

VARIA

EXPERIMENTOS ATUAIS DA ARTE DE NARRAR

Heidrun Krieger OLINTO¹

- **RESUMO:** As reflexões propostas pretendem oferecer uma visão parcial, mas exemplar, de experiências inovadoras recentes e de tendências internacionais da produção literária. O fenômeno do intercâmbio em escala mundial, afetando sensivelmente os produtos do capital cultural, amenizou fronteiras lingüísticas e geopolíticas da esfera literária com freqüentes cruzamentos, o que favoreceu a emergência de um cenário altamente desierarquizado, marcado por negociações complexas com tradições passadas e pela coexistência de ofertas midiáticas plurais que beneficiaram a esfera literária pelos constantes deslocamentos e assimilações anacrônicos intercontinentais. Segundo o diagnóstico relativo às formas narrativas, apesar da extrema variedade e da ênfase em formas híbridas, pode-se constatar a emergência de um *NOVO REALISMO* que se situa no limiar de projetos miméticos e anti-miméticos, oferecendo novas articulações entre a esfera estética e política de narrativas contemporâneas. As discussões, surgidas inicialmente nos Estados Unidos, contra e a favor da emergência de uma suposta nova dominante cultural – o pós-moderno –, com reflexos profundos nas tendências literárias e nas formas de sua teorização, favoreceram uma reavaliação do par dicotômico *centro versus* margem, priorizando a formação de múltiplos microcentros responsáveis pela coexistência de formas literárias de extrema variedade em um cenário cultural novo, marcado por expressivos processos de desierarquização.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativas contemporâneas. Teoria da literatura. Novo realismo literário.

O fenômeno do intercâmbio em escala mundial, afetando sensivelmente os produtos do capital cultural, amenizou fronteiras lingüísticas e geopolíticas da esfera literária com freqüentes cruzamentos, o que favoreceu a emergência de um cenário altamente desierarquizado marcado por negociações complexas com tradições passadas e pela coexistência de ofertas midiáticas plurais que beneficiaram a esfera literária pelos constantes deslocamentos e assimilações anacrônicos intercontinentais. As reflexões propostas pretendem oferecer uma visão parcial, mas exemplar, de experiências inovadoras recentes e tendências internacionais da produção literária.

¹ PUC – Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil – 22453-900 – heidrun@omega.incc.br

Um olhar sobre produções literárias surgidas na Alemanha e nos Estados Unidos sinaliza que, no primeiro caso, uma parte significativa se explica a partir das profundas transformações que afetaram todas as esferas da vida social e cultural – e, de modo significativo, a vida literária – a partir do evento político da queda do Muro de Berlim, enquanto, no segundo caso, uma avaliação se justifica, também, a partir da importância e veemência das discussões contra e a favor da emergência de uma suposta nova dominante cultural – o pós-moderno – com reflexos profundos nas tendências literárias e as formas de sua teorização.

A origem deste debate e a sua disseminação posterior em países europeus, até então considerados centros de produção e divulgação da cultura ocidental, precisam ser consideradas para se entender as rearticulações nesta esfera e a formação de múltiplos microcentros, que tornaram questionáveis a manutenção da idéia tradicional de campos opostos, representáveis pelo par dicotômico centro *versus* margem. Além disso, podemos aventar que o tradicional movimento pendular que priorizava ora modelos referenciais, ora auto-referenciais, deu hoje lugar à coexistência de formas literárias de extrema variedade em um cenário cultural novo, marcado por expressivos processos de desierarquização (OLINTO; SCHOLLHAMMER, 2002).

No âmbito dessa discussão, o questionamento atual do conceito do moderno demanda uma redefinição e atualização para o que habita por mais de trezentos anos a nossa fantasia política e a práxis social, para o entendimento de nossa experiência contemporânea. Nas últimas décadas, esse espaço tem sido ocupado por uma nova fantasia conceitual expressa por um prefixo perturbador: pós-. Certamente a magia e a irritação diante dessa adição – talvez infeliz e possivelmente equivocada – transformaram a provocação do pós-moderno em ganho, porque permitiram enxergar, de novo, o moderno como berço do conceito de pluralidade – uma idéia durante certo tempo soterrada em nome de interesses políticos e estéticos hoje de difícil adesão – e permitiram perceber o pós-moderno como radicalização desse motivo básico da síndrome de crise que incomoda a nossa consciência desde o início do século passado. E, nesse sentido, o valor da circulação do termo pós-moderno pode ser considerado inestimável, por ter levado ao extremo a necessidade de pensar mediações.

