



PÓS-MODERNIDADE E LITERATURA NA AMÉRICA LATINA¹

POST-MODERNITY AND LITERATURE IN LATIN AMERICA

Altamir Botoso²

RESUMO: Neste artigo, discutimos o que é o pós-modernismo, a sua origem e algumas de suas características. Sintetizamos as teorias de Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas e Fredric Jameson a respeito do pós-modernismo e buscamos relacioná-las com as produções literárias surgidas na América Latina a partir de 1950.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernismo; Literatura latino-americana; Romance histórico; Reescritura.

ABSTRACT: In this article, we discuss what postmodernism is, its origin and some of its characteristics. We summarize Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas and Fredric Jameson's theories about postmodernism and seek for relating them to the literary productions that appeared in Latin America dating from 1950.

KEYWORDS: Postmodernism; Latin american literature; Historical novel; Rewriting.

Atualmente, quando se procura caracterizar qualquer forma de arte (arquitetura, literatura, escultura, pintura etc.) produzida a partir da segunda metade do século XX, é difícil não se fazer referência ao pós-modernismo. Este termo, assim como seus correlatos (pós-moderno e pós-modernidade) provocaram e continuam a provocar polêmicas quando são empregados. Levando em conta esse fato, tentaremos entender a pós-modernidade, de acordo com as formulações do crítico Alfonso de Toro (1997, p. 12), como um fenômeno histórico-cultural que, sucedendo a modernidade, inicia-se em torno de 1960.

São evidentes, no entanto, as dificuldades em se abordar o pós-modernismo. Elas são elencadas, de forma bem humorada, por Luiz Costa Lima (1991, p. 119) em seu ensaio “Pós-modernidade: contraponto tropical”:

Escrever sobre a pós-modernidade pode atender a uma entre duas opostas motivações: (a) embarcar em um tema de evidente atualidade, com a vantagem de favorecer o interesse da platéia, (b) enfrentar uma questão cujo equacionamento cabal nos escapa. No primeiro caso, seríamos atraídos pelos efeitos paralelos dos “spotlights”, no segundo, nos aproximariamos da “faena” do toureiro, que a cada combate enfrenta o fracasso e a morte.

¹ Este texto é parte de nossa tese de doutorado intitulada *A reescritura da história em El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP, em 2004.

² Altamir Botoso; abotoso@gmail.com



O assunto em questão faz parte de nossa contemporaneidade e, por isso, suscita interesse. Entretanto, sua discussão representa um desafio e um trabalho árduo na medida em que exige muito esforço dos críticos, que têm que se defrontar com questões que permanecem inconclusas e não são passíveis de resposta única, uma vez que, segundo José Guilherme Merquior (1990, p. 395), “inúmeras questões parecem se insinuar tanto na descrição quanto na avaliação da arte e do pensamento pós-modernos”.

A discussão sobre o pós-modernismo é penosa porque, diferentemente de qualquer outro período literário (romantismo, realismo, modernismo) já estabelecido pela crítica, tratar da pós-modernidade é discutir o nosso presente, a nossa contemporaneidade. E, em relação a esses fatos, segundo Steven Connor (2000, p. 13), não há como evitar

nem fugir das conseqüências de ter de pensar a relação entre experiência e conhecimento, presente e passado, com termos e estruturas deles mesmos derivados. Na tentativa de entender nossos contemporâneos no momento presente, não há postos de observação seguramente afastados, nem na ‘ciência’, nem na ‘religião’, nem mesmo na ‘história’. Estamos no e pertencemos ao momento que tentamos analisar, estamos nas e pertencemos às estruturas que empregamos para analisá-lo. Quase poderíamos dizer que essa autoconsciência terminal [...] caracteriza nosso momento contemporâneo ou ‘pós-moderno’.

Quando estamos inseridos no próprio momento sobre o qual refletimos, é inevitável que deparemos com indagações e inquietações às quais não somos capazes de responder ou solucionar. Além disso, as próprias definições oferecidas pelos críticos para o pós-modernismo caracterizam-se pela heterogeneidade, pelas diferenças, pela recusa a qualquer norma e pelas contradições, como se pode constatar pela definição oferecida por Terry Eagleton (1998, p. 7):

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades.

Além de ser um fenômeno amplamente contraditório, como se depreende das considerações do referido crítico, no pós-modernismo o culto e o popular mesclaram-se de tal forma que a pós-modernidade se tornou “um fenômeno tão híbrido, que qualquer afirmação sobre um aspecto dele quase com certeza não se aplicará a outro” (EAGLETON, 1998, p. 8).



Dessa forma, definir o pós-moderno é associar o culto e o popular, é discutir o homem urbano no seu dia-a-dia, é repensar a tecnologia em função das massas e, finalmente, defrontar-se com as condições plurais em que o social e o cultural tornaram-se indistinguíveis.

Um dos aspectos mais polêmicos da arte pós-moderna é o fato de que ela problematiza questões (o sujeito, a recepção, a autoria, a originalidade) e mantém suas contradições para que se possa compreendê-las enquanto processo. Tal arte retoma a prática da ruptura em todos os seus setores proposta pelo modernismo, mas estabelece uma diferença em relação a esse procedimento. Não nega o passado, mas vai um pouco mais além, contestando e propondo uma revisão e uma revalorização do modernismo.

