

DE SONHOS E VISÕES: DA PÓS-MODERNIDADE À CONTEMPORANEIDADE DO CONTO BRASILEIRO

Mayara Ribeiro GUIMARÃES*

- **RESUMO:** Avaliação do Novo Realismo literário na obra de três contistas brasileiros, da segunda metade do século XX, no que concernem as principais características da narrativa pós-moderna. Entre elas estão: a problematização do referente da narrativa, o questionamento do ato de narrar a partir de uma relação de distanciamento entre o referente e o mundo, a oscilação de linguagens ficcionais e não-ficcionais, levando ao intercâmbio entre literatura e narrativa jornalística, pintura, cinema, história, crônica, entre outros gêneros e expressões da tradição do pensamento ocidental. Com isso visa-se a reavaliação das convenções a partir do retorno ao passado, histórico ou pessoal de modo a provocar rupturas e estabelecer novas relações entre vida e arte no cenário da narrativa brasileira contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pós-modernidade brasileira. Contemporaneidade. Narrativa brasileira. Heterogeneidade.

Na crítica literária européia, bem como na brasileira, o Realismo literário disseminado nos moldes da literatura do século XIX emerge como uma corrente literária que torna a literatura um documento da realidade de uma época, dificultando a distinção entre ficção e realidade e tornando o fato um simulacro do real. A ficção que abrange o período do Romantismo e se estende até o Realismo busca ser o reflexo de uma realidade sensível, de modo que o elemento social externo se reduza ao elemento ficcional interno, elaborando uma literatura que se afirme como documento.

Por meio dos valores estéticos e morais ficcionalizados por Flaubert e seus contemporâneos, a geração que consolidou o romance moderno empenhou-se em praticar uma literatura de valor documental e histórico, cuja intenção subliminar era produzir críticas sociais que fossem amplamente veiculadas (VALERY, 1999). Dessa maneira, a realidade construída em um texto tinha como base os dados oferecidos pelos documentos históricos de modo que ela própria conquistava o estatuto de

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras da UFRJ. Departamento de Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. 22240-006 – mayribeiro@uol.com.br
Artigo recebido em 01 de agosto de 2011 e aprovado em 27 de novembro de 2011.

documento, uma vez que revelava com riqueza de detalhes o “real” daqueles tempos. Buscava-se não a invenção de uma realidade, mas a representação fidedigna de uma sociedade humana e orgânica do século XIX.

O Realismo, ao trabalhar com a enunciação de um referente que define a realidade a partir de sua representação, realiza a *mimesis* da sociedade relatando com autenticidade e verossimilhança as experiências individuais e o código da burguesia do século XIX. Com isso, a crítica realista à representação mimética torna-se uma crítica à ordem capitalista. Se, no fim do século XIX, imperava um realismo crítico, cuja função era representar o mundo para, em seguida, combatê-lo, a partir de uma narrativa representativa da burguesia ascendente, o século XX traz à cena a crise da representação que, inevitavelmente, abala as bases do Realismo literário, provocada, entre outros fatores, pela crise do autor apontada por Barthes (1988). Se o Autor (e com ele a teoria da Literatura) é construção cultural, a literatura realista fica órfã do autor e o interesse deixa de ser a narrativa descritiva de relatos e acontecimentos e se volta para a própria linguagem literária, retirando de cena a voz do autor e entronizando a voz da própria linguagem. Segundo Barthes (1988, p.66), “Mallarmé [...] viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário”. E em conformidade com Mallarmé está o pensamento de Barthes (1988, p.66, grifo do autor): “[...] é a linguagem que fala, não o autor; escrever é [...] atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura”.

O Novo Realismo, que surge com a literatura moderna, tem como fator central de discussão a problematização entre o real e o imaginário, delimitando uma fronteira muito tênue entre conteúdo histórico e conteúdo ficcional, estatuto do narrador e estatuto do autor, o que nos faz pensar na total dissolução entre *factum* e *fictionum* verificada cada vez mais nas narrativas contemporâneas.

Nas décadas de sessenta e setenta, presencia-se, no cenário da literatura brasileira, o aparecimento de contistas como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Murilo Rubião, entre tantos outros, cuja principal característica narrativa era promover o questionamento da tradição literária a partir de três parâmetros que serviram de guia no desenvolvimento da narrativa da segunda metade do século XX, como aponta o ensaio de Silviano Santiago (1989) “O narrador pós-moderno”. Interessa a tais escritores, em primeiro lugar, problematizar o referente da narrativa construída, observando o lugar a partir do qual o locutor fala, questionando-o enquanto entidade coerente e geradora de significados. Em consequência disso, surge um segundo desafio: como narrar o texto a partir de uma relação de distanciamento que se estabelece entre o referente e o mundo, e a consequente mudança de foco que prioriza a experiência do ser privado do olhar e da palavra, em detrimento da experiência do narrador desde

então condicionado à posição de observador distanciado? Tal preocupação vincula-se a uma terceira que se pergunta pelo por quê ou para quê do ato de narrar. A primeira questão problematiza a situação do narrador, a segunda repensa a narrativa e a terceira lança a pedra inicial para uma discussão acerca da modernidade.

Em linhas gerais, o primeiro aspecto que se pode destacar ao considerarmos o narrador pós-moderno problematizado por Silviano Santiago (1989) diz respeito à posição de espectador assumida pelo sujeito em detrimento de um posicionamento como ator da ação a ser desenvolvida na narrativa, distanciando-se da experiência concreta da ação narrada, ao se retirar da cena, para assumir posição de observador. A postura adotada pelo observador, por um lado, propicia seu afastamento enquanto participante envolvido na ação, de modo que a sua função enquanto consciência crítica e informativa se acentue e possibilite, em seguida, a descrição do envolvimento dos personagens na trama. Por outro lado, uma das qualidades distintivas da narrativa pós-moderna pode ser encontrada na ênfase do olhar sobre o outro. Esse movimento reflete uma das características gerais desta narrativa: a inserção do outro a partir da aceitação das diferenças e do estilhamento da noção humanista de consenso, que se transforma em ilusão, revelando que a realidade social vivida pelo homem contemporâneo é estruturada por discursos múltiplos sendo, por isso, necessário destituir a posição de sujeito centralizado em favor de sua descentralização, concedendo voz total ao que está à margem.

