

Agruras da ficção contemporânea

Silvia Regina Pinto

Recebido 28 fev. 2008 / Aprovado 03 abr. 2008

Resumo

No mundo atual, marcado por uma transformação radical das coisas, afloram crises, talvez sem precedentes, para todas as áreas de atividade, mexendo com a cultura, com a estética, com os valores éticos, com as noções de espaço e tempo, com as relações entre o público e o privado, trazendo sérias questões políticas e complexos problemas para o próprio pensamento. Este ensaio pretende mostrar como o discurso ficcional contemporâneo vem tematizando e discutindo sua própria estranheza, tentando uma reconciliação entre linguagem e realidade, no esforço incansável para um confronto do ser humano com um "outro" que é ele mesmo, deixando claro que, muitas vezes, a ficção torna-se necessária para que o real exista.

Palavras-chave: Filosofia. Ficção. Crise. Identidade. Utopia.

“O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito,
do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não
foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.
Afinam ou desafinam. Verdade maior.
[...] Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim,
penso também – mas Diadorim é a minha neblina...”
(Guimarães Rosa)¹

Com este título quero dizer, primeiramente, que a ficção contemporânea suscita muita controvérsia porque há uma grande dificuldade em representar o mundo atual. Neste momento de transformação radical das coisas, afloram as crises, talvez sem precedentes, para todas as áreas de atividade, mexendo com a cultura, com a estética, com os valores éticos, com as noções de espaço e tempo, com as relações entre o público e o privado, trazendo sérias questões políticas e complexos problemas para o próprio pensamento. A situação evidentemente se complica quando valores universais, tais como verdade, razão, liberdade, justiça, perdem legitimidade e valor. Já não se acredita e nem saberíamos mais responder a velhas questões postas pelo Iluminismo.

Fala-se que uma grande novidade em relação a outras crises anteriores é que desta vez se torna quase impossível imaginar um futuro. Como se fosse muito difícil deduzir algo do passado, uma vez que o presente se dá como “inteiramente novo”, reconstruído como um “efeito especial”, aparentemente sem referências. São abolidos, então, o passado e o futuro em nome dessa dimensão presente que se metaforiza como eternidade, perdida em si mesma, abrindo espaço para uma complicada coisa atual que não se sabe ainda como seria melhor nomear. Aboliram-se, portanto, as velhas utopias modernas, nesse jogo inseguro de tempos e instaurou-se uma certa descrença quanto a novos ideais utópicos.

Segundo o filósofo alemão Peter Sloterdijk, o intelectual contemporâneo errou de alvo: a revolução não estava sendo conduzida pelo proletariado, mas pela técnica. No fim, o jogo foi feito, a revolução aconteceu, e os intelectuais revolucionários não perceberam o que se passava. Muitos elementos nos levam a crer, escreve Sloterdijk, que deixamos o espaço das revoluções políticas para entrar no das revoluções tecnológicas e mentais, o que equivale a dizer que o papel clássico do intelectual parece ter chegado ao fim. Depois da crise que atingiu as metarrativas e a filosofia tradicional, o intelectual se vê engajado num jogo de linguagem específico cujos interlocutores são outros intelectuais, seus pares, isto é, a academia, a fim de verificar se, do fundo deste silêncio, é possível extrair uma alternativa aos dilemas razão *versus* desrazão, filosofia *versus* retórica, modernidade *versus* pós-modernidade (NOVAES, 2006).

¹ ROSA, Guimarães. Grande sertão: veredas. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II, p. 20-21.

A presença de um sujeito, de um sentido unívoco, enfim, da razão em busca da verdade, é justamente o que diversos pensadores, invertendo a posição socrática, vêm desconstruindo. É, pois, um pensar filosófico que aponta para o silêncio da fala e de um discurso filosófico racional, em nome da legitimidade de uma pluralidade de discursos polissêmicos que haviam sido banidos pela tradição filosófica racionalista.

