

PERSPECTIVAS PÓS-MODERNAS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Resumo

Neste artigo, estudamos algumas das perspectivas críticas vinculadas ao chamado pós-modernismo, investigando-as em suas contribuições críticas para o estudo de arte e literatura na contemporaneidade. Destacamos, em nossa análise, as obras de Roberto Drummond e Silviano Santiago.

Palavras-chave

Pós-Modernidade; Pós-Modernismo; Literatura Contemporânea; Roberto Drummond; Silviano Santiago.

Abstract

In this article, we study some critical perspectives linked to postmodernism, investigating them in their critical contributions to study of art and literature in Contemporaneity. In our analysis, we highlight the Roberto Drummond's work and Silviano Santiago's work.

Keywords

Contemporary Literature; Post-Modernism; Post-Modernity; Roberto Drummond; Silviano Santiago.

* Departamento de Literatura – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Araraquara – 148100-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: maria_lucia@vivax.com.br

Contrariando a maioria dos pesquisadores que trabalham com literatura contemporânea, gosto de utilizar o termo “pós-moderno” e seus cognatos, “pós-modernidade” e “pós-modernismo”, porque ainda preservam o tom provocativo que alimentou o debate sobre esse conceito nas três últimas décadas do Século XX.

O que caracteriza o termo é o fato de não oferecer nenhuma pista sobre seus possíveis significados. Já não se trata do moderno, pura e simplesmente, mas também não se define o que vem depois, deixando o presente em aberto. O termo Renascimento, por exemplo, define o tempo atual em relação ao passado, relacionando-o à Antiguidade Clássica. Aponta para o fato de que o presente está sendo preenchido por conteúdos da Antiguidade. Ao contrário, o termo Pós-Moderno só diz que não se trata mais de moderno, mas não informa o que foi colocado no lugar. E isto é uma verdadeira provocação, que desafia a compreensão da arte no presente.

O ponto de contraste com a estética moderna não é definido e a única saída que temos é buscá-lo, indutivamente, rastreando nas obras e no contexto com o qual elas dialogam, os procedimentos que operam deslocamentos em relação à Modernidade. É por isso que prefiro não falar em arte pós-moderna, literatura pós-moderna, escritor pós-moderno, mas, antes, acho mais adequado falar em perspectivas pós-modernas. Desde a época do doutorado, na PUC do Rio, em 1994, tenho me dedicado a rastrear, em vários projetos de pesquisas, a presença dessas perspectivas tanto na obra de escritores portugueses, como Augusto Abelaira e José Cardoso Pires, quanto em textos de escritores brasileiros, como Roberto Drummond e Silviano Santiago, entre outros. O grande desafio é perceber como as perspectivas pós-modernas são trabalhadas, na obra de cada um, e como se articulam, em cada um deles, com temas e questões que emergem do contexto cultural e político em que se inserem.

O que denomino como perspectivas pós-modernas refere-se não somente a procedimentos narrativos específicos, mas a formas de percepção do mundo e do ser, bem como a modos de agir e reagir diante de certas motivações sociopolíticas, que integram uma mentalidade pós-moderna. Modos de comportamento esses que atuam na forma como se constrói grande parte das narrativas produzidas a partir dos anos 1960. A título de exemplo, eu poderia destacar dois itens que costumam ser atribuídas à mentalidade pós-moderna: a questão do cinismo, estudado por Peter Sloterdijk (1984), e o narcisismo, detectado por Christopher Lasch (1986).

Embora nenhum dos dois teóricos utilize o termo pós-moderno, as reflexões de ambos, acerca do comportamento social na contemporaneidade, são bastante úteis para se compreender muitas perspectivas pós-modernas verificadas na arte.

Para o filósofo holandês, Peter Sloterdijk, o descentramento do poder, no sistema capitalista contemporâneo, colabora para o aparecimento do cinismo como fenômeno de massa, produzindo uma série de seres angustiados e solitários, que, julgando-se espertos, zombam das leis e das convenções. A grande diferença entre esses cínicos e seus antepassados históricos é que já não se colocam num ponto de fora do poder, para zombar da sociedade, mas vivem no anonimato e agem de modo dissimulado, evitando expor-se abertamente, o que lhes permite viverem perfeitamente ajustados ao sistema.

O psicanalista norte-americano, Christopher Lasch, por sua vez, analisa o que denomina como a tendência do homem contemporâneo, “de ver o mundo como um espelho; mais particularmente, como uma projeção dos próprios

medos e desejos, não porque [o fantástico mundo do consumo e da cultura de massa] torna as pessoas gananciosas e agressivas, mas porque as torna frágeis e dependentes, corroendo a sua confiança na capacidade de entender e formar o mundo" (LASCH, 1986, p. 24-25).

