



SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

Algumas considerações sobre o texto

O livro é uma ótima resenha crítica da literatura brasileira mais recente em prosa. Permite ter uma noção ampla e ao mesmo tempo profunda de todos os aspectos da prosa brasileira contemporânea. A leitura do volume em conjunto com o livro de Beatriz Rezende *Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI* (2008) oferece uma panorâmica ainda mais completa sobre o cenário literário contemporâneo.

Citações diretas e anotações

A primeira questão: questionar-se sobre o que é contemporâneo. Giorgio Agamben (2008), recupera a leitura de Roland Barthes das “Considerações intempestivas” de Nietzsche.

Cit. Dir.

“O contemporâneo é o intempestivo”, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 9).

Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de se reconhecer, de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10).

Aspecto de urgência da literatura contemporânea: Cit. Dir. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10).

A crítica da literatura brasileira contemporânea ressalta insistentemente o traço da pressentificação (Resende, 2007) na produção atual, visível no imediatismo do seu processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10).

Presença performativa de alguns autores: começando pela internet. (Cfr. SCHØLLHAMMER, 2011, p. 13-14).

Identificação de duas tendências na literatura brasileira contemporânea:

- Brutalidade do realismo marginal;
- Universos íntimos sensíveis;

(Cfr. SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15).

Capítulo 1. Breve mapeamento das últimas gerações

Segundo o crítico e autor Silviano Santiago (2002, p. 14), o escritor brasileiro enfrentou durante os anos posteriores ao golpe de 1964, uma escolha estilística fundamental. Após os picos criativos da década de 1950 – a realização das mais altas ambições criativas modernistas na obra de Guimarães Rosa, bem como a derrota da utopia de uma modernização racional encarnada pelo movimento concretista –, o escritor brasileiro ou seguia a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico realista e alegórica ou retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social, como os que haviam sido problematizados nos romances da década de 1930, em particular pelos regionalistas do Nordeste, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiróz e Jorge Amado. Como denominador comum às duas vertentes havia, segundo Santiago, o compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 23).

Tendência do Romance-reportagem. (Cfr. SCHØLLHAMMER, 2011, p. 25).

No mapeamento de Sússekind, a literatura verdade é colocada em contraste com uma outra grande vertente que ela denomina *literatura do eu*, ao identificar uma grande parte dos poetas da época, a chamada “Geração Mimeógrafo” (Chacal, Cacaso, Chico Alvim, Paulo Leminski e Ana Cristina César), mas também é a continuidade de uma prosa mais existencial e intimista, representada pela Clarice Lispector de *A paixão segundo G.H.* (1964), ao *Água viva* (1973). Clarice morreu em 1977, mas foi uma forte presença para os escritores que se iniciaram na década de 1970, assim como poetas de mestres Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto continuaram sendo as principais referências. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

Abertura política: retorno a uma escrita de cunho psicológico > configuração de uma subjetividade em crise. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

Mas a principal inovação literária foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de *brutalismo*, iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*. Inspirado no realismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o brutalismo caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações de violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

Todavia, a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é resultado da interação entre Flora a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. Conforme observa Flora Sússekind, no ensaio “Ficção de 80: dobradiças e vitrines”, de 1986 (*in* Sússekind, 1993), a ficção da década de 1980 se converte numa espécie de *multimídia*, ou eventual *metamídia*, na qual a espetacularização da sociedade midiática contemporânea no Brasil encontra sua expressão e questionamento. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 31).

Geração de 90: golpe publicitário muito bem armado. (Cfr. SCHØLLHAMMER, 2011, p. 36).

Embora seja uma geração que não se imagina como tal, observa o organizador da coletânea, uma vez que a mera menção de “Geração de 90 chega a causar asco”, os títulos dessas duas coletâneas sugerem, apesar da diversidade, pelo menos duas hipóteses sobre a nova geração literária: uma preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os flashes e

stills fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto – o que, segundo o primeiro volume indica em seu subtítulo, foi provocado pela nova tecnologia de computação e pelas novas formas de comunicação via Internet. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 36).

Outra característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera forma narrativas análogas às dois meios audiovisuais e digitais, tais como escritas roteirizada de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi, ou ainda a linguagem incorporada do universo da publicidade, como no romance *Sexo* (1999), de André Sant’Anna, ou no diálogo direto com a fogueira brasileira das vaidades midiáticas em *Talk Show* (2000), de Arnaldo Bloch, e no *Controle remoto* (2002), de Rafael Cardoso. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 38).

