

FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ASSIMILAÇÃO OU RESISTÊNCIA?*

Tânia Pellegrini**

I Poder-se-ia dizer que o tema deste texto surgiu de uma observação empírica, mas, na verdade, ele se deve a algo menos concreto; deve-se mais a uma percepção difusa, ao sentimento de uma ausência, da falta de alguma coisa que ocupou grande parte do horizonte das discussões teórico-críticas sobre cultura e literatura na primeira metade da última década. Refiro-me à questão da pós-modernidade, da sua existência, definição, cronologia e aplicabilidade às letras brasileiras. Esse silêncio atual intriga e levanta suspeitas de que o tema não se esgotou. Apenas “saiu de moda”, como tantos outros temas, métodos, teorias e abordagens que hoje surgem, crescem, causam enorme celeuma e desaparecem, sem suscitar maiores inquietações. Essa rápida obsolescência, essa fungibilidade, essa substituição ininterrupta de uma coisa por outra coisa – seja ela um bem, uma pessoa, uma teoria – são, entretanto, alguns dos elementos (quase inapreensíveis) que balizam os contornos justamente do que se chama ... pós-moderno.

Nesse sentido, portanto, parece interessante reativar um debate a meu ver interrompido antes do tempo, sobre a existência do fenômeno como um provável novo paradigma literário e/ou cultural, no Brasil, embora, paradoxalmente, seus lineamentos, traços ou aspectos já tenham sido detectados, com conclusões às vezes um pouco precipitadas.

* Texto apresentado no Simpósio Internacional: 500 anos de Descobertas Literárias, realizado de 29 de março a 2 de abril de 2000 na Universidade de Brasília.

** Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos; pesquisadora da Fapesp.

O objetivo deste artigo, assim, é analisar – dentro dos estreitos limites que permitem um trabalho deste tipo –, de que maneira a ficção brasileira contemporânea, aqui entendida como a que se vem produzindo a partir dos anos 70, constitui, na multiplicidade de seus temas e situações, uma forma de assimilação ou de resistência às injunções colocadas pela lógica cultural pós-moderna, justamente aquela de que pouco se tem falado nos últimos tempos e que, todavia, a meu ver, continua a determinar o espaço de produção, circulação e fruição da literatura.

Em primeiro lugar, lembremos que representantes das mais diferentes linhas teóricas debruçaram-se sobre a questão, procurando estabelecer parâmetros a seu respeito, sobretudo sobre possíveis e/ou supostos contrastes com relação a seu antecessor imediato, o modernismo. Refiro-me, por exemplo, a Hassan, Lyotard, Jameson, Eagleton, Hutcheon, etc., cujos textos, com gradações e enfoques diferentes entre si, detectaram, todavia, aspectos em boa medida coincidentes no novo estilo (período? corrente? ciclo?), *descentramento, indeterminação, ambivalência, fim das grandes narrativas, deslocamento, morte do sujeito*, etc., os quais, tomados em conjunto, parecem apontar para transformações bem mais profundas.

Voltando, pois, ao debate interrompido, é necessário destacar o fato de que, no Brasil, muitos dos textos acima foram lidos como balizas teóricas e as discussões centraram-se sobretudo nas especificidades do problema que se relacionavam à situação sócio-político-cultural própria do país, muito distante e diferente daquelas dos grandes centros metropolitanos, devido à sua localização geográfica e econômica periférica. Os argumentos teóricos mais

gerais de um José Guilherme Merquior e de um Paulo Sérgio Rouanet coexistem com análises mais objetivamente literárias, como as de Silvano Santiago e Flora Sussekind, por exemplo, e, mais recentemente, as de Nízia Villaça.

Desse modo, antes de examinar mais de perto a situação da ficção brasileira contemporânea com relação a essa problemática, acredito ser necessário elencar as diferentes acepções que o termo pós-moderno foi adquirindo, aqui e no exterior – ainda exercício superficial, que é apenas o que cabe num texto como este – como forma de ancorar minha argumentação.¹

II

O termo pós-moderno começou verdadeiramente a se difundir apenas na década de 70, nos Estados Unidos, com o surgimento de *Boundary 2 – Journal of Postmodern Literature and Culture*, em 1972. Foi a recepção dessa revista que, pela primeira vez, estabeleceu a idéia de pós-moderno como uma referência coletiva.² Para isso contribuiu Ihab Hassan, que escreveu seu famoso ensaio sobre o pós-modernismo em 1971, *POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography*, no qual estende a noção de pós-moderno às artes visuais, à música, à tecnologia e à sensibilidade em geral, detendo-se em elementos que, de alguma forma, radicalizam ou repudiam os traços do modernismo. Nos seus ensaios posteriores, ele considera que a unidade do pós-moderno reside “num jogo de indeterminação e imanência”, mas não consegue responder se o pós-moderno é apenas uma tendência artística ou também um fenômeno social; considera apenas que se estabelece um modo diferente de articulação entre arte e sociedade.