Esse movimento de distanciamento cancela o intercâmbio de experiências entre narrador e personagens e revela que o valor da narrativa recai menos nas experiências do narrador, que se abstém de narrá-las, e mais nas atitudes e situações vividas pelo personagem. A informação narrada não é tecida pela existência do narrador, mas pela experiência do outro, que chega aos olhos do leitor através da voz do narrador e pela ênfase do olhar sobre os seres, fatos e incidentes cotidianos.

Implicado nessa visão está aquilo de que o narrador vai falar: o “conhecimento” da vida e experiência alheias como fruto da consciência distanciado do narrador-observador. Verifica-se nesse espaçamento a via aberta para o trabalho de construção da linguagem. Entretanto, é aqui que se apresenta uma das questões mais importantes levantadas por essa narrativa: o problema da autenticidade (SANTIAGO, 1989). Se o ofício do ficcionista consiste em narrar as ações alheias, construindo o real a partir do exercício da linguagem, tendo que, para isso, excluir a introspecção e favorecer, por exemplo, o relato objetivo daquilo que ocorre diante de seus olhos no mundo externo, como conceder autenticidade às ações dos personagens?

Ao oscilar entre ficção e não-ficção, esbarrando inclusive na crônica e na historiografia, está o narrador a questionar a fronteira entre vida e arte, proporcionando o debate a partir da traição e reconciliação com a palavra do passado sem, contudo, apresentar qualquer resolução possível para o questionamento proposto

e, se possível, realizando o que Eco (1985) chama de um fato cosmológico, isto é, engendrando uma gênese, não tanto em torno da palavra, mas do novo mundo. “*Rem tene, verba sequentur*”. Posição esta adotada pelo narrador das décadas de sessenta e setenta e que continuará a ser problematizado pela ficção contemporânea dos anos noventa e 2000. E importa muito pouco a veracidade dos fatos descritos, já que o que interessa é revisitar o passado, dialogando na melhor das hipóteses com ironia e pouca inocência. Desafiar e questionar os valores estéticos e morais do humanismo liberal é a condição possível para a mudança tão desejada pelos teóricos da década de sessenta. Nesse sentido, desafio e questionamento são valores positivos que se mostram como condição possível para a mudança.

Assim sendo, insiste-se na pergunta: para que narrar? Narra-se na tentativa de compreender o desenvolvimento e a progressão do homem na sociedade em que vive. Poderíamos nos perguntar, ainda, por que não fazê-lo a partir das experiências do narrador? Entretanto, uma das características em jogo na narrativa dessas décadas é a experiência do olhar lançado ao outro, e não a trama global ou as ações desempenhadas e sensações vividas pelo narrador, de modo que se possa expor o que a palavra não consegue dizer: a palavra e o olhar daqueles que estão privados da comunicabilidade e da visão – os seres observados. A experiência do narrador contemporâneo pouco conta nesse mesmo universo, já que seu percurso não tem utilidade. O narrador se subtrai e, ao fazê-lo, abre espaço para a dramatização da experiência do outro que é observado com emoção, entusiasmo e fascínio (SANTIAGO, 1989). Inapelavelmente, cresce a importância dos personagens, isto é, da alteridade mediante a eliminação quase total da experiência do narrador. A única via de comunicação entre narrador e personagem, consciência distanciada e experiência aproximada, realiza-se por meio do olhar crítico. A incomunicabilidade entre as duas instâncias literárias é tamanha que não há troca possível ou diálogo interpessoal, apenas a visão analítica e remota.

É nesse momento que a noção de “presença do passado” (HUTCHEON, 1991, p.39), apontada pelos teóricos do pós-estruturalismo, apresenta-se como fator condicionante da acentuação do caráter de abertura aos múltiplos discursos. Com o distanciamento entre narrador e personagem, o olhar daquele se volta para as ações deste no que apresentam de diferença dentro da semelhança. A ação que envolve a ambos muitas vezes é a mesma, em tempos diferentes, porém a atitude adotada por cada uma das partes diante dos fatos muda. O narrador “[...] não quer enxergar a si no ontem”, e por isso se subtrai enquanto provedor da experiência em lugar da visão, sem desistir, no entanto, de querer “observar seu ontem no hoje” do ser humano (SANTIAGO, 1989, p.48). Para isso muitas vezes fará uso de recursos parodísticos, humorísticos ou irônicos em diálogo com seu passado artístico e sociocultural, cumprindo a tarefa de reavaliá-lo e reelaborá-lo criticamente. Na paródia das décadas de sessenta e setenta, e consecutivamente nas de noventa e 2000, contesta-se o desejo

de continuidade por meio da descontinuidade dentro da própria continuidade, lembrando que “a retórica negativizada” de termos como “descontinuidade”, “descentralização” e “deslocamento” serve para incorporar em si aquilo que contesta e subverte (HUTCHEON, 1991, p.19). Os textos buscam essencialmente consolidar pela semelhança e questionar pela diferença princípios como sentido e identidade. Não se trata de um aprisionamento no passado ou de sua negação, e tampouco da busca de algum sentido atemporal, mas de um desafio libertador promovido pelo confronto e pela reescritura, o que permite a reavaliação crítica e o diálogo do passado à luz do presente.