Evidentemente, a arte e a literatura contemporâneas revelam um projeto metaficcional estético e literário que caminha em direção à configuração de uma realidade mais afinada com este momento histórico-cultural contemporâneo. Parafraseando resenha, publicada no Jornal *O Globo*,² o espírito da época (*Zeitgeist*) atual nos trouxe o tempo da globalização com o primado da tecnociência, da espetacularização da vida, do colapso de antigas categorias de sentido e representação, do poder da midiaticização, da política que se torna refém do *marketing* e da imagem, do mundo percebido como objeto de consumo, da ação de mecanismos de controle cada vez mais invasivos. Deste panorama começa a destacar-se um movimento de releitura das diferenças, através de estratégias que fazem do sensível, na zona contingente, mas obscura dos afetos, um lugar privilegiado para questionamento da razão instrumental e seus mecanismos de poder, transformando o efeito estético em “emoção lúcida”, que procura revelar a capacidade emancipatória que se esconde no afeto, na alegria, na ironia, na imaginação, e na descontinuidade, legitimadores de propostas de sentido que não são esperança, nem muito menos felicidade, mas buscam uma afinação mais perfeita com o mundo presente.

As novas experiências narrativas contemporâneas, principalmente a partir dos anos 90, vêm insistindo na perplexidade gerada por este momento de crise e na discussão a respeito do assumir que o mundo atual é feito de mentiras que, apesar da contradição, muitas vezes são também verdades. Assim, em grande parte da ficção da atualidade, a ordem das coisas, a ordem das aparências, a ordem do discurso não podem mais ser confiadas, propriamente, a qualquer matéria do saber. O fio do pensamento narrativo deixa de seguir uma linha de causalidade e racionalidade, isto é, não trabalha no rumo da representação como identificação das coisas, mas no sentido de uma desidentificação que até pode ser sedutora. E a ficção se transforma na ruptura da ilusão referencial da narrativa:

Estamos hoje em um mundo aleatório, um mundo em que não há mais um sujeito e um objeto harmoniosamente separados no registro do saber. Quanto aos fenômenos aleatórios, eles não se dão apenas nas coisas, nos corpos materiais: fazemos parte, nós também, do microcosmo molecular por nosso próprio pensamento – e é isto que gera a incerteza radical do mundo. (BAUDRILLARD, 2001, p. 47)

² Rossano Pecoraro, *Carderno Prosa & Verso*, 19 ago. 2006.

Em grande parte das narrativas atuais, inclusive no cinema, evidencia-se a questão pós-humanista no mundo hoje, que descarta a metafísica, desconfia da imanência, passa ao largo dos sentidos únicos, envolve-se todo o tempo com os mais variados problemas de identidade, e, de quebra, questiona as indecidibilidades da autoria, como faz, explicitamente Chico Buarque, no romance *Budapeste*. Ao contrário do que imaginou Platão, chegamos a um tempo em que a proliferação de imagens com todos os seus efeitos - às vezes defeitos - especiais nos levam à percepção de que os simulacros não mais se opõem à verdade, agora eles são a própria realidade, tanto para o mal quanto para o bem, contextualizando uma história geral que não mais caminha em linha reta rumo a possibilidades melhores, mas sim evolui como as nuvens (SANTOS, 2003), em imagens virtualmente novas a cada momento, sem que se possa dizer que haja definição de cópias melhores, nem piores, nem mais verdadeiras, porque as imagens duplas (às vezes múltiplas) habitam realidades paralelas, justapostas no deslizar das coisas, não em busca de transcendências, mas das complexidades fenomenológicas encontradas na própria superfície.

Nietzsche, aparentemente, foi o primeiro a chamar a atenção para a importância do conceito de superficialidade. Segundo o filósofo, a arte nos instrui das verdades do viver superficialmente, isto é, de como parar o movimento na superfície sensível, em vez de caçar uma essência ou uma verdade ilusória nas profundezas dessa superfície. Dizer que não adianta escavar superfícies equivale a defender que devemos abandonar as nossas tradicionais justificações metafísicas para tudo que fazemos, embora sempre se torne complicado defender o valor do superficial, porque exige a desconstrução de um arraigado pensamento a favor da profundidade metafísica, que sempre foi determinante da essencialidade de alguns aspectos, principalmente os religiosos, da vida. Mas isto não vem impedindo que a atitude de um novo engajamento da literatura, da teoria da literatura e da filosofia revele-se claramente menos metafísico e mais fenomenológico: complexidade e superficialidade neste momento são conceitos que não se excluem. Ao contrário, procura-se continuar removendo algo do entulho ideológico da metafísica para que a superfície mostre toda a complexidade de seus fenômenos, ainda que, muitas vezes, estes sejam efêmeros.

