

Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular¹

MELLO, Jefferson Agostini

RESUMO

O presente artigo visa a entender o lugar de Bernardo Carvalho no campo literário brasileiro e no espaço literário mundial. O ponto de partida é a análise de um dos seus romances, *O sol se põe em São Paulo*. Em seguida, depois de se depreender a estrutura do romance, busca-se relacioná-la com o suposto projeto literário do escritor, evidenciado em seus textos de crítica. Nota-se, assim, da leitura do conjunto, a ênfase do autor a referências literárias modernistas internacionais. Finalmente, analisa-se a recepção desse projeto literário cosmopolita na França, um dos centros da literatura mundial onde a obra do autor tem sido traduzida. A hipótese é de que tanto a construção do romance quanto essas referências explícitas são formas do autor brasileiro cosmopolita se inserir no espaço literário mundial e, ao mesmo tempo, combater a literatura brasileira marcadamente heterônoma, estabelecendo, assim, uma competição com seus pares locais.

Palavras-chave: Ficção brasileira contemporânea – Bernardo Carvalho – O sol se põe em São Paulo – Literatura Mundial – Cosmopolitismo.

ABSTRACT

This article intends to place the author Bernardo Carvalho both in the Brazilian literary field and the world literary space. We start analyzing one of his novels, *O sol se põe em São Paulo*. In the following, after apprehending the novel structure, we try to connect it to the supposed writer's literary project, presented in his texts of literary criticism. It will be revealing the author's quotations of literary texts and authors from the international modernist canon. Finally, we analyze the reception of Carvalho's cosmopolitan work in France, one of the centers of the world literary space and where many his novels were translated and published. Our hypothesis is that both the novel construction and those references are forms that the Brazilian cosmopolitan writer finds to put himself in a world literary space and, at the same time, to fight in Brazilian literary field, strongly heteronymous, establishing then a competition with his local pairs.

Keywords: Brazilian contemporary fiction – Bernardo Carvalho – O sol se põe em São Paulo – World Literature – Cosmopolitanism.

1 Este artigo é a síntese de duas pesquisas. A primeira, realizada entre 2006 e 2008, em torno de quatro autores representativos da ficção brasileira contemporânea, entre eles Bernardo Carvalho, obteve auxílio do CNPq. A segunda, executada no primeiro semestre de 2012, visou ao estudo da inserção da obra Bernardo Carvalho no espaço literário internacional, mais especificamente no campo literário francês, e contou com uma bolsa de pós-doutorado da Fapesp. O autor agradece às duas agências.

A proposta deste ensaio é a de observar a produção de Bernardo Carvalho, um dos mais prestigiados ficcionistas brasileiros da atualidade, a partir das dinâmicas do campo e do espaço literários. Se, de um lado, ela tende a resultar de tensões particulares à literatura brasileira contemporânea – historicamente caracterizada por uma escrita política e socialmente interessada e por um mercado literário restrito, apesar da crescente profissionalização do escritor, de outro, mais do que simples documento do tempo presente, a obra de Carvalho deve ser lida como instância fundamental no processo de legitimação em um espaço literário cada vez mais globalizado, mas nem por isso simétrico ou isento de debates específicos.²

2 Os conceitos de campo e espaço literário aqui utilizados têm como base as obras de Pierre Bourdieu (1996) e Pascale Casanova (2002). Campo se refere à relativa autonomia da produção e dos produtores literários e às tensões e disputas entre os agentes em sua busca de legitimação dentro de um determinado país. Espaço amplia essa ideia para uma escala mundial. Assim, Casanova (2002) argumenta que produções literárias particulares têm como norte o que ela chama de espaço literário mundial, um espaço onde autores competem entre si tendo como parâmetro as noções de autonomia e cosmopolitismo, capitais simbólicos próprios da cidade com mais acúmulo literário, Paris. Nesse modelo teórico por ela proposto, o campo literário francês dita os rumos e as modas literárias a serem seguidos por outros campos. Características como particular e universal, heterônomo e autônomo, regional e cosmopolita se tornam tempos diferentes de um mesmo espaço, mundial, e as obras literárias só se manifestam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento. Cada livro escrito no mundo, e declarado literário, seria uma parte ínfima da “combinação” de toda a literatura mundial, que, por sua vez, seria o resultado do embate entre os autores, críticos e editores no afã de se aproximar cada vez mais de Paris. Da mesma forma, maior acumulação corresponderia a maior autonomia e a maior proximidade aos valores cosmopolitas, isto é, a uma linguagem literária mundial. Por outro lado, menor acumulação corresponderia a maior heteronomia e a maior dependência dos valores nacionais, políticos e ideológicos. Há, certamente, alguns problemas na proposta de Casanova, tais como o eurocentrismo e a ideia de embate, que, segundo ela, permearia *qualquer* ato estético. Christopher Prendergast (2001) resenha o livro de Casanova e questiona se, além de embate, não haveria também negociação entre os autores. Queixa-se, ademais, da falta de análise interna dos textos de que Casa-

novos se vale para construir seu modelo teórico. As críticas de Prendergast a Casanova estão de certo modo incorporadas neste ensaio.

Em termos gerais, as narrativas e os ensaios de Bernardo Carvalho possuem temáticas *up to date*, escrita inventiva e um repertório internacional de referências. As repetidas menções explícitas e implícitas a ícones da literatura do século 20, a escritores do chamado alto modernismo, ao lado da atenção à forma, contribuem para o autor se diferenciar tanto da literatura mais próxima do grande público quanto daquela com forte teor político e/ou que visa a discutir questões brasileiras.³ Por meio de uma produção cujo foco é a linguagem, de uma leitura atualizada do que se está produzindo fora do país, na literatura e nas outras artes, e advogando em prol de uma literatura a serviço da imaginação e da própria literatura, Carvalho tem obtido destaque no campo literário brasileiro contemporâneo.

As filiações estéticas de Bernardo Carvalho são perceptíveis tanto em seus textos de crítica quanto em seus textos ficcionais. Nesses, o elogio a uma literatura que nega o referente se dá menos pelo recurso da citação do que pela própria forma literária: além da dificuldade de compreensão da fábula, seus romances são repletos de enigmas, incongruências e aforismos que buscam desviar a atenção do leitor da história que está sendo contada. Ademais, na ficção de Carvalho, tudo parece se espelhar: o autor lança mão de recursos como a *mise en abyme* e a homologia; insere uma história dentro da outra; apaga a relação de causa e efeito entre os eventos; apresenta visões múltiplas de uma mesma personagem, que pode, eventualmente, compartilhar semelhanças com outras, inventa narradores que mais

nova se vale para construir seu modelo teórico. As críticas de Prendergast a Casanova estão de certo modo incorporadas neste ensaio.

3 Ao responder à questão proposta pelo jornal francês *Libération*, “O que é ser brasileiro hoje?”, Carvalho afirmou: “Esta questão é um antigo clichê, um antigo dilema da cultura brasileira. Ao contrário do que acontece em um país como a França, escritores, cineastas, artistas plásticos e músicos brasileiros aplicaram-se muito tempo, com mais ou menos ambição e sucesso, para produzir uma manifestação artística que fosse a expressão da identidade nacional deles. Evidentemente, esse fenômeno gerou incontáveis equívocos e todos os tipos de cabotagens megalomaniacas, tirando a atenção do que era puramente artístico em nome de programas ideológicos e políticos que serviam para escamotear a mediocridade do que era apresentado como arte” (Carvalho, 2000). Optei por traduzir para o português todos os fragmentos de textos estrangeiros citados neste artigo.

complicam do que explicam. Enfim, pede do leitor mais atenção ao *modo* como a narrativa foi construída do que aos significados que ela pode trazer.