As diversas narrativas que surgem a partir da década de sessenta desafiam as margens e fronteiras das convenções sociais e artísticas com a transgressão dos limites das artes e dos gêneros aceitos de antemão. Abolem-se as regras que separam os múltiplos discursos e observa-se o intercâmbio intertextual entre poética e estética; literatura e cinema; poesia, música e pintura; literatura e história, da mesma forma que se contaminam entre si os gêneros da narrativa jornalística, poética, dramática, histórica, policial, cinematográfica. Elaboram-se uma prosa de natureza híbrida, plural e contraditória que não rejeita e tampouco aceita o mundo, comprometida em confrontar os discursos e suas verdades. Deste modo, a combinação e articulação dos vários discursos promovem, acima de tudo, a reflexão da própria arte e estabelecem regras e categorias internas por meio das quais o texto será estruturado. Talvez a razão dessa sobreposição repouse no fato de a literatura contemporânea privilegiar a carência da experiência interpessoal, encontrada também na palavra escrita enquanto processo de comunicação e pela qual a fusão das linguagens aparece como tentativa de superação de tal falha e de abertura para a alteridade.

Naquele momento, observava-se que a pluralidade de temas e tratamento literário que preenchia o cenário brasileiro na década de sessenta traduzia-se no que a crítica literária chamou de “anarquismo formal” de textos “indefiníveis e inclassificáveis” (PETROV, 2000, p.85) em estrutura, que mesclavam as linguagens poética, ficcional, jornalística e dramática às formas da crônica, da autobiografia, do documental e da historiografia. Surgem dois grandes temas que percorrem as narrativas da década de setenta e que servirão para delinear o pano de fundo da literatura contemporânea: a violência urbana, que interfere nas relações humanas e introduz a paisagem humana das grandes cidades, como já apontara Heloísa Buarque de Holanda, e o drama existencial do indivíduo privado da palavra e do contato por razões sociais, culturais, políticas e econômicas resultante deste cenário urbano, representado, na maioria das vezes, pelo indivíduo à margem da sociedade. E é precisamente este cenário que traçará o caminho da ficção contemporânea, “em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.22).

É precisamente aqui que Rubem Fonseca ocupa posição de destaque no panorama da literatura brasileira. O número de personagens que preenchem seus contos vai desde os mais marginais, entre eles bandidos, vagabundos, pervertidos e loucos, passando por aqueles de inserção ainda limítrofe, como policiais, escritores, artistas, entre tantos outros, que denunciam, acima de tudo, o aprisionamento do homem em seu individualismo e a constante incapacidade de comunicação que o progresso origina. Efetuando uma incisão na realidade cotidiana de tais personagens, Rubem Fonseca elabora narrativas que evidenciam a violência exacerbada da grande cidade, algoz dos excluídos na busca pela sobrevivência; a sexualidade desenfreada que vai desde a explicitação de desejos sexuais até a narração de atos brutais em cenas eróticas ou quase pornográficas de homossexualismo, bissexualismo e relações sadomasoquistas, o chamado *brutalismo* e, por fim, a alienação resultante de frustrações profissionais e comportamentos sociais cerceadores. Os três temas apresentam-se como tentativas de resolução de desejos, aspirações, frustrações e opressões de uma humanidade desiludida e em luta com um sistema de convenções limitador e dominador. A fragmentação do sujeito e a desumanização do ser humano revelam a ameaça de desintegração de uma sociedade mergulhada em crises e em diferenças para as quais não se consegue achar solução e tampouco verbalização. Este cenário abre as portas para a perda de sentido e referência verificados na narrativa brasileira dos anos noventa e 2000, junto ao processo de despersonalização do sujeito, ao esvaziamento de projetos, à teatralização do homem na sociedade da cultura de massa e à deriva da identidade, individual e coletiva, a que chega a representação literária do sujeito, como aponta Schollhammer (2009) em *Ficção brasileira contemporânea*.

A exemplo do que foi dito, pode-se verificar que no segundo livro de contos de Rubem Fonseca (1991), intitulado *A coleira do cão* de 1965, o conto de mesmo título oferece a dramatização dos problemas humanos e sociais dentro do microcosmo de uma delegacia de polícia do Rio de Janeiro. A descrição fria e contida das cenas de brutalidade presentes no início do texto, em seqüência de diálogos rápidos entre o delegado e os outros policiais, denuncia a realidade urbana que encapsula e embrutece os personagens envolvidos na trama. Os que matam, os que morrem e os que observam. Na célula da delegacia, espaço interno onde as relações e desvios de poder acontecem, desenrolam-se as relações sociais e dominações, alternadamente às cenas externas de rua, por onde transitam os personagens fonssequianos.

Nesse fluxo, a narrativa aponta para a estranheza provocada pela figura contraditória e contrastante de um delegado culto, que carrega sempre um livro no bolso e que, nos intervalos, “lia com muita atenção” (FONSECA, 1991, p.177). A certa altura, uma declaração no jornal o descreve: “O delegado Vilela gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas

chacinas” (FONSECA, 1991, p.187). O mesmo personagem é descrito também como aquele que “nunca anda armado”, “o único que não leva” dinheiro sujo do bicho, e que proíbe e despreza a tortura, ao contrário dos outros personagens, que entendem o espancamento como estratégia natural e eficaz no tratamento com os presos. Por fim, Vilela, como tantos outros personagens fonsequianos, é o único homem que demonstra moral e respeito por outro ser humano. O único personagem que no fim do texto reconhece a dor humana não no rosto das pessoas, mas “na tristeza das coisas”. A dor humana é tão grande que contamina os objetos, retratados pelo sentimento da tristeza que reflete a reificação do ser humano fragmentado no centro urbano que o devora.

Como muitos personagens, o delegado aparece como o anti-herói que, por meio do exercício da liberdade, tenta superar a escravidão do homem pelo próprio homem sem, contudo, liberá-lo de seu isolamento. É, ao mesmo tempo, o exemplo da quase vitória do homem livre que, no entanto, parece jamais conseguir superar o aprisionamento de si mesmo. Seus atos parecem querer relatar que o homem está em constante busca de si mesmo; porém, revelam o eterno aprisionamento a uma antiga escravidão, a mesma que acomete os outros personagens da trama – jornalistas, funcionários do cartório, policiais e detetives que recebem dinheiro sujo, não trabalham e espancam seus semelhantes, por fim, todo o sistema que coopta no crescimento das favelas, das péssimas condições da população, na criminalidade – mazelas da sociedade contemporânea. O narrador deseja apontar, a partir do questionamento de um passado de repetições, que a única possibilidade de superação desse mecanismo acontece por meio do exercício constante da liberdade, alcançada apenas pela arte. Ainda assim, a palavra é o lugar do *entre*, a meia liberdade de que fala Santiago (1989): a vitória do homem livre vem acompanhada da escravidão humana.

