

# ***Mercado de argumentos: Considerações sobre uma literatura do novo século***

***Julián Fuks***

Mestre em Literatura Hispanoamericana pela USP. Escritor e Jornalista.

## **Argumento I**

Ninguém subestime a força das leis esquecidas: no instante em que já não se explicitam, em que já não se questionam, ditames antigos podem ter se embrenhado entre os hábitos do presente, podem se mostrar vigorosos e canônicos, podem ter alcançado o auge de seu poder impositivo. De alguns discursos altissonantes da década de 1980, os que apregoavam um retorno das artes a práticas remotas, os que exigiam o fim da experimentação com as letras, os que se erigiam contra o reinado do terror no âmbito da linguagem, os que imploravam o restabelecimento imediato de sua ancoragem na realidade – de toda a inflamada verborreia, enfim, de uns tantos seres cansados da modernidade – verificam-se hoje poucos resquícios no campo da teoria. Em palestras, em debates, em festivais e congressos tão difundidos, parecem raros os filósofos e críticos que se façam arautos desse ideário. Estarão mais tímidos que no passado ou terão se retirado para contemplar as amplas conquistas: no recato das casas luxuosas ou simples, no silêncio dos braços à escrivaninha, todo um exército de ficcionistas produz os frutos fartos do levante antimoderno.

Não se ouvem clamores, achaques, conclames, nenhum revoltoso estribilho incitando à ordem. Os raivosos detratores das vanguardas contra os quais Lyotard declarara guerra calaram-se tanto quanto ele próprio, falecido há mais de uma década. Mas Lyotard não poderia achar-se vitorioso em sua empreitada; não conseguiu sequer a aparente trégua. Constante ao longo dos anos ou crescente em intensidade, o mesmo desejo de unidade e segurança que o filósofo francês detectara, a mesma ânsia por uma arte que não incomode, que só informe ou agrade, desfez-se de todo alarde e deixou-se imperar em surdina. Sem mais se ostentar em seu caráter programático, com a discrição que só obtêm as tendências hegemônicas, a comportada obediência a essas propostas talvez nunca tenha sido tão soberana.

Perdeu-se então a última ressalva com que se resguardavam os pós-modernos. No tempo em que ainda se apresentavam combativos, em que se insurgiam contra a misantropia e a dissipação daqueles que pretendiam superar, nesse tempo ainda havia negação e radicalismo: ainda havia modernidade. Hoje não há modernidade porque o silêncio é de anuência e consenso; hoje se dilui a discussão estética, por inócua e estéril. Nenhuma tradição a ser negada, nenhum conflito de geração, nenhuma objeção de estilo: o exército de ficcionistas vai a público para apreciar os empenhos dos antepassados, seus rompantes de criatividade desmedida. Não se excedem em louvor ou nostalgia, não discriminam entre os séculos pretéritos. Nenhum embate entre novo e antigo, entre obscuro e límpido, entre sujo e insípido; o campo de batalha está deserto.

## **Argumento 2**

Neste presente que se pretende de tolerância e pluralidade, ressalta-se o contraste com a riqueza formal que se avistava na literatura do século XX. À experimentação com a palavra, com a frase, com a página, sucede-se o emprego de modelos já testados, de soluções conhecidas, de narrativas comportadas cujo êxito se sabe garantido. À opaca e inexaurível vivência do indizível, vivência que se externava em tantas vertigens da escrita, sobrepõe-se uma sucessão de experiências transparentes, universais, traduzíveis. Debelou-se a desconfiança que suspendia qualquer discurso objetivo, desconfiança obtida a custo num longo abate de ingenuidades; em seu lugar sobrevém uma crença renovada, eminentemente pragmática, nas possibilidades infindas da comunicação, no trânsito imediato entre linguagem e realidade.

O tão prezado ecletismo que qualificaria nosso tempo limita-se ao campo raso das temáticas, dos enredos variegados e distintos. De todas partes, do centro das metrópoles quadriculadas aos desordeiros grotões da humanidade, de todas partes, mas sobretudo do eixo anglossaxônico que se mostra tão profícuo, precipita-se uma profusão de histórias novas. Interessa que sejam peculiares, que revelem uma faceta desconhecida da humanidade, que contribuam com clareza para um conhecimento coletivo. Interessa que ensinem, entretenham ou divirtam, e é nesses termos práticos que enfim se institui o velho chamado à ordem dos pós-modernos. Disseminam-se sem dificuldade alguns de seus retornos tão benquistos: o retorno da representação direta, o retorno do argumento válido, o retorno do dramático, do cômico, do épico, do aventureesco, do anedótico. Tudo vale, do mais mesquinho ao mais pitoresco, desde que encontre seu lugar na ordem, desde que o mercado saiba classificá-lo.