Como se vê, o termo foi cunhado e cresceu no interior da crítica de literatura e não da arquitetura, como afirmam algumas interpretações. Também em 1972, Robert Venturi publicou *Learning from Las Vegas*, em que ataca o “monótono” e “purista” modernismo arquitetônico, em nome de um novo estilo mais heterogêneo, exuberante e popular. Foi esse texto que projetou definitivamente o termo como originário da arquitetura. Em 1977, Charles Jenks consagra-o, em *Language of Post-Modern Architecture*, adotando a idéia de que o pós-moderno é um estilo eclético, híbrido, que se utiliza de uma sintaxe ao mesmo tempo moderna e histórica, falando tanto

ao gosto educado quanto à sensibilidade popular; proclama o novo estilo como o de um mundo civilizado e plural, em que “não existem mais vanguardas” nem “inimigos a vencer”, pois a “informação importa mais que a produção”. Pode-se perceber que vêm daí as idéias mais comuns sobre o pós-moderno na literatura e nas artes, que penetraram no Brasil juntamente com um certo deslumbramento pelas possibilidades de “escolha abundante” e “tolerância pluralista”.³

O termo já ampliara seu espectro para outras áreas do conhecimento: em 1979, François Lyotard publicara, em Paris, *La condition postmoderne*,⁴ em que, bebendo diretamente de Hassan, postula a chegada da pós-modernidade como ligada à emergência de uma sociedade pós-industrial, na qual o conhecimento tornou-se a principal força econômica na produção. Nessa sociedade, então concebida como uma rede de comunicações, a própria linguagem passa a ser composta por uma série de “jogos lingüísticos”, de modo que o traço caracterizador mais importante da “condição pós-moderna” vem a ser a perda de credibilidade nas grandes narrativas (“meta-relatos”, conforme a tradução brasileira):

[...] a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também prescritivos, descritivos, etc. [...] Cada um de nós vive em muitas dessas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.⁵

Assim, as grandes narrativas da unidade totalizante do saber humano, em todas as áreas (a religião, a ciência, o materialismo dialético, a psicanálise, etc.), perderam sua legitimidade, restando apenas os “pequenos relatos”, instáveis e mutáveis, que estabelecem consensos igualmente instáveis e provisórios. Foi a primeira vez que o termo apareceu

As intervenções de Lyotard e Habermas fixaram a discussão no campo da autoridade filosófica, que ecoou bem longe, chegando inclusive ao Brasil, onde os teóricos José Guilherme Merquior e Sérgio Paulo Rouanet endossaram a idéia habermasiana da modernidade como um projeto ainda inconcluso.

mais consistentemente vinculado a uma idéia de periodização dependente de transformações sociais.

A “crise epistemológica” postulada por esse primeiro texto de Lyotard também é facilmente reconhecível na produção crítica brasileira – num momento em que os debates sobre o pós-moderno aqui adentravam a cena cultural,

chegando inclusive às páginas de jornais e revistas não acadêmicas, na esteira da “descompressão” política do final da ditadura –, em grande número de textos (que aqui não cabe elencar), nos quais o “desaparecimento das grandes narrativas” surge como uma espécie de senha a abrir portas para qualquer possibilidade existencial e/ou criativa, desde que, para o autor, o “ecletismo é o grau zero da cultura contemporânea”.

O texto de Jürgen Habermas, *Modernity – An Incomplete Project*,⁶ publicado em Frankfurt, também em 1979, foi lido como uma resposta à “condição pós-moderna” de Lyotard, na medida em que, para Habermas, o “projeto da modernidade” postulado pelo Iluminismo, que o conceito de pós-modernidade pretende substituir, é um amálgama contraditório de dois princípios opostos: especialização e popularização, cuja síntese seria dificilmente realizável. Nesse sentido, o “projeto da modernidade” ainda não está completo, embora se reconheça que o espírito da modernidade estética, com o seu sentido de tempo presente apontando para um futuro heróico, representado pelas vanguardas, envelheceu.

As intervenções de Lyotard e Habermas fixaram a discussão no campo da autoridade filosófica, que ecoou bem longe, chegando inclusive ao Brasil, onde os teóricos José Guilherme Merquior e Sérgio Paulo Rouanet endossaram a idéia habermasiana da modernidade como um projeto ainda inconcluso. Num número especial da *Revista do Brasil*, de 1986, dedicado ao pós-modernismo, ambos os autores refletem sobre o fenômeno: para o primeiro, “o pós-modernismo ainda é em grande parte uma seqüência, antes que uma negação do modernismo” e, para o segundo, “a modernidade não está extinta: [...] ela é um projeto incompleto”. Além do mais, para



Silviano Santiago

Rouanet, “em grande parte, o pós-modernismo literário foi uma invenção de críticos”.⁷

No mesmo número da revista, Silviano Santiago tece considerações sobre a figura do “narrador pós-moderno” num livro de contos de Edilberto Coutinho⁸ (com base nas considerações de Walter Benjamin no texto “O

narrador”), concluindo que tal narrador “é aquele que quer extrair a si da ação narrada”, aquele que “não narra enquanto atuante,” pois o sujeito, hoje, está se privando de sua “faculdade de intercambiar experiências”. Flora Sussekind, por sua vez, tenta definir o que considera mais marcante na ficção brasileira das décadas de 70 e 80, em termos das diferenças com relação ao seu padrão realista tradicional, destacando as descontinuidades do discurso literário e as suas aproximações da linguagem da “mídia da sociedade de consumo”. Ela enfatiza a anulação do sujeito, reduzido ao anonimato pela cultura de massas.⁹

Esse número da *Revista do Brasil* é uma evidência de que, de fato, os debates sobre o pós-moderno passam a figurar já com certa ênfase no interior do discurso crítico-acadêmico brasileiro, o qual, aos poucos, vai incorporando, ainda que como “estrutura de sentimento” – e aqui utilizo um conceito de Raymond Williams –, o desenvolvimento do conceito na Europa e nos Estados Unidos, nas suas diferentes acepções.