Já o conto “Romance negro” (FONSECA, 1992), que dá título ao livro de 1992, aponta para outras características da narrativa das décadas de sessenta e setenta, tão importantes quanto as anteriores. É nele que vemos problematizada a questão entre real e ficcional, associada a formas artísticas chamadas de menores, como o jornalismo e a literatura de mistério, nas quais o uso estratégico da ironia, da paródia e do humor serve como recurso estético na contestação da universalização da chamada arte “séria”. Em termos de retórica, observa-se a tensão entre a criação artística subjetiva e a objetividade jornalística, o uso de descrições obscenas, palavrões e linguagem próxima ao escatológico, a alternância entre diálogos e monólogos, e entre linguagem culta e coloquial, a ruptura na seqüência cronológica em escrita próxima do cinematográfico e, por fim, o multiperspectivismo narrativo. Em conjunto, todos esses recursos contribuem para o aumento da ambigüidade no ambiente textual e da metaficcionalização, reforçada pela narrativa de mistério e investigação, na qual um escritor narra sua “própria” morte criando outro personagem que é seu duplo.

Tal estratégia intensifica a tensão narrativa e complexifica os planos de leitura, desafiando, como aponta Schollhammer (2009, p.39), “[...] o papel e a função do autor contemporâneo”, fato que influenciará toda a gama de contistas e romancistas da nova literatura do século XXI.

O conto inicia com a epígrafe de um dos grandes difusores da narrativa curta no ocidente: Edgar Allan Poe, que diz: *All that we see or seem / Is but a dream within a dream*¹. Nesta epígrafe, Fonseca (1992, p.145) aponta para a temática que atravessará grande parte de seus contos, a mesma de grandes narrativas ocidentais e a mesma recuperada pela narrativa contemporânea: a oposição entre aparência e essência, a dualidade do real e da imaginação, que perpassa a dualidade da narrativa. O olhar, tanto de fora como de dentro, é parcial e ilusório e, por isso, revela um lado obscuro que só poderá ser desvelado com a própria literatura. E o tema de Poe será exatamente o tema do conto, em paródia e diálogo intertextual com o autor americano. Após o ambiente de ambigüidade construído pela epígrafe, o texto abre com cena altamente erótica que inclui descrições esdrúxulas e linguagem deselegante. Diz o narrador: “E, virando-a de costas, também lambe o seu cóccix; e, revirando-a, explora com a língua os joelhos, os cotovelos e o astrálgalo e o escafóide do pé direito de Clotilde” (FONSECA, 1992, p.145). A linguagem desarmoniosa quebra a tensão da cena, causa humor e liberta o leitor por meio do riso. Tal técnica é apenas uma demonstração desse “prosador do corpo”, que, como aponta Silviano Santiago (1982), pela obscenidade e sexualidade explícitas exorciza do homem urbano a sua própria obscenidade, abrindo caminho para o conhecimento de si e do outro.

Passado na França, em meio a diferentes espaços temporais – a seqüência cronológica é, desde o início, interrompida várias vezes em cortes cinematográficos que fragmentam a narrativa – os únicos espaços físicos do conto, por sua vez, são o quarto do hotel, o trem, o bar e o festival de literatura e cinema *noir* em que o famoso escritor Peter Winner será destaque. Além de Winner, personagens fictícios preenchem a narrativa e falam de personagens literários e seus autores dentro da tradição ocidental literária, promovendo, dessa forma, o diálogo não apenas interpessoal, mas inclusive intertextual, além da conseqüente reavaliação crítica do passado literário, tão cara à narrativa pós-moderna. Entre seus variados interlocutores estão Poe, como indica a epígrafe, Dashiell Hammett, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, François Vidocq, Émile Gaboriau, para citar os autores que praticam a mesma linha de gênero do personagem-autor, além de Voltaire, Ginzburg, Freud, Walpole, Baudelaire e Umberto Eco. Acentuando a tensão entre real e ficcional, não só os personagens-autores criados por Rubem Fonseca interpretam e retomam os autores reais, como também suas vozes se fundem à voz do autor brasileiro como se, ao falar de suas obras, as diferentes

¹ “Tudo o que vemos ou parecemos é apenas um sonho dentro de um sonho” (tradução nossa).

máscaras narrativas do autor estivessem falando da narrativa do próprio Rubem Fonseca (1992, p.150): “A corrupção, a violência, a loucura são a norma”.

A narrativa segue de maneira que o duplo de Winner, John Landers (ou será o contrário?), deixe-se revelar e a realidade cada vez mais confunda o leitor. Essa ambigüidade gerada pela violência de Landers, representada pela violação do outro, chega a ponto de se cometer o assassinio de uma vida humana, de modo que uma nova identidade seja assumida. Ecos de Stevenson? Qualquer semelhança não é mera coincidência, já que a narrativa pós-moderna recria o passado literário. Diz o narrador:

Pela primeira vez cogita da hipótese de que, ao matar Winner e apossar-se de seu nome, na verdade ele matou Landers; deixou que Winner se apoderasse dele. Winner, o grande escritor decadente, ficou mais vivo depois de morto. Landers escreve para Winner. Quem se apoderou de quem? O vivo do morto, ou o morto do vivo? (FONSECA, 1992, p.176).