A novidade, relegada à dimensão do conteúdo, obedece a estritos critérios jornalísticos – o jornal, de qualquer modo, é o maior avaliador do sucesso ou insucesso de cada obra. Com seu auxílio também vão se criando famílias de livros, reunidas por suas capas e contracapas sucintas, suas tramas que relatam infâncias sofridas, que denunciam a violência das urbes. Narrativas sobre a descoberta da sexualidade, sobre sexualidades incertas, sobre polêmicas religiosas, sobre as mazelas da pobreza, sobre os descabros do nazismo. Narrativas sobre alguma coisa, narrativas que possam render uma boa síntese. Gostou deste livro?, perguntam as prateleiras das livrarias, e logo apontam a próxima aquisição em caso de resposta afirmativa. Não erram nos palpites porque a indústria dá suas garantias, reciclando os velhos sucessos na forja dos lançamentos novíssimos.

Ficam esquecidas todas as práticas que se concebiam como alternativas; alberga-se a poesia e tudo o que dela se aproxime em algum canto menos conspícuo. Se há subversão, que não seja a do questionamento árido, que não seja a do rigor crítico, que não seja a do choque; que seja a subversão protocolar da surpresa, facilmente apresada pelo sistema de expectativas. Se há transgressão de fronteiras, que seja da fronteira entre ficção e realidade, para que mais se assevere a natureza instrutiva da literatura.

Incensado por uma indústria editorial mais robusta a cada dia, o que triunfa é o romance, mas o romance em sua concepção mais reduzida. Contrariando a vocação do gênero à indefinibilidade e ao inacabado, contrariando sua tradição autocrítica e seu apego à imperfeição, esse romance do novo século mostra-se muito mais voltado à repetição de fórmulas, à reprodução de formas consabidas, à consolidação de um modelo que garanta sua recepção massiva por um público irascível. Dessa maneira, ao se propor com ingenuidade a devolver à arte seu valor terreno, ao tentar retratar o mundo para denunciá-lo e desancar suas mazelas, acaba compactuando com o mesmo sistema ao qual quer se mostrar infenso, pois se recusa a resguardar seu caráter instável e a contrariar a lógica do sistema – convertendo-se, inevitavelmente, em mercadoria. Amontoadas em livrarias, tais produções já não parecem constituir um *corpus* artístico, e sim um mero mercado de argumentos.

### **Argumento 3**

Mas como terá se produzido tal fecundidade de ideias em uma terra que há poucos anos parecia tão infértil? De onde terão surgido tantos enredos inéditos, se o que demarcava

o período prévio era a inconstância das experiências significativas, seu caráter inapreensível, a inexistência de fatos absolutos que aceitassem ser transportados às páginas? E que estranho fenômeno terá possibilitado aos anglo-saxônicos a retomada de seu protagonismo se justamente eles, depois de seus experimentos extremos com a linguagem, pareciam ser os mais atingidos pelo suposto esgotamento do fazer literário?

Uma das respostas possíveis, um dos sintomas desse desapego às interdições resultantes do processo histórico, é o que Hal Foster aventou para o campo das artes visuais, diagnosticando o surgimento de um novo paradigma: o do artista como etnógrafo<sup>1</sup>. Tal qual o artista, o escritor como etnógrafo remete seus anseios criativos a uma alteridade distante, idealizada, confiando que essa alteridade estará a salvo da crise que o atingira através de seus predecessores. Se suas próprias experiências não lhe são suficientes, se sua existência por demais confortável e assegurada não conforma um drama ou uma aventura, uma boa sinopse de livro, basta apelar a biografias alheias que se mostrem mais atraentes e desimpedidas. Cria-se, para utilizar os termos de Foster, a "fantasia primitivista" de que o outro habitaria a verdade, de que o outro teria "acesso especial a processos psíquicos e sociais" que ao escritor, produto da civilização regrada, estariam vedados.

Agentes da nova globalidade, europeus e estadunidenses transpõem as fronteiras de seus países em busca das histórias guardadas no tempo primitivo dos continentes atrasados. Como partem para dar testemunho da miséria, da guerra, dos infortúnios do extremismo, seus destinos mais diletos também seguem parâmetros jornalísticos: territórios que sejam feridas abertas, a África Subsaariana, a Índia tão populosa, a América violenta, o Oriente Médio. Nas livrarias as seções de romances, que parecem emular catálogos geográficos e sociológicos, vão aos poucos dando conta de todo o mapa-múndi. Em compreensível defesa autoirônica, o mercado cuida de rir de seus próprios trejeitos: em elogios rasgados de contracapa, a prezada autora de *Breve história dos tratores na Ucrânia* recomenda *A pesca do salmão no Iêmen*.

