

HISTÓRIAS DO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Ligia Cademartori

... e foi prender no quadro, com fita adesiva, as trevas atravessadas por um feixe de luz.

Na verdade, elas não eram mais do que um encarte publicitário retirado de uma revista qualquer, uma campanha da marca de cigarros John Player Special, com sua caixa negra, com inscrições douradas...

Sérgio Sant'Anna

O que há de comum entre obras como *Em liberdade* de Silviano Santiago e *Um copo de cólera* de Raduam Nassar? E entre *Pedras de Calcutá* de Caio Fernando de Abreu e *Em câmara lenta* de Renato Tapajós? Que características compartilham *A breve história do espírito* de Sérgio Sant'Anna e *O quieto animal da esquina* de Gilberto Noll? Difícil atribuir maior relação entre tais textos que a cronológica, uma vez que eles pouco ou nada têm em comum além do fato de serem ficção brasileira produzida em uma mesma época, a contemporânea. Aumenta-se o elenco de obras na busca de parâmetros comparativos e crescem as disparidades, a ponto de quase frustrar as intenções de classificação.

As noções de ordem, regularidade, causa e cosmo e as de desordem, irregularidade, caso e caos configuram estéticas distintas. A clássica expressa a preponderância das primeiras, enquanto o barroco das últimas. A tendência clássica é globalizante e centrada; a que se manifesta neste momento histórico é fragmentária e descentrada, como a ficção das últimas décadas, a que se pode atribuir o termo neo-barroca.

A narrativa brasileira contemporânea, já observou Silviano Santiago, não apresenta grandes ciclos à semelhança do que ocorreu na literatura modernista, com temática vinculada ao café, ao cacau, à cana-de-açúcar. A ficção atual se tece na ausência de um grande projeto social ou político. Padece de esvaziamento do ideal e da ausência de expectativas estimulantes com relação ao futuro. À personagem dessa ficção sobra a fruição do imediato e do tangível.

Pode-se dizer que se trata de personagens supérfluas, se pensarmos nos grandes embates que plasmaram seres ficcionais como Raskólnikof, em *Crime e Castigo* de Dostoiévski, ou em Julien Sorel de *O Vermelho e o Negro* de Stendhal, ou, ainda, em Meursault de *O estrangeiro* de Camus. São personagens desenraizadas, se considerarmos quão indissociáveis eram as personagens modernistas do espaço. Basta lembrar de um Mestre José Amaro e sua relação com o contexto de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego; de um Paulo Honório, criação de Graciliano Ramos, inseparável da terra de *São Bernardo*; de *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, e sua história determinada pelos valores de Ilhéus.

Qual o drama de Heládio Marcondes Pompeu, personagem de *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares? Um dos romances mais expressivos da atual ficção brasileira gira em torno de um sujeito medíocre, um tanto perplexo frente à existência e com pensamentos e emoções muito correntes. Qual o grande conflito da personagem de *Um copo de cólera* de Raduan Nassar, que faz a apologia da precariedade e das soluções limitadas, e para quem “no rolo da vida não interessam os motivos de cada um (...) o que conta mesmo é mandar a bola pra frente”?

A personagem contemporânea vive ações irrelevantes, sofre de certa indefinição, é vazia de ideais e se move sem direcionamentos. A deambulação das personagens de João Gilberto Noll é exemplar dessa indiferença espacial, desse tipo de homem que pode estar em qualquer lugar porque não pertence a nenhum, desse clima de dissociação em que os seres estão à deriva.

A abundante enumeração de objetos que circundam a personagem e são por ela projetados com o olhar, em lugar de ser uma afirmação do cenário, constitui, ao contrário, uma forma de diluição. Basta contrapor essa característica a imagens como a dos paus d’arco floridos em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, nomeação lírica do estado de alma de Paulo Honório, ou ao sentido do mar como revitalização da personagem em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector. Na narrativa contemporânea, a dimensão espacial se dispersa na multiplicidade de objetos indiferentes. Nestes tempos de emoções rarefeitas e História descentrada, o espaço sofre um enfraquecimento do sentido.

O fim das paixões públicas faz-se acompanhar do esfriamento das paixões privadas nesta época em que Julien Sorel é impossível e não se pode conceber Ana Karenina. A personagem de Stendhal é impensável porque para ela não havia fronteira rígida entre paixão pública e paixão privada, entre os ardores íntimos e as vertigens da História. A de Tolstói, porque a intensidade do sentimento e a entrega às convulsões da emoção não têm lugar no ceticismo de hoje. As histórias contemporâneas sugerem ser rara a paixão amorosa e de delicada sobrevivência o amor. Parodiando Manuel Bandeira, pode-se dizer que os corpos às vezes se entendem, mas as almas certamente não.