Em 1985, publica-se no Brasil “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, de Fredric Jameson,¹⁰ texto que, pela primeira vez, não se limita a detectar e explicar modificações de “ordem textual”, a apontar uma ruptura estética ou uma mudança epistemológica; o autor baseia a questão da pós-modernidade em alterações concretas da ordem econômica e social mundial, ou seja, ele vê o pós-moderno como um conceito de periodização. Desse modo, estamos diante do signo cultural de uma nova etapa nos modos de produção: os do capitalismo tardio.¹¹

Este, para Jameson, constitui a mais pura forma do capital surgida até então, uma prodigiosa expansão do capitalismo para áreas até então não “mercan-

tilizadas”, uma espécie de “terceira revolução industrial” que vem conseguindo eliminar, principalmente nos países do chamado Primeiro Mundo, os enclaves de qualquer organização pré-capitalista. Desse modo, também a cultura necessariamente torna-se coextensiva da própria economia, como uma espécie de “segunda natureza” do capitalismo, uma segunda pele em que cada poro está impregnado da cor do dinheiro.

Um traço característico dessa cultura é a predominância dos artefatos visuais – propiciada pelo desenvolvimento dos *mass-media*, principalmente da televisão –, que estabelece a principal diferença em relação ao modernismo, no qual o verbal ainda mantinha a maior parte de sua antiga autoridade. A cultura pós-moderna, assim, está ancorada no *simulacro*¹², ou seja, na infinita proliferação de imagens cujos referentes iniciais já se perderam e que, impulsionadas pelo giro frenético do capital global, todos consomem ao mesmo tempo, em todos os lugares do planeta.

Além disso, essa cultura baseia-se na dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, principalmente as da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular. Nas palavras do autor:

Muitos dos mais recentes pós-modernismos têm se deslumbrado precisamente com todo esse universo da propaganda e dos motéis, dos luminosos de Las Vegas, do espetáculo noturno e do filme classe B de Hollywood, da chamada paraliteratura, com seus vários gêneros padronizados de livros de bolso (terror, romance sentimental, biografia popular, mistério policial, ficção científica ou visionária). Os autores pós-modernos não “citam” mais tais “textos” [...] mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais.¹³

Como consequência disso tudo, a própria psique humana sofre transformações. Emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado, dispersa numa sensação de “eterno presente”, que deriva para a “diminuição do afeto” e a falta de profundidade. Daí, também, a “morte do sujeito”, ou seja, o fim do individualismo organicamente

vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada, específicas do modernismo, que engendrava uma visão própria de mundo, vazada num estilo “singular e inconfundível”. Isso não existe mais, numa cultura dominada por simulacros; daí o *pastiche*, uma espécie de canibalização acrítica dos estilos passados, que povoa a cultura pós-moderna. O tempo das grandes obras de arte individuais definitivamente terminou.¹⁴

As idéias de Jameson passaram a ser lidas no Brasil num momento de descenso do marxismo e avanço do neoliberalismo, que, coexistindo com já referido processo de liberalização político-existencial pós-ditadura, criou uma grande resistência a qualquer “grande narrativa”, ou seja, a qualquer sistema de idéias que parecesse “totalizante”, “pessimista”, “fechado”, sem “brechas” ou “fissuras” pelas quais pudessem penetrar os ventos das possibilidades alternativas, das discontinuidades, das rupturas, da marginalidade e do provisório.

Encontraram muito mais eco as idéias de Linda Hutcheon, contidas no seu *A Poetics of Postmodernism*, de 1988, no qual ela afirma que o pós-moderno não instaura um novo paradigma, mas, fundamentalmente, interioriza os questionamentos sobre conceitos que perpassam a contemporaneidade, tais como verdade, realidade, representação, referência, subjetividade. O pós-moderno, para ela, instaura a possibilidade do provisório, da contradição, das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artístico. Nesse sentido, o que se tem não é um conceito de periodização, nem mesmo uma poética, mas uma *problemática*: “um conjunto de problemas e questões básicas” que põem em xeque

as fronteiras entre o literário e o não literário, entre ficção e não-ficção e entre a arte e a vida. Ao contrário das postulações de Jameson sobre o fim do sentido da história na literatura pós-moderna, Hutcheon acredita numa “problematização” entre ficção e história, ou seja, como só se pode conhecer o passado através dos textos que falam dele, seria impossível encontrar o referente dessa linguagem. Para ela, o pós-modernismo não nega que o passado existiu, apenas questiona como se pode conhecê-



Fredric Jameson

lo hoje, se não a partir do sentido que se confere aos seus vestígios lingüisticamente reconstruídos. “A arte pós-moderna, portanto, coloca em primeiro plano o fato de que podemos conhecer o real, sobretudo o passado real, apenas por meio de signos”,¹⁵ mas isso não é o mesmo que substituí-lo por um simulacro, desde que o pós-moderno opera no domínio da representação e não da simulação, embora constantemente questionando as regras desse domínio.

Desse modo, ela destaca a sobrevivência da paródia, cuja ironia, a seu ver, enfatiza a ruptura e o questionamento, abrindo espaço para o descontínuo,

o local e o marginal, diferentemente de Jameson, que acentua na arte pós-moderna a presença do *pastiche*, acrítica canibalização de estilos do passado.