O pós-modernismo apresenta, dessa forma, um posicionamento crítico frente à realidade, problematizando muito mais do que negando suas contradições. É uma poética ainda em construção, pois discutir o pós-moderno, como afirmamos anteriormente, é discutir o nosso presente, a nossa vivência, a nossa experiência. Em alguns pontos, apresenta um certo contato com o modernismo mas, em outros, rompe frontalmente com ele, mantendo com o passado uma ligação ambígua que é convergente e, muito freqüentemente, também divergente.

As rupturas que o modernismo propôs, como assinala Maria Adélia Menegazzo (1996, p. 4), dizem respeito à linguagem tradicional das artes, organizada sob o princípio da Razão Iluminista (confiança no poder do conhecimento humano para superar a injustiça e as diferenças sociais), e ao novo por meio do qual se pretendia provocar um efeito de “choque”. O modernismo significava, entre diversos outros fatores, o desvio da norma lingüística na literatura, a desarrumação do espaço tridimensional na pintura e, portanto, o seu descentramento, a tensão entre a realidade objetiva e a representação da arte, a autonomia da esfera artística em relação à política, à ética e à economia.

Ainda segundo Menegazzo (1996, p. 4), a prática da ruptura foi o eixo de sustentação do movimento modernista, sendo amplamente absorvida pelos seus escritores e artistas, porque se tratava de uma ruptura com a tradição nas artes em sua totalidade. Dessa maneira, o grande número de propostas e experimentações revela que os movimentos de arte moderna nunca foram apresentados como absolutos, já que a necessidade de experimentar o novo provocava a urgência em anular e modificar experimentos anteriores e se posicionar em relação ao futuro. A ruptura com o passado, iniciada pelo modernismo, é levada adiante pelo pós-modernismo, embora a convivência do passado com o presente, de forma anacrônica, seja uma das características mais importantes da pós-modernidade.



Pode-se resumir o surgimento do pós-moderno, na arte contemporânea, em dois aspectos básicos: 1) como retomada da prática da ruptura que foi largamente difundida pelo modernismo e 2) como proposta para que se marque nessa ruptura uma diferença, para que ela possa se opor aos modernistas. Portanto, o binômio ruptura/diferença é imprescindível para que se possa compreender e estudar a arte contemporânea.

O crítico Alfonso de Toro (1997, p. 11-12) considera que o debate sobre a pós-modernidade pode ser resumido em três grupos distintos. O primeiro a toma como uma manifestação absolutamente nova e a entende como uma “ruptura com a modernidade”, considerada um sistema caduco e negativo. Para esse grupo, a pós-modernidade seria a superação, a ruptura e inclusive a aniquilação da modernidade. O segundo grupo parte de posições extremas, qualificando a nova tendência como uma imitação vulgar da anterior, como um sistema conservador frente aos excessos negativos e anacrônicos desta, uma forma de regressão e petrificação. O terceiro grupo sustenta que o movimento contemporâneo resulta do que o antecedeu, é a sua culminação. Há, nesse grupo, uma atitude equilibrada tanto em relação à modernidade quanto à pós-modernidade.

Existem, contudo, teóricos que se enquadram em dois, ou até nos três grupos mencionados por Alfonso de Toro, porque, longe de apresentar qualquer uniformidade, as teorias produzidas contradizem-se, contrapõem-se, sendo impossível uma palavra final quando é esse o assunto. Mesmo assim, para efeitos didáticos, pode-se afirmar que os teóricos Jean François Lyotard e Jean Baudrillard fariam parte do primeiro grupo, Jürgen Habermas do segundo e Fredric Jameson do terceiro.

Eles foram os pioneiros na tentativa de abranger e explicar o que é o pós-moderno. Dada a relevância de suas teorias para o presente artigo, iremos sintetizar os seus ensaios, que desencadearam debates e discussões sobre o assunto.

A noção de pós-moderno só ganhou difusão mais ampla a partir dos anos 70 e, nas décadas seguintes, as polêmicas, as teorias, os debates sobre esse assunto tornaram-se o alvo de muitos críticos. A primeira obra a adotar a noção de pós-modernismo foi *La condition postmoderne*, traduzida no Brasil com o título de *O pós-moderno* (1986), de Jean-François Lyotard, e publicada originalmente em Paris em 1979. Essa obra foi o resultado de uma encomenda do Conselho Universitário do governo do Quebec para que o filósofo produzisse um relatório sobre o estado do conhecimento contemporâneo.



Lyotard (1986, p. 3) parte da hipótese de que o saber “muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna”. A condição pós-moderna da qual se ocupa refere-se, portanto, à situação do conhecimento no mundo contemporâneo, está relacionada com a emergência da sociedade pós-industrial e caracteriza-se pela incredulidade frente às metanarrativas ou aos grandes relatos.