São traços gerais que perpassam quase todos os textos desse ficcionista com “desejo de mundo” e se encontram ressaltados no romance *O sol se põe em São Paulo* (2007).⁴ Embora se passe em um espaço transnacional, essa narrativa tem seu início nos bairros da Liberdade e do Paraíso, na cidade de São Paulo. Ali, uma senhora japonesa, chamada Setsuko, que na segunda parte o leitor descobre se chamar Michiyo, conta para o narrador, um publicitário que frequentava seu restaurante, uma história de amor, ciúme e imposturas que ela teria vivido no Japão, antes, durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial. Quem se encarrega de juntar as peças é esse publicitário, dublê de escritor e descendente de japoneses, que Setsuko-Michiyo acaba contratando para transcrever a sua história, a qual termina abruptamente com o desaparecimento dela. Divido em duas partes, o romance é completado com uma carta que ela deixou a uma das personagens, um ator de kyogen, Masukichi, por quem se apaixonou na juventude.

Junto a um enredo labiríntico está a dificuldade de se periodizar os eventos em termos de uma sequência que nos permita apreender causas e efeitos. Em vez de advir da realidade social, a mudança drástica da trajetória das personagens, embora localizada historicamente no drama da Segunda Guerra Mundial, será resultado de ficções, internas à própria ficção.

Num primeiro momento, a protagonista Michiyo, cega de ciúme e suspeitando se tratar de um caso amoroso, não consegue perceber que a relação de intimidade do seu marido Jokich com Masukichi, o ator, por quem ela também era apaixonada, vinha do passado em comum dos dois, isto é, do ódio de ambos ao nacionalismo extremista durante a guerra. Desesperada, sem entender a situação, ela

narra suas desconfianças a um velho escritor para quem trabalha, para que este as publique em uma revista na forma de romance-folhetim. O efeito da paranoia (que para Bernardo Carvalho é também uma forma de ficção) e da vingança de Michiyo, assim como o da história publicada pelo escritor, levará as personagens ao desterro, mudará completamente seus destinos e possibilitará o que será narrado no conjunto do romance.

Ou seja, a ficção precede o vivido. Essa ideia é, aliás, introduzida logo no início do romance, por meio de uma piada que o narrador faz de si próprio, mencionando um projeto pessoal que, retrospectivamente, considera estapafúrdio: uma dissertação de mestrado sobre a literatura como premonição, que antecipa os fatos a serem vivenciados pelos que a escrevem. A anedota, que poderia passar despercebida, é corroborada pela menção de que a história que estamos lendo, a qual o narrador escutou e transcreveu é a mesma presente nos romances de Junichiro Tanizaki, importante escritor japonês (um amigo seu, do departamento de línguas orientais de uma universidade, ressaltara-lhe a semelhança entre o que ele lhe contava e os romances de Tanizaki), de modo que a história, em princípio vivenciada por Michiyo e narrada em São Paulo ao narrador-publicitário, já teria sido escrita. Além disso, há a semelhança do velho escritor com Tanizaki, também explorada pelo narrador, e que teria vindo a São Paulo visitar a sobrinha. Segundo o publicitário, “não podia ser mera coincidência que o que ela [Setsuko-Michiyo] narrava [...] parecesse tanto com seus romances [de Tanizaki]”.

A antecipação do ficcional à realidade, perceptível na voz do narrador, aparecerá também no plano do narrado, pela voz de uma das personagens. Na primeira parte do romance, quando Setsuko-Michiyo está trabalhando para o velho escritor, esta, que nunca lera uma obra dele, ganha da mulher dele um dos seus romances, reconhecendo ali a própria história:

[Setsuko] identificou-se de imediato com os personagens. Via correspondências sem fim com a sua própria vida. A começar pelas relações familiares, sobretudo com as irmãs. Aquele era o seu mundo. E ao mesmo tempo o mundo onde gostaria de viver. Seu entusiasmo pela descoberta foi tão grande que, mesmo não tendo coragem de manifestá-lo, deve ter sido visível. Tanto que na semana seguinte já ganhara outros dois volumes. E agora as correspondências entre os livros e a vida se estendiam também ao que tinha visto (ou suposto ver) nos últimos meses, nas

4 O que não se dá sem contradições, como demonstrou Ivan Marques em artigo recente. Segundo a conclusão de Marques, que lê *Nove noites*, de Carvalho, em relação ao romance indianista de Alencar, mais especificamente *Iracema*, “com seu indianismo às avessas, *Nove noites* exprime, ao cabo, o mesmo dilema representado pelo romance de Alencar. Como descendente de Iracema, o escritor se sente dividido entre as raças invasoras e a sua própria gente, entre a admiração pelo estrangeiro e a procura (ressentida, contrariada) da sua frágil identidade” (Marques, 2010, p.250).

relações entre Michiyo, Masukichi e Jokichi (Carvalho, 2007, p.81).

Portanto, seja no plano da narração ou no plano do narrado, reitera-se a mesma ideia de ficção como um universo autônomo, que ora determina, ora antecipa o vivido.

Além disso, o romance cria um universo de correspondências (“entre os livros e sua vida”) que esmaece o que se costuma chamar de “real” e o ficcionaliza, em busca de um outro tipo de real. É o que o narrador quer dizer por meio de uma citação do próprio Tanizaki, bem ao final do romance:

N’O *elogio da sombra*, Tanizaki diz que a beleza oriental nasce das sombras projetadas no que em si é insignificante. O belo nada mais é do que um desenho de sombras. Os ocidentais são translúcidos; os orientais são opacos. Ninguém veria a beleza da lua de outono se ela não tivesse imersa na escuridão (Carvalho, 2007, p.164).

O que faz a lua de outono intrigante e bela é o fato de estar obscurecida. Eis o trabalho da ficção: não consiste em dizer algo a respeito de um objeto; mas compô-lo, alterando-o. E é nessa composição, isto é, “desenho de sombras”, signos, traços, que não levam a lugar algum fora dele, que ele, o objeto, vive. Ao receber o tratamento do artista, deixa de se referir (de ser translúcido) para ser ficção, em toda a sua potência.

Com efeito, essa ideia de que a ficção faz viver um objeto, ou a realidade, ou, então, de que os determina, aparece em vários planos do romance (narrador, personagem, enredo). Forma-se, então, uma rede de homologias, que contribui para estruturar um universo sem saída, autorreferente. *O sol se põe em São Paulo* não apenas trata da ficção como um mundo à parte (ou do mundo como ficção). É estruturado em torno da ideia de que o referente está perdido, a única consistência real é a própria linguagem. Isso é perceptível na breve menção à dissertação de mestrado do narrador, na relação entre as personagens, que parecem estar dentro de uma peça de teatro; na correspondência das narrativas do escritor com a história de Michiyo. E mesmo o tempo “em que as mentiras se revelam”, no qual Michiyo contou sua história para o velho escritor, corresponde não apenas à casa do bairro do Paraíso (onde ela própria teria conta a “sua” história ao narrador-publicitário), mas à própria ficção, um tempo onde as mentiras (e não as verdades) se revelam, isto é, onde as mentiras são contadas, e permanecem sendo mentiras.