O livro de Nízia Villaça, *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*, publicado no Brasil, em 1996, é em grande parte tributário das postulações de Hutcheon e nele se reconhece também a voz de Lyotard, além dos ecos das discussões sobre o pós-moderno na arquitetura.¹⁶ Discorrendo sobre a crise da representação e a crise do sujeito na ficção contemporânea, ela entende o momento atual como de problematização, devido às opções pela “multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas microabordagens em substituição à ortodoxia, aos macrodiagnósticos, às totalizações provenientes do desejo característico do racionalismo”.¹⁷ Para ela,

o pós-moderno é um momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas, no qual é a centralidade do altar principal que desaparece, são os nichos laterais que se enchem de santos, fiéis, promessas e crenças; [...] à submissão aos poderes maiores e universais se sobrepõem o diálogo, a retórica da sedução, os envolvimentos mais próximos, o ludismo interpares, as verdades provisórias.¹⁸

Como se vê, tanto as teorizações estrangeiras quanto sua acomodação ao pensamento brasileiro oscilam entre o entendimento do pós-moderno como ruptura (o caso de Lyotard e Jameson, por exemplo), sendo que então teríamos um conceito de periodização, ou como continuidade em relação ao moderno (Habermas, Hutcheon), apenas com mudanças estilísticas que não constituiriam um novo paradigma. O sentido que se dá a essa continuidade ou ruptura vai de uma visão positiva, como a de Lyotard, ou desencantada, como a de Habermas, para uma outra mais contundente, a de Jameson, sendo que alguns dos teóricos brasileiros preferiram integrar uma espécie de “paradigma eclético”, pretendendo acomodar às vezes acepções inconciliáveis, que, obviamente, só a leitura cuidadosa dos seus trabalhos pode revelar. Para Nízia Villaça, “o que veio a se disseminar, sobretudo via Estados Unidos, como sinônimo de pós-modernidade, foi justamente a visão despolitizada do ‘vale-tudo’, do *pastiche*, da intertextualidade infinita, associadas a um neoconservadorismo político”,¹⁹ que, de fato, como ela mesma afirma, não me parece dar conta dos múltiplos aspectos que envolvem a produção e o consumo da ficção ao longo das duas últimas décadas. O próprio crescimento dos debates em torno da questão, a partir de meados dos anos 80, é um índice claro da discrepância em torno de seus sentidos e significado histórico e social.

Pode-se dizer, pois, que, no Brasil, os debates desenvolveram-se seguindo etapas sucessivas: uma primeira, em que se importam os conceitos e teorias estrangeiras, incorporando-as ao pensamento de alguns teóricos brasileiros; uma outra, em seguida, em que se acirram as discussões sobre os aspectos mais específicos do pós-moderno, como, por exemplo, o fim da noção de história, o fim das vanguardas, a morte do sujeito, a fragmentação textual, a intertextualidade, etc.; e uma terceira, em que, salvo engano, estabelece-se uma espécie de relativo consenso em torno de três desses aspectos: o fim das grandes narrativas, a problematização da relação com a história e a transformação do sujeito. E, a partir daí, o assunto praticamente fica “fora de pauta”.

Portanto, é nesse sentido que acredito ainda serem pertinentes as seguintes questões: até que ponto as múltiplas visões do pós-moderno até aqui (superficialmente) elencadas podem auxiliar a

Além do mais, o pós-modernismo como fenômeno brasileiro reflete muitos dos traços, conflitos e dilemas da situação política específica que o país atravessou nos últimos trinta anos: a ditadura, a abertura e a redemocratização, que geraram textos próprios, surgidos sobretudo do hiato representado pela suspensão das liberdades democráticas e pela censura.

compreender a ficção brasileira contemporânea? Que pós-moderno é esse? E, nesse sentido, a ficção brasileira representará uma assimilação ou uma resistência à sua lógica?

III

Parece claro que o pós-moderno brasileiro vai corresponder às especificidades dos movimentos formadores da nossa economia e sociedade, que, se não são outros, em relação àqueles do chamado Primeiro Mundo, pelo menos funcionam de forma diferente, com dinâmica e tempos diversos, visto estarmos sabidamente na periferia. A despeito de hoje fazermos parte de uma comunidade cultural planetária, que praticamente desconhece fronteiras nacionais, tal o poder da mídia e da Internet, ainda se observa aqui um grande descompasso, em todos os níveis, devido à convivência de atraso e progresso, de miséria e sofisticação tecnológica, presente sobretudo nas desigualdades econômicas regionais.

Nesse sentido, o “sentimento” do nosso pós-moderno estaria impregnado do duplo movimento da nossa economia e sociedade: uma espécie de novo ufanismo assentado na idéia de que, enfim, com o auxílio da sofisticação tecnológica de uma avançada e já consolidada indústria de bens culturais, teríamos dado o salto para o futuro, convivendo com desigualdades sócio-econômicas de fundo, as quais, entretanto, prendem-nos irremediavelmente ao passado. Isso se traduz em traços formais, em mudanças de estilo e em incorporação de conteúdos à literatura, que funcionam como antenas das mudanças sociais ainda em processo. São traços *emergentes* que convivem com *resíduos* de outro tipo de produção cultural e literária, característica de estágios anteriores, sendo que assim sempre estão presentes soluções diversas atestando as contradições que operam na sociedade.²⁰ Assim, de acordo com Habermas, pode-se dizer que também a modernidade brasileira não se completou.