As metanarrativas ou grandes relatos caracterizam-se pela tentativa de explicar todo esforço humano à luz de uma única teoria ou princípio, como, por exemplo, o marxismo, a psicologia freudiana e o estruturalismo, que procuram explicar a história e o comportamento humanos. Contudo, na maioria das vezes, as teorias são contraditórias, razão pela qual o pós-modernismo enfatiza o fato de que não há uma única narrativa final à qual tudo se reduza, mas uma pluralidade de perspectivas de mundo.

As metanarrativas ou grandes relatos foram substituídos por discursos individuais, plurais, fundamentalmente jogos de linguagem, e sua legitimação é feita com base em um combate onde saber e competência se equivalem. A condição pós-moderna, para Lyotard, é caracterizada pela deslegitimação discursiva e a pluralidade é o seu elemento principal.

A chegada da pós-modernidade liga-se, dessa maneira, ao surgimento de uma sociedade pós-industrial na qual o conhecimento torna-se a principal força econômica de produção, embora, ao mesmo tempo, tenha perdido as legitimações tradicionais (as metanarrativas). A sociedade passa a ser concebida como uma rede de comunicações lingüísticas e a linguagem e todo vínculo social compõem-se de uma multiplicidade de jogos diferentes cujas regras não se podem medir, e também por relações agonísticas, luta na qual há uma equivalência entre saber e competência.

Com base nessas considerações, Lyotard (1986) afirma em *O pós-moderno* que a ciência, que é o alvo de sua discussão, tornou-se apenas um jogo de linguagem. A ciência seria também um tipo de metanarrativa que perdeu a sua credibilidade devido à pluralização de argumentos, com a proliferação do paradoxo e do paralogismo. O autêntico pragmatismo da ciência pós-moderna está na produção do paralogístico, na microfísica (investigação dos sistemas atômicos e subatômicos), na descoberta do caos e na teorização de sua própria evolução como descontínua, catastrófica, incorrigível e paradoxal.

O pós-moderno foi o primeiro livro a tratar a pós-modernidade como uma mudança geral na condição humana. Tal obra deixou claro que o pós-moderno não surgiu necessariamente após o moderno, mas foi um movimento de renovação interna inerente ao moderno desde o início.



Sendo assim, a cultura pós-moderna é caracterizada pela ausência de metanarrativas e de agentes legitimadores e pela presença constante de jogos de linguagem diferentes e incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de autolegitimação. Dessa forma, há uma passagem das grandes narrativas à autonomia fragmentadora das micronarrativas.

Algumas das questões abordadas nesse primeiro livro são retomadas em outra obra de Lyotard (1993), *O pós-moderno explicado às crianças*. Na tentativa de deixar mais claro o que é o pós-moderno, o crítico francês faz as seguintes considerações:

O que é então o pós-moderno? Que lugar ocupa ou não ocupa no trabalho vertiginoso das questões lançadas às regras da imagem e da narrativa? Faz certamente parte do moderno. De tudo o que é recebido, mesmo da véspera (“modo”, “modo”, escrevia Petronio), deve suspeitar-se. Qual é o espaço com que se confronta Cézanne? Com o dos impressionistas. E qual é o objeto, no caso de Picasso e de Braque? O de Cézanne. Com que pressuposto rompe Duchamp em 1912? Com o de que é preciso fazer um quadro, mesmo que seja cubista. E Buren interroga esse outro pressuposto que pensa ter saído intacto da obra de Duchamp: o lugar da apresentação da obra. Espantosa aceleração, as “gerações” precipitam-se. Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. (LYOTARD, 1993, p. 24).

Nesse sentido, a obra pós-modernista apresenta, de certa forma, uma relação de interdependência em relação ao modernismo. Precisamos conhecer o passado (a modernidade) para que possamos apreciá-la, avaliá-la e entendê-la enquanto manifestação que faz parte de uma nova tendência artística e crítica caracterizada pelo ecletismo, pelo relativismo e pelo ceticismo. Isso quer dizer que a obra pós-modernista é marcada pela desconstrução, pela contestação, pela ironia e pela presença constante da experimentação.

Ao prosseguir em sua definição do pós-modernismo, Lyotard (1993, p. 26) levanta alguns dados extremamente importantes em relação à obra, ao artista e ao escritor pós-moderno:

O pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o “impresentificável” na própria “presentificação”; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com “presentificações” novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de “impresentificável”. Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi



feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento, daí também que cheguem demasiado tarde para o seu autor, ou, e vem a dar no mesmo, que a sua preparação comece sempre demasiado cedo. “Pós-moderno” devia ser entendido segundo o paradoxo do futuro (“pós”) anterior (“modo”).

A obra ou o texto escrito por um autor pós-moderno jamais pode ser determinado por regras existentes *a priori* e não pode ser julgado ou apreciado pelas categorias ou regras já conhecidas. Dessa maneira, o artista e o escritor pós-modernos criam obras e textos que não são regidos por regras pré-estabelecidas e são eles que, de certa forma, estabelecem as regras. Eles trabalham sem regras e, na melhor das hipóteses, inserem-se num processo de busca, que constitui a matéria ou a substância de seus escritos.

