

A PARTE QUE SE QUER TODO: SINCERIDADE, METONÍMIA E A URGÊNCIA DA PARTICULARIDADE EM *SOLITÁRIA*, DE ELIANA ALVES CRUZ

THE PART THAT WOULD BE THE WHOLE: SINCERITY, METONYMY, AND
THE URGENCY OF PARTICULARITY IN *SOLITÁRIA* BY ELIANA ALVES CRUZ

Rafaela Rogério Cruz

Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (Recife/Brasil).

Professora na Universidade Federal Rural de Pernambuco - Unidade Acadêmica de Serra Talhada (Serra Talhada/Brasil).

E-mail: rafaela.cruz@ufrpe.br

Recebido em: 22 de janeiro de 2026

Aprovado em: 25 de abril de 2026

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 23 | n. 2 | p. 94-119 | jul./dez. 2026

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v2.4684>

RESUMO

A partir do episódio provocado pela entrevista da tradutora Aurora Bernardini, em que obras de Elena Ferrante, Annie Ernaux e Itamar Vieira Junior são desqualificadas como literatura por privilegiarem o conteúdo em detrimento da forma, este ensaio reflete sobre os contornos de uma estética negro-brasileira em relação dialética com a ideia de identidade nacional e sua crise. Tomando como objeto o romance *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz, o ensaio argumenta que o excesso de expressividade do conteúdo que caracteriza a obra não constitui uma insuficiência formal, mas uma configuração estética historicamente determinada, aqui denominada sinceridade como condição. Através do diálogo com a New Sincerity norte-americana, com a teoria da alegoria nacional de Fredric Jameson e com a tríade dialética de György Lukács, o ensaio propõe que *Solitária* opera não como alegoria mas como metonímia da crise nacional brasileira, e que suas principais manobras formais, a urgência da particularidade, a inversão da ordem singular-típico e a construção do Golden Plate como parte que se quer todo, respondem a uma demanda histórica que o romance não pode recusar. Na última seção, a partir do conceito de políticas de memória de Paul Ricoeur e da distinção entre *Darstellung* e *Vertretung* em Gayatri Spivak, o ensaio examina o paradoxo constitutivo dessa demanda e as tensões que ela impõe tanto à produção quanto à recepção crítica da literatura negro-brasileira contemporânea.

Palabras clave: literatura negro-brasileira; estética; identidade nacional; sinceridade; metonímia; políticas de memória

ABSTRACT

Taking as its starting point the controversy sparked by translator Aurora Bernardini's dismissal of works by Elena Ferrante, Annie Ernaux, and Itamar Vieira Junior as not properly literary due to their privileging of content over form, this essay reflects on the contours of a Black Brazilian aesthetic in dialectical relation with the idea of national identity and its crisis. Focusing on Eliana Alves Cruz's novel *Solitária* (2022), the essay argues that the excess of expressive content that characterizes the work does not constitute a formal shortcoming, but rather a historically determined aesthetic configuration, here termed sincerity as condition. Through dialogue with the North American New Sincerity, Fredric Jameson's theory of national allegory, and György Lukács's dialectical triad, the essay proposes that *Solitária* operates not as allegory but as metonymy of the Brazilian national crisis, and that its central formal strategies — the urgency of particularity, the inversion of the singular-typical order, and the construction of the Golden Plate condominium as a part that seeks to be the whole — respond to a historical demand the novel cannot refuse. In the final section, drawing on Paul Ricoeur's concept of politics of memory and Gayatri Spivak's distinction between *Darstellung* and *Vertretung*, the essay examines the constitutive paradox of this demand and the tensions it imposes on both the production and critical reception of contemporary Black Brazilian literature.

Keywords: Black Brazilian literature; aesthetics; national identity; sincerity; metonymy; politics of memory

Em agosto de 2025, o site da Folha de S. Paulo publicou uma entrevista com a tradutora e escritora Aurora Bernardini que provocou verdadeiro frisson nas redes sociais. No texto, Bernardini, vencedora do Prêmio Jabuti de Tradução, afirma que, embora interessantes e emocionantes, as obras de Elena Ferrante, Annie Ernaux e Itamar Vieira Junior não seriam propriamente literatura, já que nelas prevalece a preocupação com o conteúdo em detrimento do trabalho formal. À primeira vista, a repercussão da entrevista parece surpreendente. Afinal, numa época em que a capacidade média de atenção é continuamente mutilada, de um lado, pela temporalidade microscópica dos *reels* e, de outro, pela inteligência artificial generativa, cujos modelos mais básicos já são capazes de sintetizar qualquer obra, por mais extensa que seja, em econômicos e eficientes parágrafos, quem ainda se importaria com algo aparentemente tão arcaico quanto o estatuto da literatura?

Contudo, nada há de surpreendente no episódio. Ao contrário, ele condensa uma série de ansiedades e impasses mais amplos, cujo escopo temporal e geográfico excede em muito as formulações de Bernardini. Por razões de espaço, não será possível seguir o rastro de todas as problemáticas¹ implicadas pela entrevista e por sua recepção, mas uma questão suscitada pela polêmica nos é crucial. Em um dado momento da entrevista, depois de ter apontado os pontos fortes e as debilidades do romance de Itamar Vieira Junior, Bernardini reflete sobre os motivos da atual prevalência do conteúdo não apenas dentro da ficção, mas também como parâmetro utilizado pela crítica na avaliação de tais obras. Ela sustenta que “O passado não pode repercutir no presente como estão querendo. Esse fenômeno terrível do passado, a escravidão, não implica merecimentos no presente. É preciso partir da igualdade de condições de conhecimento. Não se pode dar o mérito antes das condições.” Deve estar claro que, para a tradutora, a demanda de reparação histórica é uma força extra-literária que tem suplantado, de forma indevida, critérios *verdadeiramente estéticos*. Mais do que um comentário circunstancial sobre a recepção de uma obra específica emitido por uma única crítica, esta polêmica evidencia um conjunto de tensões em torno das relações entre literatura e esforços de reavaliação e reparação histórica, especialmente no contexto contemporâneo da produção negro-brasileira. É nesta seara de disputa que se inscreve o objetivo principal da nossa reflexão: pensar sobre os contornos de uma estética negro-brasileira em relação dialética não

¹ Entre as problemáticas que não será possível desenvolver aqui menciono a emergência das redes sociais, especialmente o *BookTok*, como novos espaços de formação e circulação do gosto literário; o papel dos book influencers na mediação entre obra e público e as implicações desse fenômeno para os critérios de legitimação literária; a tensão, no interior do campo progressista, entre políticas identitárias e o retorno a uma política de base classista como horizonte organizativo; e a performance da leitura como prática estética e forma de acumulação de capital cultural, especialmente entre públicos jovens.

apenas com a literatura nacional, mas sobretudo com a ideia de identidade nacional e sua crise. Para tanto, torna-se necessário deter-nos em três questões fundamentais.

A primeira delas concerne ao estado atual da velha dicotomia entre conteúdo e forma, à maneira como ela se manifesta na imanência da obra literária e às implicações críticas envolvidas na afirmação de que um desses polos se sobrepõe ao outro. A segunda refere-se à crise contemporânea da identidade nacional brasileira, à experiência traumática de desvelar o que as formas culturais anteriores sistematicamente eufemizaram, e ao modo como essa crise se objetiva nas formas literárias que emergem deste contexto. A terceira, por fim, extrapola o campo estritamente literário e diz respeito à configuração contemporânea das políticas de memória, bem como às formas de reação que elas suscitam no que concerne à representação e à inclusão de grupos historicamente marginalizados nas diferentes instituições e esferas das sociedades periféricas do capitalismo neoliberal. A reflexão em torno dessas questões fornecerá a espinha dorsal teórica e organizativa deste ensaio.