Além do mais, o pós-modernismo como fenômeno brasileiro reflete muitos dos traços, conflitos e dilemas da situação política específica que o país atravessou nos últimos trinta anos: a ditadura, a abertura e a redemocratização, que geraram textos próprios, surgidos sobretudo do hiato representado pela suspensão das liberdades democráticas e pela censura.²¹

Desse modo, poder-se-ia pensar que nossa própria conformação econômica e social seria campo fértil para o híbrido, o compósito, o descontínuo, o provisório, os traços mais insistentemente atribuídos ao pós-moderno, em maior ou menor grau, por quase todas as teorias aqui abordadas. Nessa linha, a ficção brasileira

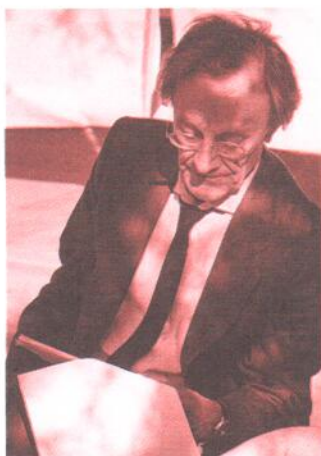


Caio Fernando Abreu

das duas últimas décadas poderia então ser vista como um caleidoscópio de opções temáticas e soluções estilísticas, formando um desenho novo num painel até então sempre recortado por duas linhas mestras: a da ficção urbana e a da regional.

É importante assinalar, porém, que a “modernização” do país – ou sua “pós-modernização” –, empreendida pelo regime militar com base sobretudo na industrialização, desde meados dos anos 60, refletiu-se na ficção, entre outras coisas, com o enfraquecimento da temática regional; aos poucos vão ficando raros (ainda que não desapareçam de todo) os temas ligados à terra, à natureza, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social de bases na maioria agrárias. O que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então.

Esse processo, que antes operava paulatinamente, acelerou-se com as profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais que se efetivaram a partir do regime militar. *Grosso modo*, assiste-se à introdução do país no circuito do capitalismo avançado – e aqui retomo Jameson –, com a conquista e ampliação de mercados, inclusive para a cultura, que, aos poucos, vai aprofundando seu caráter de mercadoria, a reboque do fortalecimento de uma poderosa indústria cultural. Terminado o regime militar, em 1985 – não por acaso



Jean-François Lyotard

o momento em que crescem as discussões sobre o pós-moderno –, percebe-se que, além de estabelecer um íntimo *tête-à-tête* com o mercado, a ficção abandona seu tom de “resistência” política e ideológica, predominante na década anterior (com seus testemunhos, confissões, romances-reportagens, “grandes narrativas” que tentavam dar explicações coesas da realidade vivida e/ou observada), com um claro comprometimento “à esquerda”, e introduz outras soluções temáticas, todas ligadas ao universo urbano: a questão das minorias (mulheres, negros, homossexuais) o universo das drogas, da violência e da Aids. O estatuto pós-moderno, tido por alguns teóricos como “paradoxal, ambíguo e ambivalente”, parece encontrar aí uma brecha para que nossa realidade múltipla e descontínua, porque tão desigual, encare sua complexidade, rediscutindo os espaços, os tempos, a história, e as subjetividades. Por conseguinte, a consolidação, nesse período, de uma ficção feita por mulheres e de uma outra, de temática homossexual,²² representa a afirmação de vozes até então reprimidas, que conseguem aos poucos um espaço para se fazer ouvir, inclusive como decorrência da própria organização desses segmentos sociais enquanto movimento político “pós-abertura”. Essa ficção, às vezes a despeito de si mesma, assume uma função política específica, a de um *micropoder*, na medida em que procura, por meio das mais diferentes formas de representação, desmontar noções conservadoras de sexo e/ou gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos sempre escamoteados pelas estruturas sociais dominantes e conservadoras. Não se trata mais de “resistir à ditadura militar”, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão. São, portanto, novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente, se não vinda de um outro lugar social, pelo menos de um outro ângulo, o que produz outras refrações discursivas.

No entanto, a ênfase na diferença, social e/ou discursiva, nas identidades particulares diversas como gênero, raça, sexualidade e nas várias opressões específicas e separadas pode acabar excluindo, não sem perdas, as idéias gerais da igualdade e da emancipação humana como um todo.²³

Da mesma maneira, a ficção histórica, que se afirma nesse período, provavelmente corresponde a uma necessidade de reescrever a história do país, até então sob censura: a “questão nacional”, que fora a tônica dos anos 60, impõe-se de novo como tema importante e isso não corresponde exatamente ao que se detectou como sendo o “fim do sentido da história” na sensibilidade pós-moderna internacional. A perda do sentido da história, proposta sobretudo por Jameson, que se expressa, paradoxalmente, na revivência do romance histórico, com sua inescapável “nostalgia do próprio presente”, aqui se atenua um pouco, devido ao trauma histórico nacional representado pela ditadura.

O que representa uma característica pós-moderna, nesses textos, é o fato de que muitos deles não são mais romances históricos tradicionais – embora essa matriz não tenha desaparecido –,²⁴ no qual o autor tenta reconstruir pela ficção, baseado em cuidadosa pesquisa documental, cada detalhe do período que enfoca, reescrevendo o discurso histórico, preenchendo apenas as lacunas documentais, levantando práticas culturais, hábitos, fatos e costumes.

O romance histórico contemporâneo (tanto o brasileiro quanto o “internacional”) reinterpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, alterando fatos, deformando perspectivas, fazendo conviver personagens reais e fictícias, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias tintas, subtítulos e intertextos – recursos da ficção e não da história. Clara conseqüência da descrença nas “metanarrativas”, essa ficção aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo característica do homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta sua versão de uma *história possível*.²⁵ São textos que pretendem questionar a veracidade do discurso histórico e também se autoquestionar, dobrando-se sobre si mesmos, desmistificando a representação e frisando a incapacidade de significar uma “verdade

única”. Todavia, o questionamento da história nesses termos muitas vezes reforça traços que redundam em deslizos objetivos – mas não inofensivos – como o de transformar a história em uma coleção de anedotas exóticas de fundamento privado, íntimo, subjetivo, em que se renuncia a qualquer idéia de processo ou causalidade e, com isso, à idéia de “fazer história” como sujeito, atitude bastante condizente com um mundo em que “não existem mais vanguardas” nem “inimigos a vencer”, como exaltou Jenks.