Capítulo 2: O realismo de novo

Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. Ou seja, não basta demarcar uma diferença fundamental dessa nova escrita realista em relação ao realismo histórico do século XIX, mas também, e principalmente, em relação às formulações políticas do realismo realizadas tanto no romance regional da década de 1930 quanto na literatura urbana da década de 1970, que se recolocava claramente contra o regime político da ditadura militar. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

Ruffato numa entrevista à Folha Ilustrada (14-03-2005) diz:

Estou indo de certa forma na contracorrente da literatura contemporânea brasileira. Ela tende ou para o neonaturalismo ou para uma literatura que chão de ‘egótica’, muito centrada no eu. Tento caminhar em outra seara, a da literatura realista, que no meu entender não é otimista nem pessimista. Ela estabelece uma reflexão sobre o real a partir do real. (RUFFATO apud SCHØLLHAMMER, 2011, p. 55).

Minha questão é mais da teoria da literatura. A forma clássica do romance foi adequada para resolver problemas do início da revolução Industrial. Depois, ela foi tendo que se adaptar aos novos tempos, até chegar a Joyce. O instrumento do romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante a quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmento foi uma provocação mesmo. Quando eu publiquei o *Eles eram muitos cavalos*, muitos críticos torceram o nariz e disseram “mas isto não é um romance”. Também acho que não é. Mas o que é? Não é um livro de contos. Quero colocar em xeque essas estruturas. Não quero fazer uma reflexão só sobre a realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma. (RUFFATO apud SCHØLLHAMMER, 2011, p. 55).

Ainda é normal reconhecer na literatura brasileira uma tensão entre a vontade experimental e o engajamento social que só vai encontrar lugar de conciliação na obra de Guimarães Rosa. Os Escritores da atualidade, a questão se recoloca nesses termos e agora diante de um pano de fundo midiático caracterizado por uma grande demanda de realidade. O que mais interessa a mídia de hoje é a “vida real”. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, reality shows, entrevistas, programas de auditório e todas as formas imagináveis de situação em que o corpo-presente funcione como eixo. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 56).

Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à "realidade", seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da "vida como ela é", as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático. Esse desafio deve, por um lado, se desvencilhar da proliferação mimética visível nas coberturas presenciais da mídia, e, por outro, deve se diferenciar do uso das técnicas de choque e do escândalo, já muito instrumentalizada pela indústria midiática e pelas vanguardas modernistas. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 57-56).

Se a prosa da década de 1970, a chamada literatura verdade, se inspirava no jornalismo e nas técnicas de reportagem dos meios escritos, o mesmo traço se mantém entre os autores surgidos no fim da década de 1980 ou no início da década de 1990. Muitos deles formados em cursos de jornalismo ou de comunicação e que se mantiveram conectados às formas jornalísticas e, ao mesmo tempo, às linguagens audiovisuais, por exemplo, incorporando técnicas de roteiro diretamente na prosa, ou em certos casos, escrevendo simultaneamente a ficção e sua adaptação para o cinema. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 60).
[Marçal Aquino e Fernando Bonassi].

Os escritores contemporâneos nos mostram que o fragmento, a miniatura, ou, ainda, o miniconto podem servir como uma realização da crônica – como nos estilhaços cotidianos de “São Paulo”, de Fernando Bonassi ou nos “relâmpagos” de João Gilberto Noll, publicados no jornal A folha de São Paulo – pelo caráter de flagrante ou instantaneidade, como se fosse um momento congelado, capaz de incorporar, em um piscar de olhos, o sentido de todo o movimento narrativo que foi extirpado. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 65).

Nesse aspecto temporal, Noll certamente se diferencia dos minirrelatos de Fernando Bonassi, pois, aqui, a atualidade da situação se expressa na concretude do registro do presente, que se assemelha à instantaneidade de uma fotografia, à revelação invisível de um inconsciente óptico com a impregnação do momento, tudo aquilo que pode emergir dali cheio de força narrativa. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 67).

Não é exagerado dizer que a escrita de André não se parece com nada do que vem sendo produzido por sua geração. Sua linguagem, às vezes, parece surgir diretamente da apropriação das linguagens da cultura de massa, incorporando ao máximo frases de efeito, lugares-comuns deliberados, clichês discursivos, como os produtos artificiais que a publicidade nos oferta; em outros momentos, Sant’Anna exibe um domínio extraordinário da sintaxe e de toda a arquitetura narrativa na construção de histórias.