Contudo, porque é justamente na materialidade do texto literário que encontramos os índices dos impasses, contradições e possibilidades da complexa relação entre o objeto estético e a sociedade que o produz, veremos como tais questões se manifestam no interior e na recepção de uma obra específica: o romance *Solitária*, da escritora e jornalista Eliana Alves Cruz. Texto abertamente comprometido com a crítica social, em especial com a questão do racismo estrutural como pedra fundamental da organização da sociedade brasileira, *Solitária* configura uma interessante relação entre forma e conteúdo. É no rastro de examinar as engrenagens dessa relação que emergem nossos objetivos específicos. O primeiro é demonstrar que existe um excesso de conteúdo no romance, mas que tal excesso não representa necessariamente uma insuficiência formal, e sim uma forma particular, uma configuração estética historicamente determinada, aqui denominada “sinceridade como condição”. Em um diálogo tensionado com o pensamento de Fredric Jameson, o segundo objetivo é demonstrar como *Solitária* funciona não como alegoria nacional, mas como metonímia de uma crise da identidade nacional brasileira. O terceiro é examinar o paradoxo constitutivo de uma demanda histórica, o *fardo da representação*, que recai sobre a literatura negro-brasileira contemporânea, mostrando como ele ao mesmo tempo determina a forma do texto de Cruz e expõe seus limites. Finalmente, busco também interrogar as políticas da ficção que informam a recepção profissional dessa literatura, inclusive a minha própria posição como uma mulher negra formada por tradições teórico-críticas que simultaneamente compartilho e recuso. Para tanto, a presente análise articula a leitura imanente do texto literário a um quadro teórico (György Lukács, Fredric Jameson e Jacques Rancière) preocupado, sobretudo, em investigar de que maneiras a forma do objeto estético, mais até do que seu conteúdo, é socialmente determinada e determinante.

SOLITÁRIA E A NOSSA (VELHA) SINCERIDADE COMO CONDIÇÃO E FORMA

Solitária, publicado em 2022, é o quarto romance da escritora fluminense e marca um ponto de inflexão interessante no conjunto de sua obra, pois é a primeira a ter como contexto histórico-temporal o Brasil contemporâneo, em oposição ao Brasil pré-abolição de *Água de Barrela* (2016), *O crime do cais do Valongo* (2018) e *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020). Narrado sempre em primeira pessoa, o romance se inicia num movimento interessante, em que aquilo que, seguindo a lógica de Bernardini, podemos identificar como seu conteúdo é posto inteiramente em evidência já no primeiro parágrafo:

— Mãe... a senhora precisa se libertar dessas pessoas... A senhora não deve nada a elas, pelo contrário. Mãe... Sou eu, a Mabel, sua filha. Não tenha medo de encarar esse povo que nunca limpou a própria privada! (Cruz, 2022, p. 9)

A leitora familiarizada com a formação social brasileira pode inferir sem grandes dificuldades o lugar ocupado pela mãe da narradora em relação ao polo antagônico representado pelas pessoas das quais ela “precisa se libertar”, pessoas que “nunca limpam a própria privada”. A totalidade histórica da experiência nacional aparece aqui, e ao longo do restante da obra, condensada em unidades textuais simples, cuja inteligibilidade imediata constitui menos um acidente do romance do que um de seus princípios formais fundamentais. Tentarei demonstrar que existe no romance de Eliana Alves Cruz um excesso de expressividade do conteúdo. Excesso que é sempre sincero e que, não raras vezes, é tomado por um didatismo fruto da ânsia de afastar qualquer dúvida, de negar qualquer eufemismo. A todo o momento, a narração não mede esforços para que a leitora entenda o que está em jogo e para causar o efeito de identidade entre o mundo da diegese e o do real da leitura.

O adjetivo sincero aqui é importante, pois argumento que não se trata de um juízo da crítica frente ao enunciado literário, mas antes uma configuração estética que conta com uma história e uma razão de ser bem específicas e que precisa ser compreendida nas especificidades do texto de Cruz e, através dele, estendida para outras obras que, especialmente no contexto das periferias do capitalismo, “sofrem” com o que estou chamando de excesso de expressividade do conteúdo. A questão da sinceridade, contudo, não se encerra em nossos contextos periféricos, pois também figura como uma seara curiosa e interessante dentro da produção e crítica cultural do mundo avançado. No final da década de 80 e ao longo da de 90 do século passado, emergiram formas de expressão que pareciam querer se afastar dos irônicos e cínicos ditames da arte pós-moderna, tendência que foi reunida baixo o termo *New Sincerity*. Segundo o romancista David Foster Wallace, um de seus principais expoentes, esta nova forma de fazer artístico seria levada a cabo por

Algun grupo extraño de “anti-rebeldes”, observadores natos que ousan recuar do olhar irônico, que têm a audácia infantil de realmente defender valores de sentido único. Que tratam os velhos sofrimentos e emoções humanas fora de moda da vida nos EUA com reverência e convicção. Que evitam a autoconsciência excessiva e a fadiga cínica. Esses anti-rebeldes estariam ultrapassados, é claro, antes mesmo de começar. Sinceros demais. Claramente reprimidos. Retrôgrados, pitorescos, ingênuos, anacrônicos. (Foster Wallace, 1993)²

A Nova Sinceridade não se restringe a produção. Matthew Barillo (2018) nos diz que no escopo da crítica ela pode ser definida como um modo interpretativo cujo principal traço distintivo é a ênfase na identidade e coerência, em oposição a alienação e a ironia, como princípios organizativos da relação entre leitora e texto literário; além de postular a estabilidade e transparência da relação dialética de outras dicotomias fundamentais da experiência estética: a interioridade/exterioridade do universo da obra, a relação entre sujeito e alteridade e, mais importante para nós, significado/expressão. A Nova Sinceridade se volta então “para aquilo que um texto significa, (...) para interpretar como um autor ou texto navega por inúmeras camadas de artifício e performatividade a fim de transmitir uma mensagem, ideia, sentimento ou valor sincero ao seu público”³ (Barillo, 2018, p. 1).

Seria imprudente estabelecer uma identidade imediata entre a estabilidade da relação entre significado e expressão com aquilo que Bernardini denunciou como abandono da forma em prol do conteúdo. Afinal de contas, quem poderia acusar um romance como *Infinite Jest* de padecer de tal “mal”? Entretanto, penso ser possível afirmar que, para essa estética, a função da forma é garantir a transmissão final não apenas do conteúdo, mas do seu *sentido único*, com o mínimo de ruído possível. *Solitária* opera segundo esta lógica. A “moral”, por falta de melhor termo, dos acontecimentos da trama é sempre afirmada. O que podemos apreciar, por exemplo, no momento da narrativa em que Mabel, após descobrir que estava grávida, reflete sobre como as consequências do ato sexual lhe são muito mais caras que para a “garota do apartamento 31”, cuja posição socioeconômica facilitaria seu acesso ao aborto, garantindo que sua

² No original: the next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of anti-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naive, anachronistic.

³ No original: towards what a text means, or—more complexly—interpreting how an author or text navigates innumerable layers of artifice and performativity in order to pass along an earnest message, idea, feeling, or value to their audience; these studies have placed The New Sincerity in opposition to irony or any other mode of expression that purposely obfuscates meaning.

vida continuasse virtualmente a mesma. A reflexão, entretanto, não se detém na especificidade da questão do aborto e assim segue:

Pensei no que ouvi Jurandir dizer a João quando brigaram: “E desde quando tu tens direito de errar como esses garotos erram, moleque?”. Pois é. Pessoas como nós precisam calcular tudo com precisão ou a vida pode complicar para sempre... E eu me revoltava porque não achava isso justo. (Cruz, 2022, p. 51)

Nota-se uma compulsão do texto pela transparência moralizante, pelo *sentido único*. A narradora recupera a memória de uma conversa entre terceiros para equipará-la à sua situação individual. E assim a diferença frente a dilemas singulares é suprasumida para revelar a diferença estrutural entre *nós* e *eles*.

Aqui temos um ponto interessante de tensão entre a *New Sincerity* e o que está em jogo na urgência do conteúdo no romance de Eliana Cruz. A questão moralizante também é central para a estética da sinceridade de Wallace e aparece articulada a retomada e reafirmação de valores nacionais que, segundo ele, encontravam-se desprestigiados na produção cultural que lhe era contemporânea. Observa-se nos dois casos uma crise da identidade nacional, entretanto elas são de natureza sobremaneira diferentes. Wallace expressa uma nostalgia pela positividade de um momento anterior em que “os velhos sofrimentos e as emoções humanas” faziam parte da vida nacional e que estavam também presentes em sua produção cultural. Isto é dizer que há uma identidade nacional expressa literariamente e, conseqüentemente, uma nação qualitativamente diferente a ser recuperada. Em *Solitária*, ao contrário, o que está em jogo é expor a insustentabilidade da identidade nacional construída e apaziguada através de formas culturais anteriores. Por isso, o texto insiste na problemática da afetividade envolvida nas relações servis e como ela organiza o tecido social brasileiro para além da especificidade do trabalho doméstico e da categoria “mucama permitida”, nos termos da incontornável Lélia Gonzalez (1984).