A rejeição à profundidade acaba trazendo consigo a negação da origem, operando uma ruptura com a idéia de que a interpretação, por exemplo, exige uma escavação até as profundezas da linguagem:

Quanto mais a interpretação avança para um suposto encontro com a verdade, mais percebe que caminha para sua morte. Isso porque, por detrás dessa crença a impulsionar o gesto em direção à profundidade, permaneceria o falso pressuposto de

que a investigação do símbolo conduziria à coisa em si, como se este símbolo vivesse uma origem que lhe pertencesse ou fosse a própria coisa que apenas simboliza. [...] O pensar metafísico sempre concebeu a linguagem como referindo-se a algo que lhe antecede. Afirma, então, que o caminho em direção à origem levaria ao encontro de alguma coisa, material ou ideal, aquém ou além. [...] A concepção nietzscheana de signo vem revelar, contudo, que, se a linguagem é significação, o signo se limita à remissão a outros signos. [...] Para a interpretação do pensamento desconstrutor, portanto, a história de uma coisa não é a coisa, mas as sucessivas camadas de interpretação desta coisa. Se o signo já é interpretação, duas conseqüências advêm: (a) a interpretação é uma tarefa infinita porque não se pode completar; (b) não se completa porque não há nada a interpretar, pois tudo já é interpretação. (BORBA, 2004, p. 181)

O pensar metafísico sempre concebeu a linguagem como se referindo a algo anteriormente existente. Seguindo o mesmo raciocínio, mais perto da verdade estaria aquele que mais se aprofundasse na especulação sobre o signo. Por outro lado, considerando-se a concepção nietzscheana, que é muito mais o pensamento atual, o signo se limita à remissão a outros signos. Neste caso, a história de uma coisa não é a coisa, mas limita-se às sucessivas interpretações dessa coisa, portanto, qualquer signo já é uma interpretação.

Na arte em geral e na literatura em particular, desde o fim do século XIX, a crise da representação, da desrealização e da desreferencialização veio então se acentuando cada vez mais, e, provavelmente, por essa razão hoje é fácil perceber-se na ficção esse esforço de superação dessa crise representativa e da perda de referencialidade que mais se acentuou a partir de uma chamada “virada lingüística”, nos anos 70 do século passado, a partir da qual a idéia de autonomia dos sistemas de signos vai em direção a uma situação extrema em que a realidade é absorvida pela linguagem e se confunde com sua própria representação.

Se pensarmos, por exemplo, no mundo ficcional de Jorge Luis Borges, observaremos que a idéia de arte como ilusão estará sempre presente. O ficcionista argentino discute o fato de que é impossível ser um escritor original no século XX e, fundamentalmente, de que o real é inalcançável até mesmo pela linguagem. Dito de outro modo, a realidade é dúbia e instável e o universo é uma unidade total em que as individualidades não passam de ilusão. Assim, ao confundir os limites entre a realidade e as abstrações absolutas, entre o individual e o genérico, Borges ampliará o campo de suas histórias para “incluir” todos os homens (BARTUCCI, 2006).

Aprofundando essas questões borgianas, estamos agora passando por um momento epistemológico cuja característica é um grande questionamento da realidade e, sobretudo, das particularidades de sua natureza ilusória, através de imagens e

simulações produzidas pelos meios de comunicação e pela tecnologia em geral. Conforme Baudrillard, a desapareição do real sem deixar pistas, cria um momento em que tudo se torna real, em que não há mais nada que exista apenas como utopia, sonho ou alteridade. Nesse momento, tudo se torna um simulacro de si mesmo, portanto, as identidades tendem, por um lado, a desaparecer, e, por outro, tendem a aparecer como reação, buscando uma “realidade real” na arte e na cultura contemporâneas. Podemos falar, então, de uma verdadeira “volta do real”, embora, hoje, em termos não previstos pelo realismo histórico do século XIX, nem pelo realismo social das décadas de 30 e 40 do século passado, e nem mesmo pelo hiper-realismo de movimentos da década de 70, também do século passado:

