. Nada menos que 84,8% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 38,4% passam por cidades pequenas e apenas 12,5% pelo meio rural¹⁶. É uma evolução significativa em relação ao período 1965–1979, quando o cenário da grande cidade já é preponderante, mas em proporção bem inferior (58,8%), e o meio rural ainda está presente em 19,1% das obras. Vale observar que quase três quartos das obras que se passam em cidades pequenas ou no meio rural se passam também na metrópole, refletindo sua centralidade na dinâmica social do país. O caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo é, assim, amplamente confirmado pelos dados da

¹⁵ Para uma discussão sobre essa produção, ver a coletânea *Literatura e ditadura*, organizada por Oliveira e Thomaz (2020).

¹⁶ Outras categorias abrigam pequenas parcelas do corpus: local incerto (4,7%), outro local, categoria que inclui aldeias indígenas, ilhas desertas etc. (5%), e múltiplos locais (4,3%), quando foram mais de três cenários na mesma obra.

pesquisa. De alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que, nos anos 1970, tornou-se majoritariamente urbano, quando 56% dos brasileiros passaram a morar nas cidades, número que chegaria a 67,7% em 1980 e a 84,4% em 2010¹⁷.

É importante ressaltar, aqui, o caráter preponderantemente referencial – Flora Süssekind (1984) diria naturalista – do romance brasileiro contemporâneo. Os dados indicam que as personagens dessas narrativas se deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. Assim, embora, como já foi dito antes, a pesquisa não comungue de nenhuma noção ingênua da mimese literária, cabe retomar a indagação sobre o porquê da ausência de determinados grupos nessa configuração espaço-temporal. O *efeito de realidade* gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada de mulheres, de negros, de indígenas e de outros estratos marginalizados.

O sexo da personagem

Nos 558 romances estudados, foram identificadas 2.381 personagens "importantes". O critério de importância é subjetivo, mas foi realizado um esforço para homogeneização das avaliações, permitindo localizar, em cada livro, as personagens realmente cruciais para o desenrolar da trama. Não se restringiu aos protagonistas, mas deixou de lado figurantes, personagens menores ou aquelas cuja presença se limitava a subtramas claramente secundárias. Em alguns livros, foi fichada uma única personagem importante; em outros, o número subiu muito, sobretudo quando se tratava de um romance com pretensão a formar um painel de determinado espaço social (caso, por exemplo, de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que teve 19 personagens incluídas) ou, então, com estrutura narrativa muito fragmentária (como *O livro dos nomes*, de Maria Esther Maciel, recordista com nada menos que 26 personagens). Em média, foram 4,3 personagens identificadas como importantes por livro. Ao todo, 7,5% dos

romances tiveram uma única personagem no corpus e a imensa maioria (79,9%) ficou na faixa entre duas e seis personagens importantes.

Não causa surpresa o fato de que quase todas as personagens são humanas, com presença residual de animais (0,5%) e de entes sobrenaturais (1,3%). Mais significativa é a predominância de personagens do sexo masculino. Entre as personagens estudadas, 1.434 (60,2%) são do sexo masculino, contra apenas 942 (39,6%) do sexo feminino – cinco casos foram alocados na categoria "sexo: outro", pensada para abrigar hermafroditas, transexuais, seres assexuados etc. Cumpre observar que os romances incluídos na pesquisa são anteriores à voga recente de discussões sobre transgeneridade, transexualidade, não-binaridade etc. Nos dados da pesquisa, trabalhamos com "sexo" como marcador biológico do dimorfismo sexual macho/fêmea, desconectado dos papéis de gênero e da orientação sexual.

A preponderância dos homens é ligeiramente maior do que a verificada no período 1965–1979, no qual as personagens do sexo masculino são 58,3% do total, com 40,7% do sexo feminino. Em apenas 17 livros do corpus, isto é, 3% do total, não há nenhuma personagem importante do sexo masculino, ao passo que as personagens importantes do sexo feminino estão ausentes de 101 romances (18,1%). A maior visibilidade das personagens masculinas fica ainda mais patente quando é introduzida uma nova variável, a posição na narrativa. Conforme a Tabela 5 mostra, as personagens femininas tendem a ocupar menos tanto a posição de protagonistas quanto a de narradoras. Cumpre observar que as entradas nas posições na narrativa superam a população total, uma vez que uma mesma personagem pode ser protagonista e narradora (140 casos) ou coadjuvante e narradora (33 casos). O número de protagonistas é um pouco superior ao de romances presentes no corpus, pois, em alguns casos, não foi possível determinar um protagonista único. Em poucos casos, de romances com pretensão de produzir um painel de determinada população, nenhuma personagem

¹⁷ Conforme dados do IBGE. Disponíveis em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 19 de dezembro de 2020. Não houve censo em 2020.

foi identificada como protagonista. As proporções das posições na narrativa de acordo com o sexo da personagem são praticamente idênticas, com

diferenças que chegam no máximo à casa dos 2,5 pontos percentuais, àquelas verificadas para o período 1965–1979.

TABELA 5 – Sexo e posição das personagens (1990–2014)

	Protagonista (%) n = 824	Coadjuvante (%) n = 1.558	Narrador(a) (%) n = 370	Total (%) n = 2.381
Feminino	30,3	44,3	30	39,6
Masculino	69,3	55,6	69,5	60,2
Outro	0,4	0,1	0,5	0,2

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas na variável posição.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Portanto, além de serem minoritárias nos romances, as mulheres¹⁸ têm menos acesso à voz – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 53,2% das personagens são do sexo feminino, bem como 61,0% dos protagonistas e 64,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 33,9% de personagens femininas, com 17,1% dos protagonistas e 17,3% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas.

É possível especular que a maior familiaridade com uma perspectiva social determinada leva as mulheres a criarem mais personagens femininas e os homens, mais personagens masculinas – e o mesmo vale, *a fortiori*, para protagonistas e narradores. Resta explicar por que a discrepância é tão maior no caso dos escritores homens, que contam com apenas um terço de personagens femininas, enquanto as mulheres criam quase a metade de suas personagens no sexo masculino. A resposta talvez esteja na própria predominância

masculina na literatura (e, imagina-se, em outras formas de expressão artística), que proporciona às mulheres um contato maior com as perspectivas sociais masculinas. Outra hipótese é que, diante dos avanços promovidos pelo feminismo, os homens se sentem cada vez mais deslegitimados para construir a perspectiva feminina¹⁹.

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

¹⁸ A rigor, o correto seria falar exclusivamente de “personagens do sexo feminino” e “personagens do sexo masculino”, já que há uma pequena parcela de personagens não humanas. Para simplificar, porém, serão usadas também as palavras “mulheres” e “homens”.

¹⁹ Por outro lado, como lembrou a escritora Maria José Silveira em debate sobre esta pesquisa realizado no Itaú Cultural de São Paulo em 2007, as autoras também podem ser levadas a incluir mais personagens masculinas em suas obras para fugir da depreciativa qualificação de “romance feminino”.

quadro geral, é ligeiramente mais acentuada nas personagens de escritoras mulheres²⁰.

TABELA 6 – Faixa etária das personagens por sexo (1990–2014)

	Sexo masculino n = 1434 n (%)	Sexo feminino n = 942 n (%)
Infância	147 (10,2)	68 (7,2)
Adolescência	137 (9,6)	104 (11)
Juventude	319 (22,2)	326 (34,6)
Idade adulta	704 (49,1)	444 (47,1)
Maturidade	367 (25,6)	175 (18,6)
Velhice	165 (11,5)	97 (10,3)
Múltiplas idades	72 (5)	44 (4,7)
Sem indícios	17 (1,2)	7 (0,7)

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas na variável faixa etária.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Os números mostram um grande aumento da proporção de crianças e aumento um pouco menor de adolescentes em relação aos romances publicados entre 1965 e 1979 – quando elas eram 3,3% e 7,3% do corpus, respectivamente. Em relação à população brasileira, porém, essas categorias continuam, sem surpresa, pouco representadas. Já a proporção de idosos entre as personagens do corpus não se afasta muito dos dados do censo. Os maiores de 60 anos eram 8,6% da população em 2000, passando a 10,5% em 2010 – ou seja, com tendência nítida de ampliação de seu peso demográfico. As mulheres são a maior parte desse grupo etário, com uma proporção ainda maior nas faixas mais idosas – o fenômeno chamado de “feminização da velhice” (CAMARANO, 2002, p. 6) –, tendência que se inverte ligeiramente nas personagens. É mais importante, porém, a baixa presença relativa de mulheres adultas e maduras. Uma vez que,

como será visto adiante, as relações amorosas representam um dos mais importantes focos do romance brasileiro atual, parece refletido aqui o preconceito contra as mulheres mais velhas no universo sexual e amoroso, com o recurso ao velho clichê, permanentemente reforçado pela indústria cinematográfica e pela publicidade, do casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem.