Um outro tema que se aprofunda, a partir da década de 70, é o que expressa as relações entre a modernização conservadora e a violência. As cidades inchadas e a favelização das periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é tema ideal para o hiper-realismo pós-moderno, vazado numa brutalidade suja inescapável e numa ausência de afeto quase obscena. Violência e degradação insidiosas, que se misturam a uma presença maciça da cultura popular, pervadindo as vidas de personagens vazias, apáticas e anódinas. Além da expressão da verdadeira guerra civil que castiga a sociedade brasileira, paradoxalmente, esses textos muitas vezes instauram o espaço ideal para o lúdico, o carnavalesco, o picaresco, que ressurgem como paródia (ou como *pastiche*?), em meio a um mundo de pequenos expedientes e malandragem miúda, produto do crescimento selvagem e desordenado,²⁶ exotismo de novo tipo que funciona como catarse para uma classe média que vê o mundo pelas telas da televisão. Isso sem falar na proliferação de romances policiais, que usam como *pastiche* a matriz estabelecida por Rubem Fonseca.

Esses temas aparecem vazados em diferentes maneiras de encarar a linguagem quanto ao seu poder de representação: uma delas é a descrença na capacidade de dizer dessa mesma linguagem; a outra é a confiança na manutenção do discurso simbólico, mítico, e outra ainda é aquela que permanece centrada em grande parte no significativo unívoco e na veracidade absoluta de um sujeito narrador íntegro; na verdade, elas representam visões opostas do sujeito que se expressa na linguagem. A primeira vê esse sujeito como uma identidade descartável ou combinatória, que assume múltiplas máscaras, exprimindo assim a “arbitrariedade do signo lingüístico” e a restrição de sentidos por ele determinada, obrigando à problematização da relação do

texto com a realidade e, portanto, à valorização do processo de produção do texto. Essa vertente, levada ao extremo, redundaria no simulacro, pois não há mais possibilidade de contrapor o signo ao seu referente; portanto, restam apenas signos intercambiáveis, vazios de sentido, revestindo personalidades igualmente intercambiáveis, identidades descartáveis que, em última instância, reproduzem a linguagem dos meios de comunicação de massa. É importante assinalar, porém, que a insistência na natureza fluida e fragmentada do eu, no seu “descentramento”, enfim, torna as identidades de tal modo incertas e frágeis que é difícil ver como se pode desenvolver qualquer tipo de consciência capaz de formar as bases para uma resistência efetiva às novas formas de opressão e expropriação social e cultural hoje existentes. Estaríamos, pois, no interior daquilo que Jameson denominou “morte do sujeito”, com um visível retraimento do autor e o esvaziamento de uma visão global, que incorpora muitas vezes uma espécie de suspensão de qualquer juízo crítico, vazada na proliferação frenética de signos e discursos intercambiáveis.²⁷

Mas, como se viu, a realidade brasileira é multivária e essa vertente de “estilo pós-moderno” ainda não é dominante; existe como traço emergente, convivendo com as outras duas, a que se expressa nos padrões realistas e naturalistas tradicionais, e a que procura o reinvestimento simbólico da linguagem enquanto representação, seja por meio da ironia, da paródia, do grotesco, seja por um certo reencantamento da linguagem que ainda busca, embora registrando a sua fragmentação, a unidade do sujeito dentro de um processo histórico específico.²⁸

A propalada eliminação das fronteiras entre “cultura erudita” e “cultura popular” instaurou uma outra, muito mais poderosa, a da “cultura de mercado”, com sua versão literária, cujos limites interferem não só no consumo, mas na própria produção do texto, desde que o autor agora é um produtor trabalhando diretamente para esse mercado, tentando arrebatar leitores, que são na verdade consumidores – com todas as conotações que esse termo carrega –, devidamente inseridos em “nichos” ou “fatias” previamente catalogadas.

IV

Se, como vimos até aqui, a ficção brasileira contemporânea incorporou muitos traços daquilo que parece ser um consenso inicial (provisório?) a respeito do pós-moderno, como tradução das transformações políticas, sociais e culturais internas pelas quais vem passando o país desde os anos 60, é bem verdade que ela incorpora também, a partir de sua situação geográfica e econômica periférica, aspectos que a ele se atribuem enquanto uma lógica cultural internacional correspondente a um novo estágio do capitalismo.

Nesse sentido, a diversidade e o hibridismo das perspectivas ficcionais brasileiras apontadas, que incorporam os *petits récits* das mulheres, dos negros, dos homossexuais; que se valem da autoconsciência textual, da ironia reflexiva, da metalinguagem, da intertextualidade, assim expressando o paradoxo, a contradição e a ambivalência constitutivos da sensibilidade pós-moderna, não estão conseguindo, *in totum*, funcionar como “uma forma de desmascarar a própria ficcionalidade e de tentar contestar as múltiplas formas da hegemonia e autoridade sociopolítica e literária”,²⁹ as quais se expressariam sobretudo por meio das “grandes narrativas” de caráter normativo, unívoco e totalizante, conforme afirmam as teorias dominantes sobre o pós-moderno.