Ao analisar os romances *Nove noites* e *Mongólia*, Yara Frateschi Vieira percebeu neles os espelhamentos a que o narrador submete o leitor, artifícios que acabam criando suspense, deixando o “leitor sempre à espera da grande revelação” (Vieira, 2004, p.203). Esta seria, segundo a autora, a homossexualidade de Carvalho, que ela percebe refratada pela estrutura narrativa. Para ela,

o jogo de espelhos e reflexos, as distorções, as identidades diluídas ou esgarçadas, os painéis folhetinescos, tudo isso parece constituir o esconderijo possível para o autor situar “um mundo secreto cheio de sinais e momentos, medos e preconceitos”, na esteira de um passado literário que “não é puro [...]”; é dúbio e escorregadio, e requer uma enorme dose de solidariedade e de compreensão”, conforme reflete Colm Tóibín ao referir-se ao passado homossexual expresso na literatura (Vieira, 2004, p.206).

Vieira toca em dois aspectos centrais da narrativa de Carvalho: os espelhamentos, que, como vimos, criam um universo tautológico, de correspondências, em nome da ficção, e a impureza, reveladora de uma faceta que valeria explorar também em *O sol se põe em São Paulo*. Aqui, a impureza remeterá, sobretudo, aos párias, ao desacordo entre as personagens, e à incompletude dessas.

De fato, as personagens desse romance dependem de suas histórias para existir. Mais do que isso, dependem dos outros para contar suas histórias. Michiyo se apresenta ao narrador como Setsuko, leva-o para uma casa que mais parece um teatro japonês e fala de Michiyo, de si mesma, como se fosse de outra pessoa. O leitor e o narrador também acreditam que ela se chama Setsuko, e não passa de uma testemunha de uma história de amor vivida por outra pessoa.

Tal recurso, antes de ser um artifício para enganar leitor e narrador, remete ao que Sophia Beal, ao estudar o romance *Nove noites*, entendeu como agenciamento, construção identitária que se dá pelo viés da ficção. Michiyo se transforma em personagem para assim reconstruir, por meio da história de Jokichi, tanto a própria identidade quanto a dele, com a ajuda de outro, isto é, do narrador, que, por meio deles, também construirá a sua, tornando-se escritor. De acordo com Beal, nossas histórias não são construídas apenas por nós ou apenas pelos outros. Elas são negociadas entre nós e os outros. Ao tratar do personagem Buel Quain, de *Nove noites*, Beal assinala: “o foco de Carvalho não são as questões epistemológicas sobre quem era Quain, mas,

antes, questões sobre como Quain e o narrador negociam, performatizam e constroem as suas identidades” (Beal, 2005, p.136).

Portanto, nas histórias de Carvalho, as ficções inventam a realidade. Mais ainda, elas contribuem para compreendermos que, além de resultar de narrativas, as identidades – e as verdades – não são estáveis. Ao contrário, são incompletas e transitórias. No caso específico do narrador, este não apenas busca reconstruir as trajetórias de Michiyo e Jokichi como também depende daquelas: sua frustração por não ser um escritor será provisoriamente cancelada, graças à missão a que foi designado. Mas, ao mesmo tempo em que a narrativa alheia pôde fazê-lo reviver um sonho – e ajudá-lo a compreender o seu passado – ela acaba por revelar o que os discursos falseiam: a incompletude. Ao final do romance, na viagem de volta do Japão, depois de ter cumprido seu destino, ele reconhecerá a incompletude de todos os indivíduos: “De repente, como se estivesse esquecido tudo, tive vontade de chorar por todos no mesmo avião, indo para algum lugar, acreditando em alguma coisa, todos com um passado, com alguma coisa perdida e talvez pouca por encontrar” (Carvalho, 2007, p.162-163). Constatação não muito diferente da de Jokichi, que encomenda sua história para Setsuko, que a encomenda ao narrador-publicitário, pois “ninguém nunca vai poder contar nada. Quem conta são os outros” (Carvalho, 2007, p.160).

As relações entre as personagens acionam não mais do que provisoriamente seu modo de ser. Ou seja, este vai depender de como e com quem negociam: Masukichi é amante de Michiyo, a quem submete seus caprichos; concomitantemente, é aliado do marido desta, numa missão nobre, para salvar a honra de Jokichi. Na constituição de sua identidade de jogador-ator teriam sido fundamentais não só o teatro kyogen, mas principalmente o ódio aos ultranacionalistas, que trataram sua família e sua companhia de teatro como párias. Em uma sociedade que o rejeitava, não lhe dava lugar, Masukichi agia por reação e atuava (jogava) com Michiyo; de sua parte, uma filha-família fascinada por ele, mas que, ao mesmo tempo, precisava encontrar um marido, que vai amar apenas quando a este, Jokichi, será impossível amá-la, pois ele precisará desaparecer para se vingar de quem lhe roubou a honra.

Assim, todas as personagens do romance estão perpassadas pelos signos do trânsito, da incompletude e da contradição. São párias, como outras personagens de *Nove noites* e *Mongólia*. Segundo a voz do narrador,

o que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando se põe, para revelar tempos sombrios. Deve ter reconhecido o desacordo em mim. Quis me tomar por escritor, o que não sou. E me fazer escrever na frente de batalha, “onde a civilização encontra a barbárie e deixa entrever o que dela traz em si”, nesta cidade que não pode ser o que é, uma história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são: um ator a quem proibem atuar; um homem que precisa deixar de ser quem é para lutar pelo país que o rejeita; outro que já não pode viver com o próprio nome, pois morreu numa guerra de que não participou; uma mulher que só ama quando não podem amá-la; um escritor que só pode ser enquanto não for. Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que seja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo (Carvalho, 2007, p.163-164).

“O oposto é o que mais se parece conosco”, sugere o narrador nas linhas finais do romance. Ou, ainda, o “si mesmo” pressupõe seu outro, aquele que peremptoriamente se nega, mas o que, ainda que na sombra, acaba constituindo o sujeito. Não há termos positivos, definitivos, e, numa inversão surpreendente, notamos que, no romance, são os párias os responsáveis pela construção de sentidos.

De um lado, há, em *O sol se põe em São Paulo*, imanência, espelhamentos, uma máquina textual aparentemente engrenada e sem brechas. De outro, há os párias, que remetem a modos de ser em desacordo, uma crítica aos discursos totalitários e totalizantes. Trata-se de duplicidade que reverbera também nos textos de crítica do ficcionista, nos quais se vê uma concepção de literatura baseada tanto na autossuficiência da linguagem e da literatura, quanto na importância desta para revelar o que há de paradoxal e contraditório no humano. Dito de outro modo, a reivindicação do impuro, em Carvalho, se liga, contraditoriamente, à firme defesa da literatura enquanto espaço autônomo, não contaminado por outros discursos.

Em seu texto “Impasse da consciência”, publicado em *O mundo fora dos eixos*, a literatura é vista como uma linguagem de exceção, que revela o desconhecido.

Para Blanchot, nomear é a morte das coisas, a impossibilidade de confrontar o desconhecido que é o próprio homem, e a palavra literária seria uma forma de escapar desse círculo ao levar em conta e afirmar seu próprio vazio, sua descontinuidade, os paradoxos, as contradições que a linguagem de uso corrente tenta excluir e dissimular. O desconhecido só poderia ser conhecido por uma linguagem que é posta em jogo (Carvalho, 2005, p.213).