A ficção contemporânea apresenta precários vínculos orgânicos entre os indivíduos. Nem causas nem instituições os congregam. O homem está só, mas não é um lobo das estepes, metáfora-título do livro de Hermann Hesse que alcançou grande popularidade na década de 60. Naquele texto, o indivíduo opunha-se à civilização moderna e afastava-se da sociedade para encon-

trar sua verdade e manter sua integridade. A solidão era uma escolha e uma preservação. Outro romance de grande receptividade nas décadas de 40 e 50 fora marcado pela concepção de que o isolamento da sociedade e das necessidades artificiais que cria é capaz de salvar o homem: *O Fio da Navalha* de W. Somerset Maugham.

Nessas narrativas, a solidão ganha um sentido heróico, e a personagem, por via do isolamento, constrói sua emancipação do grupo social e da tradição. Não é do que se trata nos textos contemporâneos. Neles as personagens estão sós por falência da comunicação. Não há ato de escolha, não há ganhos ou outra perspectiva de vida. E é essa incomunicabilidade, mais do que qualquer outro antagonista, que vai gerar o conflito amoroso e o desencontro entre os amantes.

Os dois grandes nomes da literatura dos anos 60 haviam sido Clarice Lispector e Guimarães Rosa, autores de obras caracterizadas pela elaboração textual. Os últimos anos da década consagraram Autran Dourado com *Ópera dos Mortos* e Antonio Callado com *Quarup*. Mas na lista dos mais vendidos, nos primeiros anos da década de 70, estavam formas narrativas de largo consumo e menor investimento na textualidade como *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo e *Teresa Batista Cansada de Guerra* de Jorge Amado

O que contam as histórias deste fim-de-século? Na década de 70, a literatura brasileira sentiu-se obrigada a exercer funções compensatórias. A partir de 64, passou a refletir sobre o funcionamento do poder e a formular uma crítica radical a toda forma de autoritarismo. Retomou o realismo do romance de 30, depois das elaborações de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Mas não poderia ser insensível à literatura hispano-americana em momento de seu prestígio mundial. Acolheu o fantástico e o maravilhoso que caracterizavam a ficção do Continente, embora, em muitos casos, como uma saída para os freios da censura. Obras como *Sombras dos reis barbudos*, de José J. Veiga, e *O pirótecnico Zacarias* de Murilo Rubião, constituíram, como os textos de Moacyr Scliar, uma vertente fantástica e alegórica dessa literatura.

Ocupa um lugar singular na década de 70 o romance *Avalovara* de Osman Lins. De estrutura complexa, supõe um leitor com um repertório de que façam parte as experiências romanescas a partir de James Joyce. A narrativa segue um movimento espiralado, sem começo e sem fim. Seu modelo seria um poema místico escrito em latim, do qual existiria apenas a versão grega em uma suposta Biblioteca Marciana de Veneza. Proviria desse poema o esquema da rigorosa geometria que disciplina a composição. Recorre, portanto, o autor a um artifício bem familiar aos leitores de Jorge Luis Borges.

Em diálogo com a modernidade, essa é uma obra conduzida pela obediência a um plano de composição. O texto inicia com um verso em latim sobre o qual se projeta uma espiral que passa pelas letras do verso. Cada letra irá determinar a sequência e a alternância das tramas narrativas. Trata-se, portanto, de uma técnica de vanguarda. Mas, como observou Régis Bonvicino, *Avalovara* é um livro paradoxal. Inscreve-se, formalmente, embora já de modo um tanto tardio para a

época, numa linha vanguardista, mas seu estilo é, até certo ponto, antigo.

Distante da frase rápida e curta de certas vanguardas, o texto é composto em português escurto e longos períodos subordinados em estilo antigo. Apresenta, pois, elementos contraditórios, nos quais é provável que resida a sua maior expressão, produto que é de um Brasil entre o arcaico e o moderno e concebido em um momento de muita vitalidade. Nos anos 60, a cultura brasileira esteve atenta a expressões artísticas como as de um Borges e de um Cortázar na literatura, assim como as de um Godard e de um Antonioni no cinema.