Além das limitações apontadas – de sentido político é bem verdade, o que talvez não case bem com a sensibilidade hoje dominante –, a “condição pós-moderna” identificada por Lyotard sobretudo como o desaparecimento das grandes narrativas (a “ficção literária” não é uma delas?), como rejeição ao conhecimento totalizante, como insistência na natureza fragmentada do ser humano, como ênfase na permanência dos discursos sobre os fatos, vem cada vez mais funcionando como uma espécie de grande alegoria do capitalismo tardio. Muito longe de terem desaparecido, essas grandes narrativas consubstanciaram-se em uma única, pois, pela primeira vez na história, como afirma Perry Anderson,³⁰ o mundo encontra-se sob o “novo encantamento” gerado pela maior de todas as até então criadas: a da vitória global do mercado, o tempo todo veiculada pelo discurso monolítico da mídia.

No Brasil, sobretudo a partir dos anos 80, com o fim da ditadura, esse “novo encantamento” se traduz, com relação à cultura em geral e à literatura

em particular, numa ênfase até então desconhecida nas suas possibilidades de articulação global, em detrimento da sua dimensão nacional – traço até então mais constante – que, na verdade, veio se revelando gradativamente como a legitimação da lógica da mercadoria. A consolidação da indústria da cultura e do mercado editorial, efetivada durante a ditadura, propiciou o surgimento e está impondo a proliferação cada vez maior de um tipo de “bens” e de “produtos” literários acrílicos e monológicos, que vêm transformando nossas diferenças e desigualdades socioculturais internas e nossa história em puro folclore, abrindo-se acriticamente para todo tipo de modismo ou voga internacional, sem nenhum sentido “antropofágico”, digamos. E lançando mão de um estilo solto, fluido e desmontável, leve e agradável colagem de outros estilos de outras épocas (intertextos?), jogos linguísticos que dão prazer, descuidado *pastiche* de si mesmo, recriam um populismo de novo tipo, que pretende apenas arrebanhar leitores entre os espectadores da televisão.

A propalada eliminação das fronteiras entre “cultura erudita” e “cultura popular” instaurou uma outra, muito mais poderosa, a da “cultura de mercado”, com sua versão literária, cujos limites interferem não só no consumo, mas na própria produção do texto, desde que o autor agora é um produtor trabalhando diretamente para esse mercado, tentando arrebanhar leitores, que são na verdade consumidores – com todas as conotações que esse termo carrega –, devidamente inseridos em “nichos” ou “fatias” previamente catalogadas. Dentro dessas pressões e limites, é muito difícil que se mantenha a atenção ao texto em si e uma reflexão constante sobre sua inspiração e fatura. Daí as mesmices, descuidos, chulices e obviedades que permeiam a ficção contemporânea, alardeadas como se fossem soluções pós-modernas.

Assim, a definição de texto literário como herança modernista, que moldava uma escrita pessoal, muitas vezes elíptica e experimental e com muito de artesanal na filigrana da composição, em que se percebia a rejeição à tradição, uma insistência clara na ruptura com os cânones do passado, mas como evidente hostilidade ao mercado, vem desaparecendo aos poucos, em razão da força avassaladora do capitalismo de hoje, que cria exigências de produtividade industrial para a cultura, além de

formar consumidores muito mais afeitos a imagens que a letras.

É esse tipo de pós-moderno que me parece ter sido escamoteado pelas teorizações estrangeiras mais aceitas no Brasil, sobretudo a de Hutcheon. Trata-se de algo muito maior do que um “modo diferente de acomodação entre arte e sociedade”, como queria Hassan e, com certeza, Jenks tinha razão ao afirmar que “a informação importa mais que a produção”. Na verdade, o pós-modernismo de que falo é aquele que transforma cultura em mercadoria, sem nenhum pudor e, mais que isso, invertendo sua própria lógica, afirma orgulhosamente que, se cultura é mercadoria, qualquer mercadoria pode ser cultura;³¹ é ainda o que, valendo-se da perfeita simbiose operada entre a mídia e o mercado, apaga limites, esbate nuances, escamoteia diferenças, com base na estética do espetáculo, que só foi possível criar com a imitação do processo de proliferação das imagens pela televisão.

Nesse sentido, foi Fredric Jameson quem melhor conseguiu explicar aquilo que outros teóricos apontam como espaço para instauração do paradoxo e da ambivalência: de fato, trata-se do *espaço do mercado*, no interior do qual a cultura, a despeito de qualquer *resistência* (e elas existem, como se viu) vem se tornando co-extensiva da própria economia, não apenas como a base de algumas das maiores indústrias do planeta, mas, de modo muito mais profundo, desenvolvendo-se numa direção em que cada objeto material, cada serviço, idéia, emoção, sentimento ou ideologia pode se transformar em mercadoria desejável e, por isso mesmo, altamente rentável.

E desse modo, a despeito de toda *resistência*, a ficção contemporânea brasileira também significa *assimilação*, pois já se configuraram “nichos” que consomem, por exemplo, ficção histórica; “fatias” consumidoras de literatura homossexual e de literatura feminina e/ou feminista – apesar do enraizamento dessas temáticas nas necessidades sócio-históricas do país – sem falar de autores que, mesmo com a própria seriedade ou com a falta dela, produzem seus textos com um olho no mercado, o qual, como se sabe, tem seu preço, muitas vezes alto demais...