O autor questiona com isso a própria identidade do sujeito que, em meio à solidão e ambição desgarrada, acaba sendo capaz de atos brutais como esse. É a incapacidade de relação interpessoal e comunicação, além da busca de afeto, que lança os personagens desiludidos e frustrados em uma procura pelo ser autêntico. A violência aparece como arma de instinto de sobrevivência do ser em falência. Landers rouba a identidade de Winner para poder existir. A crise do sujeito contemporâneo é a crise da identidade em meio à deficiência de expressão que possibilita a invenção do real, de modo a conceder autenticidade ao sujeito e suas experiências.

E Rubem Fonseca vai ainda mais longe questionando a própria tradição literária. A duplicidade do eu é tema antigo, não só da literatura inglesa, mas da literatura ocidental como, por exemplo, a famosa dúvida sobre a verdadeira personalidade que criou os sonetos e peças shakespearianas, à qual se refere o próprio narrador: “Quem é William Shakespeare: Francis Bacon, Christopher Marlowe ou o zé-ninguém William Stanley?” (FONSECA, 1992, p.176). Em monólogo interior, é Winner que questiona: “Inventar o real, tornar verdadeira uma vida falsa, ou mais relevante ainda, falsa uma vida verdadeira era uma bela tarefa para um escritor” (FONSECA, 1992, p.170). Esse o mote da escrita de Rubem Fonseca, uma escrita que inventa a si mesma para inventar o real.

“*Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir*” (PAZ, 2003, p.106). Como sugerido por Octavio Paz (2003), a linguagem é por vezes insuficiente para falar do real impronunciável e invisível que preenche a vida e as relações humanas. A verdade

² “Há que se voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer aquilo que, por natureza, a linguagem não parece capaz de dizer” (tradução nossa).

deixa de ser absoluta e passa a ser construída pela experiência pessoal e, por isso, composta de várias facetas. Muitas vezes a verdade, ou bem deveríamos dizer, as *verdades*, chegam pela linguagem na forma de riso nervoso, de paradoxos ou mesmo pela violência, mas sempre lembrando que há um sentido escondido que pode apenas ser apontado, sem que se consiga alcançá-lo. Este sentido, que desafia o poder da nomeação, pode, contudo, ser atingido pela capacidade que a linguagem tem de formar imagens.

Característica do mundo literário contemporâneo é, também, não só a fusão de linguagens e estilos diversos na elaboração do texto, mas a própria experiência do autor em enveredar por caminhos de diferentes produções. Observa-se que a investigação da linguagem e da sociedade passa pela investigação dos seres humanos e suas relações com as próprias convenções impostas por e para eles mesmos. O escritor contemporâneo pratica o exercício da linguagem em suas formas variadas de representação, podendo experimentar assim diferentes posições enquanto sujeito enunciador da palavra e, portanto, trilhar diversas incursões narrativas sob a forma de romances, contos, crônicas, jornalismo, ensaio, biografias, roteiros de cinema e televisão.

Os autores estudados neste artigo tiveram passagem por variados gêneros narrativos, mesclando a ficção e a não-ficção, principalmente Carlos Heitor Cony que, em obra tão extensa, perpassa o registro do romance, da crônica, do conto, do ensaio e do jornalismo. Cony publica seu primeiro conto, “Luxúria”, em 1964, na coletânea de contos intitulada *Os sete pecados capitais* e no ano seguinte vê seu “Amar a Deus sobre todas as coisas” em outra coletânea – *Os dez mandamentos* – junto a nomes como Guimarães Rosa, Otto Lara Rezende, Jorge Amado, Marques Rebelo, entre tantos outros, para em 1968 ter finalmente um livro de contos de sua autoria publicado e intitulado *Sobre todas as coisas*, que dez anos depois seria reeditado sob o título *Babilônia, Babilônia!* Anos antes, em 1974, uma vez mais, Cony participa da obra *Contos*, em conjunto com Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Érico Veríssimo, Adonias Filho, e outros tantos, com o conto “Por vós e por muitos”. Por fim, é com o conto “O burguês e o crime”, analisado em seguida, que é consagrado como um dos melhores contistas da atualidade na recente edição de *Os cem melhores contos brasileiros do século*, publicada em 2000, sob a organização de Ítalo Moriconi, junto a Rubem Fonseca, Nélida Piñon e João Ubaldo Ribeiro, entre outros representantes da narrativa brasileira contemporânea.

No conto “O burguês e o crime”, Cony (2000) seduz o leitor, dentro da linha de contos de investigação, com a história de um crime perfeito que, ao contrário do crime no conto “Romance negro” de Rubem Fonseca (1992), não apresenta razão alguma para acontecer. Neste conto a técnica do corte cinematográfico, da linguagem coloquial e direta, e do apagamento entre ficcional e real apontam semelhanças com a narrativa fonsequiana. O protagonista, durante uma peça de teatro, ouve “alguém

falar em morte” e, a partir da sugestão, passa a pensar em “matar ou morrer” em seu aspecto cotidiano e trivial, não como drama ou opção, mas principalmente no seu conteúdo de “conveniência”. É pensando nas razões para matar ou não matar que chega à conclusão de que, por falta de maiores problemas na vida, a única motivação que havia para tal ato era “matar por matar”, para “experimentar os nervos, ou para provar a si mesmo do que era capaz”.

Entretanto, a única justificativa para matar seria “permanecer impune” e “redimido”, isto é, a única razão bastante boa para quem “não tinha nenhum problema importante na vida” era criar o crime perfeito. “Por amor à arte”! É assim que o protagonista passa a inventar um “problema” que seria “o único problema realmente sério de sua vida” e que se torna sua obsessão. Quais as principais perguntas que envolvem um crime? Quem é a vítima, qual o motivo do crime e como ocorreu o crime. O mesmo questionamento vale para a narrativa: o que se narra, por que se narra e, principalmente, como se narra. Narra-se a história de um crime perfeito; narra-se para mostrar ao leitor o processo criativo e, por fim, a narrativa deverá ser aquela que expõe o próprio processo artístico de criação.