É pura linguagem sem nenhuma intenção de expressionismo subjetivo, sem nenhuma sinceridade e, por isso, talvez mais honesta. Na dificuldade de encontrar um denominador dessa forma de escrever, tem-se ressaltado afinidades com José Agrippino de Paula, o guru da Tropicália, com o livro Panamérica, de 1967, em particular pela reverência à cultura pop e pela maneira obsessiva de usar a repetição como recurso estilístico na criação de um ritmo contagiante e sedutor. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 71).

[Eles eram muito cavalos]. Aqui, claramente se conciliavam duas ambições aparentemente contraditórias: escrever um romance comprometido com a atual realidade social do país, porém

numa linguagem adequada à contemporaneidade, fugindo dos formatos tradicionais das narrativas do século XIX. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 79).

A forma literária experimental de Ruffato, com sua aguda consciência poética da linguagem, mantém não só o compromisso com a realidade, mas procura formas de realização literária ou de presentificação não representativa dessa mesma realidade. Nesse sentido, estamos diante de um herdeiro da tradição realista, mas, como já foi sugerido anteriormente, aqui será preciso usar esse conceito desvinculando-o da ilusão de uma linguagem referencial capaz de conferir transparência à linguagem literária e à realidade da experiência. É preciso o questionar o privilégio do realismo histórico como “janela” para o mundo, a fim de entender de que maneira a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição do verossímil ou à narrativa causal e coerente. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 80).

Histórias e culturas heterogêneas se atravessam nas ruas de São Paulo: retirantes nordestinos, meninos de rua, existências suburbanas, socialites, atrizes fracassadas, delegados, drogados, alcoólatras, leões de chácara, mendigos, vendedores ambulantes, torcedores de futebol, evangélicos, playboys, mãe de família e empresários cruzam-se em linguagens polifônicas, sem tradução possível entre si. Extingue-se o falso brilho da totalidade, e abre-se mão da nostalgia e do desejo da identidade, e, dessa maneira, o fragmento alegórico flagra sua própria parcialidade heterogênea, cuja produtividade poética aponta para a proliferação do inacabado e do múltiplo. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 82).

Romance como lugar em que se retrata o conflito entre o país rural e o país urbano. (Cfr. SCHØLLHAMMER, 2011, p. 85).

Uma explicação para a popularidade da literatura de Hatoum encontra-se na convergência entre certo regionalismo sem exagero folclórico e o interesse culturalista na diversidade brasileira que, nas últimas décadas, substituiu a temática nacional. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 87).

Para nenhum desses autores, entretanto, o reconhecimento tem sido tão unânime quanto no caso de Milton Hatoum, o que também se explica pela coincidência com o interesse que a crítica acadêmica especializada começou a ter na abordagem dos estudos culturais, vertente de estudos que emplacou no Brasil no fim da década de 1980, muito impulsionada pela fundação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) e pela orientação predominantemente em direção ao mundo acadêmico americano, que se consolidou na década de 1980.

Nesse contexto, fortaleceu-se uma discussão em torno de questões históricas e historiográficas em que forma experimentais da ficção histórica ganhavam uma nova importância em detrimento de uma análise mais estrutural ou estilística de cunho europeu. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 89).

É importante aprofundar a potência diferencial de outra experiência narrativa que se consolida na década de 1990: a preferência pelos minicontos e outras formas mínimas de escrita que se valem do instantâneo e da visualização repentina, num tipo de revelação cuja realidade tenha um impacto de presença maior. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 93).

É plausível ver, na recente popularidade do “microrrelato” o reflexo da procura – por parte de leitores e escritores – de uma linguagem cuja matéria seja sensível, surpreendente e capaz de criar um efeito contundente de presença na realidade exposta. Aqui, a prosa assume a força da poesia,

sustenta-se em si mesma sem pretender designar nem representar nenhuma realidade reconhecível, mas sempre efetivamente real, (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 94).

Em vez dessa aproximação ao poema em prosa, percebe-se, entre os contemporâneos, a influência contínua da prosa poética de Dalton Trevisan, iniciada na década de 1950 e que entra no novo século cheia de vigor e criatividade. Depois de mais de trinta livros, o autor depurou seu processo de condensação e subtração, retrabalhando obsessivamente o material de livros anteriores – culminando nos livros recentes *Dinorá* (1994), *Ah é* (1997), *Arara bêbada* (2004) e *Maníaco de olhos verdes* (2008) –, cada vez em estilo mais enxuto e depurado para extrair o máximo de unidades mínimas, chamadas por ele de haicais. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 97).