Jürgen Habermas vai opor-se às teorias de Lyotard apresentadas em *O pós-moderno*. Um ano depois da publicação desse livro, em 1980, o crítico alemão proferiu um discurso intitulado “Modernidade – um projeto incompleto”, em Frankfurt, ao receber o prêmio Theodor W. Adorno. Ainda que aborde o pós-modernismo apenas num grau limitado, o trabalho tornou-se um referencial no tocante a esse assunto para qualquer crítico que quisesse ou necessitasse estudar a nossa contemporaneidade.

Quando Habermas (1983, p. 86) caracteriza as obras modernas pelo surgimento da novidade (o “novo”), vê também nelas traços preservados das obras da tradição:

O traço distintivo das obras que passam por modernas é, desde então, o ‘novo’. A característica de tais obras é o ‘novo’ que se há de ultrapassar e tornar-se obsoleto pela novidade do próximo estilo. Contudo, enquanto o que é meramente ‘stylish’ logo vem a sair de moda, aquilo que é moderno preserva elos velados com o clássico. Claro está que tudo que sobrevive ao tempo sempre foi considerado um clássico. O testemunho genuinamente moderno, porém, não mais empresta este estatuto de clássico à autoridade de uma época passada; recebe-o, ao invés disso, por ter configurado um momento autenticamente moderno. Este sentido de modernidade cria seus próprios e auto-referidos cânones do que considera clássico.

O moderno, ou o “novo”, mantém uma relação estreita com o passado, com o clássico, porque toda obra clássica já foi moderna um dia e também porque uma obra moderna, que preserve o interesse de seu público e sobreviva no tempo, será considerada um clássico. Dessa forma, há um conservadorismo que perpassa as obras modernistas e que se transfere para as obras pós-modernistas, já que tanto estas quanto aquelas incorporam em si mesmas o presente e o passado.

Em seu texto, o pensador alemão enfatiza como características da estética da modernidade e das vanguardas os seguintes traços distintivos:

Caracteriza-se a estética da modernidade por atitudes centradas numa consciência diferente do tempo. Tal consciência do tempo manifesta-se através



de metáforas como vanguarda. A vanguarda concebe a si mesma como invasora de territórios desconhecidos, expondo-se a riscos de surpresas, experiências de choque, conquistando um futuro jamais ocupado. A vanguarda precisa encontrar um caminho num território onde ninguém ainda parece ter-se aventurado. [...]

A modernidade revolta-se contra as funções normalizadoras da tradição, vive da experiência de se revoltar contra tudo que é normativo. (HABERMAS, 1983, p. 86-87).

As características da modernidade e das vanguardas podem ser sintetizadas na revolta contra as funções normalizadoras da tradição e de tudo o que é normativo. No entanto, ressaltamos que, nas teorias de Habermas, tanto o modernismo quanto o pós-modernismo mantêm uma ligação com a tradição pois, embora a recusem, não podem prescindir dela.

A emergência da pós-modernidade nesse contexto (recusa e convivência com a tradição e suas normas) é marcada pela presença de um conservadorismo político e cultural que deve ser negado, uma vez que a modernidade é um projeto ainda em formação, ainda incompleto.

O pós-moderno é, para Habermas (1983, p. 90), a negação do “projeto da modernidade” e, nesse sentido, ele apresenta uma espécie de conservadorismo que segue três orientações distintas: 1) “velhos conservadores”, aqueles que defendem uma volta ao pré-moderno, 2) “jovens conservadores”, que apóiam e incorporam as conquistas da modernidade, 3) “neoconservadores”, os pós-modernos propriamente ditos, que postulam o progresso técnico, o crescimento capitalista e a administração cultural.

Habermas opõe-se a Lyotard exatamente porque acredita que existe um conservadorismo que permeia as criações pós-modernistas. Em contrapartida, Lyotard vê o pós-modernismo como ruptura em relação ao passado, matizada pela aceitação da liberdade de invenção e pelo descrédito de toda e qualquer metanarrativa.

Fredric Jameson, crítico norte-americano, acredita que o pós-modernismo tenha surgido por volta dos anos 60, devido a alterações da cultura e do sistema capitalista, que ele denominou “capitalismo tardio”. A pós-modernidade, assim, torna-se o sinal cultural de um novo estágio na história do modo de produção vigente.

Em seu ensaio “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”, Jameson (1993, p. 27) esclarece que o pós-modernismo é

um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama,



eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional.

A fase pós-moderna do capitalismo será marcada pelo surgimento e pelo aumento das corporações internacionais e pela superação de fronteiras entre quase todos os países do mundo. Além disso, segundo Jameson, todas as imagens, estilos e representações podem reduzir-se a produtos culturais, tornar-se mercadorias e ser consumidos.

Enquanto o modernismo extraía seu propósito e suas energias de elementos que ainda não eram modernos, do legado de um passado ainda pré-industrial, o pós-modernismo será a superação dessa distância, a saturação completa do mundo com o capital e as mazelas dela decorrentes. De acordo com o estudioso, uma das conseqüências desses fatos é o debilitamento da vida psíquica, que resulta acidentada e espasmódica, marcada por súbitas depressões e mudanças de humor, que lembram algo da fragmentação esquizofrênica.