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

TABELA 7 – Orientação sexual das personagens (1990–2014)

	n	%
Heterossexual	1.982	83,2
Homossexual	85	3,6
Bissexual	80	3,4
Assexual	26	1,1
Ambígua/indefinida	31	1,3
Não pertinente	48	2
Sem indícios	129	5,4

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

²⁰ Um levantamento complementar observou como as personagens femininas são representadas no tocante ao corpo, à sexualidade e à maternidade, identificando diferenças significativas no tratamento dado por escritoras mulheres e por escritores homens (Dalcastagnè, 2010).

Entre as personagens homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (78,8%), mas as bissexuais são majoritariamente do sexo feminino (58,8%). Dir-se-ia que é um reflexo, na literatura, de fantasias masculinas, mas cabe observar que a disparidade é maior ainda entre as personagens de escritoras mulheres. E, ao contrário do que se poderia esperar, dada a crescente visibilidade das lutas LGBT no país e no mundo, as proporções não são significativamente diferentes daquelas encontradas nas personagens dos romances publicados entre 1965 e 1979, entre as quais 88,8% são heterossexuais, enquanto homossexuais e bissexuais ficam com 2% cada.

O espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Nas últimas décadas, registrou-se um avanço – ainda insuficiente, mas indiscutível – na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado de trabalho de uma maneira notável: em 1977, na faixa de idade entre os 16 e os 60 anos, participavam do mercado de trabalho 88% dos homens e 39% das mulheres; em 2001, as porcentagens eram de

87% e 58%, respectivamente (SOARES & IZAKI, 2002, p. 5). Também se diversificou a gama de profissões a seu alcance, e elas já despontam, ainda que timidamente, em posições de chefia. Apesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública do que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal essas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família.

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

TABELA 8 – Sexo e relações sociais das personagens (1990–2014)

	Relações profissionais e acadêmicas n (%)	Relações amorosas e familiares n (%)	Relações de amizade e inimidade n (%)	Total (n)
Feminino	334 (35,5)	852 (90,4)	364 (38,6)	942
Masculino	708 (49,4)	1.164 (81,2)	749 (52,2)	1.434
Outro	1 (20)	3 (60)	3 (60)	5
Total	1.043 (43,8)	2.019 (84,8)	155 (46,9)	2.381

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas na variável relações sociais.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Além das categorias apresentadas na tabela, 125 personagens apresentam outro tipo de relação (com líderes políticos e religiosos, com vizinhos e senhorios ou mesmo de um escritor com suas criaturas) e 14 delas (sendo 13 do sexo masculino) não têm nenhuma relação significativa apresentada na narrativa. Os números revelam que o único tipo de relação que aparece na maioria das personagens são as amorosas e familiares, mas aí a diferença entre homens e mulheres é significativa – mais de 90% das personagens femininas mantêm relações

amorosas e familiares, proporção que cai quase 10 pontos percentuais no caso dos homens. As mulheres aparecem nos papéis de cônjuge (42,5% contra 35,8% das personagens do sexo masculino), de amante (15,6% contra 10,5%), de namorada (18,2% contra 13,5%), de ex (17,5% contra 13,6%), bem como de filha (38,3% contra 34,1%), de mãe (37,4% contra 28,6%) ou de irmã (23,2% contra 18,5%). A predominância se inverte, ainda que apenas ligeiramente, quando é focada a posição de parceiro sexual (eventual), ocupada por 15,7% das personagens do

sexo masculino e 14,5% do sexo feminino.

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

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

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

Os percentuais pouco diferem daqueles encontrados nos romances publicados entre 1965 e 1979, quando 38,6% das personagens mulheres têm relações de tipo profissional e acadêmico, 87,9% amorosas e de parentesco e 40,1% de amizade ou inimizade. Os pequenos deslocamentos, na casa de dois ou três pontos percentuais, deram-se todos no sentido do *reforço* dos estereótipos nas obras mais recentes.

Mesmo quando são isoladas as personagens referentes ao período histórico atual – isto é, as narrativas situadas de 1985 em diante –, as diferenças entre aquelas do sexo feminino e as do sexo masculino permanecem inalteradas (de fato, os percentuais para cada tipo de relação, por sexo,

pouco se movem). Portanto, o foco nas relações amorosas e familiares das mulheres não é efeito da presença de narrativas históricas, situadas em períodos nos quais o acesso feminino ao mundo do trabalho remunerado era restrito. Na verdade, a proporção de mulheres com relações profissionais é *maior* quando a narrativa se situa na época da Colônia ou do Império, o que se deve à presença relativamente forte de personagens escravizadas e de suas relações com seus senhores ou senhoras, ou seja, dentro do universo do trabalho.

A segunda evidência da permanência das personagens femininas no círculo doméstico se refere às principais profissões indicadas para elas nos romances. A Tabela 9 apresenta os ofícios mais desempenhados pelos homens nos livros do corpus – estão presentes todas as categorias com 5% ou mais de citações.

TABELA 9 – Principais ocupações das personagens masculinas (1990–2014)

	n	%
Classes proprietárias e executivos	176	12,3
Profissões liberais (médico, advogado, arquiteto etc.)	155	10,8
Escritor	113	7,9
Estudante	111	7,7
Professor	104	7,3
Militar ou policial	85	5,9
Bandido/contraventor	83	5,8
Profissional da imprensa	79	5,5
Artista (teatro, cinema, artes plásticas, música, dança)	78	5,4

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

As duas categorias mais presentes, convém observar, são bem mais genéricas do que as seguintes. Proprietários e gestores podem ser industriais, banqueiros, comerciantes e fazendeiros. Profissionais de nível superior incluem de médicos e advogados a sociólogos e biólogos, trabalhando seja como autônomos, seja na condição de assalariados. A presença de personagens escritores, portanto, é a que mais chama a atenção, refletindo

a tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário – o que é reforçado pela quantidade, também bastante significativa, de outros criadores artísticos. Os criminosos também estão bastante representados, indicando um foco do romance nesse universo (e, aos 83 bandidos e contraventores identificados, seria talvez possível somar mais sete presidiários). As principais diferenças em relação ao período de 1965–1979 é que lá apareciam, com algum destaque, os religiosos, os trabalhadores do campo e os funcionários públicos. Já a proporção de bandidos/contraventores era a metade dos anos mais recentes.

A Tabela 10 revela as ocupações mais frequentes para as personagens do sexo feminino. Também estão apresentadas as categorias com 5% ou mais de citações. A categoria "sem ocupação" indica personagens desocupadas, sem que apareçam buscando um emprego (caso em que migrariam para a categoria "desempregado", com dez citações); tampouco abrange os casos em que a narrativa não permite colher indícios sobre a eventual profissão da personagem (categoria "sem indícios") ou crianças antes da idade escolar, animais e entes sobrenaturais (quando a questão foi considerada "não pertinente").

TABELA 10 – Principais ocupações das personagens femininas (1990–2014)

	n	%
Dona de casa	207	22
Estudante	96	10,2
Artista (teatro, cinema, artes plásticas, música, dança)	77	8,2
Sem ocupação	71	7,5
Sem indícios	64	6,8
Professora	58	6,2
Profissional do sexo	49	5,2
Empregada doméstica	47	5

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

O rol das principais ocupações é notavelmente diferente daquele que se refere aos homens. Há uma concentração muito maior em algumas poucas categorias bem específicas, a começar pela de dona de casa, que abrange quase um quarto das personagens mulheres (houve uma única dona de casa indicada com o sexo biológico masculino, uma travesti). Uma proporção significativa aparece como "sem indícios", mostrando que, muito mais do que acontece com as personagens do sexo masculino, as mulheres podem receber um tratamento tão focado em seu universo pessoal que a questão da sua ocupação nem se coloca – apenas 4,2% das personagens homens foram classificadas como "sem indícios".

Não que uma variedade maior esteja ausente – aparecem também médicas, cientistas, ativistas políticas, empresárias, taquígrafas e mesmo operárias. Mas são casos isolados. Embora as narrativas se passem, em geral, nos nossos dias, conforme mostrou a Tabela 4, a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas de casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas²¹. Em relação ao período de 1965–1979, as ocupações destinadas às mulheres eram ainda mais restritas: são 27% de donas de casa, 13% sem ocupação, 10,1% de estudantes, 9,2% sem indícios, 8,2% de profissionais do sexo e 5,8% de artistas.