E, na sequência do argumento, o desconhecido, os paradoxos e as contradições surgem outra vez na linguagem. Agora, seguindo Foucault, é a vez de diferenciá-la do que este autor entende como discurso.

Num belo texto sobre Blanchot intitulado *La pensée du Dehors* [...], Michel Foucault diz: “Na verdade, o acontecimento que fez nascer o que em sentido estrito chamamos ‘literatura’ só é da ordem da interiorização para um olhar artificial; trata-se muito mais de uma passagem ao ‘exterior’: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – isto é, à dinastia da representação –, [...] o ser da linguagem só aparece por si mesmo no desaparecimento do sujeito” (Carvalho, 2005, p.213-214).

Oposta à dinastia da representação, a literatura se tornará uma existência superior, mas, ao mesmo tempo, reveladora das profundezas contraditórias do humano. Essa ideia, que é central no pensamento e na arte de Bernardo Carvalho, já pode ser lida em uma resenha dele sobre Paul Valéry, de 1999. Ali, a arte literária, tanto para o resenhista quanto para o resenhado, é o oposto da indústria cultural, do gosto médio, da cultura de massas. Ela é uma linguagem dentro da linguagem, “que resiste à linguagem usual, da simples comunicação” (Carvalho, 2005, p.196). Para Valéry, segundo Carvalho, a literatura não se conforma com o que existe, mas anseia pelo que não existe.

O que se depreende, seja da forma literária de *O sol se põe em São Paulo*, seja do discurso crítico de Bernardo Carvalho, é que, para ele, em primeiro lugar, a literatura está além da linguagem corrente e das contingências da realidade, condicionada cada vez mais à sociedade de consumo. Em segundo lugar, a literatura que resiste, isto é, se mantém pura, afastada do cotidiano, consegue revelar o que a linguagem corrente ou o discurso não conseguem ou tentam esconder: o desconhecido, as incongruências e, da mesma forma, a identidade como falta.

Não seria difícil vincular essa concepção dúplici de literatura ao alto modernismo e à teoria da desconstrução, cujas derivações nos conduzirão à

crise dos universais e à busca de um individualismo radical. Contudo, a reiteração de um cânon modernista e de uma pureza literária não seria o oposto da crítica pós-moderna e desconstrucionista aos meta-relatos, entre eles os universais literários? A que se deve essa combinação no mínimo contraditória?

* * *

Uma hipótese é a de que subjaz ao ideário estético, de culto da forma e elogio da ficção, por meio do qual o desconhecido se descortinaria, o vínculo conflituoso do nosso autor com outros modos de se fazer literatura no Brasil, com os quais ele parece dialogar o tempo todo, embora tenda a desconsiderá-los em quase todos os seus ensaios e entrevistas. Essa concepção de arte e de literatura, da qual Bernardo Carvalho seria um dos jovens representantes, pode ser fruto de disputas com outros autores, outras posições, muitas delas radicalmente distintas da dele. São disputas em torno de projetos literários, relativamente novas no Brasil, e talvez se refiram à maior profissionalização do campo literário, mais livre, pelo menos desde os anos de 1980, das injunções da política e do Estado, apesar de mais ceceado pelas forças do mercado.

Em um texto recente, publicado na *Luso-Brazilian Review*, ele explicita a ideia de uma literatura de reação a leitores que só querem ver a realidade figurada na obra e enuncia o lugar central de *O sol se põe em São Paulo* nesse projeto:

Para meu completo espanto, esses livros (principalmente aquele que trazia o antropólogo e os índios [*Nove noites*] e aquele escrito depois de uma viagem à Mongólia [*Mongólia*]) acabaram sendo lidos retrospectivamente como autobiografia e diário de viagem. E isso se deu em parte porque relatei a experiência do antropólogo à minha própria infância com meu pai no Amazonas e porque realmente viajei para a Mongólia antes de escrever um romance chamado *Mongólia*. Dei-me conta de que *aquilo com o que estava lutando* era mais forte do que pensava. Foi então que comecei a conceber, em reação a tudo isso, um livro chamado *O sol se põe em São Paulo*, como um artificial, deliberado e elogioso manifesto à ficção como uma ferramenta de libertação. Nesse livro, todas as personagens são ou japonesas ou descendentes de japoneses, de modo que não há aparentemente nenhum traço do autor no relato, nenhuma possibilidade de reduzir o romance à experiência imediata do autor ou a seu passado. É um livro sobre os poderes da literatura tal como os viemos percebendo através da moderna tradição ocidental,

enquanto força criativa potencial de uma singularidade subjetiva e radical (Carvalho, 2010, p.4-5).

Antes de qualquer coisa, cabe notar nesse trecho a preocupação do autor com a recepção de sua obra no Brasil, o que ajuda a confirmar a hipótese de um diálogo e de uma disputa que se travam entre agentes de um espaço literário nacional. Ainda, fica evidente que, ao optar por uma estética de exceção, no Brasil, Carvalho precisa ao mesmo tempo se associar, como forma de validar sua escolha, ao que há de mais prestigioso fora daqui e, principalmente, ao que é mais universal, ou seja, à já estabelecida tradição ocidental moderna. Porque, segundo Pascale Casanova, “em termos literários, um clássico se coloca além de toda a competição temporal (e desigualdade espacial)” (Casanova, 2005, p.76). E será justamente essa opção pelo que estaria acima do tempo e do espaço que acabará por situá-lo historicamente – a despeito de ele mesmo negar qualquer relação passada ou presente com sua biografia.

Para melhor qualificar a empreitada estética de Bernardo Carvalho, que se liga à sua inserção avançada no campo literário brasileiro, podem ser úteis os argumentos de Fredric Jameson, na conclusão de *O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Escreve Jameson que o artista modernista podia pensar sua carreira a partir do desejo de se tornar o “maior pintor” (ou poeta, ou romancista, ou compositor) ‘da época’ (Jameson, 1996, p.311), e isso porque a temporalidade moderna era desigual: “Algumas partes da economia são arcaicas, há enclaves de produção artesanal; algumas são mais modernas e futuristas do que o próprio futuro” (Jameson, 1996, p.311), a ponto de ser possível a utopia de uma sociedade diferente da que se desenhava, sugerindo-se, inclusive, retornos a formas arcaicas de produção. Assim, o modernismo, para Jameson, ainda era um tempo de gigantes com poderes lendários não mais ao nosso alcance.

Em uma primeira visada, os posicionamentos de Bernardo Carvalho poderiam ser lidos a partir dessa perspectiva heroica do modernismo, já que sua verve, em seus textos sobre arte e literatura, é disparada contra o mercado e contra o consumo fácil, em nome de uma escrita inventiva, que aponte para o inusitado. Coerente com esse ideário descrito pelo teórico estadunidense, veja-se o que Carvalho depreende da leitura de *Ulisses*, feita por Hermann Broch:

Não é por acaso que ele [Broch] via em *Ulisses*,

de James Joyce, o exemplo máximo da literatura entre seus contemporâneos. Também não é à toa que tenha escrito os romances que escreveu. É preciso ir contra o seu tempo para alcançá-lo. *Ulisses*, por exemplo, cria uma “realidade antecipatória”. Não basta à literatura fazer a ilustração da sua época (ou da ciência da sua época). Não basta observar e descrever a realidade. Não basta representar a atualidade. É preciso ir além. Forma e conteúdo devem estar integrados. A forma já é a ideia, o que permite que o relato de uma pacata dona de casa seja eventualmente muito mais forte e violento que as memórias do mais implacável dos matadores. É isso o que há de mais surpreendente e libertário em literatura (Carvalho, 2005, p.90).