Nesse sentido, retomando Lacan, Jameson (2000, p. 54) conceitua o indivíduo pós-moderno como esquizofrênico, ou seja, liberto de toda temporalidade, um ser que vive num presente perpétuo:

a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito de uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material [...].

De acordo com as considerações de Jameson, o presente invade o sujeito de formas infinitas e variadas pois, através dos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, computador etc.), tal sujeito passa a estar submetido a um tempo sem futuro e termina condenado a um eterno presente. Dessa maneira, o crítico preconiza a morte do sujeito individual e o apagamento do sentido da história porque o ser humano está vivendo num perpétuo presente, proporcionado por tais meios de comunicação.

A morte do sujeito marcaria o fim do individualismo e o sujeito esquizofrênico seria o emblema da pós-modernidade, uma vez que ele desconhece a articulação da linguagem como passado e futuro, não consegue ter a experiência de continuidade temporal experimentada pelos demais seres humanos, vivendo sem se envolver com uma continuidade futura, ocorrendo dessa forma a perda do sentido da história.

Em relação à literatura, Jameson afirma que ela também foi afetada pelos acontecimentos mencionados acima, mas que “gerou obras menos originais” que a pintura e a escultura do



período pós-moderno. Ainda segundo este estudioso, a novidade de tais obras baseia-se num “jocosos ou portentoso” parasitismo sobre o velho, recurso este que o crítico denomina como pastiche, que acabou transformando-se numa “paródia vazia”, sem o ímpeto satírico dos estilos do passado. A ficção tornou-se o domínio do pastiche por excelência e, como atesta Perry Anderson (1999, p. 73) ao comentar as teorias de Jameson,

a imitação do que está morto, não tolhida por códigos de edificação ou imposições de bilheteria, podia baralhar não apenas estilos mas também as épocas à vontade, revolvendo e emendando passados “artificiais”, misturando o documental com o fantástico, fazendo proliferar anacronismos, numa revitalização do que ainda deve ser forçosamente chamado de – romance histórico.

Na concepção de Jameson (2000, p. 48-52), o romance histórico revitaliza-se ao fazer uso do pastiche, da mistura de épocas diferentes, da distorção de fatos e da proliferação de anacronismos. O romance histórico é também uma prova cabal do rompimento de limites entre alta cultura e cultura de massa, uma vez que romances como *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco, *O outono do patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, *Santa Evita* (1997), de Tomaz Eloy Martínez, por exemplo, transformaram-se em best-sellers e atingiram um grande público e não somente as elites.

Em sua obra mais conhecida, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000), Fredric Jameson afirma que, no mundo contemporâneo, vem ocorrendo a ausência de limites precisos entre alta cultura e cultura de massa, a presença constante do pastiche na literatura, a superposição do visual sobre o verbal, a simultaneidade discursiva e a perda do sujeito individual, o que se configura na heterogeneidade dos discursos artísticos, em suas rupturas e diluições. Ele analisa as mudanças que se sucederam na passagem do modernismo para o pós-modernismo, fundamentando seus estudos sobre uma base político-econômica, ou seja, as alterações do capitalismo global e do indivíduo em sociedade.

As teorias de Jameson aproximam-se, em muitos aspectos, das análises e observações de Jean Baudrillard. Em seus textos, particularmente no ensaio “O êxtase da comunicação” (1983) e na obra *À sombra das maiorias silenciosas* (1985), o crítico francês faz uma análise cética do capitalismo contemporâneo, da cultura de consumo e da comunicação de massa. Sua tese principal é a de que a filosofia, a sociologia, a história e a própria realidade foram suplantadas pela simulação dos signos que a representam.



Na fase atual do capitalismo representada pela sociedade de consumo, o signo, considerado pelo crítico francês como “mercadoria cultural” ou, geralmente, como “imagens sociais” não é mais a representação de algo real, mas um “cúmplice do capital”. Numa cultura baseada no consumo, o significado do objeto não provém das suas possibilidades de uso, mas da sua aquisição. A necessidade não é mais resultado da escassez real, mas uma simulação, uma falsificação fraudulenta gerada para se perpetuar por intermédio da aquisição ininterrupta de objetos, para satisfazer a necessidades que jamais são satisfeitas.

Para Baudrillard, quem define a cultura não é o povo, mas “simulacros” de situações e acontecimentos, imagens irreais, tornando-se o comércio meio de controle social. Assim não existiria mais “sociedade”, somente “massa”.

A aceleração da modernidade, o poder de proliferação da tecnologia, as comunicações globais e a comunicação de massa levou o ser humano à velocidade de fuga, transcendendo modalidades históricas de compreensão da própria história. Segundo esse pensamento, os defeitos da história, eventos que não se encaixam na nossa idéia de como deviam ser, são “consertados” por simulações como os “documentos-dramas” e os noticiários encenados. Os fatos tornam-se “hiper-reais”, indiscerníveis da realidade, mas adaptados a idéias preconcebidas. No domínio do hiper-real, de acordo com o crítico, a história chega realmente ao fim.