De uma outra perspectiva, a mudança paradigmática na literatura e nas artes, nos anos 90, foi qualificada de “virada pictórica” (*Pictorial Turn*, Mitchell, 1995), acentuando a forma em que as imagens intervêm e funcionam na cultura, na consciência, e na representação contemporâneas. É, exatamente, a capacidade de intervenção das imagens nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política que motiva a substituição da “virada lingüística” pela “virada pictórica”. A idéia de uma “virada pictórica” se define, atualmente, pelo interesse interdisciplinar por estratégias retóricas e estéticas provindas, principalmente, dos meios visuais e, assim, para alguns artistas e teóricos, estamos testemunhando uma ruptura radical com a tradição de teorias fundadas na lingüística. Para os estudos da literatura, a tese é que a questão da imagem ocupa um lugar estratégico para a discussão estética atual, uma vez que a tendência híbrida na literatura, atualmente, procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa dominados pela visualidade e com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos. (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 80)

A ficção narrativa brasileira, principalmente a partir dos anos 90, vem trabalhando a realidade como encenação performática, neste sentido afetivo-crítico aqui referido, que o escritor Luiz Ruffato prefere chamar de *hype-realismo*, para se contrapor ao batido neonaturalismo, termo anacrônico para descrever o atual estado de coisas.

Destaco, por exemplo, o ficcionista Bernardo Carvalho, cuja obra se constrói em torno da problemática das identidades, questão essa que se desdobra, nos diversos contos e romances do mencionado autor, em várias direções: a identidade do sujeito, do autor, da ficção, do gênero, da literatura, do mundo contemporâneo, etc. Nesta literatura, as certezas apenas encaminham uma ilusão de verossimilhança e encenam a própria ilusão de identidade. Mesmo no caso de personagens importados da vida real, o que se observa é um total esgarçamento das referências que construiriam uma palpável dimensão identitária, apesar

dos aspectos muito realistas e até mesmo histórico-documentais, presentes nas narrativas. Num dos romances (*Nove noites*), por sinal baseado em fatos reais, o narrador chega a avisar ao leitor, já nas primeiras linhas, que este “vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui”. Em outro (*Teatro*), ao passar da primeira parte da narrativa para a segunda, o leitor constata que uma personagem que até então era uma mulher passa a ser homem, não porque tenha passado por alguma cirurgia de transexualidade, mas, porque, de forma totalmente natural, a verdade agora é outra, ou seja: a mesma personagem é também uma outra. Algo a ver com *Orlando*, de Virgínia Woolf, ainda que diferente, até porque trata-se de uma personagem secundária.

Muitos relatos contemporâneos colocam em prática alguma coisa que pode ser perfeitamente definida pela metáfora de uma “vida líquida” (BAUMAN, 2007, p. 7):

A “vida líquida” e a “modernidade líquida” estão intimamente ligadas. A “vida líquida” é uma forma de vida que tende a ser levada à frente numa sociedade líquido-moderna. “Líquido-moderna” é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo.

[...] Numa sociedade líquido-moderna, as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades, em incapacidades. As condições de ação e as estratégias de reação envelhecem rapidamente e se tornam obsoletas antes de os atores terem uma chance de aprendê-las efetivamente.

[.] Em suma: a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram esse tipo de vida são os temores de ser apanhado tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar um caminho sem volta. A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes. [...].

A obra de um outro conhecido ficcionista contemporâneo, Rubens Figueiredo, flutua “liquidamente” na perda total de uma certa “estabilidade cósmica da verdade”, anulada pelo imaginário complexo que se transforma em ficção pelas próprias ações

humanas. Chamando a atenção para uma simulação decidida a nos envolver cada vez mais, a literatura, no mundo atual, assume uma preocupação de quase-denúncia, além de uma vaga esperança de salvamento.

Afinal, o que é a verdade quando a simulação se torna regra geral e os efeitos especiais podem criar qualquer possibilidade de realismo melhor do que a própria realidade? Afogando-se nesse mar de indecidibilidades, a individualidade do sujeito contemporâneo o obriga, por um lado, a adaptar-se a um papel (a vários papéis cotidianos), e, por outro lado, como opção livre, restará, praticamente, só a anulação, ou o vazio. A matéria-prima das narrativas de Rubens Figueiredo é composta de imprecisão, de instabilidade, de um difuso movimento da falsificação generalizada que envolve personagens, enredo, tempo e espaço, permitindo que se intensifique o jogo tenso entre o falso e o verdadeiro, como se lê no romance *Barco a seco*: “tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só resta deixar-se levar, deixar-se cair no vazio”.