A questão dos métodos e da fundamentação teórica é o grande desafio enfrentado pelo pesquisador da área de Estudos Literários que ousa debruçar-se sobre as questões relativas à pós-modernidade. Se optarmos por manter as perspectivas adotadas em nossos anos de formação, quando aprendemos a separar de maneira rígida o texto do contexto, supervalorizando os elementos estruturais da obra em si, corremos o risco de não entender as propostas básicas de algumas das obras mais expressivas das últimas décadas do século XX.

Por outro lado, se resolvermos adotar perspectivas teóricas e críticas adequadas à melhor compreensão dessa espécie de arte contemporânea, corremos sempre o risco de sermos acusados de simpatizantes da indústria cultural ou de intérpretes a-críticos e alienados da produção estética finissecular, embora seja redutora e sem fundamentação teórica, a crítica que continua tratando as obras modernistas como progressistas e as produções pós-modernas como alienadas e conservadoras. A emergência cada vez maior de textos ligados a minorias étnicas, a mulheres e a homossexuais, tem contribuído para alterar a crença tradicional nos avanços "progressistas" da arte moderna. Por outro lado tem preparado nosso olhar para reconhecer em grande parte da literatura contemporânea, formas alternativas de crítica ao sistema, que fogem aos modelos de arte engajada do modernismo.

Embora seja difícil à consciência pós-moderna atribuir à arte missão emancipadora, engajada em grandes projetos de revolução social, a análise de muitas produções confirma como as diferentes linguagens da arte ainda podem ter a função essencial de transformar sensibilidades, alterar imagens e mudar a percepção do real.

As rearticulações de certos projetos pós-modernos com o passado podem ser semelhantes às propostas por grupos conservadores, mas obedecem a intenções políticas diametralmente opostas. Como esclarece Andreas Huyssen, enquanto o desejo dos neoconservadores é restabelecer normas de um primeiro capitalismo industrial, como a disciplina, a autoridade, a ética do trabalho, muitos escritores pós-modernos buscam no passado a história de grupos marginalizados pelo pensamento patriarcal, logocêntrico e eurocêntrico, tentando recuperar o valor da diferença e da alteridade que legitimam sua prática social (HUYSSSEN, 1987, p. 172-174).

Muitos dos projetos pós-modernos incorporam em suas produções uma estratégia de "guerrilha", herdada dos anos sessenta, que resiste à universalização destruidora dos centros doadores de sentido, pela ênfase dada à marginalidade. Existe, porém, uma forte consciência de que essa marginalidade não está fora do sistema, mas habita nos interstícios e subterrâneos de seus fundamentos.

A política democrática e radical proposta por esses projetos nega que a formação social possa ser tomada como estrutura unificada e coerente, identificando múltiplas situações de antagonismo, respeitando a autonomia das diversas lutas e privilegiando não apenas as reivindicações das classes trabalhadoras como também de uma pluralidade de grupos não-classistas.

A questão maior, porém, enfrentada pelo pesquisador dessa literatura, envolve a própria concepção do que seja uma obra de arte. Ao analisar uma obra pelas perspectivas pós-modernas temos que abordá-la com uma metodologia de

trabalho capaz de articular vários aspectos do fenômeno literário, buscando a interação entre o produtor, o texto, o receptor e as circunstâncias que os rodeiam. Afinal, uma prática literária que deixa de privilegiar o enunciado, para incorporar também a enunciação, não poderia ter os seus produtos estudados numa perspectiva exclusivamente formalista ou estruturalista.

Embora não se possa confundir o Pensamento da Diferença e a Desconstrução com pós-modernismo é inegável que a desconstrução dos esquemas lógicos de representação metafísica, predominantes na Civilização Ocidental, realizada pelos “pós-estruturalistas”, como Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard e Michel Foucault contribuem para a desconstrução do conceito da obra literária como representação ou como texto original e único, concebido pela mente consciente e privilegiada dum gênio.

Para Barthes, o texto se realiza como rede de citações, retiradas de diversos centros da cultura, constituindo um espaço de dimensões múltiplas, onde várias escrituras, nenhuma delas original, se misturam e se contradizem e a literatura não passa de “um jogo de espelhos entre textos” (BARTHES, 1988, p. 75), “numa interminável reescrita” em que, cada texto, é sempre a “imitação” de outro. Por sua vez, Derrida (1973; 1991), na crítica que empreende ao “logocentrismo” também colabora para complicar a linha divisória que sempre houve entre o texto e o que parece existir além de suas margens.

Os pós-estruturalistas, sobretudo Derrida e Lyotard, também colaboram para a valorização do texto como jogo de significantes, aos quais falta referência a uma verdade original: qualquer tipo de ideia, fundamentação metafísica, qualquer espécie de realidade ou de verdade, a partir da qual a escrita pudesse ser vista como representação de segunda mão.