A afetividade nas relações servis constitui um dos territórios mais persistentes da produção cultural em sociedades marcadas pela divisão racial e de gênero do trabalho⁴. O que é distintivo da obra em questão é a postura vigilante com a qual Mabel recusa a modulação do sentido destas relações. A todo momento, quando a personagem da sua mãe, Eunice, expressa amor, lealdade e desejo de proteger a família de seus antigos patrões, Mabel sustenta sua oposição de forma veemente, oposição que opera em termos de juízos absolutos. Para ela, sua mãe desperdiça sua lealdade e amor unilateralmente, como quem joga pérolas aos porcos, com pessoas que não merecem, pessoas *ruins*. A princípio, isso gera um

⁴ Pensando em produções cinematográficas, podemos citar o filme brasileiro *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muylaert; o mexicano *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón; e o norte-americano *The Help* (2011), de Tate Taylor.

ruído na leitura no tanto que estabelece um maniqueísmo inflexível, que só pode ser mantido através de personagens arquetípicos. A patroa rica, frívola e desocupada e sua filha mimada e perversa. Ambas incapazes de performar as tarefas mais básicas para reprodução das próprias vidas. O ruído percebido é fruto da nossa experiência com a ficção e com o universo fora dela, onde aprendemos que estas relações são complexas e encerram uma série de contradições porque as pessoas nelas envolvidas assim também o são. Entretanto, a resistência da narrativa em conferir complexidade psicológica a essas personagens suscita uma questão interessante. Se a suspeita de que pode haver algo de autêntico e genuíno mesmo nas relações de poder mais desiguais serve à manutenção destas, ao negar completamente esta suspeita o romance pode tornar, no nível ficcional, estas relações realmente insustentáveis. Tal formulação parece nos aproximar daquilo que Fredric Jameson, em seu *O inconsciente político* (1992), definiu como a função da narrativa: a de representar uma resolução imaginária para contradições reais que, no plano histórico concreto, persistem irresolutas. Como ato socialmente simbólico por excelência, a narrativa cumpre um papel ideológico crucial na manutenção da ordem social ao conter, no interior da forma, antagonismos que a experiência histórica não consegue superar.

Temos então duas hipóteses sobre a unidimensionalidade das personagens de *Solitária*, especificamente das personagens brancas, mas não apenas delas, como veremos mais à frente. A primeira é que o maniqueísmo da representação apresenta uma resolução rápida para as contradições reais da economia afetiva no campo do histórico concreto, apaziguando-as. Evidentemente, apaziguamento aqui significa algo muito específico, isto é, o achatamento e descomplexificação de nuances e contradições que, por sua vez, resultam na simplificação do horizonte de resolução. Nos termos do romance e da sociedade que o recebe, isso significa dizer que o destino dos moradores do condomínio *Golden Plate*, em especial da família dos patrões de Eunice, que ao fim do romance vão finalmente responder juridicamente pela morte do menino Gilberto⁵, contraposto a ascensão social de Mabel que termina como médica atuando nas trincheiras da pandemia da covid-19, é apresentado, se não como uma superação, certamente como uma compensação narrativa e simbólica para o problema da manutenção das relações servis no Brasil, representando uma vitória *moral* contra os patrões. A segunda hipótese é que a transparência das personagens-arquétipos, bem como outras configurações formais da obra, causa um ruído de inverossimilhança que faz com que a leitora não possa abstrair plenamente as resoluções apresentadas. Desta forma, o romance evidenciaria a insustentabilidade das relações sem verdadeiramente resolvê-las.

⁵ Um dos pontos mais importantes do enredo é a morte de Gilberto, filho da nova diarista da família dos patrões de Eunice. Em uma referência direta ao caso do menino Miguel, Gilberto cai da janela do apartamento enquanto Camila, que deveria estar cuidando dele, deixa-o sozinho no quarto de seus pais enquanto recepciona suas amigas.

no nível da leitura, sem performar nosso anti-racismo por nós. Argumento que a leitura do romance se dá na tensão entre essas duas hipóteses.

A primeira hipótese é sem dúvidas a mais fácil de demonstrar e demandaria da leitora e da crítica não mais que a seleção de alguns trechos isolados. A segunda, contudo, exige que levantemos a suas condições. Uma delas é justamente que as personagens sejam percebidas como arquétipos. Para isso, é necessário que a leitora tenha tal experiência com a forma literária que conforme suas expectativas concernentes ao nível de desenvolvimento da “personalidade” de uma personagem literária em oposição a uma forma que lhe é supostamente anterior, nos termos da cronologia oficial das formas literárias ocidentais, o arquétipo. Ou seja, que a leitora tenha internalizado o horizonte da *evolução* da forma, de um momento menos para um mais desenvolvido. Este é um ponto de inflexão interessante que nos leva de volta à questão da sinceridade. Em sua defesa do retorno da sinceridade, Foster Wallace antecipa a crítica de que tal retorno seria visto como ultrapassado, “retrógrados, pitorescos, ingênuos, anacrônicos”. Além de estabelecer uma sugestiva cadeia de significação que conecta sinceridade com uma ideia de anterioridade, o diagnóstico de Wallace é também índice da mesma consciência do trajeto histórico das convenções da forma literária ocidental.

Entretanto, antes de prosseguirmos neste sentido, é indispensável fazer algumas considerações sobre o que, até aqui, tem operado como uma aproximação pouco mediada entre a obra de Cruz e a *New Sincerity* e entre o contexto norteamericano e o brasileiro. Primeiro, precisamos dar conta da distância temporal entre os dois polos. Neste sentido, aponto que a tendência à sinceridade permaneceu e segue ganhando tração. No âmbito da produção audiovisual norte-americana, séries como *Ted Lasso* e *Abbot Elementary* e filmes como *Uma batalha após a outra* são sucesso não apenas de público, mas de crítica. Não obstante as consideráveis diferenças de registro e de gênero, elas apresentam ao público a afirmação e celebração de uma mensagem, ideia, sentimento ou valor sincero, no termo que estamos usando aqui, uma moral incontrita. Devemos aproximar *Solitária* deste impulso de sinceridade não como a repetição dependente, necessariamente posterior, das tendências culturais de espaços hegemônicos, mas como resposta a, e intervenção na, manifestação local específica de uma crise de contornos globais.

O esquema da relação dialética entre esta crise e o objeto estético já é bem conhecido, mas vale a pena resumi-lo aqui. Segue que em meados do século XX, o cinismo da arte pós-moderna zombava todas as grandes narrativas. Contudo, no crepúsculo do século, com a vitória incontestada do mundo capitalista

frente a sua opção, encapsulada simbolicamente na queda do muro de Berlim e também na capitulação⁶ das revoluções no continente africano à ordem do capital, o cinismo pós-modernista perde seu objeto. Derrotadas as utopias socialistas e suas narrativas teleológicas, impõe-se sobre estes espólios a tese escatológica do fim da história: não há outra alternativa que o capitalismo neoliberal. O cancelamento de um horizonte teleológico, que direciona o conjunto caótico e traumático dos acontecimentos do dia-a-dia em direção a um futuro redimido, implica o cancelamento do sentido em si. É neste contexto que o objeto estético da nova sinceridade emerge para reabilitar o sentido como possibilidade e como condição para a reprodução simbólica da vida. A questão é que à medida que se agrava a crise no nível da experiência, do concreto histórico, o objeto cultural se converte no principal, senão único, lugar onde a crise pode ser resolvida. Isso significa dizer que a representação se converte no cenário onde as vitórias podem ser encenadas. Aliás, a representação se torna ela mesma a vitória.