Na década seguinte, contudo, a linha político-memorialista, vertente da história não-oficial, cuja função era preencher os vazios de informação da história daqueles anos, tornou-se a mais vigorosa característica do período. A tônica era dada por testemunhos e confissões, pelo desejo de romper com a mordada do autoritarismo e registrar a situação-limite a que a ditadura havia conduzido o país. Eram depoimentos de brasileiros exilados que retornavam ao país com a abertura do regime. Narravam a luta clandestina e descreviam os mecanismos da repressão política.

A Festa de Ivan Ângelo é um texto representativo da ficção da década, impregnado de motivação política para revelar as contradições da sociedade. Suas personagens vivem o clima pós-64, definido como sendo “uma dramática disponibilidade ainda sem saída”. De concepção marcadamente distinta, *A hora da estrela* de Clarice Lispector, publicada em 1977, apreende a dramática situação dos marginalizados a partir do mergulho em uma subjetividade, a da tosca Macabéa, mulherzinha tão carente que não sabia sequer conversar ou passear. Na narrativa de Clarice não há traço de qualquer esforço de convencimento político ou de registro de época; nem precisa. A densidade da personagem e seu drama falam por si e alcançam alta expressividade e comoção.

É inegável que as circunstâncias políticas geraram uma literatura acentuadamente referencial, ao ponto de cultivar-se um certo naturalismo que valoriza o modelo do jornal e a técnica do discurso jornalístico, como ocorre em *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão, autor que, contudo, privilegia a ficcionalidade. Nas narrativas-reportagens de José Louzeiro, Aguinaldo Silva, João Antonio ou Wander Pirolli, porém, o mais importante não é a ficcionalidade nem a textualidade, mas o documental.

Flora Süssekind já observou que o domínio da referencialidade na literatura brasileira tem afetado até mesmo aqueles textos que recorrem a elementos mágicos e nomeiam a realidade alegoricamente. Eles também dão pouca margem à pluralidade de sentido, havendo chaves óbvias para a interpretação da alegoria que constroem. O discurso do narrador, nessa fase da literatura brasileira, fica muito próximo da fala autobiográfica e o texto muito vinculado ao compromisso referencial ou às fórmulas narrativas da cultura de massa.

Se os textos da década de 70 conferem relevo ao político, a produção da década seguinte, e dos primeiros anos noventa, apresentará características bastante diversas. Não quer interferir na História para mudar seu curso e desconfia dos projetos e dos ideais das gerações anteriores. Ocorre um refluxo do social para o

individual. Enquadra-se o mundo com um olhar cínico de quem não acredita em movimentos coletivos. As narrativas apresentam com frequência a dispersão e o embaciamento dos egos, o contexto esmaece.

Enfoca-se no cenário o irrelevante, o banal, o detalhe. Onde havia ação dramática, tem-se a descrição de objetos e de gestos de pouco impacto. Característica bastante presente em obras expressivas dos oitenta, como as de João Gilberto Noll, é marcante também em *Estorvo* de Chico Buarque, texto dos anos 90:

...quase esbarro no rapaz muito bonito, que sobe de volta despenteado. Passa olhando por cima da minha cabeça, leva as duas taças de vinho ainda cheias, e desvia por um atalho que eu não conhecia. O atalho termina num nível abaixo da casa, onde há um barranco de terra compactada entre alicerces, um ponto onde ninguém marcaria encontro. Nas juntas dos pilares de aço com a laje de sustentação da pirâmide foram chumbados painéis de luz amarela que atraem e fulminam todos os insetos. O rapaz dá voltas erráticas sob a laje do grande salão, que balança na cadência da orquestra. Anda com a cintura presa, por equilibrar as taças, e mantém a fisionomia compenetrada, como um modelo fotográfico.

Os parágrafos seguintes, à semelhança desse, descrevem o ambiente sem dramaticidade, apenas selecionando detalhes que o olhar da personagem capta à medida que ela se movimenta. Alguém pergunta que horas são. Isso não tem nenhuma importância dramática, não se liga a nenhum ponto da trama, mas recebe destaque na nomeação. Subo a escadinha de pedra; abro uma porta que dá na copa, são segmentos que introduzem longas descrições que nada acrescentam ao projeto dramático, mas que, como observou Italo Moriconi Jr., a respeito da personagem contemporânea, posicionam o sujeito como observador e o mundo como espetáculo difuso. A personagem é sujeito que olha, antes de ser sujeito que enuncia. O olhar passeia distraidamente pelos objetos, olhá-los não requer uma reflexão sobre eles, assiste-se ao mundo como um expectador cansado, ao final do dia, pouso o olhar distraído na tela da TV.