Para os países que provocam particular interesse há contrapartidas. Seus autores locais são aceitos e assimilados amplamente, são lidos com atenção e curiosidade, desde que obedeçam ao modelo preconcebido de narrativa e não frustrem a expectativa investida. Africanos, asiáticos e latino-americanos serão prezados sempre que retratarem o atraso, a miséria, a violência, a guerra, o extremismo; seus conterrâneos que fugirem

<sup>1</sup> Foster, Hal. "El artista como etnógrafo", em *El retorno de lo real*, pp. 175-207

desse temas e quiserem tratar de assuntos outros, que ponham em ressalva as noções existentes de sua sociedade, serão densamente ignorados. Não é um expediente desconhecido: o mesmo princípio operava há algumas décadas, quando europeus e estadunidenses, imobilizados em seu impasse estético, abriam os braços para o realismo mágico de Carlos Fuentes, Vargas Llosa e García Márquez, estranhando a complexidade transcultural de Arguedas, esquecendo a modernidade de Onetti.

O risco inconveniente de toda essa tendência é uma perda generalizada de autenticidade. O escritor já não responde a uma necessidade íntima de expressar-se, não põe em questão sua própria história e sua própria cultura, não devolve ao mundo suas ruminções pessoais para a um só tempo afrontá-lo e confrontar-se. Em vez disso anula a si mesmo em seu ofício imperioso, faz-se profissional como nunca antes. De escritor a intérprete supostamente privilegiado de sucessivas desgraças; de escritor a escrivão que empresta sua mão de obra à elaboração de histórias esperadas, à construção de livros cujo engendro sistêmico reitera e perpetua velhos dogmas.

#### **Argumento 4**

Da modernidade a esta nova época que vivenciamos o que se perde é a ambição do paradoxo: a aspiração de "apresentar o que há de inapresentável", nas palavras de Lyotard<sup>2</sup>; a intenção de "encontrar o ponto de indiferença em que se esconde a possibilidade do impossível", na formulação de Adorno<sup>3</sup>. O que se elide, para citar a referência comum a ambos, é a eterna tentativa do sublime kantiano, a tentativa de transpor a distância intransponível entre a concepção de alguma coisa e a capacidade de dispor dela, de dispô-la. Quando hoje pousam seus braços à escrivadinha, os escritores têm os pés bem assentados ao chão e a cabeça altiva. Dispensam a um só tempo a ambição e a humildade: não almejam o impossível, não creem impossível aquilo que almejam. Deixam-se consumir pelo desejo de eficiência do mundo corporativo, evitando o lapso tão necessário entre o que chamam de objetivos e o que chamam de resultados.

Pouco a pouco vão se desarticulando os grandes desafios, vai desaparecendo do âmbito da literatura um de seus elementos mais relevantes, um dos fatores que historicamente lhe renderam grande estima entre os demais engenhos humanos: o *tour de force* – para Adorno, a condição imprescindível para que um texto literário possa ser

<sup>2</sup> Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, p. 16.

<sup>3</sup> Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, p. 146.

obra de arte. Tomam-se como dadas as demarcações da linguagem, as ortodoxias do dicionário, os ditames da gramática, as frases que cada língua comporta, o espaço indicado ao parágrafo, à página, ao capítulo, a distância aceitável entre capa e contracapa. Os limites exógenos, morais, políticos, sociais, que algum dia cabia à literatura assaltar, ou os limites autoimpostos que se erigiram no decorrer de uma longa trajetória cultural, já não estão para ser sondados, perscrutados, expandidos. O mundo disponibiliza suas ferramentas, antigas ou tecnológicas, a palavra, a tela e as teclas, e cabe ao autor se valer delas para verter sobre o papel, sem meneios, sua ideia particular.

Mas uma ideia pode não ser suficiente, pode não render o algo incerto que os escritores de qualquer tempo querem alcançar, e se a teoria não os convence talvez lhes valha o exemplo de um dos autores que, em suas aparições públicas, os escritores atuais não se cansam de elogiar. Em 1909, Franz Kafka escreveu um pequeno conto intitulado "Ante a lei", um texto que passou despercebido como todos os outros que publicou em vida. Nas duas módicas páginas que o constituíam estava contido o argumento central do que treze anos mais tarde viria a ser *O castelo*, a história de um homem que não mede esforços para obter acesso a um edifício oficial, dando sempre em impedimentos institucionais. É um bom conto, mas não é demais dizer que Kafka não seria Kafka se não o houvesse retomado, se não houvesse feito da aflição e da longa espera desse homem a aflição e a longa espera de seu leitor, se não houvesse transformado o esgotamento de seu personagem em um esgotamento do próprio narrar, se não houvesse erguido nas páginas de seu romance um monumento, eterno e inesgotável, à imperícia humana e à burocracia estatal.