Problematizado nos estudos de literatura, nos Estados Unidos, desde finais da década de 50, transformado em figura emblemática visível da arquitetura durante os anos 70, e disseminado nos debates na sociologia, na filosofia e na história na década subsequente, o termo PÓS-MODERNO, em vez de incomodar, parecia inspirar tanto defensores quanto adversários a ponto de convergirem – durante algum tempo – na convicção de que, do posicionamento dos intelectuais, artistas e cientistas dependiam nada menos do que os fundamentos do pensamento, do trabalho artístico e da produção do conhecimento acadêmico (OLINTO,

1996). Neste sentido, o programa do pós-modernismo não se entende, em nossa perspectiva, como fenômeno de limites estreitos, reduzido à condição americana e ao pensamento francês, nem como fenômeno de vida breve, porque tenta elaborar questões profundas e problemáticas da situação contemporânea. Assim, mesmo quando o pós-moderno deixar de ser o centro da discussão em curso – o que segundo diversos diagnósticos já ocorreu – não terá o seu mérito diminuído, por ter oferecido boas oportunidades para refletir e se expor à pluralidade extrema como condição básica da nossa experiência vivencial no momento atual. Uma primeira distinção dessa consciência plural percebe-se hoje, portanto, no fenômeno de sua abrangência radical enquanto condição fundamental de sociedades em que predominam práticas de ação e formas de construção de sentido muito distintas e complexas. Um olhar sobre a aceitação/rejeição e sobre a circulação do rótulo pós-moderno nas produções literárias e, sobretudo, a sua adoção pela crítica literária, revela certas curiosidades e acentua algumas assimetrias e dissonâncias. Enquanto nos Estados Unidos a discussão assentava sobre uma tradição literária expressa parcialmente por um projeto (neo-)realista, e por certas manifestações experimentais, mas igualmente sobre uma ressonância reduzida das vanguardas históricas européias no pós-guerra norte-americano – reforçada pela divulgação dos clássicos modernistas europeus quase simultânea à disseminação, nos anos 60, dos produtos da contracultura mesclados com ofertas da mídia de massa – na Alemanha, o modernismo, por razões históricas particulares, teve uma valorização extemporânea específica e significativa no mesmo período pós-guerra. Esta situação explica, em parte, uma certa cegueira da crítica literária e uma indiferença dos escritores alemães que só usaram o rótulo – e, mesmo assim, timidamente –, com um atraso de quase vinte anos.

Na França, igualmente, o termo não foi usado com frequência, mas sistematicamente aceito para classificar escritores FORA do próprio país. Assim, Geert Lernout cita, por exemplo, Julia Kristeva, que, sem o menor problema, situa o seu marido, Philippe Sollers, como pós-modernista, no entanto, em uma contribuição para uma antologia publicada nos Estados Unidos. Para uso doméstico, o termo MODERNO parece suficiente, na França, para descrever um fenômeno em outros lugares classificado de pós-moderno. Mesmo assim, críticos americanos e alemães utilizam o termo para descrever o pensamento francês, tanto dos anos 70 quanto dos anos 80, como pós-moderno, ainda que, com frequência, articulando-o com a tendência descentralizada do projeto pós-estruturalista, de tal modo que os dois conceitos ocupam reiteradamente – e de forma equivocada – o lugar de sinônimos.

Essas classificações, de certo modo impuras, repetem-se na distribuição de etiquetas para a literatura francesa contemporânea. Os romancistas continuam escrevendo a partir de uma sensibilidade que eles próprios consideram moderna,

que, no entanto, é chamada de pós-moderna por críticos da cultura fora da França, com algumas hesitações. Nomes como Nathalie Sarraute, Claude Simon, Raymond Queneau e Alain Robbe-Grillet foram citados por William Spanos e Ihab Hassan como representantes do pós-modernismo, enquanto, para Brian MacHale, a linha divisória entre poéticas modernistas e pós-modernistas coincide com as diferenças entre o *Nouveau roman* e o *Nouveau nouveau roman*, que podem coexistir, inclusive, na produção literária de um mesmo autor (LERNOUT, 1997).

Nos anos 90, detecta-se uma *Nouvelle Fiction* representada por uma nova geração de escritores, que redescobrem, de modo expressivo, o prazer da arte de narrar. De algum modo este diagnóstico sintoniza com o de John Barth, em seu clássico ensaio de 1980, “*A literature of replenishment*”, em que sublinha esta característica na obra de Italo Calvino. Este escritor representava para ele, naquele momento, o verdadeiro pós-modernista, com um pé no passado narrativo e com o outro no presente pós-estruturalista parisiense. Nos anos 80 – por ocasião de sua disseminação no espaço europeu – tornou-se mais clara a relutância em jogar fora uma herança modernista a favor de um ecletismo radical, e o termo passaria a exibir a sua ambigüidade estrutural com mais nitidez em posições pluriformes que, entre outras, reintroduziram com força e criatividade a narrativa e a arte representacional tão massacradas pelo *Nouveau Roman*. Esse hibridismo, visível na negociação entre extremos – a reflexividade na literatura e um novo realismo – ou seja, a negociação entre uma arte austera e cerebral e uma arte pós-formal que acentua novamente afetos e sensibilidades, encontra a sua tradução mais significativa – e glamurosa – no conceito de impureza. Que diz quase tudo e quase nada.