A fenomenologia estuda a constituição do mundo na consciência. Quase sempre esta constituição configura um tipo de moldura para a subjetividade, através da qual se pode apreender e interpretar o mundo exterior, daí o conceito de *epoché* – uma suspensão do mundo natural – a partir de uma “redução fenomenológica”. Assim, para muitos filósofos do século XX, ligados à fenomenologia, o conhecimento se dá, tanto na ciência, quanto na ficção, ou na vida real, como hipóteses ficcionalizantes, isto é, metáforas. Para que a compreensão do “outro” seja possível, é necessário que “eu” me reconheça também como um “outro”. Por isso, nas palavras de Luiz Costa Lima, a arte vive um enfrentamento apaixonado com a realidade, irrealizando uma suposta unidade e expondo as fraturas do sujeito.

A narrativa ficcional contemporânea pensa o papel do narrador enquanto vítima de si mesmo, isto é, como um sujeito agenciador de estruturas referenciais complexas, que sinalizam para as tentativas de demarcação de territórios ficcionais feitos de areias movediças, identidades deslizantes e sujeitos performativos, que, muitas vezes, não passam de simulacros, tanto de narradores, quanto de personagens. Os narradores distanciam-se cada vez mais do narrador “clássico”, apontado por Walter Benjamin como aquele narrador que narra com total segurança e sabedoria. Na *performance* da ficção atual, os narradores além de não saberem narrar, também não sabem o que narram, isto é, nas narrativas que encenam, eles demonstram que, muitas vezes, não se pode ter certeza alguma da diferença entre verdadeiro e falso.

Podemos, então, perceber que lidamos com uma ficção que se vinga da imensa concorrência dissimulada, ou seja, que se vinga de estarmos todos meio que roteirizados hiper-realmente.

A ficção precisa entrar, então, para valer, no jogo que desestabiliza as referências, na cena da não-representação, chamando a atenção sempre para a clareza de seus propósitos ficcionais. Assim, os narradores que vêm ganhando o papel principal, mostram-se sempre paradoxalmente perdidos, e, a grande temática metaficcional mais presente está, exatamente, na discussão que gira em torno de como se torna impossível organizar um discurso de ficção sem que os significantes revelem claramente a arbitrariedade da nomeação, o abismo entre as palavras e as coisas, o fato de que a verdade está perdida entre todas as contradições e disparates ou entre imagens que significam a si mesmas. Histórias que dependem mais da confiança de quem as lêem e da capacidade de interpretá-las, como nos diz, ainda, um dos textos de Bernardo Carvalho.

Por sua vez, um romance como *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna põe em evidência que a complexidade da situação contemporânea também propicia uma certa perda de coerência da noção de literatura, da própria noção de arte, com um notável declínio da sua *aura* cultural. Nesse contexto, há a percepção da inviabilidade de um denominador comum conceitual, de um conceito capaz de englobar todas as variedades históricas e culturais dos fenômenos rotulados como literatura, ou como arte. Numa perspectiva séria, entretanto, pode-se alegar que, em termos éticos, simplesmente não há alternativa para a obrigação de adaptar nossos projetos e conceitos às tarefas emergentes de uma sociedade a cada passo mais multicultural e 'multiestética'.

Existe, no referido romance *Um crime delicado*, uma espécie de fenômeno 'multiestético' que comanda o espaço social de transformações e superposições, num intercâmbio entre o plástico e o lingüístico, ou, também, a representação do plástico pelo lingüístico, ou, ainda, do espaço cênico pelo lingüístico, e vice-versa. Sobre o atormentado "crítico" Antônio Martins, narrador e protagonista do romance, observa-se que suas críticas via de regra decorrem do momento subjetivo que está vivendo, e, assim, entrelaçam-se ou confundem-se o teatro e a vida, ou, também, a crítica e a representação, ou, ainda, sujeito e objeto. No relato observa-se um extenso questionamento que pretende determinar o sentido da atividade do crítico:

Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras, mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria co-autor. Algo assim. Eu falava ao sabor do momento e, em outras ocasiões, poderia explicar a coisa de modo inteiramente diverso. (SANT'ANNA, 1997, p. 28)

A discussão no romance de Sérgio Sant'Anna equivale ao que em artes plásticas se tornou, atualmente, o grande gênero do momento:

a instalação. Uma instalação artística é uma construção de cenário ou intervenção que rompe com o espaço tradicional da galeria ou do *museu*, fazendo com que o espectador participe da obra e não somente aprecie. Trata-se de arte conceitual que se define como um movimento *artístico – moderno* ou *contemporâneo* – que defende a idéia, ou conceito, como o aspecto mais importante da obra de arte.