Vale atentar aí para expressões como “realidade antecipatória”, “é preciso ir além”, ou “é isso o que há de surpreendente e libertário em literatura”, que se contrapõem à ideia de uma escrita conformada, que serve de exemplo de algo, que apenas observa a realidade e ou a atualidade. O trabalho formal, em vez do conteúdo e das boas intenções, liberta, traz-nos a verdade mais profunda e nos abre novas perspectivas em nosso tempo.

Em outro texto, sobre *Agape Agape*, de William Gaddis, Carvalho torna precisa a diferença entre o moderno e pós-moderno, diminuindo este. Embora, segundo o ficcionista brasileiro, Gaddis, “um dos principais inovadores da prosa americana nos anos 50”, tenha aberto o caminho “para o que acabou conhecido, de forma simplista e generalizada, como literatura pós-moderna” (Carvalho, 2005, p.25), seria um equívoco lê-lo como um escritor pós-moderno, já que, pelo que se depreende do texto, esse termo se vincula à literatura de falsificações, e feita para agradar. Em oposição a isso,

o que *Agape Agape* revela é a nostalgia do que era mais caro e fundamental ao projeto da literatura moderna, a nostalgia da juventude de uma arte e de uma literatura verdadeiras, capazes de tudo. Em seu “canto do cisne”, Gaddis lembra apenas o que os seguidores da escola das convenções tentam ocultar: a liberdade do romance (Carvalho, 2005, p.27).

Mas é possível à literatura do presente recuperar essa face heroica e libertária do modernismo? É possível, como quer Carvalho, aplicar ao momento em que vivemos a lógica de resistência modernista vinculada a um tempo de monopolismo capitalista que, no entanto, ainda deixava brechas para a resistência se instalar?

Contudo, o projeto de Bernardo Carvalho não

visa apenas a isso. Há outras ambições em jogo, fazendo com que o elogio do pária e da incongruência fiquem pormenorizados em seus escritos. Idealmente, o autor parece querer se inserir no que poderíamos chamar de uma sociedade mundial da literatura. Se não consegue, ao menos tal reivindicação pode aumentar as condições do escritor brasileiro antenado de se fazer ouvir internamente, em um espaço literário como o nosso, bastante marcado pela literatura socialmente interessada.

* * *

No texto “As coleções de literatura estrangeira”, Gisèle Sapiro argumenta que “as formas de universalização [em termos de estratégia dos atores, mas também dos modos de valorização de suas obras] variam das mais politizadas às mais despolitizadas”: “o modo de universalização politizado sublinha a dimensão moral ou ainda a dimensão histórica e memorial da literatura”. Em oposição a este, o modo de universalização despolitizado consiste em

valorizar a potência geral e a qualidade literária da obra sem levar em conta qualquer particularismo, quer se trate as suas qualidades formais, de sua inscrição na literatura universal (pela referência mais ou menos implícita aos clássicos do passado), de sua dimensão auto-referencial, ou ainda da expressão de ponto de vista individualistas ou subjetivistas reenviando a experiências que podem ser partilhadas além das fronteiras geográficas ou temporais (Sapiro, 2008, p.207).

Do ponto de vista da estratégia do autor, é possível afirmar que a obra de Bernardo Carvalho busca participar desses dois universalismos, pois, apesar de reivindicar a literatura como um tipo de linguagem superior, desinteressada, sobre os espaços muitas vezes indeterminados e fluidos, está também em jogo, em seus escritos, a crítica das identidades fixas e estáveis, como, por exemplo, o nacionalismo e o compromisso da literatura com a realidade brasileira.

Com efeito, é justamente esse caráter universal duplo (politizado/despolitizado) das narrativas de Carvalho que será notado por uma parte da crítica cultural da França, país onde o autor brasileiro tem conseguido boa inserção.

Lá, ele é hoje publicado pela editora Métailié, considerada pequena, mas com boa reputação entre os leitores mais exigentes. Dos ficcionistas brasileiros contemporâneos de maior prestígio atualmente,

a editora já publicou dois livros de Luiz Ruffato, um de Cristóvão Tezza, um de Silviano Santiago, e acaba de publicar Adriana Lisboa e João Almino. A sua proprietária, Anne Marie Métailié, que das ciências humanas migrou para as literaturas lusófona e hispânica,⁵ conheceu Carvalho quando ele, correspondente da *Folha de S. Paulo* em Paris, entrevistou-a. Ela ficara impressionada com sua inteligência e acabaram se tornando amigos. Ele só entraria para a editora dela a partir do quarto livro lançado na França, *Mongólia – os três primeiros, Aberração, Bêbados e Sonâmbulos e As iniciais*, foram publicados pela editora Rivages. Mas, desde que tomara conhecimento de sua literatura, Anne Marie Métailié, que faz questão de dizer que não publica aquilo pelo qual não se apaixonou, buscava trazer Carvalho para a própria editora.⁶

Para ela, independentemente da reputação que o autor possa ter em seu país de origem, a opção por traduzir uma obra passa necessariamente pelo seu crivo crítico, e a literatura de Carvalho teria caído bem no gosto dela. Entre os aspectos da sua

5 Em entrevista a Isabelle Roche, ela explica: “[...] comecei publicando obras de ciências humanas. Depois me dei conta de que havia lacunas na literatura: alguns livros estrangeiros, que eu havia lido, não existiam em francês, ou, se existiam, as traduções eram péssimas. Era preciso agir, e foi com a publicação de escritores brasileiros que me lancei à publicação de textos literários”. Disponível em: <<http://lelitteraire.com/article1149.html>>. Acesso em: 3 maio 2012. Em entrevista a mim concedida, em abril de 2012, que transcorreu em português, língua em que, aliás, se expressa muito bem, Anne-Marie Métailié disse que seu interesse pela literatura brasileira viria do curso de graduação em Letras que ela teria feito na juventude, quando foi aluna de Marlise Meyer. À época, ela teria assistido, igualmente, a uma disciplina ministrada por Antonio Candido, quando da passagem dele por Paris. Ela também traduzirá Candido para o francês (*Littérature et sous-développement. L'endroit et l'envers*, Paris, Métailié; Unesco, 1995). Quando não referenciadas, as informações referentes a Anne-Marie Métailié são provenientes dessa entrevista.

6 Assim ela me relatou o encontro com Carvalho: “Ele me entrevistou e o achei muito, muito inteligente e nos demos muito bem. Ficamos mais ou menos em contato, e quando ele publicou os primeiros livros eu fiquei muito decepcionada por ele não tê-los me proposto. Ele passou por uma rede de amigos meus e seus livros foram publicados pela Rivage”.

literatura que mais chamam atenção de Anne-Marie Métaillé estão o medo e a paranoia, que o autor explora tanto como elemento de criação, quanto tema. Ademais, segundo ela, Carvalho sabe contar histórias:

Ele trabalha de uma maneira muito inteligente o tema do medo. Ele se coloca sempre, por meio dos seus textos, em situações de medo. E é muito, muito... Tem muito talento. Por outro lado, ele conta histórias, e isso para mim é muito importante. Acho que a literatura não é só estilo. Então, ele constrói uma obra... O seu português é um encanto. Eu gosto.