Os dados são congruentes com a análise realizada em trabalhos anteriores, que apontaram a ausência da mulher na representação do espaço urbano na narrativa brasileira recente (Dalcastagnè, 2010, 2015). A personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina.

Diretamente ligada à profissão, a questão sobre o pertencimento à elite intelectual também gerou dados interessantes. Os integrantes da elite intelectual foram definidos como aqueles possuidores de elevado capital cultural, na conceituação de Pierre Bourdieu (1979). Não

²¹ A orientação sexual da personagem também influi na ocupação que lhe é atribuída; entre as personagens homossexuais e bissexuais, de ambos os sexos, 24,8% são escritoras e/ou artistas.

precisavam ser necessariamente produtores culturais, podendo ser consumidores esclarecidos e assíduos de bens culturais considerados legítimos. Uma grande parcela das personagens se enquadra na definição – 38,2%, enquanto 55,6% não pertencem à elite intelectual e, para os restantes, não há indícios ou a questão não é pertinente (crianças, animais etc.). Convém notar que há um crescimento importante em relação às personagens do período 1965–1979, entre as quais apenas 28,1% pertenciam à elite intelectual.

Quando isolamos homens e mulheres, surge uma diferença significativa. Entre as personagens do sexo masculino, 43,4% pertencem à elite intelectual; entre as do sexo feminino, apenas 30,6%. (Uma diferença similar era verificada entre as personagens do período anterior.) No entanto, convém notar, as mulheres são, já há algum tempo, a maioria dos estudantes do ensino superior brasileiro, e a tendência é de um crescente hiato de escolaridade em favor delas (cf. GODINHO *et al.*, 2003).

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

As mulheres também são representadas como sendo um pouco mais religiosas do que os homens. De maneira geral, o universo da religião é ignorado pelos romances presentes no corpus. Para 56,6% das personagens de ambos os sexos – a proporção é ligeiramente menor quando as mulheres são isoladas – não há, na narrativa, nenhum indício de sua religião²². Em seguida, aparecem os católicos, com 22,5% (no caso das mulheres, uma porcentagem bem maior, 26,8%,

enquanto os homens alcançam 19,7%). As outras igrejas possuem pouquíssima presença: judaísmo (2,9%), religiões afro-brasileiras (2,7%), denominações protestantes históricas (1,5%), denominações pentecostais (0,9%), cultos esotéricos (0,7%), islamismo (0,7%), cultos indígenas (0,7%), religiões orientais (0,4%), religiões fictícias (0,3%), espiritismo (0,2%)²³. Há uma proporção relativamente grande de personagens sem religião (5,6%), sem que isso signifique necessariamente a descrença em alguma divindade. É entre as agnósticas e ateias que a diferença entre os sexos reaparece: são 5,8% dos homens, mas apenas 2,3% das mulheres.

Em relação ao período 1965–1990, a principal mudança é a redução da presença católica – religião que era então professada por 36,9% das personagens, alcançando 44% entre as mulheres. Aumentou, por outro lado, a proporção de personagens em que a religião não é indicada, que mesmo assim já formavam a categoria mais numerosa, abrangendo 47,9% do total (aqui também um pouco menos entre as mulheres).

A cor da personagem

A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 351 romances do corpus, isto é, mais de 60% do total, não há nenhuma personagem não branca importante. Em apenas 19 não há nenhuma personagem branca. E quatro livros, sozinhos, respondem por quase 20% das personagens negras. A Tabela 11 apresenta a distribuição das personagens por cor. Na tabela, a categoria “negra”, seguindo o uso corrente no Brasil, inclui aqueles que, de acordo com as categorias oficiais utilizadas pelo censo, seriam classificados tanto como pretos quanto como pardos. “Mestiça” é a personagem para quem, na narrativa, é importante sua posição entre pretos

²² No entanto, as manifestações religiosas são importantes no cotidiano do brasileiro – e, nas últimas décadas, a religião tem se tornado cada vez mais influente social e politicamente. Especificamente em relação às mulheres, um amplo *survey* realizado em 2001 revelou que 64% das respondentes haviam participado, nos 30 dias anteriores, de alguma forma de celebração religiosa. Os lugares de culto aparecem, com folga, como os principais espaços frequentados pelas mulheres, fora os ambientes familiar e de trabalho. Ver Venturi, Recamán e Oliveira (Orgs.) (2004, p. 247).

²³ Também aparecem três seguidores do politeísmo grego, um cristão inespecífico, um maronita, um cristão ortodoxo, um seguidor de culto tradicional africano e uma personagem que segue simultaneamente múltiplas religiões.

e brancos. E, mais uma vez, a categoria "não pertinente" agrupa personagens não humanas.

TABELA 11 – Cor das personagens (1990–2014)

	1965–1979 n = 1.245 n (%)	1990–2014 n = 2.381 n (%)
Branca	387 (76)	1.878 (78,9)
Negra	32 (6,3)	170 (7,1)
Mestiça	53 (10,4)	155 (6,5)
Indígena	8 (1,6)	28 (1,2)
Oriental	1 (0,2)	21 (0,9)
Sem indícios	22 (4,3)	111 (4,7)
Não pertinente	6 (1,2)	18 (0,8)

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

A grande predominância das personagens brancas é ligeiramente *maior* nos romances do período 1990–2014 do que do período 1965–1979. Nos últimos anos, em período já não contemplado pela pesquisa, o aumento da visibilidade pública da temática da desigualdade racial e a própria exposição do fosso de representação na literatura brasileira levou a pressões para uma mudança da situação – e algumas editoras, como a Companhia das Letras, anunciaram medidas de promoção da "diversidade" em seus catálogos. Ainda é cedo para saber se tais iniciativas permanecerão e se renderão frutos.

Apenas como base de comparação, é possível notar que o censo de 2000 realizado pelo IBGE – que era, muitas vezes, acusado de embranquecer a população pela forma como coletava os dados sobre raça e cor – apontou 53,7% de brancos, 6,2% de pretos e 38,5% de pardos, além de 0,4% de indígenas, 0,5% de amarelos e 0,7% sem declaração. Em 2010, após uma campanha para a autodeclaração dos negros, a proporção de brancos caiu para 47,7%, com crescimento de pretos (para 7,6%) e, sobretudo, de pardos (para 43,1%). A predominância branca no romance contemporâneo, portanto, não corresponde à diversidade da população do país.

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

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

TABELA 12 – Cor e posição das personagens (1990–2014)

	Branca (%)	Negra (%)	Mestiça (%)	Indígena (%)	Oriental (%)	Sem indícios (%)	Não pertinente (%)	Total (n)
Protagonista	83,7	4,4	6,4	0,7	0,7	3,6	0,6	755
Coadjuvante	76,7	8,5	6,6	1,4	1	4,9	0,8	1.606
Narradora	83	2,4	4,9	0,3	0,5	6,8	2,2	370
Total	79,8	7,1	6,5	1,2	0,9	4,7	0,8	2.381

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas na variável posição.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Os negros são 7,1% das personagens, mas apenas 4,4% dos protagonistas e 2,4% dos narradores; embora em proporção bem menos drástica, uma redução similar ocorre no caso dos mestiços. Assim, os brancos não apenas compõem a ampla maioria das personagens identificadas no corpus; eles quase monopolizam as posições de maior visibilidade e de voz própria.

A pequena presença de negros e negras entre as personagens sugere uma ausência temática na narrativa brasileira contemporânea, que o contato com as obras, dentro e fora do corpus, contos e romances, confirma: o racismo. Trata-se de um dos traços dominantes da estrutura social brasileira, que se perpetua e se atualiza desde a Colônia, mas que passa ao largo da literatura recente. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista com intenção crítica²⁴, ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida (cf., entre outros, GUIMARÃES, 2004 [1998]; DAMASCENO, 2000). O mito, persistente, da democracia racial elimina tais questões dos discursos públicos – entre eles, como se vê, o romance²⁵.

Ao falar de racismo, penso o termo segundo a definição de Ella Shohat e Robert Stam:

O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos – não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social (SHOHAT & STAM, 2006 [1994], p. 51).

E, uma vez que a opressão é tanto material quanto simbólica, podemos percebê-la também na própria literatura, uma forma socialmente valorizada de discurso que elege quais grupos são dignos de praticá-la ou de se tornar seu objeto²⁶.