O que se pode afirmar, portanto, é que a ficção brasileira contemporânea, oscilando entre a assimilação e a resistência, vem representando, às vezes



João Gilberto Noll

como farsa – e isso é o que preocupa –, a não-superação do nosso sempre presente drama histórico, o da ambivalência ante a importação das influências das culturas hegemônicas, tanto o que é bom quanto o que é mau, se é que tem sentido falar de conceitos tão totalizantes nestes tempos de tantos paradoxos e relativizações...

NOTAS

- ¹ As considerações sobre a origem e evolução do conceito, fora do Brasil, estão baseadas em Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity* (Londres/Nova York: Verso, 1998) e Peter Carravetta & Paolo Spedicatto (orgs.), *Postmoderno e letteratura* (Milão: Bompiani, 1984).
- ² Os termos pós-moderno e pós-modernismo envolvem questões conceituais mais específicas, mas, para os objetivos deste texto, aqui serão usados como sinônimos.
- ³ Refiro-me a textos como os de Jair Ferreira Santos, *O que é pós-moderno* (São Paulo: Brasiliense, 1986), “Barth, Pynchon e outras absurdetes”, em Vv. Aa., *Pós-modernidade* (Campinas: Editora da Unicamp, 1987).
- ⁴ Tradução brasileira, François Lyotard, *O pós-moderno* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1986).
- ⁵ *Ibid.*, p. 16.
- ⁶ No Brasil, “Modernidade *versus* pós-modernidade”, em *Arte em Revista*, nº 7, São Paulo, Kairós.
- ⁷ José G. Merquior, “Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna” e Paulo S. Rouanet, “A verdade e a ilusão do pós-moderno”, em *Revista do Brasil – Literatura anos 80*, ano 2, nº 5, Rio de Janeiro, 1986.
- ⁸ O texto foi publicado novamente em 1989: “O narrador pós-moderno”, em *Nas malhas da letra* (São Paulo: Cia. das Letras, 1989).
- ⁹ “Ficção 80: dobradiças & vitrines”, em *Revista do Brasil*, cit.
- ¹⁰ Fredric Jameson, “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, em *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, São Paulo, Cebrap, junho 1985. O texto fora publicado um ano antes na *New Left Review*.
- ¹¹ Cf. o autor: “Cabem aqui algumas palavras sobre o emprego apropriado desse conceito: ele não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também, pelo menos no emprego que faço dele, um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a

- emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, freqüente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional” (*Ibid.*, p. 17).
- ¹² Conceito extraído de Jean Baudrillard. Ver, sobretudo, *Similaire et simulation* (Paris: Galilée, s/d).
- ¹³ Fredric Jameson, “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, cit.
- ¹⁴ Jameson desenvolveu essas teses no livro *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991). Edição brasileira, *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio* (São Paulo: Ática, 1997).
- ¹⁵ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Nova/Londres: Routledge, 1988), p. 230.
- ¹⁶ Nízia Villaça, *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996).
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 8.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 28.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 26.
- ²⁰ A respeito do pós-moderno na ficção brasileira, ver Tânia Pellegrini, *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea* (Campinas: Mercado de Letras, 1999).
- ²¹ Para a ficção produzida durante o regime militar ver Regina Dalcastagnè, *O espaço da dor – O regime de 64 no romance brasileiro* (Brasília: Editora da UnB, 1996); Renato Franco, *Itinerário político do romance pós-64* (São Paulo: Edunesp, 1998); Tânia Pellegrini, *Gavetas vazias – Ficção e política nos anos 70* (Campinas/São Carlos: Mercado de Letras/Editora da UFSCar, 1996); Malcon Silverman, *Protesto e o novo romance brasileiro* (São Carlos: Editora da UFSCar, 1995).
- ²² Penso nos textos de João Silvério Trevisan, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, etc. e de Sônia Coutinho, Lya Luft, Helena Parente Cunha, Márcia Denser, Patrícia Bins, Ana Miranda e tantas outras.
- ²³ Ver Ellen Meiksins Wood, “Em defesa da História: o marxismo e a agenda pós-moderna”, em *Crítica Marxista*, nº 3, São Paulo, 1996.
- ²⁴ Vejam-se *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz; *Lealdade*, de Márcio Souza; *Desmundo*, de Ana Miranda; os romances de Luís Antônio de Assis Brasil, etc.
- ²⁵ Como exemplos, João Ubaldo Ribeiro e seu *Viva o povo brasileiro*; Márcio Souza, com *Galvez, imperador do Acre*; *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan; Ana Miranda e *Boca do Inferno*; Silviano Santiago e *Em liberdade*.
- ²⁶ Vejam-se desde João Antônio, com *Malagueta, perus e Bacanaço* e *Leão de chácara*; *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; os contos de Rubem Fonseca e de Dalton Trevisan, os de Júlio César Monteiro Martins, etc.
- ²⁷ Com enfoques e gradações diferentes desses traços, ver especialmente Sérgio Sant’Anna em *Simulacros, confissões de Ralfó e Senhorita Simpson*; Silviano Santiago, João Gilberto Noll e outros.
- ²⁸ Vejam-se Dalton Trevisan, Osman Lins, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Marilene Felinto, Helena Parente Cunha. Alguns analistas também incluem aqui Guimarães Rosa.
- ²⁹ Bobby J. Chamberlain, “Pós-modernidade e ficção brasileira dos anos 70 e 80”, em *Revista Iberoamericana*, nº 164-165, vol. LIX, julho/dezembro 1993.
- ³⁰ Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, cit.
- ³¹ Terry Eagleton, “Capitalism, Modernism and Postmodernism”, em *New Left Review*, nº 152, julho/agosto 1985, p. 62.