Finalmente, a desconstrução da pessoa que fala, por parte desses teóricos, seu anti-humanitismo, que repousa na consciência de que a subjetividade seja constituída por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais também é essencial para a compreensão do pós-modernismo. A consciência de que a subjetividade é um “constructo” histórico, algo mutável que depende de uma perspectiva ideológica, adotada em função do lugar que se ocupa na sociedade, bem como o questionamento sobre as micro-estruturas do poder constituem as perspectivas pós-modernas mais relevantes, com as quais se relacionam as principais estratégias narrativas da contemporaneidade.

Essa nova consciência do texto, do significado e do sujeito põe fim ao conceito de modelos privilegiados, destruindo alguns dos fundamentos estéticos do modernismo, tais como a busca permanente do novo, a crença na originalidade da obra, a confiança na consciência crítica e na genialidade do artista, abalando também a concepção utópica de intelectual engajado e de obra de arte como instrumento de conscientização e de mobilização para projetos de emancipação da humanidade como um todo.

A explosão dos meios de comunicação de uma forma nunca vista na História, bem como a globalização do sistema econômico, trouxeram consequências que incidem inevitavelmente não somente sobre o papel da arte na sociedade contemporânea, como também sobre a função da linguagem e a natureza da literatura. As teorias exemplares das primeiras décadas, atreladas ao paradigma da modernidade, já não são suficientes como instrumentos de percepção de certos fenômenos típicos da segunda metade do século XX, decorrentes principalmente da implosão devastadora das fronteiras entre arte e produtos da indústria cultural.

Herdeira da tradição iluminista, a arte moderna criou um sistema de cânones que poderiam ser identificados pelo crítico na própria obra. A confiança na razão possibilitava essa atuação normativa. E sustentava o compromisso social do artista, sua busca da verdade. As perspectivas pós-modernas, na arte contemporânea, traduzem justamente o desconforto dos artistas em relação aos compromissos estéticos e ideológicos da modernidade. O esvaziamento, ou melhor, a desconstrução dos conceitos de verdade, de realidade e de essência, bem como das utopias da modernidade, contribui para o surgimento de outras formas de construção do saber e de novas formas de relação entre a arte e a vida.

A principal justificativa que tenho, para tentar uma compreensão das perspectivas pós-modernas, presentes na arte contemporânea, é que tal abordagem nos capacita a ler de maneira adequada aquelas produções contemporâneas, que são construídas numa espécie de espaço intervalar, entre a arte literária e a cultura de massa, entre a modernidade e suas margens, entre o bom gosto e o *kitsch*, que é o espaço privilegiado pela mentalidade pós-moderna.

Histórico do termo

O termo pós-moderno foi cunhado na década de 1950 pelo historiador inglês Joseph Arnold Toynbee (1889-1975) para designar o período iniciado nas duas últimas décadas do século XIX, quando, segundo ele, começava uma "idade da anarquia", um tempo de problemas, com sintomas de desintegração e destruição da Idade Moderna, pelo colapso da visão racionalista de mundo e pela substituição da classe média burguesa, que sustentara a Idade Moderna, por uma sociedade de massa.

A visão apocalíptica de Toynbee (1976) agrada sobremaneira aos pensadores da época. Bastante adequado para o momento de crise experimentado no pós-guerra, especialmente pela sua imprecisão, o termo começa a ser utilizado por alguns historiadores e críticos literários dos anos 1950 e 1960, convencidos de que os conceitos estéticos e críticos gerados pela grande literatura modernista não davam conta da situação dramática do momento. A selvageria experimentada no período das guerras mundiais era o indício claro de que algo de irracional permanecia no interior da modernidade. Algo que não havia sido dominado pela lógica do projeto iluminista.

A ideia de decadência, implícita no termo, era perfeita para transmitir o clima de pessimismo em relação ao destino da cultura numa sociedade de consumo. Os padrões intelectuais e estéticos prezados pelos modernistas, como o formalismo racionalista, o espírito de análise e crítica, a dialética anti-romântica, a veneração do novo, a luta contra a cultura de massa pareciam irremediavelmente ameaçados.

Mais do que discussão em torno de um estilo, o debate que se inicia com esta geração do pós-guerra, envolve questões de interpretação das sociedades capitalistas do Ocidente, bem como da arte e da cultura geradas nesses contextos. No fulcro do debate destaca-se a ideia de uma crescente desconfiança em relação à modernidade, entendida como uma visão de mundo inaugurada pelo Renascimento, calcada no racionalismo crítico, nas ideias de progresso e libertação do indivíduo das limitações e opressões, por meio da ciência e da

difusão do saber. Um projeto que se consolidou, sobretudo, no século XVIII, com o Iluminismo.

A intensificação dos conflitos mundiais, o fracasso de movimentos revolucionários, a ascensão de totalitarismos, apoiados e legitimados pelo progresso de técnicas manipuladoras de controle e pelo desenvolvimento de tecnologias militares, a crescente devastação do meio-ambiente, a marginalização de consideráveis contingentes da população num regime de absoluta miséria, entre outras experiências catastróficas do século XX, confrontaram a consciência moderna com um niilismo radical. Verificou-se que, ao contrário do que julgava a razão iluminista, não há vínculo natural entre o conhecimento científico e as condições de sobrevivência e autonomia da vida humana.