O encadeamento dos eventos narrativos no romance tradicional, cujo parâmetro formou-se no século XIX, procurava reproduzir a seqüência dos eventos na vida real, e fazia prevalecer a lógica da narração do fato. A narrativa contemporânea, ao contrário, não persegue nenhum realismo e acaba com o privilégio dado ao acontecimento no projeto dramático. Por isso há resistência à narração. Assemelha-se a filmes como os de Antonioni, em que o dramático emerge exatamente da ausência de conflito dramático. O drama consiste na falta de acontecimentos dramáticos na existência, o que equivale a dizer que dramático é o vazio.

Surge aqui a questão da difícil identificação do público com uma forma narrativa que não esteja baseada no acontecimento dramático, mas na textualidade;

não na extensão do real mas na singularidade de uma consciência em sua apreensão do mundo. Há duas tendências com relação a isso: a recusa ao predomínio do evento e o investimento na tensão estética do texto e, como sua antítese, o recurso à cascata de eventos narrativos e ao ritmo da narrativa de massa.

Os textos de Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, Sérgio Sant'anna, Zulmira Ribeiro Tavares, Nélide Piñon, entre muitos outros, são exemplos da primeira tendência, enquanto autores como Rubem Fonseca, João Ubaldo, Márcio Souza representam a segunda. Essas não são, contudo, alternativas excludentes, e a obra de Borges, um dos mais expressivos autores contemporâneos da literatura universal, é exemplo disso. Borges não evita a narração; parte dela e das formas narrativas de massa para transcendê-las com uma ótica singularíssima.

A relação do texto literário contemporâneo com a cultura de massa pode se dar por meio da reprodução do modelo massivo, fortemente baseado na narração e na confirmação das expectativas do destinatário, ou pela elaboração de uma narrativa que pensa o sujeito como alvo da mídia e constituído por suas mensagens. São soluções de comunicação radicalmente opostas. A do primeiro tipo pouco se distingue de um roteiro. Emprega frases sem surpresa e se esquia da introspecção. Não problematiza a forma de expressão, porque pretende a recepção fácil; não tensiona a percepção e os valores, porque só quer entreter. A do segundo tipo assume a complexidade que é a essência do texto literário. Desautomatiza a expressão e questiona a relação de seu leitor com uma sociedade dominada pelos meios da comunicação de massa.

A literatura contemporânea apresenta o sujeito como destinatário da mídia e alvo disponível de inúmeros discursos que nele se entrecruzam sem, no entanto, engajá-lo, uma vez que a informação massiva se banaliza na excessiva oferta. Ou seja, é tanta que se torna irrelevante. Rubem Fonseca, autor que, ao longo de sua obra tem mantido relações instáveis com o massivo, — às vezes reflete sobre ele e, em outras, é por ele refletido —, em *Bufo & Spallanzani*, usa a colagem de um folheto publicitário, para parodiar sua linguagem, reproduzindo a experiência do sujeito como leitor de anúncios de tal tipo, mas sem levar às últimas conseqüências o recurso de que lança mão:

Num pequeno folheto que estava sobre a mesa da sala, li:
Bem-vindo ao Refúgio do Pico do Gavião. Para aqueles que querem fugir das tensões das grandes cidades o Refúgio oferece tranquilidade, silêncio, ar puro, ambiente de paz e comunhão com a natureza, no seio de uma floresta virgem onde a fauna, a flora, a água, o ar, não foram corrompidos, poluídos ou destruídos pela ação predatória do homem. Apesar de sabermos ser esta advertência desnecessária, queremos lembrar aos nossos hóspedes que é proibido caçar...

O bombardeamento televisivo, recebimento automatizado das mensagens visuais que se embaralham com o mundo interior do sujeito, sem demanda de reflexão, sem digestão intelectual do espetáculo do mundo, recebe brilhante expressão em uma passagem de *O nome do bispo* de Zulmira Ribeiro Tavares:

Liga o botão da tevê. O jornal já começou. A imagem está muito ruim, granulada, lembra velhos filmes, velhos e esquecidos filmes. Duas superfícies, uma mais cinza do que a outra, divididas por uma linha. O locutor diz ser o deserto da província iraniana do Cuzistão.

(...) Entra um comercial: uma mulher seminua espreguiça-se e geme na cama, diz lambendo os lábios, o rosto voltado para Heládio: “é doce” (...) no canal 3 uma extensa superfície cinzenta lembra o mesmo deserto do Cuzistão decifrado há pouco pelo locutor do canal 8. A imagem está ligeiramente melhor. Dunas? Camelos? Um rosto tão familiar a Heládio, tão perfeitamente cunhado dentro da sua cabeça como os da parentela circulando pelas salas dos avós Pompeu, surge na tela, salta de trás de um forte. É Gary Cooper!