No Brasil, esse processo é atravessado por uma mediação institucional específica, que passa pela universidade e também pelo mercado editorial, que importou não apenas as formas culturais hegemônicas, mas também os critérios pelos quais elas seriam avaliadas e hierarquizadas. Entretanto, a crise à qual essas formas respondem ganha aqui uma camada de outra ordem. A vitória do capitalismo global é posta também como a vitória de um ethos democrático, não por acaso temos nosso processo de “redemocratização” no final dos anos 1980. O modelo de sociedade ideal que se estabelece, o da democracia neoliberal, se promove como uma forma de organização social baseada na garantia de igualdade de condições. No Brasil, contudo, essa promessa encontra uma contradição estrutural insolúvel: a igualdade nunca chegou para mais de 50% da população: a população negra. O paradoxo é que é precisamente o ethos igualitário do discurso democrático que cria as condições para que essa contradição se torne visível e insuportável. Quanto mais se fala em igualdade, mais a desigualdade se torna legível como injustiça e não como destino, natureza ou hierarquia providencial. Isso provoca uma traumática reavaliação do passado histórico e descoberta progressiva da extensão da violência que as formas culturais anteriores sistematicamente atenuaram e romantizaram. Argumento então que a sinceridade das formas que emergem deste contexto responde a demanda urgente, não de recuperar valores perdidos, mas sim de nomear, pela primeira vez e sem eufemismo, a *verdade* histórica. E a

⁶ Por capitulação das revoluções africanas à ordem do capital entenda-se o heterogêneo processo estrutural que atravessou o continente nas décadas de 1980 e 1990. Os casos mais emblemáticos são o do CNA sul-africano, que após o fim do apartheid em 1994 abandonou progressivamente seu programa redistributivo em favor de políticas de ajuste neoliberal, e os do MPLA em Angola e da FRELIMO em Moçambique, que converteram a retórica revolucionária dos movimentos de libertação nacional em gestão local da ordem do capital global, processo acelerado pelos acordos de paz e pelas condicionalidades impostas pelas instituições financeiras internacionais.

representação que se torna vitória tem aqui um peso diferente. Não se trata da encenação de um retorno, mas a encenação de uma primeira vez.

Podemos observar este processo de forma exemplar na obra de Eliana Alves Cruz. Como já mencionado, seus romances iniciais, *Água de Barrela*, *O crime do cais do Valongo* e *Nada digo de ti, que em ti não veja* são um esforço de fazer ver, na ficção, a gravidade do que a narrativa da historiografia oficial trabalhou para atenuar. Enquanto os seus últimos dois romances, *Solitária* e *Meridiana*, tensionam o que significa, pela primeira vez, alcançar certas vitórias. Em *Solitária*, a estudante de medicina, Mabel, é a primeira de sua família a cursar ensino superior. Em *Meridiana*, temos a história da ascensão social de uma família negra que se muda para um bairro nobre da cidade, pela primeira vez superando a miséria geracional:

Nunca conheci a miséria do estômago, mas ela sempre me foi íntima. Um espectro que meu pai fazia sentar-se à mesa das refeições, ir conosco à escola ou deitar-se com a família no sofá diante da TV (Cruz, 2025, p.1)

Não é por acaso que este trecho, que resume tão bem a totalidade do sentido do romance, aparece logo no prólogo. Pois o que une os romances históricos e os contemporâneos de Cruz é menos o tema do que a urgência formal de fazer ver o sentido único. Nos primeiros, essa urgência serve ao desvelamento da violência atenuada. Nos segundos, serve para nomear o peso específico de vitórias que são primeiras vezes. A recorrência deste gesto, o sentido anunciado antes que a narrativa se desenvolva e a moral afirmada antes que os acontecimentos a demonstrem, é o que nos permite afirmar que a sinceridade como condição não é acidente mas estratégia formal. E é precisamente essa estratégia que, aos olhos de uma crítica formada nos critérios da *Weltliteratur*, vai parecer não apenas como um excesso do conteúdo em detrimento da forma, o que observamos em Bernardini, mas também como uma regressão a estágios mais rudimentares da forma literária. Pese aqui uma distinção importante. Como vimos, Wallace também antecipa que sua nova sinceridade seria recebida como anacrônica e ingênua. Entretanto, o julgamento de ingenuidade e anacronismo, quando recai sobre literaturas produzidas fora do mundo desenvolvido, ganha um peso suplementar, torna-se primitivo. O atraso deixa de ser geracional e estético e converte-se em estrutural e civilizatório.

METONÍMIA (DA CRISE) NACIONAL E A URGÊNCIA DA PARTICULARIDADE

Este duplo julgamento, o do excesso do conteúdo e a primitividade da forma, é o que Fredric Jameson tenta mapear em seu controverso ensaio "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" (1986). O teórico americano parte da opinião generalizada da crítica "primeiro-mundista"

de que as literaturas do terceiro-mundo, especialmente sua suposta insistência na questão nacional, não são capazes de provocar o mesmo prazer estético que obras como as de Proust ou Joyce; “e o que é talvez ainda mais prejudicial é sua tendência a nos lembrar de estágios ultrapassados do nosso próprio desenvolvimento cultural de primeiro mundo” (Jameson, 1986, p. 65). Ele segue para nos dizer que estas reações são, ao mesmo tempo, “perfeitamente naturais, perfeitamente compreensíveis, e terrivelmente paroquiais” (Jameson, 1986, p. 65), pois a leitora ocidental sempre encontra estes textos por via do seu gosto formado pelos modernismos da sua própria cultura e é com ele que os julga. Entretanto, após uma breve discussão da complexa relação dialética entre o estágio de desenvolvimento de uma determinada sociedade e seus objetos culturais, Jameson nos apresenta sua controvertida hipótese de que todos os textos do terceiro-mundo, especialmente os romances, devem ser lidos como alegorias nacionais. O autor afirma que a cultura que produz os romances realista ou modernista, isto é a cultura capitalista, tem como uma das suas principais características a separação radical entre o privado e o público, entre o poético e o político; entre Freud e Marx. Por isso a inclusão do conteúdo político nos romances ocidentais seria análoga ao “disparo de uma pistola em um concerto”, (Jameson, 1986, p.69). Já os textos do terceiro-mundo, mesmo aqueles *aparentemente* privados, necessariamente projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional. “A história do destino privado do indivíduo é sempre uma alegoria da situação combativa da cultura e da sociedade públicas do terceiro mundo.” (Jameson, 1986, p.69)

É de se esperar que uma tese tão categórica sobre um objeto de tamanha dimensão, a totalidade das literaturas do chamado terceiro-mundo, gerasse grande polêmica e, de fato, muito já foi dito sobre o assunto⁷. Interessa-nos, entretanto, observar a proposição de Jameson tensionada ao objeto de nossa reflexão até aqui, a questão da sinceridade como condição na obra de Eliane Cruz. Seria relativamente simples equiparar o excesso de expressividade do conteúdo com aquilo que o autor chamou de projeção da dimensão política. Entretanto, argumento que não há no texto de Cruz ruído suficiente, distância suficiente entre expressão e sentido para que se configure como projeção. Com isso quero dizer que Solitária, a todo momento, nega a *aparência* do privado, do verdadeiramente individual. Observemos o seguinte trecho:

As coisas daquela casa eram quase pessoas. Quando algum objeto se partia ou era danificado, parecia que eles entravam em luto profundo. Jogar uma xícara no lixo era a mesma coisa que enterrar outra vez gerações e gerações. Depois de passar cinco anos apenas na minha própria casa, observei que lá, ao contrário do apartamento da. d. Lúcia

⁷ Ver, por exemplo, a já clássica resposta do também marxista Aijaz Ahmad em sua obra *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (1992)

e do seu Tiago, as coisas que tinham história eram outras. Objetos feitos pela mão da gente, apenas os santos do canto de rezas da minha mãe no quintal. As plantas, todas elas tinham um passado grande que ia muito além de mamãe ou da mãe da mamãe. (Cruz, 2022, p. 119)

Embora tenhamos aqui a comparação entre dois espaços específicos, a casa dos patrões e da família de Eunice, é notável que a observação é trazida para estabelecer a diferença radical entre duas formas de existir. Uma em qual os objetos, as *coisas*, são alçados à categoria de entes queridos, tamanha sua preciosidade e importância nos processos de subjetivação das pessoas que partilham deste modo de viver. Já a outra é marcada pela reverência não pelos objetos, mas pelas mãos que os produziram, assim como por outros entes vivos cujo passado se estende muito além das existências humanas que testemunham. Isto é dizer, o que temos mais uma vez é o estabelecimento, no nível da narrativa, da diferença entre um “nós” e um “eles” que intenciona extrapolar a singularidade da diegese.