Enquanto na Itália pós-68 conviviam um grupo comprometido com princípios ético-políticos opostos ao ecletismo acrítico e um grupo centrado sobre aspectos auto-reflexivos e metaficcionais da literatura – geralmente identificado com os advogados do pós-moderno – em meados dos anos 80 se tornou mais clara, por um lado, a proposta de uma reconstrução da perspectiva marxista e, por outro, uma mescla de elementos neo-hermenêuticos e pós-estruturalistas na filosofia do chamado pensamento *debole*, que sinalizava certas afinidades com questões epistemológicas acentuadas, em 1979, por Jean-François Lyotard no documento de fundação da crítica da ciência pós-moderna, *La Condition Postmoderne. Il Pensiero Debole*, uma coletânea de ensaios editada por, em 1983, exprime, a seu modo, essa nova postura favorável a mediações, uma postura que problematiza a razão clássica, forte, pela contraproposta de novas racionalidades múltiplas, questionando a idéia de ultrapassagem, cara ao modernismo, contrapondo-lhe a idéia de flutuação entre passado e presente sem que um seja subordinado ao outro. Segundo a teórica da literatura Monica Jansen, uma postura similar é promovida também pelos jovens escritores italianos dos anos 80, chamados significativamente

de *giovani narratori*, que demandam novos modelos de acordo com uma nova situação cultural de multiplicidade e complexidade (JANSEN, 1997).

O imenso sucesso do livro *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, publicado em 1980, e acompanhado três anos mais tarde por um Pós-ESCRITO, pode ser creditado em parte a essa nova sensibilidade que, reconhecendo a impossibilidade de destruir o passado, propõe a sua revisitação, não com nostalgia, mas com ironia. Eco (1985) define, então, o seu romance pós-moderno ideal – citando John Barth – como aquele capaz de transcender o conflito entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa. Uma acomodação conciliatória do romance, situado entre o experimental e o mercado, um romance que convida um público pós-industrial, pós-moderno, descrito como nova classe média culta, em função de sua capacidade de criar algo novo a partir da tradição e a partir do uso de elementos que localiza esse tipo de ficção entre o romance de alta qualidade e o seu sub-gênero de mercado, consciente dos materiais da ficção popular.

O que, no entanto, diferencia essa nova situação, de um modo geral, é a coexistência de toda uma série de fases distintas e contraditórias – uma certa dissincronia do sincrônico – que abrange as transformações ocorridas desde a cultura pré-moderna à pós-moderna. E essa formidável desordem – seja ela rotulada de pós-moderna ou não – empresta um perfil inovador a um cenário que abriga tanto atitudes provocadoras de conflito, típicas das vanguardas, quanto essa nova pacificação criada pelos escritores jovens que clamam, no entanto, também uma razão crítica a partir da demanda de uma literatura que postule novamente uma ética de limites após o reino alegre da idéia do eclético *anything goes*. O que não deixa de ser um novo acento na distribuição de valores.

Uma análise da cena literária, na Alemanha, revela sintonias com a situação internacional, mas exibe também marcas singulares, impressas pelo incontornável evento político da queda do Muro de Berlim. Enquanto nos anos 80 cresceram lamentos acerca do rápido envelhecimento da literatura mais recente e do fim da própria narrativa, desponta na década subsequente uma nova geração de autores conscientes da distância que os separa dos colegas mais velhos, ainda ontem classificados de vanguarda. O que à primeira vista diferencia os seus autores é sintetizável como busca de novos vínculos com a literatura internacional, com a mídia eletrônica concorrente e com um público mais jovem e indiferente a distinções entre literatura de elite e literatura de massa.

Segundo o diagnóstico de Wieland Freund (2001), responsável por um dos ensaios mais relevantes da importante coletânea *Der Deutsche Roman der Gegenwart* (O Romance Alemão do Presente), publicada em 2001, o momento de uma virada geracional pode ser ilustrado pela última contenda liderada por dois

gigantes do palco literário alemão: de um lado, o autor Günter Grass e, de outro, o crítico literário Marcel Reich-Ranicki. Quando publica, em 1995, o romance *Ein Weites Feld*, o escritor é arrasado pelo crítico, repetindo-se com este gesto o confronto protagonizado pelos dois há quarenta anos atrás, por ocasião da publicação do livro *Die Blechtrommel* (O Tambor). Se 1959 pode ser considerado retrospectivamente como ano do *boom* da literatura alemã pós-guerra, 1995 afigura-se como momento da mudança tornada visível pela derradeira disputa de dois protagonistas da cena literária, antes que o prêmio Nobel dado a Günter Grass pudesse “enterrá-la no silêncio da historiografia”.