Esta perspectiva artística iniciou-se ainda na *década de 1960*, parcialmente em reação ao *formalismo*, sendo depois sistematizada pelo crítico americano *Clement Greenberg*. Contudo, já a obra do artista francês *Marcel Duchamp*, nas décadas de 1910 e 1920, tinha prenunciado o movimento conceptualista, ao propor vários exemplos de trabalhos que se tornariam o protótipo das obras conceituais, como os famosos *readymades*, que desafiaram qualquer tipo de categorização ao privilegiar a idéia em lugar do artefato, instituindo a questão de não se ter certeza se são ou não objetos artísticos. O movimento de arte conceitual estendeu-se, aproximadamente, de 1967 a 1978. Mas é muito influente até agora, na obra de artistas subseqüentes que são por vezes referidos como conceptualistas de segunda ou terceira geração, ou pós-conceptualistas.

A instalação, enquanto poética que permite uma grande possibilidade de suportes, se situa de forma totalmente confortável na produção artística contemporânea, que é volátil, presença efêmera e passageira, absorvendo e construindo o espaço à sua volta, e, ao mesmo tempo, o desconstruindo. Tal desconstrução de espaços, de conceitos, e de idéias está dentro da práxis artística da qual a instalação se apropria para se afirmar como obra. A questão do tempo é crucial, fazendo com que a mesma seja um espelho de seu próprio tempo, questionando assim o homem desse tempo em sua interação com as discussões geradas pela própria obra.

A permanência da instalação é um fenômeno que se destaca na arte contemporânea, sendo uma das mais importantes tendências atuais nas artes plásticas, mas influenciando a própria literatura. A necessidade de mexer com os sentidos do público, de instigá-lo, quase obrigá-lo a experimentar sensações, sejam agradáveis ou incômodas, faz da instalação um espelho de nosso tempo. Sérgio Sant’Anna, que gosta de envolver, deliberadamente, sua ficção com artes plásticas, com fotografia, e, com o teatro, escreve o romance *Um crime delicado* como se fosse uma ‘instalação narrativa’, aproveitando-se das características supracitadas do gênero para criar instalações plásticas e teatrais dentro da história, que acaba por se tornar ela própria algo como um tipo de instalação romanesca conceitual.

Lembrando os versos de Caetano Veloso na letra de “Língua”: “E deixa os Portugais morrerem à míngua” / “Minha Pátria é minha língua”, que incentivam um distanciamento

crítico de uma situação colonizada em relação a Portugal, talvez possamos agora pensar que a ficção atual vem substituindo-os ou completando-os por uma questão mais complicada que poderia ser formulada com a seguinte pergunta: Em que língua está perdida a minha Pátria? Ou, vice-versa.

Insinuam os narradores multiplicados e complicados de Bernardo Carvalho que a possibilidade de “cura” desta linguagem, consistiria, principalmente, na denúncia de que vivemos neste mundo de imagens totalmente manipuladas, e nisto há, em graus variáveis, a cumplicidade de todos: os que nem percebem nada, os que se tornam conscientes e podem apenas fazer denúncias, e daqueles temerosos de que a situação hegemônica de que participam perca sua hora e vez.

No caminho percorrido na Modernidade, até chegarmos ao aqui/agora que estamos vivenciando, cada vez mais o mundo ficcional precisou lutar por suas prerrogativas de ficção, porque, tecnologia de um lado, massacre de informação de outro, as imagens passaram a comandar o espetáculo, transformando o mundo atual no grande-irmão espelho que se alimenta da captação de todas as nossas imagens. É o grande simulacro. Assim, quanto mais um espectador contempla, menos vive, quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens ofertadas, menos compreende a sua própria existência, a sua própria identidade, e o seu próprio desejo, instituindo-se, desta forma, a alienação do sujeito em favor do objeto contemplado. E a relação social entre os sujeitos também se faz mediada por imagens, que, materializadas através dos efeitos performáticos, vêm a constituir uma visão de mundo.