Esta urgência de evidenciar tal diferença não é exclusiva de Cruz e tampouco da literatura. Podemos observá-la, por exemplo, no pensador negro-brasileiro Antônio Bispo dos Santos que, em seu influente *Colonização, Quilombos: modos e significações* (2015), articula uma série de pares diferenciais, como cosmovisão cristã monoteísta versus cosmovisão pagã politeísta, ou trabalho artificial versus interação orgânica com a natureza, para mapear a diferença entre os modos de existir de colonizadores e colonizados, diferença que embora denuncie desigualdades estruturais é posta em termos ontológicos e totalizantes. Sendo assim, a lógica individualista que Bispo vê como determinante da narrativa judaico-cristã é estendida, sem necessidade de grandes mediações, para o conjunto de pessoas e sociedades que subscrevem a estas religiões.

Se lermos a obra de Cruz nesta chave, fica claro que não estamos frente a uma alegoria, já que para tal é indispensável a distância da expressão em relação ao sentido, mas sim de uma outra dialética entre o objeto estético e a experiência histórica concreta, uma de contiguidade e contenção, a qual pode ser melhor compreendida através de uma outra figura, a metonímia. Na relação metonímica, a distância entre expressão e significado é minimizada ao máximo. A expressão, por mais sintética que possa ser, almeja a identidade integral com a completude do significado, isto é, a parte quer-se todo. Para tanto, é necessário que aquilo que poderia expressar o que é singular da parte seja negado; sendo assim, a cidade em que se passa a trama de Solitária nunca é especificada, em seu lugar temos o condomínio *Golden Plate* que é parte e expressão da *res* nacional e nele cabem todos os pontos de inflexão da experiência histórica do país e seus principais antagonismos.

Encontramos nele Dadá, mulher negra com deficiência cognitiva vivendo em situação análoga a escravidão no apartamento da síndica, figura que condensa, num único corpo, a continuidade histórica entre a servidão colonial e suas formas contemporâneas de invisibilização. O coronel Mingau, semi fragilizado em sua cadeira de roda, mas ainda com o bravado e perniciosidade de alguém que esteve na ativa do exército durante o período da ditadura militar-empresarial. João Pedro, como o jovem negro inquieto que ao contrário do seu irmão, talvez porque mais consciente que ele das *reais* dinâmicas raciais e de classe em jogo, resiste qualquer possibilidade de assimilação. Sérgio, pai de Mabel e primeiro marido de Eunice, embrutecido e levado ao vício pela vida e o mundo que um homem negro retirante é obrigado a levar nas costas. Mabel e Cacau como jovens que acessam a universidade pública em meio às tensões das políticas de ação afirmativas, despertando o ressentimento e inspirando a sabotagem ativa das personagens brancas, no caso, Lúcia e Tiago. Gilberto, a criança que cai da janela, sacrificada no altar do narcisismo da mimada Camila. A fachada do prédio, que se cobre de bandeiras verde-amarelas em período eleitoral. Finalmente, o cômodo-personagem que dá nome ao romance, o quarto de empregada, que encerra numa única divisória tanto a intimidade forçada quanto a distância intransponível entre os dois mundos que o romance insiste em manter em contato. E assim, num único apartamento, temos tanto bairro nobre e favela quanto casa-grande e senzala.

É evidente que tal empreitada metonímica em um romance de pouco mais de cento e sessenta páginas implica um regime de economia da expressão, gerando assim uma tensão interessante, já que encontramos, ao mesmo tempo, a economia da forma e o excesso do conteúdo. Tomemos, por exemplo, o momento em que Luzia, a nova empregada da família e mãe de Gilberto, pede a Camila que “olhe” a criança enquanto ela vai ao mercado comprar os ingredientes que faltavam para a feijoada de Camila. A narradora, neste momento Eunice, percebe que o pedido parece absurdo à própria Luzia porque inverte a dinâmica fundamental das relações sociais que ela conhece. Assim, ela interpreta a voz miúda com que Luzia faz o pedido a Camila como índice de que ela pensava que “ela deveria cuidar do menino, não podia pedir algo assim para a filha da patroa.” Entretanto, a narração não se contenta e nem pode se conter na especificidade do gesto vocal de Luzia, o impulso por fazer ver o que está em jogo no todo segue e ela nos diz: “Era o contrário: Luzia cuidava e recebia ordens, Camila era cuidada e ordenava”(Cruz, 2022, p. 122). Em pouco mais de uma dezena de palavras, o romance deseja sintetizar a complexa história da forma que as relações entre poder e trabalho de cuidado assumem no Brasil. Mais uma vez, parece que nos confrontamos com a apresentação de arquétipos, não de personagens. Não apenas Camila, de quem a esta altura do romance conhecemos bem os caprichos, mas também Luzia nos chega, a princípio, sem grandes traços distintivos.

Entretanto, agora com o procedimento metonímico em mente, podemos melhor investigar o que afirmo ser outra manobra formal do romance: a inversão das categorias singularidade e particularidade, como entendidas no sistema apresentado pelo filósofo marxista György Lukács (2018). O autor nos apresenta a tríade dialética singularidade, particularidade e universalidade para explicar a relação que o objeto estético *autêntico*, em especial o romance realista, estabelece com a realidade social. De saída, fica claro que para Lukács o objeto fundamental da obra de arte é a humanidade e seu mundo no presente estado de desenvolvimento em que o objeto emerge. Assim, a determinação histórica não configura um vício a ser superado, ao contrário, ele afirma que “uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte.” (Lukács, 2018, p. 260)

É indispensável notar que singularidade, particularidade e universalidade não são categorias exclusivas do objeto estético, mas sim dimensões objetivamente operantes da realidade, seja ela natural ou social. A singularidade diz respeito àquilo que é único e irrepetível em cada ser, objeto ou acontecimento, o que faz esta pessoa, esta situação, este gesto ser inconfundível e insubstituível. A universalidade, por sua vez, diz respeito às leis e estruturas gerais que governam o todo social, as relações de classe, os modos de organização do poder, as determinações históricas que atravessam e condicionam todas as existências individuais. Já a particularidade é a categoria mediadora entre as duas. Trata-se do nível do típico, onde o singular concentra em si as contradições essenciais de um momento histórico sem perder sua irrepetibilidade concreta. O que distingue o objeto estético autêntico, para Lukács, é justamente sua capacidade de torná-las simultaneamente visíveis, de apresentar o singular de tal forma que, através dele, a particularidade histórica e a universalidade estrutural se tornem perceptíveis sem que nenhuma das três seja sacrificada às outras. É nesse sentido que a leitora pode encontrar na obra de arte a totalidade do real, com suas contradições mais severas, coisa que a experiência fragmentada e parcial da vida cotidiana não permite.

Seja na realidade social ou na obra de arte, a singularidade é a dimensão que experimentamos mais imediatamente. E, principalmente ao longo do desenvolvimento da cultura capitalista, tem sido a mais valorizada, o que pode ser observado em diferentes fenômenos estéticos e culturais que afirmam a centralidade absoluta da experiência individual para a criação de sentido. Podemos dizer, por exemplo, que é o desejo pela grande singularidade que está em jogo quando Bernardini comenta que tais autores não possuem estilo próprio. E mais, aprendemos que é especificamente a singularidade irrepetível das nossas personagens preferidas a fonte do nosso prazer estético. Lukács, todavia, apresenta-nos sua

crítica ao primado da singularidade como expressão da subjetividade privilegiada de uma determinada artista para afirmar que a originalidade de uma obra de arte é inseparável de sua capacidade de refletir fielmente a realidade objetiva, independente dos esforços conscientes de sua criadora.

O autor direciona então nossa atenção para a particularidade como categoria estética, pois ela “como campo de forças entre universal e singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas e contraditórias, constitui a base ideal para a verdade artística da forma.” (Lukács, 2018, p. 256) Em termos práticos, isso significa que no romance realista, o exemplar da obra de arte autêntica que Lukács tem em mente, a particularidade é a dimensão que impede a obra de oscilar entre dois vícios simétricos, o do puro individualismo psicológico de um lado e o da ilustração esquemática de um universalismo dogmático. A particularidade é, portanto, o nível do típico. Para Lukács, o típico é o nível em que simultaneamente a história particular do indivíduo, da personagem, concentra tanto seus afetos e contradições próprias, quanto deixa ver o nó de forças históricas que o excedem e o constituem. É por isso que o grande realismo não precisa enunciar a estrutura social, ela aparece viva e contraditória através da singularidade dos personagens, sem que nenhuma das duas dimensões precise ser sacrificada à outra. Disto devemos compreender que, não obstante sua preocupação em esclarecer como a particularidade torna-se forma na obra de arte, para Lukács o nível da singularidade não é dispensável, ao contrário, é através da sua disponibilidade imediata à experiência que podemos chegar no típico e no universal.