O autor afirma que, em vez de alcançar o estágio supremo do desenvolvimento, a humanidade fica estagnada no presente. Com comunicações instantâneas, tudo acontece em tempo real, e todos os eventos – tanto o passado simulado quanto o presente simulado – são vistos no momento em que acontecem e com efeito de simultaneidade. A história dá as costas a si mesma e se torna esférica, destruindo todas as noções de passado e futuro.

Jean Baudrillard questiona, enfim, segundo Connor (2000, p. 52), o lugar da representação e da construção de imagens na realidade do mundo contemporâneo. O ser humano passou a viver numa época em que predominam as imagens nos meios de comunicação de massa e o real foi substituído pelo “hiper-real”, ou seja, a simulação toma a forma de objetos e experiências manufaturados que tentam ser mais reais que a própria realidade. Ainda de acordo com as ponderações de Baudrillard, a realidade foi transformada em signos vazios e essa transformação comporta quatro etapas: 1) o signo é reflexo de uma realidade básica; 2) o signo mascara e perverte uma realidade básica; 3) o signo mascara a ausência de uma realidade básica; e 4) o signo é o seu próprio simulacro puro, sem nenhuma relação com a realidade. Hoje o ser humano



encontra-se nesta última etapa graças à evolução dos meios de comunicação de massa e à incessante produção de imagens que não se fundamentam na realidade.

Baudrillard descreve, em “O êxtase da comunicação”, a ação dos meios de comunicação de massa e destaca o papel da televisão como agente que causa o desaparecimento da cena doméstica e do espaço privado, onde os objetos eram o espelho do sujeito e recebiam investimentos simbólicos:

Mas hoje a cena e o espelho não existem mais; em vez disso, há uma tela e uma rede. No lugar da transcendência reflexiva do espelho e da cena há uma superfície que não se reflete, uma superfície imanente onde operações se desenrolam – a lisa superfície da comunicação.
[...] Com a imagem televisiva – a televisão sendo o último e perfeito objeto para esta nova era – nosso próprio corpo e todo o universo e seus arredores tornam-se uma tela de controle. (BAUDRILLARD, 1983, p. 126-127, tradução nossa).

Nos tempos atuais, a cena e o espelho não existem mais e em seu lugar há uma tela, uma imagem. A televisão tornou-se um objeto que representa com perfeição a era contemporânea, que controla o ser humano e tudo aquilo que o cerca.

A promiscuidade que emana das redes de informação e de comunicação provoca a proximidade e a instantaneidade de todos os fatos e acontecimentos mundiais, implicando uma nova forma de esquizofrenia, assim caracterizada por Baudrillard (1983, p. 133, tradução nossa):

O esquizofrênico está privado de toda cena, aberto a todas as coisas apesar de si mesmo, vivendo na maior confusão. [...] O que o caracteriza não é somente a perda do real, os anos luminosos da alienação do real, o patos da separação radical e distante como é comumente dito: mas, ao contrário, a proximidade absoluta, a total instantaneidade das coisas, o sentimento de não ter defesa ou refúgio. É o fim da interioridade e da intimidade, a superexposição e transparência do mundo que o atravessa sem obstáculo. Ele não pode mais produzir os limites do seu próprio ser, não pode mais representar e encenar a si mesmo, não pode mais produzir a si mesmo como um espelho. Ele é agora apenas uma tela pura, um centro de ligações para todas as redes de influência.

Ainda de acordo com Baudrillard, o indivíduo esquizóide se caracteriza pela proximidade e instantaneidade de todos os fatos e acontecimentos mundiais, porque está completamente indefeso e perdeu a privacidade. É o fim da interioridade e intimidade, é a era da super-exposição e transparência do mundo. O indivíduo esquizofrênico é bombardeado por imagens e passa a ser uma tela onde são projetadas e ligadas todas as redes de influência.

Após sintetizarmos as teorias de Lyotard, Habermas, Jameson e Baudrillard, podemos observar que elas possibilitam concluir que, para as obras de arte pós-modernas, não há regras



determinadas de antemão, porque tais obras são sempre acontecimentos diferentes que elaboram suas próprias regras durante o processo de construção. Elas oferecem questionamentos, mas não oferecem respostas prontas, fazendo com que seus receptores busquem caminhos e teorias para poder interpretá-las.

No pós-modernismo, algumas vezes corroborando as teorias de Lyotard, Habermas, Jameson, Baudrillard ou contradizendo-as, a literatura passou a ser um campo de possibilidades abertas, tornou-se montagem, jogo no qual “há um permanente processo de desapropriações e apropriações na escritura. Borram-se as linhas que separam os discursos”, conforme assinalam Ilza M. de Souza e Silvana M. P. de Oliveira (1991, p. 287). A intertextualidade, o palimpsesto, que é uma de suas formas mais extremas, a mistura do culto e do popular, o hibridismo de formas e gêneros narrativos são os traços mais relevantes da literatura pós-moderna na qual o texto, segundo as autoras (SOUZA e OLIVEIRA, 1991, p. 287), “é um tecido de simulações e os gêneros literários implicados [...] são antes ostentosos simulacros. Dessubstancializam-se os saberes, as matérias. Transformam-nas em espetáculo. Ornatos de discursos”.