Literatura marginal

[Estação Carandiru de Drauzio Varella]

O reflexo imediato foi uma onda de romance, biografias e relatos diversos sobre a realidade marginal brasileira do crime, das prisões e das periferias mais atroz, com o romance autobiográfico *Memórias de um sobrevivente* (2001), best seller de Luiz Alberto Mendes, seguido recentemente, pelo volume de contos *Tesão e prazer* (2004). Criou-se, assim, um neodocumentarismo popular, baseado na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional, muitas vezes dando voz a sobreviventes dos infernos institucionais do Brasil, e que se estabelece na zona cinza entre ficção e documentarismo, capaz de conquistar uma fatia significativa do novo mercado editorial. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 99).

É claro que não se deve confundir essa exploração do mercado com a real aparição de uma literatura testemunhal, escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário – criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos e ex-presos – ou, por pessoas que desenvolveram trabalhos em áreas socialmente marginalizadas do país. Ainda que se beneficie da mesma popularidade para abrir espaço no mercado, trata-se, aqui, de uma produção que reflete o desafio estético. De uma “demanda do real”, extrapolando a verossimilhança documentária e representativa em favor de um *realismo indicial*. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 99).

Capítulo 3

O sujeito em cena

Mas a brincadeira está na contramão da tendência, verificada em outros escritores, de dar um novo valor à experiência própria e permitir que a esfera autobiográfica transpareça na escrita, tirando proveito dos interesses de voyeur do leitor, pro meio dessa encenação da intimidade mais flagrante. É importante acentuar que esse uso particular de “autoficção” se aproxima da demanda de realidade, que já foi verificada nas diferentes versões de novos realismos, e que o que o “eu” aqui é recuperado pela ficção como parte desse real, como lugar de traumas e cicatrizes que se convertem em índices do real. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 109).

Foucault vai mais tarde [depois de Barthes], em 1983, ver na escrita-de-si (Foucault, 2004) um caminho de conhecimento de si e, principalmente, de disciplina de corpo, de estilo e postura ética diante do espaço público. Hoje, a volta ao centro autobiográfico nem sempre mantém o mesmo ceticismo, às vezes, em exibicionismo performático que apela para o lado mais espetacularizado da cultura midiática. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 110).

O crítico argentino Renato Laddaga acentua esse traço numa análise de certos autores da literatura contemporânea – Mario Bellatin, Cesar Aira, Washington Cucurto, Nestor Perlongher e João Gilberto Noll –, enfatizando sua estratégia performativa. Segundo o argumento de Laddaga, esses autores são menos preocupados com a produção de representações do que com a tarefa de criar “espectáculos de realidade”, entendidos como cenários sobre os quais “se exibem, em condições

estilizadas, objetos e processos dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais” [2007, p. 14] (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 111).

Se no auge do ceticismo pós-moderno a ficção desconstruía a realidade representada, denunciado sua relatividade teatral, uma inversão se opera na literatura contemporânea que concretiza os mecanismos expositivos e performáticos da experiência, abrindo espaço para a realidade de seus efeitos de verdade. Trata-se, aparentemente, de um deslocamento leve de perspectiva em que o alvo se transforma. Se a ficção antes problematizava o espectáculo, dando realidade ao palco e ao cenário, hoje, tanto um quanto outro é desacreditado em favor da hesitação ambígua entre os dois e de sua realidade, do efeito simultâneo de irrealização e realização, que mantém a problematização dos artifícios da representação, mas aponta para efeitos de afeto, além dos cognitivos e racionais. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 112).

Não se deve ver na popularidade de autobiografia e da inserção de referências subjetivas na ficção apenas uma volta à introspecção psicológica em oposição aos escritores comprometidos com diferentes formas experimentais do realismo. É mais interessante notar que existe algo subjacente aproximando essas duas estratégias estéticas aparentemente tão diversas. Segundo Mark Selzer (1998), vivemos sob o impacto de uma “cultura da ferida”, que se evidencia numa espécie de inversão da esfera pública, em que a intimidade privada é exposta como o interior de um casaco virado, exibida e vivida em público num constante curto-circuito entre o individual e a multidão. Trata-se de um voyeurismo espectacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de feridas traumáticas; sofrimentos que de alguma maneira se coletivizam pois aglutinam e envolvem emocionalmente, num tempo em que o embrutecimento e indiferença parecem atingir a esfera privada e a vivência particular. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 115).

Assim a escrita performatiza um devir contínuo que não indica o limite do silêncio na transgressão erótica, nem foge pelas linhas de fuga do devir menos, mas ganha potência ora virando mulher, ora hermafrodita, multiplicando as possibilidades de vida para além das fronteiras da morte. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 120).