A partir dos anos 1960, notadamente nos Estados Unidos, o termo tornou-se uma obsessão, ganhando inúmeras conotações. A perspectiva negativa começa a ser substituída, em autores como Leslie Fiedler, John Barth e Ihab Hassan, por uma *alegre exaltação*. Embora tenham visões divergentes sobre o que seja *pós-modernismo*, todos tentam mostrar que se trata de uma nova fase, diferente do modernismo.

Na década de 1970 o deslocamento do pós-modernismo em relação ao modernismo começa a ficar mais claro, a partir da análise que se empreende da arquitetura. O termo ganha curso mais geral, migrando para outras artes, como a dança, a música, o teatro, a pintura, o cinema. E conquista a atenção de certos intelectuais europeus. Kristeva e Lyotard na França. Habermas na Alemanha. Vattimo e Eco na Itália. O ceticismo em relação às vanguardas, às utopias e às ideologias ganha adesão de novos críticos literários.

Nos anos 1980, o debate fica extremamente diversificado e complexo. Percebe-se a grande dificuldade em definir a pós-modernidade em termos de mera oposição à modernidade. Verifica-se a emergência de tendências políticas e culturais neoconservadoras. O debate intensifica-se em torno de dois polos: de um lado, aqueles que procuram resgatar a confiança no poder emancipatório da razão iluminista, apoiados sobretudo no discurso de Habermas. De outro lado, os adeptos de Lyotard, que enfatizam o fim do projeto iluminista, inviável nas condições pós-modernas, caracterizadas sobretudo pela perda da credibilidade nos metarrelatos fundadores e pela desintegração de categorias que sustentavam a modernidade. Nas descrições teóricas do conceito, procura-se uma linguagem que assimile as contradições e os paradoxos inerentes ao termo.

Enfim, o debate coloca em discussão, entre outros temas, o imperialismo de certas formas de racionalidade, sobretudo nas versões cartesiana, newtoniana e positivista, que fundamentaram os principais modelos de ciência e de tecnologia, bem como a ditadura dos grandes sistemas de pensamento da modernidade, que estabeleceram centros geradores de significados homogêneos para todas as atividades políticas e culturais do Ocidente desde o Renascimento. Discute-se, também, o caráter cultural das identidades subjetivas, a natureza simbólica das percepções da realidade exterior e as novas formas de se lidar com o tempo e com o passado.

Se o debate não serviu para tornar aceito o rótulo "pós-moderno", nem para estabelecer um conceito preciso e universal do termo, o que redundaria inevitavelmente em mero paradoxo, uma vez que o questionamento aponta justamente a crescente desconfiança em relação a sistematizações universalizantes, teve pelo menos o mérito de difundir questões que se tornaram centrais nas recentes preocupações acadêmicas: a formação dos cânones; as

relações entre ficção e realidade; as contaminações da arte pela cultura de massa; a desconstrução do sujeito e a crise da imaginação; o declínio das vanguardas e a desconfiança em relação à ideia de novo e de originalidade; a permanência da tradição na produção moderna; as novas identidades culturais, a luta das minorias e as propostas alternativas de intervenção política; a rejeição de qualquer espécie de autoritarismo e totalitarismo, inclusive os científicos e epistemológicos, bem como a consciência do caráter arbitrário e ideológico de todos os conceitos e representações.

O questionamento das formas de representação

Pelo projeto realista do Século XIX, formulado principalmente por escritores franceses e russos, o romance deveria seguir determinadas convenções para simular um real que, acreditava-se, copiava uma concreta realidade exterior. Com o modernismo, o texto desvincula-se desse projeto mimético. Os escritores passam a acreditar que devem criar uma outra realidade, autônoma, espécie de duplo da vida humana, de uma perspectiva social ou psicológica, por meio do artesanato da linguagem e da experimentação formal. Embora tenham desprezado as convenções miméticas, os modernistas não rejeitaram a pressuposição de um significado anterior à obra.

Já na perspectiva pós-moderna, um dos principais papéis do romance é suscitar reflexões acerca das fronteiras entre os "mundos" criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem. O deslocamento das fronteiras entre a realidade narrada e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma interação entre elas, mas decorre, sobretudo, do questionamento da própria natureza do que se chama de mundo real, vista também como uma espécie de ficção, construída sempre a partir de interesses de grupos dominantes, por meio de códigos que regulam toda a produção de significados, organizando a comunicação, a produção de saber e o comportamento dos indivíduos na sociedade.