Verifica-se, portanto, que a literatura segue alguns dos postulados pós-modernistas quando passa a “dessubstancializar os saberes”, sendo o simulacro uma de suas formas mais expressivas e inovadoras no campo ficcional.

Na América Latina, autores como Toro (1991) ou Rincón (1995) costumam considerar que Jorge Luis Borges inaugura, com seu livro *Ficciones* (1944), a pós-modernidade. Embora as discussões sobre o pós-modernismo tenham se iniciado com debates e teorias originados nos Estados Unidos, nos anos 60, não se pode menosprezar o fato de que as ficções latino-americanas são fundamentais para se avaliar e estudar a ficção contemporânea, como esclarece Carlos Rincón (1995, p. 47-48, tradução nossa):

[...] as ficções latino-americanas, sobretudo as de Borges e de modo determinante as de García Márquez, foram assimiladas desde finais dos sessenta e nos setenta, como autoritativas e inaugurais, pela ficção pós-moderna norte-americana. Tal ficção resultava modelo básico da anulação de fronteiras entre alta cultura e produção de massa, das inesperadas hibridações de todo gênero que se descobriam como próprias de uma cultura emergente: a pós-moderna. [...] assim celebradas, assimiladas, apropriadas, essas ficções latino-americanas contribuíram de maneira decisiva para a constituição do marco teórico e das teorias homogeneizadoras sobre o pós-modernismo, formuladas dentro de problemáticas euro-norte-americanas, nos anos oitenta.



As obras de Borges e García Márquez, além de fornecerem uma contribuição relevante para as teorias pós-modernistas que, contrariamente ao que afirma Carlos Rincón, não são homogêneas, mas, seguramente, heterogêneas, também reanimaram os debates sobre a “pós-colonialidade”, os quais abarcam os discursos produzidos em espaços geográficos que já foram dominados ou comandados por grandes metrópoles, além de discussões sobre centro e periferia que, aparentemente, diluíram-se nas questões da pós-modernidade.

Para Alfonso de Toro (1997, p. 28-29), a pós-colonialidade é o começo de um diálogo entre a periferia e o centro, além de uma atitude intelectual, social e cultural pluralista e internacionalista. A pós-colonialidade, como categoria epistemológica, pode ser entendida como reescritura do discurso do centro, de um “contra-discurso”, como um discurso subversivo de descentramento, uma apropriação dos discursos do centro e de sua implantação recodificada através de sua inclusão em um novo contexto e paradigma histórico. Vale destacar que, sob tal ótica, diluem-se as fronteiras entre centro e periferia, com a junção de discursos e a predominância da heterogeneidade do hibridismo em todas as esferas da arte e da cultura. A pós-colonialidade é um conceito que inclui a diversidade e a diferença, atesta a contradição, a pluralidade, as rupturas e a descontinuidade da história e da cultura.

Em outros termos, Eduardo Coutinho (1995, p. 621-622) examina a questão centro x periferia e destaca que a literatura latino-americana é oriunda de um contexto de dependência que durou mais de três séculos. O crítico pondera que esta literatura sempre demonstrou, em suas expressões, um alto grau de marginalização que parece ter sido superado no século XX, depois do “boom” da ficção hispano-americana, quando o fenômeno da exportação literária consolidou-se decisivamente.

Diante desses fatos, o escritor latino-americano conscientiza-se da importância de sua produção no panorama internacional e um diálogo nas relações literárias entre a Europa e a América Latina começa a ser estabelecido de maneira mais contundente. Os escritores percebem que suas obras ultrapassam as fronteiras de seu país e atingem dimensões nunca suspeitadas ou imaginadas. Para Coutinho (1995, p. 623), a situação de marginalização dos escritores latino-americanos mudou visivelmente a partir do novo diálogo que se estabeleceu entre centro e periferia, entre os países do primeiro e terceiro mundos:

Esta tomada de consciência dos escritores latino-americanos, segundo a qual eles passaram a considerar-se como integrantes de um todo mais amplo – a tradição literária ocidental – sem perder de vista as próprias singularidades



resultantes do contexto histórico-cultural em que surgiram, constitui um dos aspectos mais relevantes da evolução da literatura no continente. Ela assinala a passagem de um sistema hierárquico próprio de qualquer processo de colonização, calcado na dicotomia centro x periferia, para uma situação de equilíbrio, baseada em verdadeiro intercâmbio.

A literatura latino-americana dá um grande salto no século XX, passando de uma posição de marginalidade em relação à literatura mundial, para outra de equilíbrio, na qual o intercâmbio é o eixo central que anula, ou pelo menos ameniza, as limitações entre centro e periferia. É essa uma das características mais marcantes da ficção pós-moderna. Tal fato permite considerar que as obras produzidas na América Latina a partir dos anos 50, com algumas exceções, podem ser classificadas como pós-modernas.

Silviano Santiago, em seu estudo “O entre-lugar do discurso latino-americano”, não menciona a expressão pós-moderno, mas suas observações confirmam a existência de um discurso que poderia ser identificado com o pós-moderno nas obras latino-americanas contemporâneas. Assim se expressa o autor:

A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e ao mesmo tempo abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será o objeto. [...]
Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1982, p. 27-28).