Em contraste com Anne-Marie Métaillé, que tem como critério para a escolha dos seus autores a capacidade deles de narrar, isto é, de contar uma história,⁷ os críticos franceses valorizam, sobretudo, os traços estéticos – narrativos – e políticos (político entendido a partir da tipologia de Sapiro) da obra de Carvalho. Elogiam o trabalho formal, em quase todas as resenhas de todos os romances. Escrevem, igualmente, sobre o parentesco da obra do autor brasileiro com a de Jorge Luis Borges, sobre a técnica da *mise en abyme*, sobre o detetivesco, que inclui, no caso, a investigação sobre a própria forma literária.

Ainda, são trazidos à baila aspectos relativos à autobiografia em *Nove noites*, como, por exemplo, no *lead* da resenha do jornal *Le Monde* – “Bernardo Carvalho segue a pista de um antropólogo e remonta em direção a seus próprios fantasmas” (Cortanze, 2005, p.V) – ou no artigo de Michele Gazier, para o *Télérama*, sobre o mesmo romance: “Carvalho não pinta seu próprio coração, atribuindo-o a um outro, mas vai ao limite de sua própria busca” (Gazier, 2005, p.34). Ainda, no caso de *O sol se põe em São Paulo*, Véronique Rossignol, do *Livres Hebdo*, ao mesmo tempo em que ressalta a complexidade da estrutura do romance, chama-o de “uma história de honra e humilhação” (Rossignol, 2008, p.4).

No conjunto da recepção crítica francesa da obra de Bernardo Carvalho, que é, talvez, o ficcionista brasileiro contemporâneo mais resenhado na França, há poucos artigos sobre o conteúdo explícito dos romances. Exceções seriam as publicadas no jornal *Le Figaro*, como essa, sobre *O sol se põe em*

São Paulo, cujo *lead* é: “Um milhão de descendentes de imigrantes japoneses vivem em São Paulo. O romancista brasileiro descreve de forma magnífica essa comunidade que não se esquece de onde vem” (Lapaque, 2008). No geral, contudo, as análises da obra de Carvalho na França semelham a esta, sobre *Bêbados e sonâmbulos*:

Elaborada como um quebra-cabeça e conduzida com um virtuosidade suficientemente alucinada, não se consegue resumir a intriga; ela funciona tanto como suspense quanto como metáfora da ficção, que multiplica os efeitos de espelho e as *myses en abyme*, para significar, no fim das contas, o arbitrário poético de toda fábula (Gabriel, 1998, p.62).

Nesse sentido, para a mídia cultural francesa, ou ao menos parisiense, Bernardo Carvalho aparece como um autor de forma difícil, cosmopolita, comparado eventualmente com outros escritores já consagrados, como Borges, Beckett e Conrad.

E não deixa de ser curioso que essas leituras por assim dizer universalizantes e positivas de suas obras venham seguidas de notas biográficas sobre o seu domínio do idioma francês e sobre sua relação com a cultura francesa, o que parece reforçar, junto ao público francês, o cosmopolitismo do autor. Por exemplo, Claude Michel Cluny, no *Le Figaro*, inicia seu artigo da seguinte forma: “Brasileiro nascido em São Paulo, íntimo de Paris, Bernardo Carvalho começa pelo mais difícil: os contos” (Cluny, 1997); já, na revista *Les Inrockuptibles*, Fabrice Gabriel escreve: “Bernardo Carvalho é um falso tímido, mas um verdadeiro romancista e um autêntico viajante. O que não significa que os livros desse brasileiro perfeitamente francófono (ele foi correspondente da *Folha de São Paulo* em Paris) sejam assimiláveis a simples relatos exóticos... (Gabriel, 1998, p. 62)”; também Véronique Rossignol destacará o “francês perfeito” de Carvalho (Rossignol, 2008, p. 4).

Em maio de 2005, ano do Brasil na França, a revista *Le Magazine Littéraire* publicou um artigo sobre a literatura brasileira contemporânea em que é ressaltada, justamente, a faceta cosmopolita da nova produção, tendo como destaque, no caso, o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, e também *Mongólia*, de Bernardo Carvalho. Segundo Erwan Desplanques,

no momento em que a França eleva as cores do país deles, com reforço de muito samba e clichês ameríndios, os autores parecem desgostar suas origens. Nenhuma palavra sobre os jogadores de futebol, nem sobre os dançarinos (*sic*) de capoeira. Fim

7 “Digamos que as preferências acabarão desenhando uma linha editorial, porque as preferências, não as temos do nada, é óbvio. Se precisasse definir um fio condutor, eu diria que publicamos livros que contam histórias”. Entrevista a Isabelle Roche (*op. cit.*).

do realismo social. Os homens de letras desertaram o Brasil, renegando tanto suas tradições quanto seus estereótipos. O destino é a terra de ninguém literária onde, desvinculados das preocupações identitárias dos mais velhos, eles podem enfim propor o universal (Desplanques, 2005, p.80).

Apesar de certo exagero, caso se observe de perto a produção literária contemporânea, com suas coleções “estrangeiras” como a *Amores Expressos* (Companhia das Letras), com suas participações em feiras de livro internacionais, e com seus romances “desterritorializados”, o comentário parece correto: aponta para uma das tendências da literatura brasileira contemporânea, que, como estou tentando demonstrar, é ressaltada na produção de Bernardo Carvalho. No entanto, como se verá, esse desejo de buscar o universal se choca na maioria das vezes com a realidade local, quer dizer, com o espaço de recepção estrangeiro. Assim, duplicidades e contradições aparecem não apenas na obra de Carvalho, mas também no modo como seus leitores a recebem.

Em seu texto “Consagração e acumulação de capital literário: a tradução como câmbio desigual”, Pascale Casanova divide em quatro grupos as línguas dominadas: as orais ou aquelas cuja escrita foi fixada recentemente; as de criação ou recriação recente, que se tornaram em um momento de independência uma língua nacional; as de cultura ou de tradição antiga ligadas aos países “pequenos”, como o holandês, o dinamarquês; as de grande difusão, com muitos falantes, mas pouco conhecidas no mercado literário internacional, sendo, portanto, literariamente dominadas. Assim, o português – ou o “brasileiro”, como é divulgada pela editora Métailié, a língua na qual Bernardo Carvalho escreve – faz parte desse último grupo. Apesar de uma suposta mudança de posição de nossa literatura no espaço literário mundial, agora talvez mais autônoma, isto é, mais próxima do centro desse espaço,⁸ como per-

8 De acordo com essa autora, em fragmento que, aliás, resume bem as teses de seu livro *A república mundial das letras*, “a partir da revolução nacional herderiana, o campo literário mundial, formado da quase totalidade dos campos literários nacionais, estrutura-se de modo durável, ao mesmo tempo segundo o volume e a antiguidade do capital e segundo o grau correlativo de autonomia relativa de cada campo literário nacional. O espaço literário internacional é, portanto, ordenado segundo a oposição entre, de um lado, um polo autônomo, os campos

cebe o jornalista de *Le Magazine Littéraire*, gostaria de frisar que a representatividade da língua literária de Carvalho pode, ao fim, limitá-lo à condição de autor nacional. E isso graças às especificidades do espaço de recepção, no caso, o francês.

Como se sabe, no Brasil, atualmente, o consumo frequente de uma literatura mais rebuscada se deve, praticamente, aos leitores especialistas (escritores, professores universitários, alunos de graduação e pós-graduação de cursos de letras e ciências humanas) e as instancias de consagração são formadas, sobretudo, por esse tipo de leitor.