### **Argumento 5**

Não há, como é óbvio, leis prescritas, normas redigidas, recomendações assertivas. Não há instituição ou força maior que ceda suas hirtas mãos à regência desses movimentos; falar em mercado sempre implicará uma simplificação indevida.

Editoras e seus critérios comerciais incompassíveis, livrarias e seu trato bilateral com as listas de mais vendidos, cadernos de cultura que seguem a mesma lógica precipitada e nociva de outros cadernos, entidades que organizam concursos e prêmios arbitrários por excelência. Críticos que ignoram as complexidades decorrentes do giro linguístico que transfigurou a filosofia do século XX, entre outros giros da filosofia, historiadores que não se incomodam em relativizar a importância da história, leitores e a carência de informação que é contraface de seu imediatismo. Por Foucault inferimos que essas e outras instâncias conformam um poder que nada tem de absoluto, um poder instável e

difuso a irradiar-se de vários pontos e que, no entanto, como todo poder, se faz proeminente e oprime.

Mas "lá onde há poder há resistência"<sup>4</sup>, alerta Foucault, e sua emenda nos abre os olhos para todo um campo alternativo. Quiçá não exista a uniformidade pretendida no tal exército de ficcionistas. Decerto uma infinidade de escritores se isola em suas casas para burlar essas exigências, para despejar sobre a página sua contrariedade incontida. Foucault não o diz, mas alguém poderia rematar que, quanto maior o poder, maior a resistência, e assim este tempo deixaria de ser o do marasmo pragmatista, o tempo da repetição e do retorno a fórmulas soporíferas, para ser o tempo de um novo radicalismo, resistente à onipresença do mercado de argumentos.

Caberia então uma releitura histórica: a intentona conservadora da década de 1980 não como irrupção de um período governado pelo consenso fácil, ou não apenas isso, mas como ponto de partida de um recrudescimento crítico, de uma era em que o interesse recai sobre os diversos dissentimentos. Restarão, se assim for, umas tantas questões em aberto. Entre elas, se a resistência é mais forte no centro, o ponto em que a dominação estética está mais estabelecida, uma vez que tal reação "nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder"<sup>5</sup> – o que redimiria, quem sabe, europeus e estadunidenses. Ou se é mais forte na periferia, nos países em que a indústria editorial é precária ou incipiente, por assim oferecer mais brechas aos escritores e porque a dominação que se lhes apresenta ultrapassa em muito as questões estéticas, aliando-se a poderes sobrejacentes, sendo a resistência literária apenas mais uma entre as tantas rejeições ao centro.

Não há de ser tão importante, já que são várias as resistências plausíveis e necessárias, já que "não existe, com respeito ao poder, *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário"<sup>6</sup>. Se é possível, entretanto, adivinhar alguma característica concernente a todas elas, qualidade da literatura que se queira diferente, seria o intuito de resguardar-se frente ao barateamento da cultura e da linguagem alavancado por esses processos homogeneizantes. Morada do dissonante e do heterogêneo, livro resistente seria o que superasse sua condição de objeto à venda e se concebesse tão-somente como objeto. Irredutível, contrário aos hábitos comezinhos,

4 Foucault, Michel. "Método", em *História da sexualidade*, pp. 102-113.

5 Idem.

6 Idem.

incompreensível em seu despropósito, um ente problemático que se assenta mal nas livrarias de aeroporto, nas bancas, nas farmácias, nos supermercados; uma antimercadoria, uma coisa enigmática entre tantos produtos tão disponíveis.

### **Referências Bibliográficas:**

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura* (trad. Alfredo Brotons). Madrid: Akal, 2003. (Obra completa II)

\_\_\_\_\_. *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza). Madrid: Hyspamerica, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance", in *Questões de literatura e de estética* (trad. Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor* (trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus, 1975.

\_\_\_\_\_. "El narrador: consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", in *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (trad. Roberto J. Vernengo). Caracas: Monte Avila, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I – La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1987.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real* (trad. Alfredo Broton Muños). Madrid: Akal, 2001.

HABERMAS, Jurgen. "La modernidad: un proyecto inacabado", in *Ensayos políticos* (trad. Ramón García Cotarelo). Barcelona: Península, 1988.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo* (trad. Esther Pérez, Cristian Ferrer y Sonia Mazzco). Buenos Aires: Imago, 1991.

KAFKA, Franz. *La condena* (trad. J. R. Wilcock). Madrid: Alianza, 2008.



KAFKA, Franz. *El castillo* (trad. Jordi Groh y Alberto Laurent). Barcelona: Abraxas, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, (trad. Enrique Lynch).  
Barcelona: Gedisa, 1996.