Para Wieland Freund (2001), em 1995 encerra-se uma época com a simultânea publicação de *Helden Wie Wir*, um romance picaresco de Thomas Brussig sobre o desmoronamento da antiga República Democrática Alemã; do romance *Faserland*, de Christian Kracht, que substitui o habitual tom crítico por uma postura claramente afirmativa, e, ainda, da publicação de *Flughunde*, de Marcel Beyer, que tem por tema um passado já não vivenciado pelos protagonistas. Assim, no mais tardar cinco anos após a queda do Muro de Berlim, tornou-se visível uma nova fase etiquetável como “após o pós” (FREUND, 2001, p.12), que permitia, então, por exemplo, a inclusão no cânone contemporâneo de um autor como Patrick Süskind, cujo romance *O Perfume*, ainda cinco anos antes, tinha sido desqualificado pela crítica como literatura de massa. Um *bestseller made in Germany*, algo inusitado e, por isso, visto com desdém no próprio país como romance “trivial”, ainda que curiosamente adotado nas escolas para revitalizar o morno ensino da literatura germânica. O valor pedagógico deve-se, em grande parte, ao uso de diversos padrões narrativos, tais como o romance policial, o romance experimental, o romance histórico, o romance de viagem e o romance fantástico. Neste último ponto, o campo referencial mais significativo é o Romantismo alemão do século XIX, com suas marcas explícitas do sobrenatural, este lado “negro” do Romantismo vinculado ao erotismo e à morte, motivos sado-masoquistas e satânicos (CERSOWSKY, 2001, p.112). Mas o surpreendente sucesso pode ser atribuído também ao fascínio provocado pelo estranho, grotesco, abjeto. Süskind cria, com o seu protagonista, uma figura de feiúra exorbitante, um monstro nascido entre o lixo de uma banca de peixes, que causa asco e pavor. Uma criatura sem emoções, sem odor corporal, mas de olfato apuradíssimo, que se transforma em assassino múltiplo para realizar um desejo ultimativo: produzir a quintessência de um cheiro que o torne irresistivelmente amado pelos outros. *O Perfume*, com cenário situado no século XVIII, não constrói uma distância histórica, mas o seu território permanece a linguagem comum do século XX, incluindo-se a retórica da mídia de massa e a publicidade, mescladas com ingredientes antigos que criam algo inusitado, mas de fácil compreensão e consumo. Existe um outro dado que distancia Süskind do ceticismo dos modernos com respeito à capacidade representativa da linguagem. Ele tenta demonstrar, ao

contrário, que se trata tão somente de um clichê retórico pensar que odores são avessos a uma representação verbal.

Quando Jochen Hörisch publicava, em 1995, o livro com o título programático *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Gegen Ihre Verächter* (Literatura Contemporânea de Expressão Alemã. Contra os Seus Detratores), ele ofertava ao público uma clara visão das transformações ocorridas entre 1959 e 1989 – esses dois anos polares antes mencionados – legitimando-as a partir da hipótese de uma efetiva melhora da própria concorrência midiática – do cinema e da tv –, que passou a assumir funções decisivas até então consideradas privilégio indiscutível da literatura, e não a partir da desqualificação da nova literatura em comparação com a produção literária dos anos 60. Em outras palavras, para ele, representava uma indevida simplificação supor que a literatura alemã do presente se encontrava em crise. Parecia mais adequado supor que ela tinha perdido o seu, até então inquestionável, papel de mídia diretora, antes de mais nada, porque no contexto da nova sociedade midiática o romance contemporâneo tinha abdicado de uma reflexão sobre essas condições e esses condicionamentos alterados.

Para muitos críticos foram, sem dúvida, os acontecimentos de NOVEMBRO DE 1989, culminando com a queda do Muro de Berlim, os responsáveis por toda a turbulência de um renovado clima. Mas foi talvez somente em 1996, quando da publicação de *Wenn der Kater Kommt*, que a esfera pública literária despertava para esses novos sinais de mudança. Com o subtítulo “O novo narrar”, uma antologia organizada por Martin Hielscher unia, entre outros, nomes como Helmut Krausser, Karen Duve, Katja Lange-Müller, Burkhard Spinnen, que passaram a representar, então, o início do *boom* da literatura alemã do presente. Foram, de certo modo, estes escritores alemães que iniciaram uma nova escrita contemporânea, conhecida como NOVO NARRAR, e escritores contemporâneos clássicos como Günter Grass, Siegfried Lenz, Martin Walser e Heinrich Böll – até então indiscutíveis representantes da literatura alemã contemporânea – deixaram de ter influência significativa sobre a geração subsequente, a não ser de forma negativa. Assim, por parte da chamada literatura *pop*, por exemplo, havia uma oposição nítida, sublinhada ainda pelo caráter afirmativo – quase cínico – do presente, e por sua atitude provocativa diante da geração pós-guerra, ao acentuar e privilegiar o consumo em detrimento da crítica ao consumo, contrapondo acintosamente os símbolos capitalistas do bem-estar ao movimento da geração de protesto, e, ao substituir a obsessão da literatura pós-guerra com a memória do passado pelo esquecimento do passado, perceptível especialmente nas formas da cultura *pop*. Mesmo nesse contexto e, de modo paradoxal, a história alemã pregressa e a obsessão em situá-la, às vezes com certa indiferença, continuavam ocupando espaço nessa literatura do momento imediato, ao lado desses novos projetos afirmativos, deixando, contudo, de fazer parte de uma experiência efetivamente vivenciada. Deste modo, a busca de vestígios do passado

pôde transformar-se, entre outros, em tópico temático de uma procura maníaca de fragmentos do passado vislumbráveis na situação do presente, ou facilitar a contaminação da história pela própria esfera do ficcional.