Já, na França, além dos críticos – que podem ser tanto os jornalistas culturais quanto os acadêmicos, além dos próprios escritores⁹ – as livrarias têm um papel crucial na difusão, divulgação e seleção das obras, e o livreiro, mais do que um mero vendedor, é um mediador importante. De acordo com Priscilla Clark, para quem o estatuto da literatura na França tem a ver com raízes aristocráticas ainda hoje presentes:

Apesar dos avanços técnicos e de um mercado bastante expandido, a comercialização em larga escala chegou à França relativamente tarde, e uma razão certamente recai na percepção de editores e livreiros de que a sua tarefa é “nobre”, portanto distante do comercialismo vulgar do mercado (Clark, 1979, p.1066-1067).

Anne-Marie Métailié corrobora essa observação. Mesmo em um momento em que a França se depara com a massificação do mercado cultural, a editora de Bernardo Carvalho na França privilegia

literários melhores dotados de capital e, de outro, os campos nacionais desprovidos ou em formação e que são dependentes no que toca as instâncias políticas – nacionais na maioria dos casos. Podemos notar uma homologia de estrutura entre cada campo nacional e o campo literário internacional: os campos nacionais se estruturam também segundo a oposição entre um polo autônomo e cosmopolita, e um polo heterônomo, nacional e político. Essa oposição se encarna, notadamente, na rivalidade entre os escritores ‘nacionais’ e os escritores ‘internacionais’ (Casanova, 2002/2004, p.8).

9 Em texto que abre uma edição de 2012 da revista *Les Temps Modernes*, em número dedicado à crítica – *Les Critiques de la Critique* –, Antoine Compagnon reevoca Thibaudet para abordar o estado das três críticas, ainda válidas na França de hoje: de jornalistas, escritores e professores universitários (Compagnon, 2013, p.11).

o trabalho dos livreiros:

Focalizamos no trabalho dos livreiros! Então, mandamos o serviço de imprensa até os livreiros, discutimos com eles. Eles convidam os autores, fazem debates com o público porque eles têm credibilidade. Têm um papel importante na cultura e têm um papel social muito importante porque agora as livrarias que funcionam bem se tornam lugar de encontro, de sociabilidade. Então, trabalhamos diretamente com o leitor. E também tem as Feiras de Livro.¹⁰

Portanto, além de receber uma resenha em um jornal de prestígio, dá reputação a um autor, na França, o fato de sua obra ocupar as estantes das livrarias tradicionais, que, no caso, distinguem-se das do tipo “grande surface”, como as FNAC. Melhor ainda se ocupar as primeiras bancadas, onde são expostos os lançamentos e as preferências dos livreiros, que são, antes de vendedores, leitores e selecionadores dos produtos que oferecem.

O problema para os autores estrangeiros é que, em Paris, as livrarias separam os autores por línguas e nacionalidades. Por mais cosmopolita que seja, só por escrever em português, um autor como Bernardo Carvalho terá sua obra colocada na parte, sempre reduzida, destinada à literatura lusófona. Sobre essa contradição, escreve Gisèle Sapiro:

As estratégias de universalização podem variar, do apagamento das referências de tempo e espaço à sua acentuação de uma maneira distanciada, irônica, estetizante ou exótica, com piscadas de olhos aos símbolos de uma cultura “mundial” em formação, que se elabora e se difunde largamente a partir de Nova Iorque. Elas invariavelmente entram em con-

tradição com a propensão, na França, em classificar as literaturas de acordo com as línguas e os países, o que reenvia ao postulado de uma autonomia relativa das literaturas nacionais, enquanto as obras que se referem mais à literatura universal que à tradição nacional são cada vez mais numerosas, em particular nas literaturas periféricas (Sapiro, 2008, p.205).

O verbo “reenviar”, empregado aqui por Sapiro, aponta para uma marca que é raramente apagada e é a que prevalecerá quando se olha para o autor estrangeiro da periferia do espaço literário mundial, com raras exceções. Geralmente, o que o público francês busca nesse tipo de autor é a expressão de uma cultura nacional (Sapiro, 2008, p.203).¹¹

Isso explicaria, em boa medida, a escolha das capas de dois livros de Carvalho para a edição francesa, em que o específico ganha o lugar do universal. Por exemplo, a foto da contracapa de *Nove noites*, da edição brasileira, em que se vê um Bernardo Carvalho criança, de mãos dadas com um índio – este em indumentária típica – será a capa da edição francesa. Trata-se, assim, do oposto do que sugerem o conjunto da capa e da contracapa da edição brasileira. Na capa brasileira, de autoria de um fotógrafo francês apaixonado pelo Brasil, Marcel Gautherot, intitulada *Porto*, temos uma imagem em primeiro plano de um navio ancorado, ao lado dos guindastes, e, em segundo plano, navios no horizonte, partindo e chegando. Assim, a viagem, na capa brasileira, com todas as metáforas que ela carrega (deslocamento, desidentificação), em uma foto sem a presença da figura humana, dá lugar, na capa francesa, a uma imagem tipificada, em que se ressalta a figura de um índio enorme com uma criança. Essa foto, ao ser colocada, na edição brasileira, como antítese da foto da capa, permite ver no conjunto certa ironia, na exploração do contraste entre o geral e o particular.

Com efeito, a mesma mudança do universal ao particular parece valer para as capas de *O sol se põe em São Paulo*, em que a imagem de uma megalópole, que poderia ser tanto São Paulo quanto Tóquio,

10 Christian Roblin, diretor da SOFIA (Société Française des Interets des Auteurs de l'écrit), em entrevista concedida a mim, afirma que o que sustenta o funcionamento do mercado do livro e da edição na França são as livrarias “e o fato de termos uma rede de livrarias. A edição é essencialmente um mercado de oferta. É isso! Isso conta muito! Portanto, o livreiro tem seu papel ainda. Ainda porque, com a edição digital, essas livrarias estão fragilizadas e têm menos chance de sobreviver. O dia em que desaparecer o circuito de livrarias independentes haverá muita dificuldade para a edição. Porque a edição vive também dessa proximidade, do calor das pessoas que passam por lá. Aí está! Mas, de todo modo, é um pouco impactante [...]. Eu vou bastante às livrarias para ver, porque é sempre interessante. Vejo que há sempre pessoas dentro delas. Elas estão sempre cheias”.

11 Na conversa que tive com Olivier Desmettre, coordenador do festival *Lettres du Monde*, de Bordeaux, este destacou que o público que assiste aos escritores estrangeiros no festival constitui-se, em grande parte, de interessados ou no país, ou na sua cultura, ou, ainda, no seu idioma. Em 2005, o *Lettres du Monde* homenageou o Brasil. Estiveram presentes na ocasião, entre outros, Luiz Ruffato e Betty Mindlin, ambos autores publicados pela Métailié.

da edição brasileira, é substituída pela fotografia de uma mulher japonesa em luto, reenviando o leitor ao conteúdo explícito do romance e jogando contra as duplicidades – São Paulo/Tóquio, dia/noite, luminosidade/obscuridade – que, como se viu, o romance parece explorar, sem resolver. Assim, a capa “autoriza” a leitura que o resenhista do *Figaro* faz do romance.