Juntando os dados da Tabela 12 com os da Tabela 5, apresentada na seção anterior, é possível observar a ampla predominância de *homens brancos* nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as *mulheres negras* mal aparecem. A Tabela 13 apresenta os dados: há 73 vezes mais chance do protagonista de um desses romances ser um homem branco do que uma mulher negra – e quase 70 vezes mais chance de ser encontrado um narrador homem branco do que uma narradora negra. Os dados evidenciam também, no caso dos protagonistas, um feito cumulativo geométrico dessa disparidade: o contingente de protagonistas mulheres brancas equivale a 31,3% do total de protagonistas brancos, de ambos os sexos, mas as protagonistas mulheres negras equivalem a apenas 18,2% dos protagonistas negros de ambos os sexos. Isto é, entre protagonistas e narradores negros surgem menos mulheres, da mesma forma que, entre protagonistas e narradoras mulheres, aparecem menos negros.

TABELA 13 – Sexo, cor e posição das personagens (1990–2014)

	Protagonistas		Narradores	
	Branco	Negro	Branco	Negro
Homens	439	27	209	6
Mulheres	200	6	96	3

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Os dados relativos ao período 1965–1979 mostram uma desigualdade ainda mais gritante. Não há *nenhum* narrador negro entre as obras – e uma única mulher negra como protagonista, contra 66 homens brancos, 40 mulheres brancas e seis homens negros.

Na grande maioria dos casos, a personagem do romance brasileiro contemporâneo é brasileira,

²⁴ Penso, por exemplo, em *Sexo*, de André Sant'Anna (1999), e nos *Contos negreiros*, de Marcelino Freire (2005).

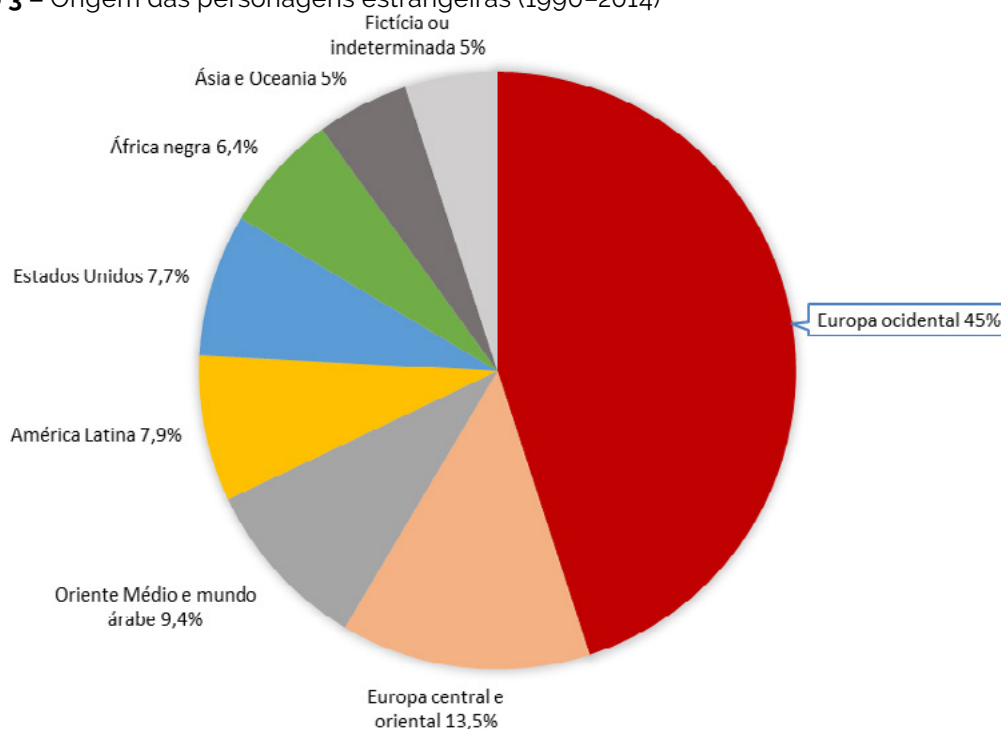
²⁵ Recentemente, portanto fora do corpus da pesquisa, podemos encontrar romances que tiveram visibilidade trazendo questões raciais como tema central, mas ainda é cedo para avaliar se essa é uma tendência que se acentuará ou se são casos isolados. Ver *O crime do Cais do Valongo*, de Eliane Alves Cruz (2018); *Por cima do mar*, de Deborah Dornellas (2019); *Marrom e amarelo*, de Paulo Scott (2019); *Torto arado*, de Itamar Vieira Jr. (2019), e *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório (2020).

²⁶ Para uma discussão sobre a presença de personagens negras na literatura brasileira contemporânea, que recupera os dados do levantamento e analisa diferentes modos de representar as relações raciais, ver Dalcastagnè (2011).

mas essa afirmação é ainda mais válida para negros e mestiços. Enquanto 22% das personagens brancas (e 71,4% das orientais) são estrangeiras, a proporção desce para 20% no caso das negras e meros 7,1% no caso das mestiças²⁷. Isso reflete

a preferência pela origem europeia, majoritária entre as 480 personagens estrangeiras identificadas na pesquisa. Juntas, as regiões da Europa são a origem de 58,5% das personagens vindas do exterior, como mostra o Gráfico 3.

Gráfico 3 – Origem das personagens estrangeiras (1990–2014)



Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Mas vale anotar que, entre as mulheres, também há menor proporção de estrangeiras. Elas são 41,1% das personagens apresentadas como brasileiras e apenas 35,5% das com outra nacionalidade. Aqui, novamente, parece se confirmar a existência um padrão implícito (homem, branco, heterossexual, brasileiro), e a transgressão de um de seus critérios amplia as dificuldades para que outro também seja rompido. Dito de outra forma, se a personagem é do sexo feminino – isto é, foge ao padrão “homem” – é menos provável que deixe de ser branca, heterossexual e brasileiro; se não é branca, então é mais provável que seja homem, heterossexual e brasileiro, e assim por diante.

Uma diferença relevante está nas faixas etárias das personagens negras e brancas. Conforme sintetizado na Tabela 14, as personagens negras

ou mestiças são significativamente mais jovens, apresentando percentuais maiores do que as brancas para as três primeiras categorias de idade contempladas na pesquisa (infância, adolescência e juventude) e menores nas outras três categorias (idade adulta, maturidade e velhice). Há também uma proporção nitidamente menor de negros na categoria “múltiplas idades”, isto é, de personagens que são acompanhadas por longo período de suas vidas. Não custa observar que a desproporção racial no universo da pesquisa é tão grande que a concentração nas categorias menos idosas *não* significa que crianças, adolescentes e jovens negros sejam mais representados na literatura brasileira do que brancos. Na verdade, o número de personagens brancas é cerca de quatro vezes superior.

²⁷ No caso das personagens escravizadas, foram consideradas estrangeiras apenas aquelas cujo nascimento na África era expressamente indicado. Quando não havia tal menção, julgou-se que haviam nascido no Brasil.

TABELA 14 – Faixa etária das personagens brancas e negras ou mestiças (1990–2014)

	Branca n (%)	Negra/mestiça n (%)
Infância	166 (8,8)	41 (12,6)
Adolescência	178 (9,5)	50 (15,4)
Juventude	496 (26,4)	114 (35,1)
Idade adulta	911 (48,5)	156 (48)
Maturidade	447 (23,8)	67 (20,6)
Velhice	216 (11,5)	27 (8,3)
Múltiplas idades	95 (5,1)	13 (4)
Sem indícios	10 (0,5)	2 (0,6)

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas na variável faixa etária.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

A cor é relevante também no que se refere à elite intelectual e ao estrato socioeconômico. Entre as personagens brancas, 43,2% pertencem à elite intelectual²⁸, mas, entre os mestiços, são apenas 20,6% e, entre os negros, 15,3%. De fato, os brancos são quase 90% de todas as personagens integrantes da elite intelectual nos romances do corpus. Já a Tabela 15 mostra que os brancos representados apresentam um perfil socioeconômico nitidamente mais privilegiado do que mestiços e, sobretudo, negros. Enquanto os brancos oscilam entre as classes médias e (menos) a elite econômica, os mestiços se dividem entre classes médias e pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres. A tabela não inclui a pequena parcela de personagens para as quais não há indícios ou a questão não é pertinente (2,6% do total).