Essas questões são trabalhadas de maneira exemplar na obra ficcional de Augusto Abelaira. O próprio enredo do livro *O único animal que?* (1985) enfatiza o tema em questão. A história é desencadeada pelo sucesso de um cientista norte-americano, que consegue transformar um macaco em homem, por meio do ensino da linguagem humana ao animal. Já humanizado, o macaco foge para Portugal, onde, naquele momento, estão ocorrendo algumas transformações, com o consequente regresso do homem a seu estágio inicial de macaco. A fábula, em si, resume os dois aspectos que definem a obra de Abelaira: de um lado, a convicção de que a realidade humana só existe a partir do momento em que o homem cria as convenções de linguagem e, de outro, a crítica ferrenha a um Portugal atolado em convenções que, de tão antigas e absurdas, não somente impedem a evolução do homem, como também determinam a sua regressão.

Outros dois romances do autor, *Bolor* e *Deste modo ou daquele*, situam a ação antes e depois do 25 de Abril de 1974. Com ironia implacável, que se confunde frequentemente com trágico cinismo, os narradores traçam o perfil de uma geração politicamente engajada numa luta revolucionária, na juventude, mas que se deixa arrastar por cético imobilismo no período do pós-guerra. As duas narrativas ressaltam a frustração dessa geração que, vivendo um cotidiano fragmentado, a cada momento interroga-se, numa torturante autocrítica, acerca

de impasses éticos e estéticos, que decorrem de duas problemáticas. A primeira, fundamenta-se na imersão do ser humano num emaranhado de convenções, das quais destacam-se as da própria linguagem, convenções estas que, se de um lado permitem ao homem dar sentido e, portanto, existência compreensível ao mundo e ao ser, por outro lado, sufocam qualquer essência inerente a uma realidade exterior aos códigos de comunicação, que poderiam fundamentar significados mais profundos e coerentes às coisas e aos seres, para além de suas aparências ilusórias.

A segunda problemática que gera os impasses enfrentados pelos narradores de Abelaira diz respeito às probabilidades infinitas do acontecer, as quais acabam por determinar o caráter provisório de todos os significados e até mesmo de qualquer sentido para a vida humana, o que é sugerido pelo próprio título do segundo livro, *Deste modo ou daquele*.

Se todas as probabilidades de sentido são igualmente aceitáveis, o homem está imerso num caótico relativismo, uma vez que não há causas verdadeiras que possam levar à reconstrução exata dos eventos e ou à natureza essencial dos seres, sejam eles criados pelo "Destino" (expressão irônica com que o narrador de *Deste modo ou daquele* se refere a um criador, responsável pelo universo), no caso na vida real, ou pelos narradores, na literatura. Se não há relação de causa e efeito que se justifique, tanto na vida quanto na ficção, também não pode haver tempo linear, em forma de progresso, e, conseqüentemente, não haverá teleologia possível.

Se escrever é poder jogar infinitamente com todas as probabilidades, a busca de qualquer verdade fica irremediavelmente comprometida, o que coloca os narradores de Abelaira em permanente vertigem. António Luís, um dos personagens de *Deste modo ou daquele* escreve em seu diário: "O estudo minucioso de todas, absolutamente todas as possibilidades, só ele poderá constituir a verdadeira, a completa história de Portugal — a história que não deveremos apenas reduzir aos factos acontecidos" (ABELAIRA, 1990, p. 61).

Neste livro, Jorge Fonseca, um biólogo dedicado a pesquisar a vida de uma espécie rara de abelhas, tenta desvairadamente reescrever o diário escrito por António Luís, a fim de verificar a veracidade dos fatos por ele narrados. Diogo, outro personagem, professor de História, oferece ao narrador o contraponto necessário para as discussões acerca da verdade como consenso. Mas o contraponto também é aparente porque ambos, embora defendendo pontos de vista opostos, acabam por reforçar as mesmas premissas, tais como a falta de leis gerais que expliquem qualquer coisa, a artificialidade e a ilusão do tempo como progresso, a falácia das causas, que não explicam e não podem explicar nada. O leitor é levado a concluir que as mesmas premissas que fundamentam a concepção de narrativa ficcional podem ser aplicadas à História, que nunca passa de uma textualização do passado e, portanto, padece dos mesmos riscos da precariedade e do engano que caracterizam os textos de ficção.

Uma das perspectivas pós-modernas mais recorrentes é a consciência de que os discursos dominantes, veiculados por versões oficiais da História e pelas normas de representação estabelecidas por determinada comunidade cultural, colonizam quase todo o espaço linguístico, bem como as formas de percepção do mundo e o imaginário próprios desse sistema social. Dissecar os efeitos repressivos desses códigos, demonstrando como servem para limitar a consciência humana aos moldes da inteligência aprovados pela ordem social e desmascarar a sua utilização como instrumentos de dominação de grupos privilegiados e como mecanismos de integração dos indivíduos ao sistema,

constitui uma das principais formas de crítica pós-moderna à sociedade burguesa.