(...) Mais notícias internacionais: foto da viúva de Mao Tsé-Tung (...) Chegam as notícias nacionais: (...) espumas flutuando sobre as águas do rio Tietê produzidas por detergentes não bio-degradáveis; elas enchem o quadro, alvíssimas, imensas, inimagináveis. Heládio pensa em outras imagens trazidas por Gary Cooper ou, quem sabe, as espumas flutuantes o lembrem do banho de Claudette-Cleópatra-Colbert...

A oferta desarticulada de grande número de informações, própria do meio televisivo, acaba por fazer com que as diferentes mensagens se neutralizem entre si. A resposta do sujeito perante tanta diversidade é uma certa indiferença tanto ao espetáculo de beleza quanto à manifestação da barbárie mais cruel. As imagens fragmentárias se multiplicam em justaposições e montagens que suprimem, na unidade técnica, as diferenças substantivas. A percepção e a forma de comunicação do homem contemporâneo são fortemente influenciadas pela soluções da linguagem televisiva. Além de absorver sua retórica, ele vive o fenômeno da duplicação midiática do mundo, ou seja, recebe como uma experiência de realidade algo que é produzido espetacularmente.

A relação é menos esquemática do que querem alguns teóricos, uma vez que à televisão pode ser atribuído um caráter alienante de cultura de massa, mas também a possibilidade de um certo tipo de participação no tempo histórico. Trata-se de uma via de mão dupla. Se a televisão pode ser parte de um sistema de manipulação capaz de destruir a autonomia individual, pode ser, também, meio de inserção do indivíduo no momento histórico, constituindo uma forma de interação com o mundo. O que é inegável é que a imaginação do sujeito, suas fantasias, seus valores, sua percepção e retórica são balizadas por esse meio, e que a mídia eletrônica tem o papel de protagonista na vida cultural da população. À literatura cabe o espaço da reflexão sobre essa contingência ou sua mera reprodução.

As fronteiras do literário foram alteradas com o abalo da integridade da cultura superior, o que fez com que o poético e o massivo se entrecruzassem na ficção contemporânea. Essa aproximação se dá tanto no plano retórico quanto no dos gêneros. Em épocas mais distantes, uma distância intransponível separava a literatura e seus grandes gêneros e os chamados gêneros menores, tais como as narrativas de aventuras, as histórias policiais, os contos de espionagem etc. Houve um momento na história da literatura, porém, em que as técnicas e os gêneros come-

çaram a fundir-se.

O início dessa passagem pode ser identificado em *Lord Jim* de Joseph Conrad, obra publicada em 1900, em que o gênero culto convive, não sem tensão, com formas populares de narração de aventuras. Outro célebre exemplo de diálogo da grande literatura com a produção de massa, mediante a paródia, encontra-se em *Ulysses* de James Joyce, obra concluída em 1921. Jorge Luis Borges, desde sua primeira obra, *História Universal da Infâmia*, de 1935, dissolve os rígidos limites entre a cultura superior e a de massa, apropriando-se de recursos desta para transcendê-la com concepções bem menos previsíveis.

O recurso à técnica cinematográfica esteve presente na ficção a partir do Modernismo, como se observa exemplarmente no romance *Os Condenados* de Oswald de Andrade. Não há nada de novo nisso. Mas, além da questão retórica, há, hoje, a esse respeito, questões materiais de produção e influências específicas na recepção. *O Jogador*, romance de Michael Tolkin, que recebeu versão cinematográfica de Robert Altman, é emblemático, não só no que concerne ao aspecto estético da relação de influência entre literatura e cinema, mas também no que se refere à difícil associação da arte com a indústria do entretenimento.

Como no filme de Altman, a literatura no Brasil também fez alianças com a tela, mas sem incorrer nas concessões que *O jogador* caricaturiza. As características de estilo da ficção de José Clemente Pozenato estimularam sua adaptação à linguagem das telas. *O Quatrilho* narra a saga dos imigrantes italianos que se fixaram no sul do Brasil. Embora tenha como marco histórico o início do século, trata-se de um romance essencialmente contemporâneo por mais de uma razão. Mantém categorias e convenções da narrativa clássica — como estabilidade da narração, racionalidade de espaço e tempo, trajetória linear de desenvolvimento da trama — mas o texto está bem distante do gênero tradicional. O estilo é sóbrio e contido, reduz-se ao essencial. A técnica de narração dilui a voz do narrador em vários focos estruturados pelos diferentes pontos de vista das personagens. A visualidade prevalece sobre qualquer digressão verbal acessória, definição abstrata ou interpretação.