TABELA 15 – Estrato socioeconômico e cor das personagens (1990–2014)

	Elite econômica (%)	Classes médias (%)	Pobres (%)	Miseráveis (%)	Total (n)
Branca	32,4	60,2	16,4	1,2	1.878
Negra	12,4	19,4	69,4	10,8	170
Mestiça	16,1	50,3	45,8	2,6	155
Indígena	14,3	10,7	64,3	3,6	28
Oriental	38,1	52,4	23,8	-	21
Sem indícios	4,5	55,9	35,1	0,9	111
Total	28,2	55,5	23,5	2	2.381

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas na variável estrato socioeconômico.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Em relação ao período 1965–1979, há uma evolução significativa da proporção de negros e mestiços classificados como elite econômica (eram apenas 6,3% e 9,4%, respectivamente) e como classe média (15,6% e 39,6%, respectivamente). Mas os brancos também ampliaram sua presença nessas categorias (de 27,8% na elite econômica para 32,4%, de 51,4% para 60,2% nas classes médias): é o romance brasileiro, em geral, que concentra ainda mais seu foco no topo de nossa pirâmide social.

As categorias de estrato socioeconômico adotadas na pesquisa são sociologicamente imprecisas, mas se adequam aos indícios encontrados no romance. A elite econômica inclui os proprietários dos meios de produção e todos aqueles que possuem padrões elevados de conforto e consumo, levando-se em conta a época e o local da narrativa. Assim, em hipótese, seria possível identificar uma "elite econômica" dentro de, por exemplo, um aldeamento indígena. A linha divi-

²⁸ O que corresponde, na verdade, à maioria: 45,1% não pertencem à elite intelectual e os 8% restantes foram classificados como "sem indícios" ou "não pertinente".

sória entre pobres e miseráveis é a fome; foram classificados como pobres aquelas personagens que, embora levando uma vida dura e passando dificuldades, tinham o que comer.

Abordando os mesmos dados de outro ângulo, é possível perceber que os brancos (78,9% da população total, conforme visto) são 90,6% da elite econômica e 85,6% das classes médias, mas apenas 55% dos pobres e 48,9% dos miseráveis. Mesmo nestes últimos grupos, convém observar, há uma presença maior de brancos entre as personagens do que na população brasileira. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), do IBGE, de 1999, os brancos eram 36% dos pobres e 30,7% dos indigentes²⁹.

É possível perceber, então, um duplo movimento. Em primeiro lugar, a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade. Sempre de acordo com os dados do PNAD de 1999, 42,4% dos pretos e 48,4% dos pardos situam-se na faixa que inclui pobres e indigentes, mas a proporção chega a 64,9% das personagens classificadas como negras ou mestiças. Mas, *ainda assim*, sub-representa-as nesses mesmos grupos, já que a proporção de personagens brancos entre aquelas de menor renda é elevada. Dito de outra forma, nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros.

Em relação à religião, observa-se que ela está mais presente nas representações das personagens indígenas e negras. Enquanto 71,4% dos orientais, 58,5% dos brancos e 53,5% dos mestiços não apresentam indícios de filiação religiosa, a proporção cai para 40,6% no caso dos negros e 25% no caso dos indígenas. Trata-se de efeito da forte vinculação dessas personagens com, num caso, os cultos indígenas e, no outro, a umbanda, o candomblé e outras religiões de matriz africana. Entre os indígenas, 53,6% são indicados como praticantes de cultos tradicionais. E 25,9% das personagens negras aparecem como seguidores das religiões afro-brasileiras,

isto é, quase 70% dos fiéis desses cultos são negros (somados os mestiços, são quase 75% do total).

A representação da umbanda e do candomblé como religiões quase que só de negros, por sua vez, corresponde cada vez menos à real distribuição de seus fiéis entre os diferentes grupos étnicos no Brasil. Os dados do IBGE de 2000 revelam que 50,4% dos seguidores das religiões afro-brasileiras – umbanda e candomblé agrupados – se declaravam brancos, contra 18,2% de pretos, 29,8% de pardos e 0,3% de amarelos. Mesmo o candomblé, que até meados do século XX apresentava-se fortemente associado à população negra, vivenciou o que Reginaldo Prandi descreveu como sendo "sua universalização, quando passou de religião étnica a religião de todos, com a incorporação, entre os seguidores, de novos adeptos de classe média e de origem não africana" (PRANDI, 2005, p. 224)³⁰.

No corpus, a visão estereotipada – e mesmo preconceituosa – das religiões afro-brasileiras faz também com que seja o grupo religioso com maior porcentagem de pobres e miseráveis (84,4%) e, inversamente, um dos que têm menor proporção de personagens integrantes da elite intelectual, logo após do pentecostalismo. Apenas um pentecostal (4,8% das personagens vinculadas a essas denominações) e apenas 6,3% dos seguidores dos cultos afro-brasileiros integram a elite intelectual, ao passo que, na outra ponta, 65,4% dos ateus ou agnósticos, 47,1% tanto dos judeus quanto dos muçulmanos e 46,6% dos sem religião foram assim classificados. Os números devem ser lidos com cuidado, já que as populações totais são muito reduzidas. O censo demográfico de 2000, no entanto, indica que a média de anos de estudos dos fiéis da umbanda e do candomblé (respectivamente, 7,3 e 7,5 anos) é superior à da grande maioria dos outros grupos religiosos, inclusive católicos romanos (5,8 anos), protestantes históricos (5,8 anos) e sem religião, categoria que, para o IBGE, inclui também ateus e agnósticos (5,7 anos)³¹.

²⁹ Nos dados do IBGE, o contingente dos pobres inclui também o dos indigentes, isto é, "indigentes" é uma subcategoria de um grupo maior, "pobres" (HENRIQUES, 2001, p. 10).

³⁰ Os dados censitários sobre os grupos religiosos, parte dos quais aqui reproduzidos, e uma análise de seu significado estão apresentados nas páginas seguintes do livro de Prandi.

³¹ A média dos anos de estudos não indica o pertencimento à elite intelectual, mas é o dado censitário que mais se relaciona com ela. A tabela reproduzida no livro de Prandi (2005, p. 227) não inclui todos os grupos religiosos; entre os ali destacados, candomblé e umbanda aparecem na segunda e na terceira posições, logo após o espiritismo (seguidores com 9,6 anos de estudos em média).

As personagens negras apresentam uma proporção significativamente menor de relações amorosas e familiares (73,5%, enquanto entre os brancos a proporção é de 87,2% e, entre os mestiços, 83,9%). Por outro lado, os negros são a única categoria na qual a maioria das personagens trava relações de amizade ou inimizade (60,6%, ao passo que para os brancos a porcentagem é de 46,5% e, para os mestiços, 45,2%). No cruzamento entre cor e relações, chama a atenção ainda o fato de que 71,4% dos orientais estabelecem relações profissionais, seguidos, de longe, pelos negros (60%), mestiços (51%), brancos (42%) e, por último, indígenas (28,6%). No caso dos orientais há, aqui, reforço do estereótipo do "trabalhador sério".

É mais um dos muitos clichês que, segundo é possível inferir dos dados da pesquisa, perpetuam-se no campo literário – uma visão preconceituosa, muitas vezes inconsciente, à qual aderem os escritores. As mulheres que mantêm menos relações de amizade do que homens, o candomblé e a umbanda como religiões só de negros incultos, o oriental trabalhador. Ou, ainda, o fato de que ateus ou agnósticos têm maior possibilidade de se suicidar (11,7%, contra 4,5% da média geral), talvez pela ausência do conforto que a crença num Deus proporcionaria.

Personagens negras e mestiças têm possibilidade um pouco maior de morrerem que as personagens brancas – o desfecho "morte" está presente para 26,9% dos brancos, 31,8% dos negros e 34,8% dos mestiços. É ainda mais significativo o tipo de morte. Há um predomínio do assassinato entre as personagens negras mortas, conforme mostra a Tabela 16.

TABELA 16 – Tipo de morte e cor das personagens (1990–2014)

	Suicídio n (%)	Assassinato n (%)	Acidente ou doença n (%)	Total (n)
Branca	59 (11,8)	136 (27,1)	311 (62)	506
Negra	6 (11,3)	28 (52,8)	20 (37)	54
Mestiça	6 (11,1)	21 (38,9)	27 (50)	54
Indígena	2 (16,7)	1 (8,3)	9 (75)	12
Oriental	1 (33,3)	-	2 (66,7)	3

Obs.: Foram incluídas apenas as personagens cujo desfecho era morte.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

Em relação às personagens indígenas ou orientais, os números absolutos são tão pequenos que não permitem qualquer generalização. Mas a predominância do assassinato como morte para os negros – é o desfecho de 16,5% de *todas* as personagens negras presentes no corpus, ao passo que entre as brancas são apenas 7,2% – revela uma associação entre a cor e o mundo da violência. Os dados referentes à ocupação ilustram com clareza a situação.