Em 1995, foi publicado *Der Vorleser*, de Bernhard Schlick, um dos livros de maior ressonância dos anos 90. O romance gira em torno dos vínculos afetivos entre um estudante de quinze anos e uma cobradora de bonde de meia idade. A percepção tardia, pelo jovem, do misterioso passado da parceira como guarda de um campo de concentração – um vácuo histórico chamado Auschwitz que permanecia uma confrontação ausente –, permite ao protagonista entender o equívoco de se imaginar a vida passada pelo olhar contemplativo de um observador passivo em contraposição à vivência atual experimentada como agir participativo. Em sua contundente formulação final, a tarefa da história – e do historiador – equivale à construção de pontes entre passado e presente, à observação simultânea das duas margens e à atuação em ambas. O livro foi recebido como resposta nova aos romances anteriores e à sua preocupação com um passado alemão voluntariamente esquecido ou recalçado, que dificilmente escapava a uma economia de culpa e acusação (GRAF, 2001, p.24).

No mais tardar nos anos 90, ocorre na literatura alemã, igualmente, um abrandar do ensimesmamento do indivíduo em sua auto-experiência radical, formalizada pela instância narrativa em primeira pessoa centrada sobre a própria interioridade. A literatura da subjetividade, interpretada como capitulação do ego enamorado de si e distante da realidade vivencial, cede lugar ao interesse pelo indivíduo em sua complexidade existencial, cultural, social e histórica, substituindo o seu gueto cultuado pelo contato pleno com o mundo exterior. A literatura dessa NOVA OBJETIVIDADE sinaliza a redescoberta de realidades e possibilidades alternativas de vida, acentuando uma abertura para o mundo que começa a libertar-se concomitantemente de uma crítica engajada e moralizante das condições políticas e sociais, que tinha sido marca emblemática da literatura de protesto do pós-guerra. A essa literatura, que torna tudo digno de ser narrado, corresponde também uma nova configuração do discurso narrativo baseado na fusão do subjetivo com o objetivo, do narrador com o mundo narrado. Personagens e instâncias narrativas emergem como potencialidades abertas, fazendo com que o romance da década de 90 se caracterize pela absorção da totalidade de modos de vida, seja do real, seja do possível.

O romance *Morbus Kitahara* (1995), de Christoph Ransmayr – o título alude sugestivamente a uma doença oftálmica –, ilustra essa discussão crítica da realidade atual, apresentando o mundo moderno como guerra de todos contra todos, como cenário devastado por crises e catástrofes sem fim, em que as vítimas de ontem se transformam em agressores de amanhã, incapazes de aprender com a história. A guerra como verdadeira força mundial ganha vida demoníaca própria na escalada

de uma inescapável violência bélica, fazendo com que o passado da barbárie e das guerras se transforme, ao mesmo tempo, em seu próprio futuro.

Seria obviamente temeroso querer determinar tendências, intenções, problemas ou até viradas na literatura atual a partir de um único livro. No entanto, segundo Burkhard Spinnen (2001), *Libidissi*, de Georg Klein, de 1998, oferece uma boa oportunidade de entender questões importantes e decisivas na literatura alemã da virada do século. Para o crítico, a força do romance alimenta-se do questionamento radical da prosa alemã contemporânea, reticente, por exemplo, em relação à ficção científica, em relação a todas as formas de exotismo e, de modo geral, em relação a uma escrita adepta de um estilo narrativo fundado sobre a profusão de tópicos temáticos e de intrigas que recheiam as estórias inventadas. Até os anos 90, a vanguarda literária alemã tinha expulsado do cânone dos *topoi* admissíveis a permanência nos reinos da imaginação, desvalorizados como mundos “triviais”. Nesse romance de Klein, o prazer da imaginação exhibe o seu poder criativo na invenção de uma cidade – *Libidissi* –, localizada em algum lugar distante e misterioso, mesclando-se fantasias sobre o Oriente Médio, a Ásia e a América do Sul. Comparado com o laconismo narrativo do modernismo literário tardio, sublinhado, ainda, pelo dogma da desconstrução que se fazia acompanhar pela separação – cada vez mais forte –, da literatura do próprio presente e de sua linguagem, esse novo prazer de narrar, a travessia para os terrenos do romance policial, de espionagem e da ficção científica, são testemunhos explícitos de uma “riqueza imaginativa libidinosa”, cujas qualidades voltam a ser admitidas recentemente após um interregno de soberania metadiscursiva (SPINNEN, 2001, p.216). Uma outra distinção refere-se ao compromisso moral da literatura. A justa indignação da literatura moderna diante da dominação e a revolta engajada dos escritores contra governantes tiranos tinham-se transformado em identificação habitual – e dogmática – na modernidade tardia, desembocando em uma estética moralizante que passava a priorizar a intenção política à custa da forma artística.

Não há dúvida de que, especialmente na Alemanha, havia boas razões para tirar lições da relação entre arte e poder, mas, como acham, então, os novos escritores – não necessariamente através de compromissos morais da literatura com o politicamente correto. Nesta perspectiva, Burkhard Spinnen (2001, p.219) reverte em ganho o seu veredicto – “diabolicamente incorreto” – sobre o livro de Georg Klein: “[...] o livro é realmente incorreto, provocativo e perigoso. Em outras palavras, igual a toda a boa literatura.”