Trata-se de um jeito de pensar que começa supostamente na verdade, mas para privilegiar o que ela guarda de falso, isto é, de “mentira”, para com isso, em seus melhores exemplos, aproximar-se, paradoxalmente, do que poderia ser a própria verdade, como nos últimos textos ficcionais de Silviano Santiago. Um certo “fracasso” preside, então, este tipo de relato contemporâneo, que se configura para “falhar”, produzindo uma narrativa em estado de instabilidade que acaba por realizar uma condição primeira da literatura, evidenciando que “um bom conto é um campo minado” (SANTIAGO, 2005, p. 38).

Como sou criticamente cética, mas não totalmente pessimista, não vejo estas questões de forma apenas apocalíptica, ou escatológica. Penso mesmo que a história do pensamento já estava a nos dever essa liberdade para o simulacro. A acreditar-se mais nos fenômenos complexos de superfície, do que nas metafísicas, perde-se a transcendência, mas ganha-se um imenso conjunto de fenômenos virtualmente possíveis da realidade e da ficção a nos mostrar seus significantes, a partir dos quais, nós mesmos teremos de decidir o que é ou não relevante. Uma espécie de “território livre” como categoria estética, no sentido

de que a arte em geral, assim como a ficção em particular, são espaços sem dono, exercícios de liberdade.

Em *A ordem do discurso*, Michel Foucault preocupava-se em demonstrar como os princípios reguladores dos discursos interferem nas Ciências Humanas e Sociais. Os movimentos críticos a partir do século XX não escaparam, portanto, das regulamentações discursivas de que trata Foucault. Assim, os procedimentos teóricos, ao refletirem sobre o objeto “literatura”, estariam reproduzindo os mesmos processos de controle do discurso que definem o *como se* na episteme da modernidade, como, aliás, é a tendência de todas as epistemes.

Considerando-se a desordem do discurso atual, ocorre-me então refletir que, assim como grande parte da ficção hoje, que paradoxalmente busca o realismo, mas cada vez se sente menos responsável pela construção de uma verdade, isto é, pela própria inteligibilidade, também os simulacros teórico-críticos, na atualidade, precisam aprender a jogar com peças de linguagem que não respeitam o limite de seus tabuleiros, espalhando-se por toda parte. O que resta então à crítica que se quer teoricamente adequada à estética contemporânea é a simulação de uma galáxia de significantes interpretativos possíveis, na dimensão lúdica de pluralizar repetições, diferenças, figuras, imagens, entrando no próprio jogo da desordem do discurso ficcional.

Neste momento, falar de *Literatura, utopia e crise* implica perceber que os melhores discursos ficcionais da atualidade vêm tematizando a própria crise ao construir simulacros inteligentes do próprio gênero narrativo. A narrativa de ficção e a narrativa cinematográfica são fábricas de sonhos e busca de realidade que colocam o desejo em obra e, simultaneamente, reafirmam a potência do desejo de pôr o sujeito em obra (BARTUCCI, 2006), metáfora que elimina a morte desse sujeito. Então, que Diadorim seja a nossa neblina, tomando emprestada a Riobaldo essa licença poética. Se utopia existe para não existir, e, se o discurso da literatura é sempre uma grande ilusão, a literatura, apesar de suas agruras, continua sendo uma utopia que ainda é possível.

Abstract

In today's world, in which we can see a radical transformation of things, nearly unprecedented crises emerge and affect all areas of activity, challenging culture, aesthetics, ethical values, notions of space and time, and the relations between public and private, as well as bringing serious political issues and complex problems to the very realm of thought. This essay aims at showing how contemporary fictional speech thematizes and discusses its own perplexity, attempting a reconciliation between language and reality in a relentless effort towards the confrontation of the human being with an "other" who is himself and, in this way, often making clear that fiction becomes necessary for the existence of the real.

Keywords: *Philosophy. Fiction. Crisis. Identity. Utopia.*

Referências

- BARTUCCI, Giovanna. *Fragilidade absoluta: ensaios sobre psicanálise e contemporaneidade*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk, 2003.
- _____. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de FLUSSER: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria: para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- FERRY, Luc. *Aprender a viver: filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o mundo moderno*. São Paulo: UNESP, 2002.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PINTO, Sílvia Regina. Identidade e realismo na ficção contemporânea. In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: De Letras; Roma: Sapienza, 2006.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. Borrão. In: _____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o pós-humano*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2003.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: Teses sobre a realidade em textos e imagem hoje. In: _____. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. da PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.