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

TABELA 17 – Principais ocupações das personagens brancas (1990–2014)

	n	%
Classes proprietárias e executivos	188	10
Profissões liberais (médico, advogado, arquiteto etc.)	181	9,6
Estudante	175	9,3
Dona de casa	171	9,1
Professor	141	7,5
Artista (teatro, cinema, artes plásticas, música, dança)	132	7
Escritor	124	6,6
Profissional da imprensa	105	5,6
Sem ocupação	105	5,6
Sem indícios	94	5

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

É notável o contraste com a Tabela 18, que apresenta as principais ocupações das personagens negras, com uma grande concentração na criminalidade. Um em cada oito negros representados nos romances em foco são bandidos ou contraventores. (E a eles poderiam ser acrescen-

tados mais quatro presidiários.) É notável também que duas categorias “femininas” – o emprego doméstico e a prostituição ou seus arredores – apareçam com mais frequência do que “dona de casa”. Muitas das categorias mais presentes para as personagens brancas são pouco representadas: entre os negros, há apenas três profissionais liberais, três proprietários e executivos, cinco profissionais da imprensa. Artistas são oito, professores e escritores são sete em cada categoria.

TABELA 18 – Principais ocupações das personagens negras (1990–2014)

	n	%
Bandido/contraventor	22	12,9
Empregado(a) doméstico(a)	19	11,2
Escravo	16	9,4
Estudante	13	7,6
Profissional do sexo	11	6,5
Dona de casa	10	5,9

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

As personagens mestiças ficam numa posição claramente intermediária. Quatro categorias, com 14 menções cada, ocupam o topo da lista: proprietários e executivos, bandidos e contraventores, donas de casa e estudantes. Aparentemente, o branqueamento gradativo das personagens lhes vai conferindo melhores posições na escala social.

O cruzamento entre sexo, faixa etária e cor mostra-se especialmente significativo. Entre as personagens do sexo masculino que passam pela adolescência, 42,1% apresentam a ocupação “bandido/contraventor” quando a cor é negra, mais do que “estudante” (26,3%). Entre os adolescentes brancos do sexo masculino desce para 6,7% a proporção de personagens classificadas como “bandido/contraventor”, ao passo que os estudantes totalizam 44,2% dos casos. Entre as personagens masculinas que passam pela juventude, 30,8% dos negros são classificados como criminosos, contra 6% dos brancos; e a

diferença permanece entre as personagens que passam pela idade adulta (16,7% contra 5,3%). Há uma inversão apenas entre as personagens que transitam pela maturidade e/ou velhice, quando nenhum negro é classificado como “bandido/contraventor” e alguns poucos brancos (2,5%) o são.

Outras características

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

Orientação sexual. Os dados confirmam algo que se intuía: autores mais jovens dão mais espaço, em suas narrativas, a personagens homossexuais e bissexuais. Entre a população total pesquisada, um pouco menos de dois terços (59,5%) é obra de escritores nascidos a partir de 1950, mas foram eles que criaram 78,8% dos bissexuais e 74,3% dos homossexuais. Já as personagens assexuais foram, em sua grande maioria (88,5%), criadas por escritores nascidos antes de 1950.

O único viés estatisticamente significativo no cruzamento entre orientação sexual e posição na narrativa foi a ligeira vantagem de personagens bissexuais na posição de narradores (são 5,7% deles, mas apenas 3,4% da população total, o que se deve à grande presença de *mulheres* bissexuais como narradoras). Também há, como esperado, a concentração de personagens sem indícios sobre a orientação sexual entre as coadjuvantes – afinal, como nas demais categorias, quanto menos informações sobre a personagem, mais afastada ela costuma estar das posições centrais na narrativa.

Homossexuais e bissexuais têm mais chance de serem retratados como sofrendo de alguma doença (9,7% deles, contra 6,1% dos heterossexuais), mas nunca aparecem como deficientes físicos – o que ocorre com 1,9% dos heterossexuais e com 7,7% dos assexuais. Ainda que não esteja disponível o dado estatístico, a leitura dos romances permite citar a AIDS como responsável, em parte, por esses números, uma vez que a doença é elemento recorrente de um universo ficcional que, em parte, ainda situava os homossexuais masculinos como grupo de

risco. A hipótese ajuda a entender por que as personagens femininas bissexuais e, sobretudo, homossexuais apresentam percentuais de doença bem menos elevados.

Ao mesmo tempo, enquanto 38,6% dos heterossexuais pertencem à elite intelectual, a proporção sobe para 40% entre os homossexuais e cai para 37,5% entre os bissexuais. Nesse quesito, porém, a maior diferença é verificada entre os assexuais, 69,2% dos quais integram a elite intelectual: talvez um reflexo de velhas teses de sublimação da sexualidade.

Nacionalidade. A grande maioria das personagens, como visto, é brasileira, mas os estrangeiros formam uma minoria nada desprezível, com 485 indivíduos, isto é, 20,4% do total. Entre eles, é significativa a presença maior de velhos, que respondem por 14,2% das personagens estrangeiras, mas apenas 10,1% no caso das brasileiras. É um reflexo da presença de um clichê literário, o velho imigrante, com as lembranças do país de origem e uma vida aventureira para contar. Já no caso dos migrantes internos (pessoas que se mudam de uma para outra região do país), que somam 643 personagens (27% do total), não há diferença significativa na proporção de velhos.

Os estrangeiros também são retratados como mais próximos das posições de elite. Há uma proporção maior de estrangeiros na elite intelectual (42,7% deles pertencem a esse grupo, contra 37,2% dos brasileiros) e também na elite econômica (39,4%, ao passo que são apenas 25,4% entre os brasileiros). Por fim, os estrangeiros estabelecem mais relações profissionais (53,4% contra 41,7% dos brasileiros) e menos relações amorosas e familiares (79,8% contra 86,9%), reforçando o entendimento de que essas personagens são, em grande medida, estrangeiros *no Brasil*, portanto longe de seu ambiente de origem.

Faixa etária. Há uma pequena diferença entre as personagens criadas por escritoras mulheres e por escritores homens: as autoras criam uma proporção ligeiramente maior de crianças e velhos, o que talvez reflita a parcela também maior de responsabilidade, assumida pelas mulheres, em relação aos que se encontram nas extremidades

da existência. Apenas no caso das crianças, porém, a distância é estatisticamente significativa.

Personagens classificadas com “múltiplas idades” têm mais possibilidade de aparecerem como protagonistas, o que era de se esperar, já que a narrativa as acompanha por várias etapas da vida. A Tabela 19 apresenta outros dados, menos previsíveis, como a forte proporção de protagonistas entre as crianças – uma expressiva maioria delas, porém, transita na narrativa para outras faixas etárias. No polo oposto, as personagens maduras e velhas aparecem concentradas na posição de coadjuvantes. E, como se pode ver, os adultos são os donos da voz.

TABELA 19 – Faixa etária e posição das personagens (1990–2014)

	Protagonista n = 755 n (%)	Coadjuvante n = 1.606 n (%)	Narradora n = 370 n (%)
Infância	88 (11,7)	123 (7,7)	38 (10,3)
Adolescência	86 (11,4)	154 (9,6)	41 (11,1)
Juventude	228 (30,2)	417 (26)	99 (26,8)
Idade adulta	404 (53,5)	738 (46)	187 (50,5)
Maturidade	148 (19,6)	385 (24)	75 (20,3)
Velhice	68 (9)	193 (12)	36 (9,7)
Múltiplas idades	61 (8,1)	55 (3,4)	29 (7,8)
Sem indícios	4 (0,5)	18 (1,1)	7 (1,9)

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*.

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

Condição física e psicológica. Conforme já foi visto em alguns cruzamentos de dados anteriores, a pesquisa contemplou também a presença de personagens com diferentes tipos de distúrbios físicos ou psicológicos. A proporção de perso-

nagens com deficiência física, de enfermos e de pessoas com algum distúrbio mental (categoria que inclui da loucura ao retardamento) é praticamente idêntica entre as personagens do sexo feminino ou do sexo masculino, mas as mulheres são menos propensas à dependência química (apenas 3,2% delas são dependentes, contra 4,5% dos homens). Duas diferenças relevantes se destacam quando o foco é sexo *dos autores*. Mulheres criam menos personagens que sejam dependentes químicas (2,2% das personagens criadas por elas são dependentes, contra 4,6% dos homens) e são um pouco mais propensas a produzir personagens que sofram de doença física ou perturbação mental.