Uma avaliação da cena literária americana recente mostra que, se até inícios dos anos 90, nos Estados Unidos, o romance ainda podia ser classificado a partir da idéia de um rompimento com o processo mimético, um diagnóstico atual precisaria acentuar, ao contrário, uma “volta da mimese” (ICKSTADT, 1998, p.2). De fato,

Joseph Ickstadt, historiador da literatura e autor do livro *Der Amerikanische Roman im 20. Jahrhundert. Transformation des Mimetischen* (O Romance Americano no Século XX. Transformação do Mimético), publicado no limiar da virada para o novo século, oferece uma visão da história da literatura americana marcada pela oscilação entre formas de representação mimética e antimimética, vinculando cada mudança a procedimentos miméticos singulares que, no final do século XIX, passam do realismo clássico de um Mark Twain e Henry James para diversos experimentos neo-realistas de Ernest Hemingway e Don DeLillo, por exemplo, incluindo ainda versões do realismo mágico do romance étnico.

No âmbito dessa discussão nos Estados Unidos, uma pergunta pertinente pode ser formulada assim: como foi possível que o conceito do mimético, no decorrer das diferentes fases da história americana, tenha sido propagado como instrumento literário de democracia e iluminismo, sendo, no entanto, desacreditado nos anos 60 como instrumento de hierarquia e repressão, passando toda a função redentora a ser atribuída à força subversiva do marginal, do imaginário e do caótico? Neste novo contexto, a mimese passava a ser defendida simultaneamente como projeto progressista da ampliação das fronteiras do familiar e como defesa conservadora do familiar face às reivindicações do não-familiar.

A crise econômica e social dos anos 30 fez surgir um novo interesse por um realismo esclarecido, mas, antes de representar a volta a convenções de uma tradição realista gasta, tratava-se de sua radicalização em contexto cultural, social e político alterado. A valorização enfática de uma experiência AUTÊNTICA e de uma realidade documentada corria paralela à abertura da instituição literária a novos agentes sociais: autores, críticos e leitores com participação ativa na vida literária, dando-lhe uma feição moderna pelo acento em uma vida social comunitária de grupos e etnias em conflito. Essa primeira volta dos procedimentos miméticos de representação caracterizava o romance americano até o final dos anos 50. O segundo rompimento com a mimese foi mais veemente em comparação com o precedente, por causa da longa crise social e política dos anos 60 e 70, sendo concebido como nova virada cultural por críticos como Leslie Fiedler e Ihab Hassan, e por teóricos simpatizantes do ideário pós-estruturalista, posteriormente substituído pelo pós-moderno. O ataque maciço a posições miméticas assumiu proporções radicais com base no questionamento da existência de uma verdade ontológica subjacente a processos perceptivos e representativos do “real”, a favor do acento em meras formas projetivas, imaginativas e reflexivas. O que se acreditava ser uma experiência autêntica da realidade foi visto, então, como algo sempre preformado pela cultura e pela linguagem e, nesse sentido, acessível tão-somente por meio da configuração textual. À ordem do real foi negada, portanto, uma correspondência com um real natural, anterior e posterior, sendo ele mesmo concebido como inventado, e o efeito do real, visto como procedimento que pretende encobrir o

seu caráter artificial. Assim, a suposição de valores e experiências compartilhadas esconderia, sob a ilusão do gesto democrático, apenas formas de repressão e de exclusão, dissimulando a diferença do outro. Por esse motivo, na interpretação de Heinz Ickstadt (1998, p.9), parece até surpreendente que o impulso mimético tenha sobrevivido a esse “massacre teórico”. Segundo o autor, a nova necessidade de formas de representação explica-se parcialmente a partir da expansão da vida literária decorrente da inclusão de novos grupos sociais – seja de autores, seja de leitores – até então sem voz literária, que confrontaram o enfraquecimento geral da ordem simbólica do real com teorias de alteridade e diferença. Em certos casos, tais grupos recorrem a representações miméticas que facilitam definir o seu lugar, a sua identidade e a sua história, dentro e fora de uma nova ordem. Em outros, prevalece a força persuasiva da própria experiência cotidiana, à medida que a realidade projetada continua sendo assumida como algo preexistente e envolvente em seu poder formador, ainda que simultaneamente ela seja compreendida como construída em processos de apropriação. Em outras palavras, a experiência vivencial do mundo coexiste com a consciência de ela ser preformada pela cultura e pela linguagem, tornando, dess modo, problemática a idéia de uma representação autêntica, não mediada. E, nesse sentido, a necessidade de representação é paralela à necessidade de questioná-la e rejeitá-la. No contexto dessa argumentação, parece plausível que a própria problematização do mimético tenha se transformado em modo de representação mimética e tópico temático representativo, ocorrendo, então, o cruzamento de formas miméticas e antimiméticas. Nesta coexistência, multiplicam-se, portanto, diversas funções do mimético, diferenciando-se basicamente as funções referenciais, pragmáticas, e as funções estéticas ou auto-referenciais, que relacionam o signo literário respectivamente com o mundo da experiência e da percepção, com a esfera do receptor e da ação social ou cultural, enquanto a função estética despragmatiza o signo literário ao sinalizar a sua própria configuração.