De modo que as edições francesas ressaltam o que Sapiro entende como a dimensão exótica, chamada por alguns editores de etnográfica, a qual, segundo ela, remete a um particularismo despolitizado, próximo de uma lógica heterônoma, mas que tem sido o olhar sobre as literaturas estrangeiras na França (Sapiro, 2008, p.206). A própria editora, Anne Marie Métaillé, escolheu pessoalmente as duas capas para as edições francesas e optou pelo particular em detrimento do universal, pensando talvez no mercado potencial para os romances de Bernardo Carvalho.

Como assinala Pierre Bourdieu, em artigo sobre a circulação internacional das ideias (Bourdieu, 2008), o sentido e a função de uma obra estrangeira são determinados tanto pelo campo de chegada quanto pelo campo de origem, e isso por duas razões: porque o sentido e a função no campo de origem tendem a ser completamente ignorados e porque a transferência de um campo a outro se faz por meio de uma série de operações sociais, como, por exemplo, a seleção e as estratégias de valoração, que vão desde a escolha do tradutor à do prefaciador, nas quais se podem aplicar categorias de percepção e problemáticas próprias de um campo de produção diferente.

No caso de Bernardo Carvalho, há certa homologia entre sua obra e a editora na qual ela é publicada, no sentido de ambas fazerem parte do polo de produção restrita. Por outro lado, trata-se de editora conhecida, sobretudo, por ser especialista em literaturas nacionais e línguas semiperiféricas (o espanhol) e periféricas (o português). As tradutoras dos romances de Carvalho, que poderiam, também, imputar maior valor à obra dele, não são figuras destacadas no campo literário francês.¹² Amenizaria, quem sabe, a recepção desigual,

12 As tradutoras de Carvalho na França são Marivonne Lapouge-Petteoreli, para *Aberração, Bêbados e sonâmbulos* e *As iniciais*; e Geneviève Leibrich, para *Nove noites, Mongólia, O sol se põe em São Paulo* e *O filho da mãe*. Segundo categorias de Casanova (2002/2004), não são nem “consagradoras caris-

quando comparada à sua posição de destaque no Brasil, o fato de Carvalho conseguir ele mesmo se posicionar na mídia cultural francesa, controlando, de certo modo, a recepção de uma obra de ambição cosmopolita.¹³

Em um espaço literário dominante como o francês, Bernardo Carvalho acaba tendo um lugar dúplice: autor universal, por boa parte da crítica cultural, e autor específico, de uma língua e de uma literatura dominadas, por parte de outros mediadores e, supõe-se, do público leitor, com o reforço das estratégias da editora francesa, por onde sua obra é publicada. Como explica Pascale Casanova, “a desigualdade linguístico-literária implica que o valor de um texto literário – seu valor no mercado dos bens literários – depende, ao menos em parte, da língua na qual ele é redigido” (Casanova, 2002/2004, p.14).

* * *

Ao acionar o referencial estrangeiro já consagrado, ao se filiar ao *grand monde* da literatura mundial, demonstrando suas credenciais aos de dentro, Bernardo Carvalho se constrói, internamente, como o mais cosmopolita dos nossos escritores. Um dos efeitos desse empenho é que, para setores da crítica literária brasileira, Carvalho é visto como autor cosmopolita e, portanto, em tempos de mundialização literária, acaba sendo bem cotado aqui dentro. Para fora, contudo, ele figura como um autor brasileiro. Recuperando um fragmento do romance, sua história como escritor, dentro do espaço literário, é um pouco a de suas personagens, “gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que seja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação” (Carvalho, 2007, p.164).

Referências

BEAL, S. (2005). *Becoming a character: an analysis*

máticas”, como, por exemplo, um Valérie Larbaud tradutor de Joyce, nem “consagradoras institucionais”.

13 De acordo com Anne-Marie Métaillé: “O Bernardo [Carvalho] tem uma vantagem enorme para um editor porque ele fala muitos idiomas, então, quando vem pode dar entrevistas diretamente, pode participar de debates, diretamente. E pode participar em emissões de rádio. Isto é importantíssimo para a recepção da obra pelos leitores!”.

of Bernardo Carvalho's *Nove noites*. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 2, p. 134-149.

BOURDIEU, P. (2002). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 145, p. 3-8.

CARVALHO, B. (2007). *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2013). O que é ser brasileiro hoje? *Libération*, Paris, 17/04/2000. Disponível em <<http://www.liberation.fr/tribune/0101331704-les-500-ans-du-bresil-qu-est-ce-qu-etre-bresilien-aujourd-hui-la-question-a-toujours-hante-le-pays-qui-sombre-dans-un-desenchantement-sur-les-valeurs-o-que-e-ser-brasileiro-hoje>>. Acesso: em 25 jul. 2013.

_____. (2005). *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha.

_____. (2010). *A trama traiçoeira de Nove noites (entrevista)*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

_____. (2010). Fiction as exception. *Luso-Brazilian Review*, v. 47, n. 1, p. 1-10.

CASANOVA, P. (2002). *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade.

_____. (2002-2004). Consécration et accumulation de capital littéraire: La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 144, p. 7-20, 2002/2004.

_____. (2005). Literature as world. *New Left Review*, n. 31, p. 71-90.

CLARK, P. P. (1979). Literary Culture in France and the United States. *American Journal of Sociology*, v. 84, n. 5, p. 1057-1077.

CLUNY, C. M. (1997). Récits diaboliques. *Le Figaro*, Paris, 15 maio.

COMPAGNON, A. (2013). Quand les écrivains ne s'aimaient pas. *Les Temps Modernes*, n. 672, p. 8-14.

CORTANZE, G. (2005). Traque intérieure en Amazonie. *Le Monde*, Paris.

DESPLANQUES, E. (2005). Pourquoi le Brésil. *Le Magazine Littéraire*. Paris, n. 442.

GABRIEL, F. (1998). Faux-semblants. *Les inrockuptibles*. Paris, 25 mar. 1998.

GAZIER, M. (2005). La fée anthropologie. *Télérama*, Paris, 24 ago. 2005.

HOLLANDA, H. B. (2004). *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

JAMESON, F. (1996). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.

LAPAQUE, S. (2013). Tokyo-Sao Paulo, aller-retour. *Le Figaro Littéraire*. Paris, 13/11/2008. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/livres/2008/11/13/03005-20081113ARTFIG00417-tokyo-sao-paulo-aller-retour-.php>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

MARQUES, I. (2010). O rastro do caracol: o dilema da identidade em Bernardo Carvalho. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, n. 10-11, p. 236-248.

MÉTAILIÉ, A. M. (2013). Entrevista a Isabelle Roche. Disponível em: <<http://lelitteraire.com/article1149.html>>. Acesso em: 3 maio 2013.

PRENDERGAST, C. (2001). Negotiating World Literature. *New Left Review*, n. 8, p. 100-121.

RESENDE, B. (2008). *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional.

ROSSIGNOL, V. (2008). Au pays du soleil couchant. *Livres Hebdo*, Paris.

SAPIRO, G. (2008). Les collections de littérature étrangère. In. *Translatio: le marché de la traduction en*

France à l'heure de la mondialisation. Paris: CNRS Éditions.

VIEIRA, Y. F. (2004). Refração e iluminação em Bernardo Carvalho. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 70, p. 195-206.

Jefferson Agostini Mello é professor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP), atuando nos programas de pós-graduação em Estudos Culturais (EACH) e em Literatura Brasileira (FFLCH), ambos da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: <jefferson@usp.br>.

Recebido para avaliação em março de 2013. Aprovado para publicação em abril de 2013.