Personagens com deficiências físicas têm uma ligeira tendência a serem assexuais (4,7% delas são assexuais, enquanto a média geral é de 1,1%). Já os integrantes da elite intelectual padecem mais de doença (6,7% são classificados como doentes, contra 5,8% das personagens indicadas como não pertencendo à elite intelectual) e menos, sobretudo, de dependência química (2,5% contra 5,6%).

Tudo indica que a relação negativa não é entre pertencimento à elite intelectual e dependência química, mas entre o pertencimento aos grupos socioeconômicos privilegiados (situação da quase totalidade da elite intelectual) e a dependência química. Entre os miseráveis, 6,4% são representados como dependentes químicos; entre os pobres, 6,3%. A proporção cai para 4,4% entre as classes médias e 2,1% na elite econômica. Assim, o uso de drogas fica associado à figura do "marginal viciado", não ao consumidor rico ou de classe média – e com tudo o que o estereótipo do noticiário policial inclui, isto é, o adolescente pobre, negro e do sexo masculino. Um dado relevante é que 23,8% dos pentecostais aparecem como dependentes químicos, em muitos casos indicando a participação religiosa como instrumento para superação do vício.

Se, no quesito dependência química, pobres e miseráveis podem ser tratados como uma unidade, no que se refere à perturbação mental o quadro é diferente. As personagens pobres têm a menor proporção de perturbados mentais

(4,6%), enquanto as miseráveis têm a maior (17%). Possivelmente, efeito de outra figura recorrente, com grande visibilidade tanto nas cidades quanto no campo: a do andarilho andrajoso e demente.

Elite intelectual. Fortemente representada no conjunto de personagens estudado, a elite intelectual ocupa de maneira ainda maior os espaços de voz. Personagens pertencentes à elite intelectual são 38,2% do total, 51,5% dos protagonistas e 59,2% dos narradores. Há uma forte associação da elite intelectual com a elite econômica; 52,4% dos integrantes da elite econômica são também caracterizados como intelectuais, porcentagem que desce para 13,8% entre os pobres e 12,8% entre os miseráveis. Neste último caso – intelectuais miseráveis –, as personagens em geral passam por processo de mobilidade social, isto é, transitam por mais de um estrato social.

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

No total, 257 personagens, ou 10,9% da população, apresentam algum tipo de mobilidade social, isto é, passam de um estrato a outro. Os dados agregados não permitem identificar se predominam situações de mobilidade ascendente ou descendente. Os movimentos mais frequentes são os de personagens que transitam entre pobreza e classes médias (120 casos) ou entre elite econômica e classes médias ou vice-versa (89 casos), mas também ocorrem transformações drásticas, da elite econômica à miséria, ou o contrário, com nove casos – mais do que entre classes médias e miséria, que reúne apenas seis casos.

De maneira ainda mais acentuada do que acontece com a elite intelectual, as classes médias concentram as posições de narradoras dos romances do corpus. Englobando 55,5% do total de personagens, as classes médias representam 62,8% dos protagonistas e 75,7% dos narradores. As elites econômicas, por sua vez, apresentam uma forte redução entre sua presença geral (28,2%) e como narradoras (18,1%). Cruzando as três variáveis – posição na narrativa, pertencimen-

to à elite intelectual e estrato socioeconômico – é possível perceber que quase metade (45,4%) dos narradores pertence tanto à elite intelectual quanto às classes médias. Ou seja, mais uma vez observa-se que aqueles que assumem a voz na narrativa tendem a compartilhar as características dos autores dos romances.

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

Os títulos. Retirados artigos, pronomes, preposições e números, as palavras mais presentes nos títulos dos livros pesquisados são "amor", "amores" e as conjugações do verbo "amar", com 26 ocorrências. Seguem-se "noite" ou "noites" (14), "Deus" ou "deuses" (9) e "eu" (8). Na sequência, com quatro ocorrências cada, aparecem "estrela" ou "estrelas" e "ópera" ou "opereta". Sem dar excessiva importância a tais dados, que mais merecem o estatuto de simples curiosidades, não custa registrar que a liderança do "amor" é congruente com uma ênfase nas relações íntimas. A presença da "ópera" e "opereta" na listagem das palavras mais presentes nos títulos, com quatro ocorrências, por outro lado, é um sintoma do universo de referências privilegiado pelos escritores. "Samba" e "futebol", por exemplo, não aparecem nunca e "carneval", uma única vez. Já nos romances publicados entre 1965 e 1979, "amor" aparece em apenas um título; a palavra mais recorrente é "noite" (sete vezes), seguida de Deus (cinco).

Idealização

É muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o

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

Parece redutor afirmar, como faz Roger Taylor, que "a linguagem específica com a qual se discute o mundo da arte é uma cortina de fumaça que confere uma mística ou aura especial a esse aspecto [a 'alta cultura'] da vida burguesa. A burguesia classifica suas preferências como 'arte'" (Taylor, 2005 [1978], p. 48). Mas negar *a priori* a relação entre a expressão artística julgada *legítima*, de um lado, e a *legitimação* de formas de dominação social, do outro, impede que se coloque em questão quem distribui o direito à expressão artística. Como consequência, caímos na metafísica do belo (e do bom) intrínseco – terreno comum à maior parte das teorias estéticas, a despeito de suas divergências. Um exemplo extremo dessa metafísica pode ser encontrado nos argumentos de Lukács:

Aquele efeito emocionante e que nos abala, aquela convulsão proporcionada pela tragédia, pela comédia, pela obra de ficção, pela boa pintura, pela bela estátua e pela criação musical, aquela purgação de nossas paixões nos torna seres humanos melhores do que éramos, desenvolve em nós a prontidão para o moralmente bom (*apud* TAYLOR, 2005 [1978], p. 112).

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

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

É claro que os tempos mudaram, que algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, LGBTQs, indígenas começassem a se revelar na condição de escritores. Mas, como vimos, ainda não foram incorporados de fato nos espaços de maior distinção. Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens nos condicionaram a pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a literatura, sem adjetivos, e a literatura feminina, presa a seu gueto. Da mesma forma, aliás, que por vezes parece que apenas os negros têm cor ou somente os gays e as lésbicas carregam as marcas de sua orientação sexual. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais³². O que significa que toda apreciação literária é regida por interesses, por mais difusos que eles sejam.

Negar isso é insistir na perpetuação de uma forma de opressão, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa

para os guetos tantas vozes criadoras em potencial. Nosso campo literário é um espaço excludente, constatação que não deve causar espanto, já que ele se insere num universo social que é também extremamente excludente. Falta ao romance brasileiro contemporâneo, como os números da pesquisa indicam de maneira eloquente, incorporar as vivências, os dramas, as opressões, mas também as fantasias, as esperanças e as utopias dos grupos sociais marginalizados, sejam eles definidos por classe, por gênero, por raça e cor, por orientação sexual ou por qualquer outro critério.

O resultado é que, como conjunto, nossa literatura apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico. A crítica, convém reforçar, não se dirige a autores ou obras em específico, mas ao conjunto do campo literário; seu foco não está em tal ou qual opção narrativa ou estilística, e sim nos constrangimentos estruturais preexistentes. Sua condição de possibilidade, porém, é a dessacralização do fazer literário, enunciada anteriormente. Se é legítimo denunciar, como fez Joel Zito Araújo (2000), a ausência do negro na telenovela brasileira, por que não se pode apresentar veredicto idêntico sobre o romance?

O que não quer dizer que a representação de grupos diferentes daquele de onde procede o autor deva ser abolida, até porque, usando os termos de Anne Phillips em sua discussão sobre o problema da representação feminina, isso inadvertidamente condenaria vozes minoritárias a trabalharem apenas com questões ou cultura de minoria, sendo que a verdadeira questão “não é quem deveria falar e de que perspectivas, mas como assegurar às mulheres nativas e de cor, acesso integral e idêntico às oportunidades de publicação” (PHILLIPS, 1995, p. 9). A necessidade da presença do outro e a exigência da democratização do fazer literário não apontam para nenhum tipo de imposição ou cerceamento da liberdade de criação.

³² Sobre essa discussão, ver Eagleton (1994 [1983]) e Bourdieu (s.d. [1989]).