O modo como o autor constrói a narrativa direciona o leitor pelo caminho do erro, pois a maneira de apresentar a trama em blocos quase independentes, como Fonseca, acaba lhe concedendo caráter cinematográfico e a história fica à mercê da organização dada pelo narrador e pelo leitor. O conto divide-se por subtítulos em três partes: “O burguês”, “O crime” e “O crime e o burguês”. Cony (2000) expõe o processo de construção da narrativa e conduz o olhar de quem lê para onde o olho da câmera deseja ir. Na primeira parte, somos introduzidos ao perfil do protagonista, o próprio burguês disciplinado, próspero, individualista, cujo objetivo principal era exatamente o de todo burguês: gozar sempre de uma boa situação que possa lhe servir aos interesses estritamente pessoais e individuais. Na segunda parte, acontece o crime que, como saberemos ao fim da narrativa, desenrolou-se tal como uma encenação dramática de teatro, com direito a lágrimas, porres e xingamentos. A peça perfeita no palco da vida real. É a voz irônica do narrador que vai aos poucos oferecendo pistas ao leitor-investigador. Revela-se que Figueiredo, o protagonista, apresentava um bom motivo para ter cometido o crime: “sucedia ao sócio no controle da firma e sucedia à mulher nos bens do casal, que eram muitos” (CONY, 2000, p.274). E somente as “trágicas e patentes circunstâncias” livravam-no de uma investigação mais profunda, de modo que “apesar do ódio que Figueiredo passou a provocar pela fortuna, pelo mau hálito”, que começara a cultivar para ficar livre dos amigos, e pelo escândalo da “fortuna que lhe chegava às mãos através de tão rudes eventos” (CONY, 2000, p.274), nenhuma suspeita caía sobre seu nome. De maneira a confundir o leitor, o narrador descreve o crime como “pacto de morte” de dois amantes que “decidiram pôr fim à vida” logo após “manterem relações de fundo sexual”.

Entretanto, é no último ato que o narrador revela o que sucedeu ao protagonista, tão logo a sugestão dada pela peça teatral que abre o conto comece a tomar conta de sua vida. Alterando radicalmente o rumo do enredo, Cony rompe com a seqüência temporal da narrativa e volta à semana anterior à tragédia ocorrida. É então que o narrador revela de que modo o desejo de matar iniciara novo rumo em sua vida, percebendo por fim que, para o crime acontecer, devia haver um motivo maior que apenas o desejo: era necessário um lucro. “Tinha que matar com muito lucro, com tanto lucro que ficasse óbvia a lucralidade do crime. E para tornar patente essa lucralidade, tinha que escolher uma vítima que fosse patentemente próxima de seus interesses”. Diante de tais circunstâncias, Figueiredo planeja a morte da esposa e do sócio e todos os acontecimentos seguintes até o ato final da encenação, que conduzia, enquanto ator e diretor, apenas em nome do lucro e de exposição. A narrativa termina com a irônica coroação de Figueiredo: “chegou em casa, após uma boa viagem, e viu o quadro que logo os policiais examinaram, os jornais noticiaram e com o qual ele lucrara” (CONY, 2000, p.278).

Entretanto, esse não é ainda o fim. Em arremate final, distanciada do texto, a voz, agora do autor, apresenta a moral da história: “O crime, para o burguês, só não compensa quando a polícia está contra”. Em crítica moral aos atos cometidos pelo protagonista, exemplo do homem comum da classe média a perpetrar seus valores e crenças, Cony (2000) lança martelo pesado sobre a sociedade e suas repetições vulgares.

Temas como identidade e diferença reaparecem quando o passado cultural, social e histórico de uma nação é revivido e questionado, principalmente dentro do contexto periférico de povos da América Latina, cuja revolução identitária apresenta-se como um longo e demorado processo. Surge no Brasil, no decorrer do último triênio do século vinte, uma literatura que mescla as linguagens culta e popular, os temas regional e universal, o religioso e o profano de modo a romper com a norma da narrativa tradicional e habitar o espaço do “entre-lugar do discurso latino-americano” de que fala Santiago (1982). Na tentativa de compreender a formação da identidade nacional através da elaboração de um painel da história social e do povo, sempre pelo olhar irônico e crítico, transfigura-se o regional em universal por meio da reinvenção de um espaço para além das convenções estabelecidas. Não é mera coincidência que a lição venha de um dos grandes fundadores da “nova literatura brasileira”, fonte inequívoca de toda geração de romancistas e contistas da contemporaneidade brasileira: João Guimarães Rosa. Lembrando as palavras de Riobaldo: “O sertão está em toda parte” (ROSA, 1985, p.9). Com o olhar voltado para o pluralismo que compõe a sociedade brasileira, as verdades e valores únicos são desmontados e o outro passa a ser a própria porta para a redefinição do eu individual e coletivo. O narrador relata seu olhar sobre o outro e, ao fazê-lo, acaba refletindo sobre si mesmo.

Na seleção de contos encontrada em *Já podeis da pátria filhos*, João Ubaldo Ribeiro (1991) reconstrói o ambiente fantástico da Ilha de Itaparica com seu conjunto de personagens reunidos em torno de acontecimentos cotidianos que resgatam o comportamento, pensamento e crenças da população de sua terra natal. Em contos que expõem a relação entre brasileiros e estrangeiros, desconstróem estereótipos aos reconstruí-los com ironia, criticam o conformismo, colocam em xeque os contextos social, religioso e artístico, sempre reproduzindo a linguagem popular de maneira a preservá-la, Ubaldo desmonta todo o sistema de uma estrutura social esfacelada através da consciência crítica dessa mesma sociedade.