É justamente esta consciência que estrutura a narrativa de *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Representando a si mesmo, ironicamente, como locutor neutro, o sujeito da narrativa, debruça-se sobre os mistérios de uma aldeia portuguesa, a Gafeira, para descobrir a verdade sobre um crime que, por sua vez, envolve a verdade sobre a história da dominação de uma família de fidalgos sobre aquela população, o que perpetua um sistema feudal em pleno século XX. Demonstrando que nem mesmo o distanciamento e a amplitude de visão decorrentes de sua localização privilegiada podem lhe garantir qualquer certeza sobre a veracidade de suas descobertas a respeito do passado recente e de outros tempos, o narrador desfaz a relação aparentemente natural entre objetividade e verdade. Desse modo, desmascara qualquer pretensão de objetividade, levando o leitor a perceber que, a cada ponto de vista, correspondem diferentes informações e que, portanto, qualquer informação sempre carrega uma bagagem afetiva, ideológica, moral e ética.

Seu discurso, como qualquer outro, seja o da história oficial, representada por uma obra de História da Gafeira que tem às mãos, escrita por um abade profundamente comprometido com os senhores feudais, sejam os das múltiplas versões populares que lhe chegam aos ouvidos, constitui apenas uma, entre a pluralidade de leituras possíveis sobre os fatos narrados.

Embora adotando o modelo de romance policial, que leva o leitor a participar da elucidação de um crime, os indícios se proliferam infinitamente, configurando-se um universo entrópico, cuja decifração se torna a cada momento mais impossível, à medida que o narrador privilegia a presença do caos nos acontecimentos, problematizando o papel da causalidade e o conceito de tempo como progresso linear.

Pode-se concluir que a desconfiança em relação a um espaço neutro, de onde determinado observador possa realizar uma análise totalizadora da realidade social, é um dos aspectos ressaltados por escritores contemporâneos, constituindo um dos principais eixos em que se apoiam as perspectivas pós-modernas, presentes hoje na arte e na literatura. A ponto de se poder afirmar que a arte tenha tomado para si a função de conscientizar espectadores e leitores a respeito do caráter arbitrário de qualquer conceito sobre a realidade, bem como da impossibilidade de se atingir um referente concreto sem a mediação de produtos simbólicos, como a linguagem, já que uma das preocupações da arte parece ser, hoje em dia, demonstrar a inviabilidade de qualquer espécie de verdade absoluta, inerente aos acontecimentos, ou de um significado essencial, guardado pelos seres em si, que poderiam ser apreendidos por um sujeito a partir de uma ótica supostamente científica.

Tanto a realidade do sujeito quanto a realidade de um contexto social e político dependem dos sistemas de linguagem e de significação, sendo percebidos pelo indivíduo como construções de ordem cultural e ideológica. A própria noção de esquerda como postura política é problematizada, como ocorre nas obras dos dois escritores portugueses, Cardoso Pires e Abelaira. Numa perspectiva pós-moderna, o mundo contemporâneo não comporta mais utopias. E um dos motivos alegados é justamente a consciência de que não se acredita mais que a História tenha um sentido único e verdadeiro, que possa ser decifrado pelo materialismo científico, ou qualquer outra ferramenta totalizadora de análise.

A ênfase nos códigos de representação decorre, de um lado, das teorias da linguagem, principalmente dos estudos semióticos, que ocuparam lugar de destaque na pesquisa acadêmica do século XX e que colaboram para que a cultura, como um todo, seja entendida como um fenômeno de significação e de comunicação; e, de outro lado, de algumas doutrinas filosóficas que investem contra os fundamentos metafísicos do racionalismo moderno.

Partindo do pensamento de Nietzsche e Heidegger, Vattimo (1987) procura analisar o progressivo "enfraquecimento do ser" no pensamento contemporâneo e o aparecimento de modo pós-moderno de reflexão, o pensamento fraco, como lhe chama Vattimo, em oposição ao "pensamento forte", ou seja, a metafísica.

A crise do humanismo faz emergir uma série de palavras como "jogo", "indecidibilidade", "bricolagem", "simulacro", frequentes em teorias sobre a cultura pós-moderna, que revelam fortes mutações na ordem das representações e no estatuto da verdade. Daí a conclusão a que chega Vattimo de que a metafísica ocidental teria chegado a um fim, não no sentido de completude, mas pelo deslocamento para uma outra ordem de representação, caracterizada por um jogo de perpétua alusão. O caráter desse jogo é ressaltado nas manifestações intertextuais e auto-reflexivas da arte contemporânea, presentes no historicismo (retomada de estilos do passado), no pastiche e na metalinguagem, como estratégias prediletas de construção narrativa.

O reaproveitamento de clichês em Roberto Drummond e a reescrita do modernismo em Silviano Santiago

Para se compreender a obra de Roberto Drummond, é preciso considerar como a própria noção de ficção foi ampliada, a partir dos anos 1960, para outras áreas da sociedade e da cultura, com a penetração da estética de consumo e a consequente difusão de ilusões, ou seja, de falsas promessas e de necessidades forjadas, impostas para induzir o consumo. Portanto, é preciso considerar a propagação de realidades simuladas, ou seja, de imagens fictícias da sociedade, pela ação dos *media*. Neste contexto, o real se confunde com suas representações.