Há quase quarenta anos, prefaciando um livro de Flora Süssekind sobre o "eterno retorno" do naturalismo em nossa literatura, Luiz Costa Lima chamava a atenção para o fato de que o escritor brasileiro costuma se revestir de "autoridade – por sua vez legitimada por sua recepção – porque aponta o que é o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se pois como um porta-voz da nacionalidade" (LIMA, 1984, p. 12). Não há dúvida de que essa é uma postura que se mantém até hoje, especialmente quando a vertente referencial de nossa literatura se mostra tão forte, seja pelo viés da representação da violência nas metrópoles brasileiras, como em um Marçal Aquino, por exemplo, seja através do enfoque no provincianismo da classe média, como em um Luiz Ruffato, ou mesmo do resgate da memória de imigrantes às margens dos grandes centros urbanos, como em Milton Hatoum ou Adriana Lisboa. Se já não cabe a ideia de um único Brasil – que, de certo modo, ainda se insinuava em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984) –, nem por isso desaparece a intenção de apresentar uma parcela do "ser brasileiro". O problema é a estreiteza dessa perspectiva.

"Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime", escreveu certa vez Antonio Candido (2006 [1959], p. 11). E nos exprime não apenas pelo que nos diz, mas também por aquilo sobre o qual cala. Os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social. Os números apresentados pela pesquisa, transcendendo a especificidade – que é real – de cada obra, contribuem para fazer emergir esse quadro.

Mas ele não é único, nem estático. Afinal, a vida ali fora é fértil e cresce, inesperada, para todos os lados. Basta levantarmos os olhos e estarmos atentos ao seu murmúrio. A literatura brasileira não se restringe às grandes editoras, não cabe nas grandes livrarias, não se conforma à solenidade das grandes feiras literárias. Enquanto prática, ela se manifesta no dia a dia, nas ruas, em bares, nos ônibus, entrando de

contrabando nas escolas, escondida nas mochilas ou cantarolada baixinho nos intervalos. Com o surgimento de novos recursos tecnológicos e, especialmente, com os investimentos feitos em anos anteriores na formação acadêmica de camadas até então excluídas dos espaços de enunciação de discurso, estamos vendo, no Brasil, uma proliferação de pequenas editoras, de revistas e sites literários; de coletivos negros e indígenas, de organizações de mulheres e de autores/as de periferias; de grupos de leitura e de discussão crítica sobre a literatura. É toda uma movimentação que, das margens, infiltra-se e confronta a cena literária oficial.

Essas novas vozes se reforçam, e se multiplicam, dentro do que podemos chamar de novas práticas literárias. Embora ainda menosprezadas, elas trazem algumas aberturas em relação àquelas que se configuram em espaços mais consagrados. Acredito que haja, ali, menos receio de errar, mais experimento, mais proximidade com a experiência do corpo e da rua, mais vontade (e, quem sabe, maior permissão) de misturar gêneros e estéticas. Talvez porque o seu leitor esteja mais perto, tenha um rosto, cor, gênero, mova-se em sua direção de maneira empática. Em pequenas tiragens, impressas e vendidas sob encomenda, expostas em livrarias-bares cujos donos são os próprios editores, lançadas em óticas e açougues, recitadas em saraus da periferia, essas obras ensaiam outras possibilidades de dizer.

Não pretendo romantizar essa movimentação – muitos desses escritores e escritoras querem (e merecem) maior visibilidade, para além do seu próprio circuito –, mas esse é um espaço de grande fecundidade criativa. De um modo geral, focando em autoras e autores negros, indígenas, pobres e periféricos, talvez se possa dizer que sua contribuição mais importante para a literatura brasileira como um todo seja a sua capacidade de expor as fraturas de um projeto de nação que se pretende harmônico e compartilhado. Sua escrita é, desde o início, uma marca de dissonância. Em meio à escuta dessas vozes, que incomodam e desestabilizam alguns discursos, podemos, quem sabe, ir acompanhando a contaminação de uma

literatura que sempre foi muito branca, muito masculina e muito de classe média por perspectivas que trazem outras cores, outros lugares, outros modos de enxergar e se relacionar com o mundo.

Talvez essas vozes representem a contraface utópica em nossa literatura, a possibilidade de, enfim, imaginar outra realidade. A utopia, segundo André Gorz, é “a visão de futuro sobre a qual uma civilização baseia seus projetos, estabelece seus objetivos ideais e constrói suas esperanças” (GORZ, 1988, p. 22). Portanto, os próprios agentes sociais podem saber que não é possível a sua completa realização, mas ela “direciona a ação política e potencializa a insatisfação com o mundo existente” (MIGUEL, 2006, p. 93). Neste momento, quando atravessamos uma nova ruptura democrática no país e tememos pelas nossas liberdades – e também por nossas vidas, em meio ao negacionismo e ao caos sanitário provocado pelos que nos governam –, essas vozes nos fazem lembrar do que podemos ser, e nos fazem acreditar. São, assim, um espaço de resistência cultural e política que precisa ser preservado.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp, Hucitec, 1988 [1975].

BOURDIEU, Pierre. La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 3, p. 3-43, Paris, 1977.

_____. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

_____. Gênese histórica de uma estética pura. In: _____. *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, s.d [1989].

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1992].

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc J. D. *Réponses*. Paris: Seuil, 1993.

CAMARANO, Ana Amélia. Envelhecimento da população brasileira: uma contribuição demográfica. *Textos para Discussão*, n. 858. Rio de Janeiro: IPEA, 2002. Disponível em: [http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream-am/11058/2091/1/TD_858.pdf](http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/am/11058/2091/1/TD_858.pdf)

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006 [1959].

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999 [1998].

COUTINHO, Afrânio; SOUSA J. Galante de. (Dir.). *Enciclopédia da literatura brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: FAE, 1989.

CRUZ, Eliane Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, p. 13-71, Brasília, 2005.

_____. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2010.

_____. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 4. História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro/Vinhedo: Editora da UERJ/Horizonte, 2012.

_____. *Representación y resistencia em la literatura brasileña contemporânea*. Tradução de Lucia Tennina e Adrián Dubinski. Buenos Aires: Biblos, 2015.

DAMASCENO, Caetana Maria. Em casa de enforcado não se fala em corda: notas sobre a construção social da “boa” aparência no Brasil. In: GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo; HUNTLEY, Lynn. (Orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

DORNELLAS, Deborah. *Por cima do mar*. São Paulo: Patuá, 2019.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [1983].

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1990.

FRASER, Nancy. *Justice interruptus: critical reflections on the “postsocialist” situation*. Nova York: Routledge, 1997.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1986].

GODINHO, Tatau et al. *Trajatória da mulher na educação brasileira, 1996-2003*. Brasília: INEP, 2005.

GOODIN, Robert. Democratic deliberation within. *Philosophy and Public Affairs*, v. 29, n. 1, p. 81-109, Princeton, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2672865>

GORZ, André. *Métamorphoses du travail: quête du sens. Critique de la raison économique*. Paris, Galilée, 1988.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Preconceito e discriminação: queixas de ofensas e tratamento desigual dos negros no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2004 [1998].

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. Tradução de Maria da Penha Villalobos et al. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 2005 [1982].

HENRIQUES, Ricardo. Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90. *Textos para Discussão*, n. 807. Rio de Janeiro: IPEA, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 [1987].

LIMA, Luiz Costa. "Prefácio" a Flora Süssekind. In: _____. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

MARINI, Marcelle. O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Orgs.). *História das mulheres*. Vol. 5: O século XX. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho et al. Porto/São Paulo: Afrontamento/Ebradil, 1995 [1991].

MIGUEL, Luis Felipe. Utopias do pós-socialismo: esboços e projetos de reorganização radical da sociedade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21 n. 61, p. 91-114. São Paulo, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092006000200005>

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

PHILLIPS, Anne. *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

PITKIN, Hanna Fenichel. *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press, 1967.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.

SCOTT, Paulo. *Marrom e amarelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006 [1994].

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998 [1992].

SOARES, Sergei; IZAKI, Rejane Sayuri. A participação feminina no mercado de trabalho. *Textos para Discussão*, n. 923. Rio de Janeiro: IPEA, 2002.

SPELMAN, Elizabeth V. *Inessential woman: problems of exclusion in feminist thought*. Boston: Beacon Press, 1988.

TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. Trad. de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad, 2005 [1978].

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de. (Orgs.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.

VIEIRA JR., Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

WILLIAMS, Melissa. *Voice, trust, and memory: marginalized groups and the failings of liberal representation*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: Penguin, 1945 [1929].

YOUNG, Iris Marion. Gender as seriality: thinking about women as a social collective. In: _____. *Intersecting voices: dilemmas of gender, political philosophy and policy*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Regina Dalcastagnè

Regina Dacastagnè é professora titular livre de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília, onde coordena o Grupo de Estudos sobre Literatura Brasileira Contemporânea, e pesquisadora do CNPq.

Endereço para correspondência:

Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Asa Norte, 70910900

Brasília, DF, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Zeppelini Publishers e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.