A tendência da literatura ao se transformar em tema e problema da própria representação – um dos indícios do potencial inovador do modernismo inicial –, já foi assimilada pela geração posterior à Segunda Guerra Mundial como herança e convenção literária, transformando os mestres em monumentos vivos de um modernismo elevado à categoria do clássico. Os novos escritores, – Saul Bellow e Ralph Ellison, por exemplo –, assumiram novamente compromissos com questões referenciais de um realismo literário, retomando tanto a tradição narrativa do século XIX quanto a tradição modernista, ao vincularem a responsabilidade do escritor ao *ethos* de “*craftmanship*” literário e, ao mesmo tempo, ao *ethos* de um humanismo liberal engajado. O efeito pretendido é interpretado por Ickstadt como sintonização entre a experiência cotidiana de seus leitores e a função estética auto-referencial de seus textos. O romance passou a ocupar, então, um considerável espaço simbólico para discutir questões sociais e a situação dos indivíduos em uma sociedade de

composição modificada. Certamente não pode ser visto como acaso que uma reencenação simbólica do indivíduo tenha passado a ser uma questão urgente, especialmente para escritores preocupados com a complexidade de identidades e minorias emergentes, marcadas por experiências de classe, por preconceitos raciais e étnicos em confronto com uma suposta classe dominante, como sinaliza o romance étnico, por exemplo.

A tentativa de redefinição do real contra o discurso do real ocorre de vários modos e se explica, em seu conjunto, como dúvida profunda com respeito ao próprio estatuto do real. Uma dúvida que se manifesta, na produção literária do período, pela formação de distintos metadiscursos sobre a própria ficção. Essa crise do conceito de realidade é explorada pelos romances para rearticular a ficção com o conceito de autenticidade vinculado a textos documentais, devolvendo ao próprio romance uma nova atualidade e relação com o mundo experimentado. Para Philip Roth, por exemplo, trata-se de uma rearticulação bem-vinda, porque, nos Estados Unidos, a realidade, – há muito tempo –, escapa à ficção, à medida que o verdadeiramente fantástico deixou de ocorrer no mundo aprisionado entre as duas capas do livro, mas está presente na própria “realidade” (ICKSTADT, 1998, p.142).

O romance histórico dos anos 60 tinha tematizado a textualidade do histórico ainda de forma lúdica e sob nítida influência da literatura sul-americana, sobretudo a de Jorge Luis Borges e Gabriel García Márquez. Esse uso parodístico do material histórico que apaga os limites entre fatos e ficções, criando um novo espaço para o *fictual*, superpondo, de certo modo, as fronteiras entre realidade e fantasia por um procedimento narrativo denominado por John Barth de IRREALISMO, – que se distancia de formas anti-realistas pelo acento em uma realidade narrada atravessada por ficções –, pode ser compreendido, também, como contaminação da realidade pela ficção. História, caso esse termo ainda tenha algum sentido nas condições desta incerteza radical, torna-se apreensível apenas nos processos de constantes metamorfoses, de indeterminável orientação. História equivale a um passado imaginado, e o romance inventa um mundo que já foi inventado, ele próprio, como dado.

A crítica literária denominou de pós-moderno esses textos metaficcionais responsáveis pela destruição da ilusão do real, transformando-os em modelo dominante do romance contemporâneo. Pelo menos durante certo tempo.

Foi nesta situação que surgiram pleitos por uma volta às funções tradicionais da literatura e de suas possibilidades comunicativas. E se John Barth, em 1980, ainda podia situar a narrativa contemporânea no movimento mundial da fabulação pós-moderna, o clima literário do final da década era outro, como ilustrado por Tom Wolfe (1989, p.47), no ensaio “Literary Manifesto for the New Social Novel”, em que conclamava “ [...] *a brigade of Zolas to herad out into this wild, bizarre, unpredictable Hof-stumping Baroque country of ours and reclaim it as*

literary property [...]”. Não se tratava de um clamor isolado, ainda que a vontade de restaurar um discurso neo-realista na instituição literária não se expressasse necessariamente como volta a Zola. Em todo caso, o movimento pendular entre modelos narrativos referenciais e auto-referenciais, entre períodos de rompimento com modelos miméticos e a sua reinstitucionalização, revela, hoje, claras tendências favoráveis ao pólo da referencialidade, embora sob condições especificamente PÓS-pós-modernas.

A ficção dos anos 90 tende a ocupar uma posição neo-realista intermediária, em que se fazem ouvir os ecos dos caminhos do século XIX e da década de 30, mas em configuração distinta. Nos dois caminhos assinalados, por um lado, a literatura pós-moderna, a literatura étnica e o acento em aspectos pragmáticos miméticos e, por outro, a ênfase na problematização de seus aspectos referenciais, pode-se entrever o projeto de um NOVO realismo que envolve alguns dos projetos literários atuais mais expressivos, nos Estados Unidos.