É precisamente esta ordem, a do singular e do típico, que Solitária inverte. Desde a sentença de abertura, como vimos anteriormente, o romance põe em evidência a condição histórica de uma personagem típica do tecido nacional e continua a fazê-lo ao longo de toda a diegese com as demais figuras. Observemos, por exemplo, o momento em que Mabel, após passar no vestibular, confronta os padrões da sua mãe:

– Seu Tiago, lembra que o senhor riu debochado achando que eu nunca conseguiria passar no curso de medicina? Muito obrigada por me fazer lembrar desse sorriso todos os dias em que eu me sentava para estudar com o Cacau em silêncio lá nos fundos, para não atrapalhar vocês, os donos deste palacete. (Cruz, 2022, p. 103)

Neste pequeno trecho temos representado a explosão antagônica entre dois tipos, ou melhor, a revanche de um tipo, a juventude negra prestes a mudar a sorte das próximas gerações através do acesso ao ensino superior e o homem branco de classe alta para o qual a perspectiva do sucesso daquela parecia não mais que uma ridícula aspiração. Tiago é um caso particularmente interessante no romance, pois é o membro de sua família de quem menos sabemos. Embora as outras duas personagens, Lúcia e Camila, também apareçam primariamente como tipos, ainda como a continuidade geracional de um mesmo tipo, a mulher branca herdeira, como elas estão diretamente envolvidas em eventos cruciais da

trama, como o aborto de Mabel e a morte de Gilberto respectivamente, suas personalidades aparecem ao menos contornadas. Tiago, porém, figura principalmente como a reação já mencionada, mas também como personificação do aparato jurídico que garante a manutenção do status quo. Apesar de ser a sua esposa a detentora do capital geracional, ele é o único da família que trabalha. Contudo, nós só sabemos da sua atuação como advogado quando relacionada a algum dos percalços envolvendo diretamente sua família, como o acidente de Bruninho e a morte de Gilberto.

Esta diferença no grau de detalhamento das personalidades, do nível de incompletude do traçado da singularidade, não é acidental. A princípio, poderia estar relacionada com uma tendência mais ampla das literaturas de espaços pós-coloniais que através de um gesto irônico de reencenação formal, faz com as personagens que representam papéis sociais de poder o mesmo que certa tradição da literatura ocidental fez com as personagens racializadas e subalternas: o achatamento radical de suas personalidades. Na especificidade do contexto brasileiro, Conceição Evaristo, por exemplo, nos diz de que forma limita, formalmente, o desenvolvimento das personagens brancas em sua literatura:

Construo poucos personagens brancos na minha obra. (...). Em *Becos*, por exemplo, tem uma branquidade que poderia se dizer invisível. São os donos do espaço onde estava situada a favela. São apenas referidos, como a voz, o mando, a carta da prefeitura com a ordem de expulsão dos moradores. São as pessoas que chegam com a carta de intimação. Esses personagens brancos são quase que invisíveis em *Becos da Memória*. (...) Em *Ponciá Vicêncio*, temos a representação do branco, com personagens também ausentes. Os brancos significam a personificação do poder. (Evaristo, 2020, p.27)

Considerando que a obra de Evaristo constitui uma grande influência no trabalho de Cruz, estaria facilmente explicado que o achatamento maior fosse a do tipo homem branco. Entretanto, argumento tratar-se de outra questão, a expressão de ideia de solidariedade feminina transracional como uma ideologia que reforça a opressão das mulheres negras, em um país em que recai sobre estas a responsabilidade do cuidado, seja ele remunerado ou não, de todo o resto do tecido social. O que está em jogo quando *Solitária* economiza no detalhamento de Tiago é a percepção de que ele representa um tipo cujo papel na manutenção do estado das coisas é inquestionável, representando um ponto pacífico que não demanda a atenção do romance. Já as personagens femininas brancas nos interpela com uma contradição que ainda precisa ser evidenciada. Mais uma vez, o romance insiste em extinguir qualquer dúvida e este ponto é diretamente assegurado pela personagem João Pedro que adverte Mabel a não fomentar nenhum sentimento de gratidão para com Lúcia após esta ter-lhe fornecido os meios para o aborto:

Olha, esses barões aqui não querem nunca perder duas empregadas pelo preço de uma! Ela não fez isso por você. (...) Então, gatinha, olho vivo pra não ficar presa nesse alívio e nessa gratidão. Nossos pais, por outros motivos, já estão. (Cruz, 2022, p. 64)

Temos então elucidado o propósito da negação da singularidade das personagens brancas como movimentos formais específicos e diferenciados. Como explicar, entretanto, que a construção da singularidade das personagens negras também seja continuamente postergada?

Mabel e Eunice, as principais personagens e narradoras da obra, são mulheres negras de gerações diferentes e, por isso, representam fases distintas do processo de autopercepção racial da população brasileira e consequentemente encenam formas díspares de perceber e lidar com o antagonismo racial. Ainda assim, encontramos nas duas a mesma pressa de evadir a singularidade das suas experiências, lançando mão do excesso de expressividade do conteúdo para que os contornos da particularidade estejam inequivocamente visíveis. Em Mabel isto causa menos ruído, no tanto que ela representa uma geração que adolece em um momento em que discussões sobre raça, racismo e a reavaliação do nosso passado colonial se fazem presentes em todos os espaços da realidade social, tanto pública quanto privada. Através da personagem, estas discussões entram de maneira literal na diegese. É o que está em jogo quando, ao ser indagada pela mãe sobre sua decisão aparentemente contraditória de procurar trabalho em um serviço de limpeza, ela responde: "O que foi? Minha bronca é com aquele tipo de trabalho doméstico. Procurei uma agência e é um trabalho com hora, com função certinha. Sem essa de "família" dentro da família, de acúmulo de função. Tra-ba-lho como outro qualquer." Já em Eunice, o mesmo gesto opera com mais ruído, pois desautoriza nossas expectativas sobre as gerações de pessoas negras que foram disciplinadas pela ideologia da pacificação racial brasileira, ao passo que fere aquilo que Jacques Ranciere identificou como sendo um dos princípios que rege o sistema de *belle lettres*, o princípio da conformidade, segundo o qual "as ações e discursos atribuídos aos personagens devem estar adequados à sua natureza e ao gênero em questão" (Rockhill, 2011, p.20) . Tomemos como exemplo o seguinte trecho:

Lembrei da vez em que perguntei a Cacau se certa história que tinham me contado era verdadeira. Eu disse a ele que tinha ouvido falar que chamavam a mesinha ao lado da cama de "criado-mudo" porque antigamente quem ficava ao lado da cama dos senhores era uma *pessoa escravizada*. Cacau era estudioso e foi pesquisar para mim. Ele disse que não chamavam a mesinha de criado-mudo no tempo da escravidão, mas fiquei pensando que, idendependentemente (...) *Eu, de certa forma, fui criada-muda. Não seria mais*⁸. (Cruz, 2022, p.109)

⁸ ênfase nossa

Eunice enuncia de forma anedótica uma ansiedade bem conhecida do presente estado da realidade social brasileira, a entrada no senso comum da percepção de que a violência racial é constitutiva das instâncias organizativas mais elementares da experiência, aqui especificamente a língua. Temos a urgência de um conteúdo de correção histórica-linguística muito interessante que pode ser observada quando o texto se recusa a permitir que o equívoco etimológico da intuição do senso comum seja mantido, como se dissesse “não somos nós que disseminamos narrativas falsificadoras”, mas principalmente através da escolha da expressão “pessoa escravizada” ao invés de escravo, mais uma vez trazendo diretamente para diegese as discussões da esfera pública. Este trecho ilustra exemplarmente o que estou chamando a urgência da particularidade, pois vemos Eunice chegar a uma conclusão sobre sua experiência individual, sua condição de criada-muda, apenas depois da reflexão sobre a dimensão do particular. Temos então que a postergação da singularidade das personagens negras obedece a uma lógica distinta e mais complexa, pois não se trata de um gesto de achatamento, mas do custo formal de uma demanda histórica que o romance não pode recusar.