Seu universo reveste-se por vezes de uma atmosfera fantástica e lúdica na qual Deus assume forma humana e vem a Terra ter com os homens; um boi reprodutor avalia as condições e comportamentos de seus outros semelhantes; e também a história do descontrole libidinal de um jegue que se reverte em trágicos resultados, além da longa lista de diabos que assumem forma e nomes humanos e funções específicas. Todas as narrativas tomam forma através da linguagem paródica e grotesca, que intercala o culto e o popular em diálogos e descrições cheios de sutilezas e ironia. Instaura-se um jogo de rebaixamento e elevação do que é estabelecido pela tradição e cultura oficial, que contribui para a caracterização paródica do discurso. Ao apontar o pluralismo híbrido da cultura brasileira, Ubaldo Ribeiro (1991) utiliza uma linguagem igualmente híbrida para caracterizá-lo. O hibridismo é afirmado a partir da evidência de contradições inerentes ao pensamento e linguagem dos tempos pós-modernos. A reconstituição da identidade individual e coletiva, composta de diferenças e riqueza de multiplicidades, recupera a tradição mestiça que é parte constituinte da formação do povo brasileiro.

Em *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*, reedição do *Livro de histórias* de 1981, Ubaldo Ribeiro (1991) acrescenta dois novos contos que vêm compor coletânea tão rica e original: “Patrocinando a arte” e “O estouro da boiada”. No primeiro, o narrador inicia em fina ironia a descrição do protagonista responsável pelo desenrolar de eventos que irá desestruturar toda a ilha de Itaparica durante o “Festival Paratrans-nóico Esquizomundo 2000 – Todo Homem é Artista”. Diderô Calça Pintada, estereótipo do agiota corrupto que faz fortuna às custas de qualquer negócio ilícito que lhe renda lucro, sempre com o conluio da polícia, vê no festival de arte mais uma chance de dar o golpe, ele que está acostumado a abocanhar “[...] a maior parte do dinheiro nascido dos serviços dos veranistas” e a arrecadar o dinheiro do “cassininho” (RIBEIRO, 1991, p.172).

A descrição inicia-se com tom circunspecto e linguagem culta de quem vai anunciar uma grande verdade ao apresentar Diderô como “homem de educação” para gradativamente revelar o seu oposto, já em tom coloquial: “Por mais que se queira elogiar, ele não pode ser descrito como amante das artes” porque “tem

até uma birrazinha com pintores de quadro” (RIBEIRO, 1991, p.171). Com o distanciamento crítico do pós-modernismo, o narrador revela que a única arte digna da atenção de Diderô é a escultura, não pelo conteúdo estético, mas pelo valor de mercadoria, pois um de seus “negócios” é o “ferro-velho da Gameleira” e a única arte de “peso” que ali ganha espaço são os “bustos de generais, duques e filósofos” que depois serão derretidos e vendidos por absurdas quantias. O festival só lhe interessa enquanto espaço de exploração financeira e as ironias do narrador apontam sempre características antagônicas, estabelecendo um jogo de contradições que afirma uma estrutura para logo depois decompô-la em seu oposto.

É assim que o homem que pensa tanto em arte, tanto quanto “jamais pensou em toda a sua vida” (RIBEIRO, 1991, p.171) é o mesmo que depois “[...] cuspiu diante de outro cartaz, contendo a vontade de arrancá-lo da parede. [...] Não queria nada com aquela porcaria” (RIBEIRO, 1991, p.172). O personagem é apresentado como misto de patriota enganoso e golpista revestido de preconceitos e movido por interesses pessoais e mesquinhos. Curiosamente os preconceitos de Diderô carregam uma crítica intrínseca não do personagem, mas do narrador que se vale da refletorização da voz do personagem na sua para tecer seus comentários. Assim fica refletido no trocadilho que envolve o título do festival: “para-trans-nóico” que, a dada altura, se confunde com “patronóico”, o festival de delírios que se instala na pátria amada. O festival descrito pelo olhar do protagonista é a celebração de um “esquizomundo”, no qual as obras que o compõem são a exemplo: “duas pedras enormes” encostadas uma na outra formando uma escultura; o “tonel de lixo imundo” soldado “num eixo velho de caminhão” com “casca de ovo e banana em cima de tudo” e tinta vermelha borrifada por cima; e, finalmente, a obra que será o estopim de toda a desgraça da ilha: um presépio feito de “manequins de loja com as caras pintadas e todos também nus, com tudo de fora, não era só o Menino Jesus, não, como em outros presépios, era todo mundo, até os Reis Magos” e, como cenário, uma lona pintada com “tours descendo a lenha numa vaca” para exemplificar o “crescei e multiplicai-vos” (RIBEIRO, 1991, p.175).

Utilizando uma linguagem grotesca e vulgar, Ubaldo consegue o efeito de uma linguagem do excesso. Segundo Bakhtin (2002, p.265), o termo “grotesco” com o passar do tempo se alarga e passa a se referir a um estilo artístico caracterizado pelo “exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso”. Pela prática do grotesco, exhibe-se a mistura de corpos, a fusão do corpo humano com o animal e a ênfase no que é ‘baixo’. A visão desse grotesco mesclado ao religioso, no presépio pós-moderno, causa um estado de tamanho furor e transe em uma das personagens, D. Corina Helena, a “senhora estimadíssima, mulher de grande austeridade e respeito” (RIBEIRO, 1991, p.177) que se consegue o efeito contrário: o presépio, tradicional e historicamente imagem sagrada, torna-se dessacralizado e profanado a ponto de a personagem recatada revelar seu lado “demoníaco” e começar a se abanar e tirar

a roupa, terminando por ficar “rolando no chão em lastimável transe, batendo as pernas, rolando e lascando a roupa toda” (RIBEIRO, 1991, p.177). Por meio da sátira, Ubaldo ri de assuntos e pessoas “sérias” para atacar o que há de podre na sociedade brasileira e denunciar seus males e aparências.