O quatrilho, jogo de cartas de origem italiana em que os parceiros são trocados a cada rodada, metaforiza o enredo que gira em torno da troca de casais. Ângelo é casado com Teresa e amigo de Máximo, esposo de Pierina. Teresa e Máximo se apaixonam e acabam por fugir da colônia, desafiando desse modo o código moral e religioso da comunidade que haviam fundado. Ângelo e Pierina, por sua vez, tendo sido deixados sós, decidem se unir, e fazendo isso não seguem o princípio da paixão, mas da sobrevivência e da produtividade. A história localiza o momento da instauração do capitalismo na pequena propriedade que é a colônia, enfocando uma burguesia recém-constituída.

O mais forte elemento de contemporaneidade dessa obra reside na concepção de revisita a um determinado período da história, renovando-o pela problematização do enredo, mas sem se deixar conduzir por valores ideológicos ou por intenções didáticas. Trata-se de um romance metahistórico, porque encena a história como elaboração também ficcional, com insuspeitados meandros de ambigüidade e de paixão que a tornam sempre aberta a novas leituras e interpretações.

Outro fator contemporâneo do texto provém da personagem Teresa, uma mulher que escolhe viver o amor e enfrentar o código e que não é punida por essa escolha. Ao contrário de Flaubert em *Madame Bovary*, um dos autores com os quais a obra dialoga, Pozenato não imola a personagem que vive seu desejo. No romance contemporâneo, a vitalidade da personagem sai vitoriosa:

Aquela noite, Teresa podia sentir, em cada pequena parte de seu corpo, que estava satisfeita. Por isso não queria dormir. Quando, cansada, começava a sentir-se amortecida, repassava, de novo, instante por instante, o que tinham sido os olhos dele, os lábios, as mãos passando em cada menor parte de sua pele. Sentia, assim, mais uma vez, a febre crescer-lhe no corpo, até quase se tornar insuportável. Prendia então a respiração, para que nada lhe fugisse do que estava sentindo, para que não lhe escapasse nenhum gemido. Aos poucos, voltava a respirar, e ouvia o ruído surdo do rio, distante, e lhe parecia que toda ela se desmanchava em água e descia, leve, com o rio. O amor existia, e era mais forte do que tinha imaginado. Se morresse agora, nem sequer estremeceria, pois estava leve, não havia nenhuma culpa pesando no fundo, e tudo era bom.

Apesar de se tratar de um período recentíssimo de nossa história literária, alguns autores já parecem ter conquistado a obrigatoriedade da citação, enquanto outros, de igual ou maior qualidade, recebem escassos registros da crítica. As razões talvez sejam mais geográficas que literárias. Um vasto trabalho espera aqueles que se aventurarem a examinar a produção narrativa dos últimos anos fora do eixo central de cultura.

Após a vertente documentalista, surgem obras com forte investimento na textualidade, na tensão das formas e dos conceitos própria à elaboração literária. A preponderância do textual sobre o caráter de documento social ou político da obra não significa uma diluição ou silenciamento desses aspectos, mas, ao contrário, um aguçamento apenas tornado possível pelo estado de material estético.

A época é de padrões instáveis, abalo de conceitos e confronto de valores. Há novas e interessantes expressões da literatura contemporânea em que se manifesta uma rejeição à descrição naturalista da realidade pela apresentação de singulares estados de consciência. As obras refletem de forma inevitável as expectativas de sua época. A criação artística, sendo um investimento de valores, é em si mesma ideológica. As narrativas de um determinado país, em dado momento, não podem deixar de prever, inventar e antecipar soluções imaginárias para as contradições sociais ou psíquicas que a realidade apresenta. No quadro das significativas transformações por que passou a sociedade brasileira nas últimas décadas, as narrativas literárias constituem uma forma de resistência às diferentes modalidades de discurso persuasivo que, de modo automatizado, são consumidas na forma de mensagens esquemáticas e imediatas.

Bibliografia

- ANTÔNIO CÂNDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1967.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- CALABRESE, Omar. *A idade neo-barroca*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução à teoria do contemporâneo*. São Paulo, Loyola, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994.
- MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SARDUY, Severo. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.