Parte deste excesso de expressividade do conteúdo é, sem dúvidas, expressão de um movimento consciente da autora de assumir seu quinhão no que podemos chamar de um projeto de educação racial, que no romance por vezes assume a forma de um projeto de educação estética. É o que se percebe quando o texto faz menção mais ou menos direta à obra de artistas negras indispensáveis como Conceição Evaristo, “cujos livros Mabel passou a devorar” (Cruz, 2022, p.91), ou Carolina Maria de Jesus, cuja obra *Quarto de despejo* empresta o título a um dos capítulos de Solitária. Especialmente Evaristo, primeira mulher negra a ser admitida na Academia Brasileira de Letras, cujo projeto da escrevivência é o manifesto por excelência da urgência com que a experiência do real concreto irrompe, de forma incontestada e incontrita, na produção estética das artistas negras. A escrevivência é um ato artístico com um propósito que, nas palavras da autora, “não é para adormecer os da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30)

Contudo, argumento que esse excesso é, principalmente, a ressonância, no nível da narrativa, de um excesso discursivo que tem saturado a experiência concreta. Sabemos que a experiência dessa crise não é nova. Ela está no centro de toda a reflexão comprometida com o dismantling do mito da democracia racial brasileira, informando, por exemplo, textos como “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de Lélia Gonzalez (1984), e a reflexão de Sueli Carneiro (2019, 2023) sobre o “estupro colonial” dos corpos das mulheres negras como pedra fundamental sobre a qual se ergueram tanto esse mito quanto outro, o da cordialidade do povo brasileiro. Entretanto, tais discussões tendiam a ficar restritas a círculos específicos, como o pensamento acadêmico, a mobilização organizada dos movimentos sociais e

outras entidades da sociedade civil. Agora, porém, elas são travadas em espaços heterogêneos, como as redes sociais e a produção cultural hegemônica.

Tomemos, por exemplo, a quantidade de conteúdo de protagonismo negro que a Rede Globo vem produzindo nos últimos anos. Ainda mais sintomático que as novas produções é a revisão crítica de conteúdos anteriores. Em sua plataforma de streaming, a emissora exhibe antes dos capítulos da novela “Da cor do pecado” um texto que alerta a telespectadora de que “esta obra reproduz comportamentos e costumes da época em que foi realizada”. Sabemos que toda obra de arte é um reflexo sobremaneira mediado das contradições e ansiedades da época que emerge, mesmo as que fazem referência ao passado ou futuro, talvez possamos dizer até que principalmente estas, são um reflexo de sua concretude histórica. Sendo assim, a redundância de tal alerta deve ser lido como a entrada na produção cultural hegemônica de uma demanda que lhe é externa, mas que ela não pode resistir, a demanda por reavaliar o passado e as narrativas históricas oficiais que deram forma ao que convém chamarmos identidade nacional. Por isso, *Solitária* é metonímia da nação no sentido que expressa diretamente uma crise de identidade nacional, da experiência traumática de descobrir que nunca houve conteúdo positivo “da cor do pecado”.

Contíguo a realidade concreta, o romance toma parte da ânsia da correção discursiva, mas principalmente da missão pedagógica, e sincera, de construir e disseminar a *verdadeira* verdade social da nação. A particularidade nos chega primeiro porque a obra não pode se dar ao luxo de que a leitora fique detida na singularidade, na sina do indivíduo, mas também porque diferente da missão do romance ocidental na formação sócio-cultural dos indivíduos, é preciso trazer à superfície a consciência de que para a maior parte da população a formação individual nunca foi de fato garantida ou mesmo permitida, a consciência de que o indivíduo como mestre capaz de determinar seu destino é ao fim e a cabo uma narrativa falsificadora. Isto é dizer que o excesso de conteúdo que a forma de *Solitária* movimenta é metonímia de uma enorme pressão do presente histórico por reparação e novas formas de representação.

Não obstante, como não é possível de fato desfazer a formação de gosto que nos treinou segundo o primado da singularidade, o ruído permanece e é com ele que devemos nos confrontar ao longo do romance. Resta agora partir para algumas considerações sobre o paradoxo constitutivo dessa demanda. Pois se o excesso expressivo de *Solitária* é a forma que a urgência histórica precisa tomar, ele é também resposta contraditória às limitações impostas pelo próprio horizonte histórico que o produz. Quanto mais a obra se empenha em tornar inequívoco aquilo que durante séculos permaneceu obscurecido, mais corre o risco de comprimir justamente os espaços de ambiguidade, mediação e indeterminação

que tradicionalmente constituem uma das fontes da força da forma literária. Este paradoxo é o desafio quimérico não apenas da obra, mas também da sua recepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O GOSTO ENTRE POLÍTICAS DE MEMÓRIA E POLÍTICAS DE FICÇÃO

Como já discutimos, a demanda pela forma, pela singularidade do estilo, é historicamente determinada, assim como também o é aquilo que é entendido como conteúdo enunciado através de uma suposta insuficiência formal. Entretanto, é igualmente historicamente determinada a pressão, o fardo, que recai sobre artistas negras, uma vez que “ para o bem e para o mal, a autoria no contexto minoritário está a reboque da coletividade” (Souza, 2018). Refletir sobre este fardo tem sido um campo disputado e profícuo para autoras e autores negros. Kobena Mercer (1994) nos mostra que, quando uma artista negra se torna publicamente visível, uma série de expectativas e preocupações extra-artísticas é projetada em sua obra. Como a esfera cultural hegemônica parece suportar apenas algumas poucas pessoas negras por vez, cada uma delas se converte imediatamente em uma representante que deve falar, e também responder, pela totalidade das pessoas negras. “Nessa economia política da representação racial, em que a parte passa a representar o todo”, as artistas negras tornam-se, a duras penas, um token de sucesso representativo que deve compensar a persistente invisibilidade e exclusão do total das pessoas negras do discurso público.

O que é interessante do cenário atual, entretanto, é que esta missão representativa parece finalmente poder colher seus frutos em terrenos editoriais mais acolhedores, ou pelo menos é o que nos diz a crítica literária Walnice Nogueira Galvão:

A tendência atual da literatura brasileira, dos leitores, dos editores, dos autores, dos prêmios literários, dos seminários e congressos, dos cursos de pós-graduação, das dissertações e teses, das escolas etc. é dedicar-se à temática da negritude. Nem é preciso dizer que a tendência é bem-vinda, já vem tarde e pode ser entendida como uma tentativa de reparação simbólica aos males não só da escravidão como também à maneira desastrosa pela qual a emancipação foi feita. A mesma atmosfera predomina tanto na ficção, quanto no ensaio e nas artes. (Galvão, 2025)

Ainda que celebre o fenômeno que analisa em nome de uma bem-vinda reparação histórica em um Brasil em vias de “se assumir como o maior país africano do mundo, disputando a primazia com a Nigéria por uns poucos milhões de habitantes”, Galvão emite o mesmo diagnóstico de Bernardini e afirma que “o conteúdo predomina sobre a forma na literatura brasileira de hoje”. O cerne do raciocínio é o mesmo, o de que o que motiva o recente sucesso da literatura negra no Brasil são forças extra-literárias. Temos

aqui resumido nosso aparente beco sem saída, uma vez que, como vimos com Mercer, representar um conteúdo de totalidade é o que se *exige* da artista negra, mas quando ela responde a tal chamado é repreendida por sua deficiência formal.

Como uma mulher negra que se graduou em um curso de letras tradicionalmente beletrista nas vésperas das mudanças demográficas e curriculares que transformaram a universidade brasileira a partir do início dos anos 2010, sou forçada a fazer o contraditório inventário do meu gosto, dos meus interesses de pesquisa, das tradições teóricas que movimento e da minha imaginação política para refletir sobre em que medida e por que razões, simultaneamente, eu compartilho o incômodo de Galvão e Bernardini e prontamente o rejeito. Sei bem que o ruído provocado pela configuração formal de *Solitária* é um ruído de duplo contato. No nível da experiência de leitura, é o ruído causado pelo choque entre a obra de arte e as expectativas da sensibilidade que a recebe. Ao passo que no nível da recepção profissional, da crítica, é o ruído entre a manutenção de políticas da ficção, que ainda nos parecem fundamentais, e a afirmação e defesa de novas políticas de memória.