Ainda que a nossa tentativa de esboçar uma cartografia não seja capaz de oferecer um diagnóstico sintético, alguns traços ficam visíveis numa perspectiva comparada de diversas literaturas nacionais. Primeiro, gostaríamos de salientar que a literatura atual parece estimular a coexistência de conflitos criativos entre projetos modernistas e realistas, presentes dinamicamente em toda a literatura ocidental desde o início do século XX, que, entre o pós-guerra e os anos 80, se readaptaram e se articularam nos moldes de um experimentalismo moderno e pós-moderno, por um lado, e nas várias formas que sinalizam um REALISMO NOVO, por outro. O que acontece no cerne da experiência pós-moderna, que entendemos como questionamento e radicalização do próprio projeto modernista, é uma retomada de gêneros como o romance histórico, o realismo mágico e o romance experimental, misturados com gêneros menores como o jornalismo, a crônica, o policial, o melodrama e a pornografia, que, nessa nova configuração, problematizam as fronteiras entre o experimentalismo e os gêneros referenciais e miméticos. A literatura reflete, desta maneira, a experiência de uma realidade em que a experiência viva e concreta se encontra constantemente ameaçada e afrontada, no contrapolo, por experiências mediadas, manifestando, desse modo, tentativas de atingir um realismo mais eficiente e performativo.

À luz dos tópicos desenvolvidos para desenhar um pequeno mapa da atual cena literária, podemos aventar que o tradicional movimento pendular que priorizava ora modelos narrativos referenciais, ora auto-referenciais – marcando períodos de rompimento com modelos miméticos e a sua reinstitucionalização – deu hoje lugar à coexistência de formas literárias de extrema variedade em um cenário cultural novo, altamente desierarquizado. O princípio mimético clássico desdobra-se hoje em múltiplas formas REALISTAS de narrar alheias às dicotomias excludentes

tradicionais. O prazer de narrar marca este NOVO REALISMO híbrido, liberando uma energia imaginativa capaz de transformar o próprio laconismo narrativo de certas formas do modernismo tardio em fascinante plenitude.

OLINTO, H. K. Recent experiments in art of narrating. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, p. 231-245, 2006.

■ *ABSTRACT: The proposed reflections intent to offer a partial, but exemplary, view of innovating and international tendencies of literary narratives. The phenomenon of interchange in a world wide scale is affecting the products of cultural capital reducing linguistic and geopolitics bounds of the literary sphere with frequent crosses, in favor of the emergence of a highly non-hierarchic scenery marked by complex negotiations with past traditions and the coexistence of plural mediatic offers that beneficiate the literary sphere by constant dislocations and intercontinental anachronic assimilations. Despite of the extreme variety and of the emphasis on hybrids forms, it seems possible to observe the emergency of a NEW REALISM situated in the boundaries of mimetic and anti-mimetic projects, offering new articulations between esthetic and political dimensions of contemporary narratives. The discussions, initially appeared in United States, against and favor of the emergency of a supposed new cultural dominant – the post-modern – with profound consequences to literary tendencies and forms of theorization, in favor of a revaluation of dichotomic concepts, like center versus margins, in prior of the formation of multiples microcenters, which are responsible by the coexistence of literary forms of extreme variety in a new cultural scenery marked by hierarchic less processes.*

■ *KEYWORDS: Contemporary narratives. Literature theory. New literary realism.*

Referências

CERSOWSKY, P. Ein fluidaltheoretischer Roman. Patrick Süßkinds Das Parfum. In: FREUND, Wieland.; FREUND, Winfried (Org.). **Der deutsche Roman der Gegenwart**. München: Fink, 2001. p.107-116.

ECO, U. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FREUND, Wieland.; FREUND, Winfried (Org.). **Der deutsche Roman der Gegenwart**. München: Fink, 2001.

GRAF, G.. Die Gegenwart der Vergangenheit in neuen deutschen Romanen. In: FREUND, Wieland.; FREUND, Winfried. **Der deutsche Roman der Gegenwart**. München: Fink, 2001. p.17-28.

ICKSTADT, H. **Der amerikanische Roman im 20; Jahrhundert**: Transformation des Mimetischen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

JANSEN, M. Postmodernism in Italy. In: BERTENS, H.; FOKKEMA, D. **International postmodernism: theory and literary practice**. Amsterdam: J. Benjamins, 1997. p.387-395.

LERNOUT, G. Postmodernism in France. In: BERTENS, H.; FOKKEMA, D. **International postmodernism: theory and literary practice**. Amsterdam: J. Benjamins, 1997. p.353-357.

OLINTO, H. K. Reflexões sobre uma falsa dicotomia: moderno/pós- moderno. **Travessia**, Florianópolis, n. 31, p.39-63, 1996.

OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER K. E. Novas formas de narrar na cena literária. **Palavra**, Rio de Janeiro, n. 9, p.101-134, 2002.

SPINNEN, B. Ein offener Brief an den Autor. Georg Kleins Libidissi (1998). In: FREUND, Wieland.; FREUND, Winfried (Org.). **Der deutsche Roman der Gegenwart**. München: Fink, 2001. p.214-219.

WOLFE, T. Stalking the billion-footed beast. A literary manifesto for the new social novel. **Harper's magazine**, New York, p.45-56, Nov. 1989.

■ ■ ■