A *pop art*, surgida na Inglaterra dos anos 1950 e desenvolvida nos Estados Unidos dos anos 1960, representa um momento capital no aparecimento da sensibilidade artística pós-moderna. Incorporando definitivamente o receptor e o universo exterior como partes essenciais do projeto artístico, o artista *pop* pensa sua obra não mais em termos de estrutura mas como processo, experiência vital, *performance*. Entretanto, quando toma o contexto privilegia as imagens e as representações elaboradas pela cultura de massa.

A matéria-prima de que são feitas as narrativas de Roberto Drummond, tal como ocorre na *pop art*, é o mundo artificial dos *media*, com seus símbolos e signos do consumo. Nos contos de *A morte de D.J. em Paris*, escritos na forma de colagens, tal como os painéis da *pop art*, objetos e fragmentos do real ganham novo poder lírico e plástico. Anúncios luminosos como os da Coca-Cola ou dos pneus Firestone, por exemplo, preenchem as noites da protagonista do conto "Dôia na janela". Confinada num hospício, da janela de sua prisão, amparada pelas grades, Dôia se recolhe num refúgio de segurança, de onde olha o mundo, feito de imagens e objetos de consumo. Sobre esses fragmentos de linguagem já processada pelos meios de comunicação Dôia constrói seu próprio universo. É a partir deles que ela sonha e imagina cenas que poderiam se passar

lá fora: Às vésperas de receber alta, seu inconsciente simula uma crise, que lhe assegura a permanência nesse mundo: uma cena de transplante de roseira, no jardim em frente à sua janela, é vista por Dôia como a crucificação de um homem. A cena, reconstruída pela imaginação da personagem, é uma singular bricolagem de elementos do imaginário religioso, transformados por imagens da cultura de massa: o homem crucificado tem a idade, os cabelos e a barba de Cristo, mas usa calça Lee, camisa Adidas, cueca Zorba e se parece com Alain Delon e Robert Redford.

No hiper-realismo *pop* de Roberto Drummond são os objetos que possuem as personagens, servindo como elementos de caracterização das mesmas. No conto "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido", cuja estrutura reproduz o modelo de um inquérito judicial, procede-se ao inventário de um insólito espólio. A descrição minuciosa de cada objeto é pretexto para o depoimento de testemunhas que vão compondo o universo da vítima e os acontecimentos que envolveram seu desaparecimento. No arrolamento dos objetos, um a um, o tom sério de linguagem jurídica contrasta com a vulgaridade dos itens mencionados: uma escova de dente TEK, uma coleção de fotos de atrizes norte-americanas, uma foto de Catherine Deneuve, um par de quedas azul, marca Verlon. Identificados pelas marcas, os objetos são mostrados em *close-up*, num acúmulo de informações que enfatiza o clima de estranhamento e absurdo.

Apropriando-se de discursos, fazendo bricolagem de textos, o autor utiliza a dinâmica do reprocessamento de linguagens como um dos principais processos de criação. Manifestações típicas da cultura de massa, como as radionovelas, os programas de rádio e de auditório para TV, as lutas de boxe são tomadas como modelos, clichês narrativos incorporados por meio do pastiche, que assinalam também ao leitor a presença da auto-representação textual. Assim, as narrativas de Roberto Drummond caracterizam-se como textos que representam não uma realidade exterior, mas fatos e seres já processados por outros sistemas de linguagem, fazendo pastiches não apenas de modelos literários, como também utilizando paradigmas retirados de outras formas de discurso. Em *Sangue de coca-cola*, o modelo é o de um programa de rádio; já em *Hitler manda lembranças*, é uma luta de boxe, enquanto a narrativa de *Inês é morta* segue o esquema de um programa de auditório, transmitido pela TV. Nestes casos, a obra incorpora a forma de um espetáculo.

Gerados pela consciência da arbitrariedade das convenções, os textos pós-modernos, marcados pela desconstrução autofágica, resultam da utilização das convenções dos mais diversos estilos e gêneros. Essa utilização, porém, só é possível enquanto pastiche, que busca a fala recalcada sem marcar, como faz a paródia, uma ruptura com o texto anterior. Como um suplemento, segundo definição de Derrida, o pastiche escapa à lógica dualista que opõe o mesmo ao outro: "sua especificidade reside, pois, nesse deslizamento entre os extremos, na ausência total de uma essência" (SANTIAGO, 1978, p. 90).

A rejeição do padrão de pensamento dicotômico, uma das principais contribuições de Jacques Derrida, é uma das perspectivas pós-modernas mais polêmicas. Em permanente diálogo com o filósofo francês, Silviano Santiago busca uma discussão do modernismo brasileiro e da modernidade em geral, procurando encontrar brechas para acrescentar sua própria contribuição.