Entendamos políticas de memória no sentido empregado por Paul Ricoeur (2003), como o conjunto de decisões e práticas, tanto no âmbito jurídico quanto político e cultural, que visam gerir a reapropriação do passado histórico por parte de uma memória que foi instruída e, não raras vezes, ferida pela história. Em nosso caso, configuram exemplos de políticas de memória tanto as políticas de ação afirmativa fundamentais como a lei de cotas, quanto iniciativas culturais como a criação do Prêmio Literário Oliveira Silveira, promovido pela Fundação Palmares e vinculado ao Ministério da Cultura. Dirigido a artistas autodeclaradas pretas ou pardas, praticantes das diversas expressões culturais afro-brasileiras, o prêmio tem como objetivo explícito a reparação histórica e a missão representativa, avaliando as obras segundo critérios como criatividade, comunicabilidade e originalidade. Sua primeira edição, em 2015, premiou justamente *Água de Barrela*, de Eliana Alves Cruz.

A comunicabilidade como critério de avaliação do prêmio não é casual, ela explicita a demanda que a política de memória coloca sobre a obra de arte negra: ser acessível, ser transparente, ser eficaz na transmissão de seu conteúdo. Neste sentido, o que o prêmio formaliza institucionalmente é o mesmo impulso que identificamos como princípio formal de *Solitária*, a urgência de fazer ver, de nomear sem eufemismo, de garantir que a leitora entenda o que está em jogo. Jacques Rancière (2009, 2017) nos ajuda a compreender de que forma tal impulso não é necessariamente uma concessão estética. Em sua leitura do romance realista do século XIX, ele argumenta que a entrada de experiências e vozes que estavam fora da partilha do sensível legítima constituiu em si mesma um gesto estético e político de democratização da literatura, ou ainda, literatura como democracia (Ferreira da Silva, 2018). O que, segundo as regras da

poética clássica, era lido como rebaixamento formal é antes uma redistribuição do que conta como objeto literário digno de representação. Salvaguardada as diferenças entre o objeto a partir do qual Ranciere ilustra sua tese, a obra de Flaubert com seus excessos descritivos de notações insignificantes e o nosso, o excesso de expressividade do conteúdo na obra de Eliana Cruz, é indispensável enfatizar dois pontos. O primeiro é a persistência de normativas sobre o fazer literário, que aqui estou chamando políticas da ficção, que tendem a equalizar acessibilidade (comunicabilidade) com pauperismo formal. O segundo é que as demandas e contradições históricas que são objetivadas nas formas artísticas em questão também cobram seu preço no sistema de recepção como um todo. Se o destino do realismo oitocentista pode nos ensinar alguma coisa é que não apenas a sensibilidade das leitoras, mas também a da crítica beletrista mais resistente a mudanças será afetada por novas formas literárias.

Tanto a artista quanto a crítica negra são convocadas a levar a cabo uma dupla missão representativa. Nos termos postos por Gayatri Spivak (2010), partindo da obra marxiana, elas devem sustentar dois sentidos do verbo representar. *Darstellung*, a representação estética no sentido de reencenar, de tornar presente, de dar forma visível a uma experiência, e *vertretung*, a representação política no sentido de falar em nome de, de agir como porta-voz de um grupo. Além disso, também é cobrado que elas resistam reduzir um ao outro, que demonstrem estar cientes que representar esteticamente a particularidade de uma experiência coletiva não é suficiente para cumprir sua representação política. Apesar de ser uma exigência terrivelmente pesada, penso não ser possível escapar dela. O único caminho para fora deste labirinto é tentar atravessá-lo.

Para tanto, ao menos no nível da crítica, é indispensável confrontar a representação estética como tal, e isso significa o exame criterioso da forma. Não no sentido de uma capitulação às normativas da tradição, mas como meio de disputar justamente o que se entende por forma. Certamente, não é uma tarefa fácil, sobretudo porque exige questionar os objetos que mobilizam nossas paixões e simpatias políticas nos mesmos termos em que demonstramos o pacto existente entre formas de opressão sociopolítica e as formas culturais que as legitimaram. Isso significa reconhecer não apenas que não existe forma neutra, desvinculada de um determinado conteúdo político, mas também que não está garantida a identidade entre intenção e efeito, nem entre forma e conteúdo.

No caso de *Solitária*, por exemplo, caberia questionar se a urgência da particularidade não engendra uma contradição própria. Na medida em que o romance nega a aparência do privado e reescreve continuamente as experiências individuais em termos coletivos, corre-se o risco de que a vitória de um indivíduo, como a entrada de Mabel no curso de Medicina, seja convertida na vitória de um grupo inteiro, mesmo quando não ocorreu transformação estrutural suficiente para que tal conquista pudesse

ser efetivamente generalizada. Em outras palavras, a mesma operação que torna visível a dimensão histórica e coletiva da experiência pode também produzir uma compensação simbólica, na qual a ascensão de uma personagem aparece como realização de uma promessa de emancipação que, embora encenada narrativamente, permanece apenas parcialmente realizada mesmo nos termos do mundo social representado pelo romance.

Mas reconhecer essa possível contradição não equivale a invalidar o romance. Ao contrário. O que este ensaio procurou insistir foi na necessidade de tomar as operações formais de *Solitária* a sério, tomar a obra como ficção, mas também como o manifesto de uma certa *teoria* estética. O excesso de expressividade do conteúdo, a sinceridade, a urgência da particularidade e a construção metonímica da experiência nacional não constituem obstáculos externos à forma do romance, mas são a sua forma. Constituem a maneira específica pela qual *Solitária* procura responder às demandas históricas que o atravessam e às pressões representativas que recaem sobre sua autora. Reconhecer isso exige de nós, enquanto leitoras e críticas, que confrontemos a tensão entre as políticas da ficção que nos formaram e as políticas de memória que nos interpelam. E, principalmente, que aceitemos que essa tensão não se resolve pela subordinação de uma à outra, mas pelo exame criterioso do que cada forma específica exige, produz e, por vezes, contradiz.

Além de representar uma metonímia da nação, *Solitária* condensa algumas das tensões centrais que atravessam a literatura negro-brasileira contemporânea. Talvez a contribuição política mais importante dessa produção não resida em solucionar os impasses da representação, mas em torná-los visíveis e obrigar-nos a reformular as perguntas a partir deles.

REFERÊNCIAS

AHMAD, Aijaz. *In theory: classes, nations, literatures*. London: Verso, 1992.

AZEVEDO, Carolina. Itamar, Ernaux e Ferrante são interessantes, mas não literatura, diz Aurora Bernardini. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2025. Ilustríssima. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br>. Acesso em: 1 jun. 2026.

BARILLO, Michael J. *The new sincerity in American literature*. 2018. Open access dissertations. Paper 771

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCT; UnB, 2015.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Jandaíra, 2019

_____. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023

CRUZ, Eliana Alves. *Meridiana*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2025.

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2022.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Org. Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERREIRA DA SILVA, Renan. Entre o romance e a poética representativa: Jacques Rancière e a ficção moderna. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 146-159, jan./jun. 2018.

FOSTER WALLACE, David. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *The Review of Contemporary Fiction*, Champaign, v. 13, n. 2, p. 151-194, 1993.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Conteúdo predomina sobre a forma na literatura brasileira de hoje*. Folha de S.Paulo, São Paulo, 24 maio 2025. Ilustríssima. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br>. Acesso em: 1 jun. 2026.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

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

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, Durham, n. 15, p. 65-88, 1986.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MERCER, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Conferência proferida em Budapeste, 2003. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em: 7 abr. 2026.

ROCKHILL, Gabriel. Through the Looking Glass. In: RANCIÈRE, Jacques. *Mute speech: literature, critical theory, and politics*. New York: Columbia University Press, 2011.

SOUZA, Livia Natália. A reflection on the minor discourses or the writability as subaltern narrative. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 21, p. 25-43, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/crioula/article/view/146551>. Acesso em: 1 jun. 2026.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.