Esse tipo de ironia à arte, junto aos traços estilísticos de Ubaldo e o excesso do vocabulário dissonante, revela o caráter paródico da fala e comportamento dos personagens, refletidas pela visão crítica do narrador. A presença do outro (o estrangeiro, a diferença), no espaço onde as identidades estão aparentemente sedimentadas, causa impacto trazendo desequilíbrio e reação violenta. Fingindo aliar-se ao outro em nome da arte, aproveitando-se do caos instalado por ele próprio, Diderô realiza sua grande ambição: lucrar uma vez mais às custas da desgraça alheia. A apresentação psicológica de Diderô aponta uma das mais importantes características do conto: a representação física do personagem como indivíduo vendido ao estrangeiro contrapõe-se explicitamente ao seu falso patriotismo. Diderô é o homem vendido ao mais baixo nível da escória. É descrito como personagem que “[...] sabe grande número de belas palavras, usa extrato francês, só bebe uísque escocês, se veste como um lorde inglês e faz compras no Paraguai” (RIBEIRO, 1991, p.171). Vale-se da falta de memória da população, fato que apaga todas as falcaturas por ele cometidas e lhe devolve a posição quase coronelista de antigamente, para reconquistar seu posto anterior.

O mundo moderno é muito rápido, não só na arte mas em tudo, e a confusão já fora esquecida. Sim, ele não sabia quantas pessoas tinham sido prejudicadas, o que sabia era que os negócios estavam até melhor do que se poderia normalmente esperar, muita gente devendo, muita gente se endividando, ninguém mais botando banca por causa da arte, tudo do jeito certo (RIBEIRO, 1991, p.179).

E a cena triunfal de Diderô, sentado no iate dos turistas que por lá passavam, revela que “investir em arte continua sendo uma grande opção”. O aproveitador, que usara de seu “tirocínio empresarial” (RIBEIRO, 1991, p.179) para garantir sua parte em detrimento da falência alheia, anuncia o fel dos tempos pós-modernos, em que tudo ganha conotação de mercadoria e o individualismo reina na corrida pelo melhor investimento. Esse é o retrato do estrangeiro e Diderô é o brasileiro que perde sua identidade e se vende ao capital externo. Até mesmo a religião se submete ao jogo feroz do capitalismo. O “pequeno senão da ofensa” religiosa se resolve com a missa prometida para “desagravar os santos” (RIBEIRO, 1991, p.176). O principal objetivo do personagem é que tudo volte a ser como era antes, quando seus interesses eram os mais beneficiados e “apalpando os bolsos atufados de notas, vales e promissórias, também ele se dava otimamente quando investia em arte” (RIBEIRO, 1991, p.179). E, ao fim, o caos vence, a história ganha visibilidade e o maior beneficiado continua sendo o corrupto.

Diante das diferentes abordagens apresentadas pelos três contistas brasileiros, pode-se afirmar que o narrador considerado pós-moderno, isto é, construído pelas narrativas das décadas de sessenta e setenta agrupa várias características que se vão firmar ao longo de suas manifestações no conjunto da narrativa brasileira das cinco últimas décadas. Dentre elas estão a ênfase no olhar sobre a alteridade, que é naturalmente heterogênea e se manifesta como instância privada da palavra e do olhar, de maneira a abrir espaço para a multiplicidade dos discursos a partir da aceitação das diferenças, além da oscilação entre linguagens ficcionais e não-ficcionais, através das quais se pode perceber o intercâmbio entre literatura e narrativa jornalística, pintura, cinema, história, crônica, entre tantos outros gêneros e expressões da tradição literária. Aliado a esse fator está o retorno ao passado, histórico ou pessoal, que permite a reavaliação das convenções de modo a provocar rupturas e estabelecer novas relações entre vida e arte. Denuncia-se a incomunicabilidade e a esterilidade dos relacionamentos interpessoais que mais revelam a busca pela auto-suficiência do que o bem-estar do coletivo. Assim, a narrativa realista do último meio século questiona a tradição literária de maneira a tentar compreender o homem na sociedade em que vive, visando questionar os limites dos modelos sociais e artísticos e com isso romper as fronteiras rígidas e pré-estabelecidas pela tradição do pensamento e das artes.

Constituindo-se a cidade como a paisagem privilegiada do neorealismo literário das últimas décadas, a violência como representação desafiadora da prosa literária, a tentativa de reescrita da memória e identidade nacionais e o retorno aos gêneros literários populares, entre outros aspectos, a literatura das décadas de sessenta e setenta aquece o cenário para as três últimas décadas da narrativa brasileira. Neste novo e movente cenário não somente urbano, mas agora globalizado, desenvolve-se uma literatura que abusa da dissolução dos limites entre literatura e cultura de massa/cultura pop, ficcionalizando a sociedade do espetáculo que a indústria midiática nos lega, intensificando o hibridismo literário, marcado agora pela roteirização, pelo instantâneo e pela virtualidade.

GUIMARÃES, M. R. Of dreams and visions: from the postmodern to the contemporary Brazilian short story. **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.2, p.135-152, jul./dez. 2011.

- **ABSTRACT:** *An evaluation of the New Realism in literature in the work of three Brazilian writers that have produced short stories since the second half of the twentieth century, as it concerns the main characteristics of the postmodern narrative. Among them are: the referent of the narrative; the questioning of the very act of storytelling*

from the standpoint of a detached relationship between the referent and the world; the alternation between fictional and non-fictional languages that leads to the exchange between literature and journalistic narrative, painting, cinema, historical writing, chronicle, among so many other literary genres and expressions of the tradition of Western thought. Therefore, the article has the objective of reevaluating the conventions from the return to the historical and personal past, so as to provoke ruptures and establish new relationships between life and art in contemporary Brazilian narrative.

- **KEYWORDS:** *Brazilian postmodernism; contemporary literature; Brazilian narrative; heterogeneity*

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

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

CONY, C. H. O burguês e o crime. In: MORICONI, I. (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p.270-280.

ECO, U. **Pós-escrito a O Nome da Rosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FONSECA, R. A coleira do cão. In: _____. **A coleira do cão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.165-207.

_____. O romance negro. In: _____. **Romance negro e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.143-188.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAZ, O. **El arco y la lira.** México: Fondo de Cultura Economica, 2003.

PETROV, P. **O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca.** Algés: Difel, 2000.

RIBEIRO, J. U. **Já podeis da pátria filhos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROSA, J. G.. **Grande sertão:** veredas. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa:** ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VALERY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.