No livro *Em liberdade*, Santiago abre uma brecha na obra de um dos maiores representantes do modernismo, para escrever um diário que é ao mesmo tempo um pastiche do estilo de Graciliano Ramos, mas também o avesso

de *Memórias do Cárcere*. A própria postura de Graciliano, de intelectual-mártir da utopia marxista, que fundamenta suas memórias é problematizada, à medida que Silviano injeta no “falso diário” uma desconcertante alegria nietzschiana, a fim de exorcizar a tragédia da perseguição histórica aos intelectuais no Brasil.

À medida que o autor desestabiliza fundamentos teóricos e críticos, bem como procedimentos formais e ideológicos próprios do movimento iniciado em 1922, realiza uma reescrita da tradição modernista, num “gesto suplementar”, acrescentando-lhe sua contribuição pessoal a partir de leitura que empreende dos autores de sua predileção.

Desde Baudelaire, a modernidade pode ser definida como estética da imaginação, oposta a qualquer espécie de realismo, que se assume cada vez mais como crítica à modernidade burguesa. A experimentação formal e os procedimentos paródicos passam a ser as estratégias mais adequadas aos propósitos de romper com a tradição e de realizar uma obra de gênio, que se configura como manifestação original de uma experiência individual única. No Brasil, o Modernismo também gerou um questionamento sobre as características da cultura brasileira e do seu grau de dependência. A postura crítica, de ruptura, levava os modernistas a rechaçar e ridicularizar o passado por meio da paródia:

Eles tinham que se afirmar pelo escárnio, pelo despreço ou seja, pela negação da tradição. Era uma tradição violenta, a brasileira. Primeiro, a tradição da conquista, dizimando os índios, e depois, a da escravidão negra [...]. Então, não havia muito o que fazer com esta tradição negativa. A paródia era o que eles tinham para trabalhar a nossa memória. Mas esse não é o caso da minha geração [...]. Leio e releio autores que adoro: Mário, Oswald, Drummond [...]. Nesse sentido, a reação à tradição não pode ser mais a paródia, mas também ela não pode ser só de reverência. [...] Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar nessas brechas [...] sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do pastiche. [...] É ao mesmo tempo uma reverência e um gesto suplementar” (SANTIAGO, 1991, p. 02).

O pastiche não apresenta a inversão irônica da paródia, pois seu objetivo não é marcar uma ruptura. Não se trata, porém, de mera imitação nostálgica de modelos do passado. A recontextualização do original já altera seu sentido e até seu valor. Trata-se de uma repetição, uma reescrita, que, sem negar o texto primeiro, promove alterações, pela inclusão de novos elementos que fazem surgir traços antes recalcados.

Para melhor compreender a reescrita do Modernismo Brasileiro proposta por Silviano Santiago faz-se necessário tomar a explicação de Lyotard sobre como o pós-modernismo trabalha por meio dos significados reprimidos da modernidade. Utilizando metáforas de origem psicanalítica, como “perlaboração” e “anamnese” (LYOTARD, 1987, p. 97), Lyotard vai conceituar pós-moderno como o estado constante, em que a modernidade se repensa e se reescreve, retomando tudo o que ficou recalcado sob o desejo de emancipação geral da humanidade. O pós-modernismo seria, de acordo com este viés, o “outro” que necessariamente acompanharia qualquer movimento modernista (LYOTARD, 1987, p. 97). A explicação de Lyotard problematiza as relações entre pós-moderno e moderno, demonstrando que ambos não podem ser tomados como conceitos absolutos e independentes.

FERNANDES, M. L. O. Postmodern Perspectives in Contemporary Literature. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 42-55, 2010.

Referências

ABELAIRA, A. *O único animal que?*. Lisboa: O Jornal, 1985.

_____. *Deste modo ou daquele*. Lisboa: O Jornal, 1990.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1973.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DRUMMOND, R. *A morte de D. J. em Paris*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1983.

HUYSEN, A. Toward the Postmodernism. In: _____. *After the Great Divide - Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. p. 141–244.

LASCH, C. *O mínimo eu – sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 2. ed. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LYOTARD, J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: D. Quixote, 1987. p. 11–27.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos – ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

_____. *Em liberdade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. Silvano Santiago, no corpo da escrita: "O Modernismo é uma tradição, e eu o reverencio. Mas a tradição não é mais força". Entrevista a Cleide Simões e Maria Antonieta Pereira. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 02–04, 03/ago./1991. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=24116808199102-24116808199103-24116808199104>>. Acesso em 25/09/2010.

SLOTEDIJK, P. Cynism - the twilight of false consciousness. **New German Critique**, Minnesota, n. 33, p. 190–206, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/488361>>. Acesso em 09/07/2010.

TOYNBEE, A. *Estudos de História Contemporânea; a civilização posta à prova – o mundo e o ocidente*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade* – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.