As características da literatura latino-americana que o crítico expõe — jogo, transgressão, contradição, devoração e assimilação do outro, que asseguram o entre-lugar do discurso ficcional latino-americano, poderiam ser identificadas àquelas marcas mais relevantes da ficção que os teóricos mencionados passaram a chamar de pós-moderna.

Outro aspecto relevante para a ficção latino-americana contemporânea é o seu retorno à história, diferentemente do que preconizam teóricos como Fredric Jameson e Jean Baudrillard, para os quais, no pós-modernismo, ocorreu “a morte da história”. Segundo Fernando de Toro (1997, p. 195, tradução nossa),

a pós-modernidade reintegra a história, o passado, não para apresentá-lo como fato dado e concluído mas para questioná-lo, para repensá-lo, para reinterpretá-lo. Tomamos consciência de que a História não é algo concreto senão como forma de textualização de ordenar os eventos brutos e transformá-los em acontecimentos significativos. Assim, a História é suspeita, toda textualização o



é porque consiste numa série de textualizações e por isso re-interpretações. Assim, tanto os acontecimentos fictícios como os reais são elaborados de forma similar, eliminando a tradicional e transparente barreira realidade/ficção: a realidade e a ficção não são senão textualizações e construtos deliberados.

[...] os chamados discursos marginais, minoritários, excêntricos, feministas, étnicos, passam a formar parte da pluralidade pós-moderna, onde o imperialismo discursivo, as posições hegemônicas, as ideologias maniquêias das quais nos nutrimos, perdem sua centralidade deixando um espaço discursivo fragmentado, compartilhado, problematizado.

É desta forma que a história, ou melhor, o historicismo pós-moderno, manifesta-se como uma recuperação do passado, como um reconhecimento de que somos “produto” e não começo, e daí a cumplicidade/crítica e a dupla codificação pós-moderna.

Uma das preocupações dessa ficção pós-moderna na América Latina é, enfim, a retomada da história com o intuito de repensá-la, subvertê-la, questioná-la. Esse retorno ao passado teria como objetivos esclarecer e orientar o presente, um lançando luzes sobre o outro. Em oposição às dualidades ficção/invenção e história/realidade, é oportuno lembrar, com Fernando de Toro (1997, p. 196-197, tradução nossa), que

um dos aspectos mais sobressalentes da cultura pós-moderna é a consideração da História e da Realidade como produtos discursivos, ou como qualquer outro construto. Não se trata de negar que o mundo material exterior não existe, mas melhor, que este está sempre mediado pelo discurso. Definitivamente, tudo é um construto: identidade, gênero, cultura, ciências etc.

O que caracteriza a escritura pós-moderna em relação à historicidade e à realidade é a indecibilidade e a fraticidade. Deste modo, o que se produz é uma espécie de igualamento do conhecimento, onde nenhum tipo de saber tem o centro, mas por sua vez há uma “reescritura” da história.

[...] Esta prática escritural é desconstrutivista no sentido que não somente expõe o passado mas ao mesmo tempo ostenta seus mecanismos de construção e oferece uma leitura alternativa da história.

No pós-modernismo enfatiza-se o fato de que história, realidade, gênero, cultura, ciência são construídos por meio do discurso e a ficção nada mais faz do que retomar esses discursos e reescrevê-los. A reescritura é um conceito essencial para a pós-modernidade, que permite borrar as fronteiras entre discurso histórico e ficcional, presente e passado, uma vez que propõe a retomada, a reavaliação e a reinterpretação do passado à luz do presente.



REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombras das maiorias silenciosas**. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. The ecstasy of communication. In: FOSTER, Hal (ed.). **The anti-aesthetic**. Port Townsend: Bay Press, 1983, p. 126-136.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

COUTINHO, Eduardo F. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico crítico latino-americano? *Literatura e Memória cultural*. **Anais do 2º Congresso Abralic**. Belo Horizonte: ABRALIC, 1995, v. 2, p. 621-633.

ESGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus pós-modernidade. **Arte em Revista**. São Paulo, Ano 5, nº 7, ago., 1983, p. 86-91.

JAMESON, Fredric. O pós-moderno e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p, 25-44.

_____. **Pós-modernismo: a lógica do capital tardio**. Tradução de Elisa cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.



LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos: dispersa demanda II**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Correspondência 1982-1985. Tradução de Tereza Coelho. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **O olhar pós-moderno e a poética do recorte**. Tese (Doutoramento em Letras). Assis, Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica 1964-1989**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina**. 2. ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 11-28.

SOUZA, Ilza M. de & OLIVEIRA, Silvana Maria P. de. Crítica, ficção e pós-modernidade. Literatura e memória cultural. **Anais do 2º Congresso Abralic**. Belo Horizonte: ABRALIC, v. 2, p. 285-294.

TORO, Alfonso de. Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con latinoamérica. In: TORO, Alfonso de. **Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica**. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997, p. 11-49.

_____. Postmodernidad y latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna). **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, (155-156): 441-467, 1991.

TORO, Fernando de. La(s) teatralidad(es) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática. In: TORO, Alfonso de (ed.). **Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica**. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997, p. 177-204.