

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

---

### O PÓS-MODERNISMO E A REVISÃO DA HISTÓRIA

Ms Rafaella Berto Pucca  
(UEL)

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo fazer uma breve exposição teórica sobre o fenômeno amplamente conhecido como pós-modernismo, no sentido de mostrar como tal vertente tem discutido a revisão da história, ampliando os espaços de debates nas academias com inserções de vozes anteriormente caladas no discurso oficial (como as das minorias étnicas e sexuais). Para tanto, selecionamos alguns pensadores, tais como Linda Hutcheon, Frederic Jameson, Nestor Garcia-Canclini e Irlemar Chiampi, propondo uma exposição que aborda tanto a discussão primeiro-mundista a respeito das produções culturais da atualidade, assim como também apresentaremos a reflexão de alguns autores latino-americanos que analisam o fenômeno dentro de nossa realidade periférica.

PALAVRAS-CHAVE: História; Literatura; pós-modernismo; entrecruzamentos.

O pós-modernismo dilui  
a história em uma espécie de literatura  
e faz do passado nada mais nada menos que um texto.  
(MARBELA 2006: 13)

Não há um consenso teórico sobre a significação do fenômeno contemporâneo que se convencionou chamar de pós-modernismo. Um dos fatores, talvez, relaciona-se à questão de o fenômeno abranger diversas áreas da sociedade, tais como arte, ciência, tecnologia, política, filosofia e cultura; sendo assim, debruçam-se sobre o conceito pensadores de diferente áreas.

No entanto, tentamos resumir em linhas gerais as características mais amplamente aceitas, nos mais variados segmentos, sobretudo nas artes. São elas: eliminação da fronteira entre erudito e popular, o que nos remete a um hibridismo de culturas causado principalmente pela interferência da comunicação de massa; presença de diálogos, apropriações e intertextualidade, de caráter muitas vezes paródico, que contestam a idéia de origem e originalidade; eliminação

de fronteiras entre estilos artísticos, uma mistura constante e consciente das mais variadas formas de composição existentes; revoluções minimalizadas em pequenos grupos do cotidiano (as mulheres, os homossexuais, etnias diversas, classes sociais, etc.); e, finalmente, retomada do passado como meio de subversão e desconstrução do mito (questionar para reavaliar).

Segundo Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1995: 19). Trata-se, então, de uma continuação do passado moderno, ao mesmo tempo que é uma subversão do mesmo na medida em que o revisita com ironia, de maneira não inocente. Em outras palavras:

Invariavelmente o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ – um enorme palavrão de três letras [...] a relação do pós-modernismo com o modernismo é contraditória [...] ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos. (HUTCHEON 1995: 36)

Nesse sentido, vemos que o fenômeno vai muito além de ser apenas uma escola literária ou um movimento das artes; o pós-modernismo é um acontecimento histórico (próprio da sociedade tecnológica) e porque não dizer político e econômico, visto que boa parte das produções destina-se e é produzida para o mercado. Mesmo assim, estamos longe de afirmar, assim como fez Jameson (1997), que o evento refere-se a uma dominante cultural da lógica do capitalismo tardio, uma espécie de *paródia branca* ou cópia vazia, sem original ou análise crítica, pois ao aceitar tal definição estaríamos condicionando o fenômeno exclusivamente às estruturas econômicas que regem a sociedade e confirmaríamos o pressuposto de que se trata de uma arte que só viabiliza a criação de um produto cultural objetivando à venda; negaríamos, assim, seu caráter de expressão, criação e representação do imaginário popular.

Em vez disso, preferimos acreditar que o pós-modernismo não é apenas produto das atuais exigências do mercado, é antes um movimento de apropriação das diversas linguagens e culturas circulantes que irremediavelmente são veiculadas e influenciadas pelas *mídias*: o pós-modernismo é “como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma ‘poética’, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos (HUTCHEON 1995: 32).

O que Hutcheon aponta é a necessidade de se conceber uma nova teoria que dê conta dos recentes produtos culturais, uma teoria não estável, mas aberta a inserções e apropriações diversas, assim como são compostas muitas das atuais produções. Outros teóricos também merecem nossa atenção quando se trata de debater o pós-modernismo, principalmente no contexto latino-americano; referimo-nos a Nestor Garcia-Canclini (1997) e Irlemar Chiami (1996). Para o primeiro, o fenômeno teria ganhado força no território central e sul-americano por conter características muito próximas ao processo de formação cultural desses povos. A hibridação é, pois, uma prática constante nas relações latino-americanas e, sendo assim, apropriações e adaptações fazem parte do processo de criação

dessas sociedades, quase todas imersas em contextos sociais, políticos, econômicos e culturais distintos, dentro do mesmo espaço:

Hoje, concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar esta heterogeneidade é útil a reflexão anti-evolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra. (CANCLINI 1997: 28)

Canclini destaca, por exemplo, as peculiaridades do movimento modernista na América Latina, portador de características completamente diversas daquelas adotadas pelos grandes centros, já incorporando certos pressupostos que serão posteriormente rotulados de pós-modernos, tais como: visão desmistificadora do passado (em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, já percebemos a retomada de uma tradição com o olhar dessacralizador, envolto em um outro tempo distante do cronológico, o tempo mítico) e início de uma preocupação anti-evolucionista que atestava a quebra do paradigma de “eterna dependência cultural”, já apontando para uma perspectiva não hierarquizada (vimos, no Brasil, o movimento Antropófago). Todavia, o modernismo, mesmo o latino-americano, ainda clama por uma representação da origem, busca um ideal de identidade nacional calcado em uma matriz oculta pela dominação cultural. Já o pós-modernismo nega a existência de uma origem, pois não existe uma *essência*, verdade sobre a qual fundamentam-se todas as coisas, posto que tudo, incluindo os discursos, é uma questão de perspectiva, uma construção cultural.

Para Chiampi, a “contaminação” mútua do erudito com o popular (via cultura de massa) é vista como uma das principais características pós-modernas da cultura latino-americana. A autora chama a atenção para a forma como essa hibridação ocorre no território, capaz de deslocar o material da cultura popular-massiva (composta por elementos antes considerados “espúrios”, “alienantes”, “adulterados”) para reutilizá-los em outros contextos miscigenados com a Literatura, as artes plásticas, a arquitetura e outras formas de socialização ou produção da nomeada cultura erudita que possam adquirir novas funções em um processo de incorporação. Chiampi (1996: 83), assim, destaca a “despragmatização”, inserção de conteúdos e códigos da cultura popular-massiva na produção canônica, e a “repragmatização”, que visa retirar do objeto erudito seu efeito estético para transcodificá-lo em um novo contexto. Nesse processo não há, pois, fronteiras, “sua identidade e legitimidade ficam comprometidas pelo contágio”.

Tal fenômeno é, pois, característico do momento hoje denominado como o “pós-boom” do romance latino-americano. Trata-se, na verdade, de composições que assumem os conteúdos transmitidos via cultura de massa como expressão legítima do imaginário social, indo muito além do ideal impresso no romance realista maravilhoso dos anos 50/60 com seu conceito de hibridação calcado numa matriz binária erudito-popular. Essas obras incorporam o repertório melodramático (musical e televisivo) e lançam mão de apropriações popular-massivas para inseri-las no enunciado culto do romance. Temos como exemplo as obras de Manuel Puig (citadas por Chiampi) em que podemos vislumbrar o uso da letra de bolero como epígrafe dos fragmentos que formam a narrativa, usurpando, assim o lugar antes destinado a citações de grandes autorias canônicas. Efeito similar na literatura brasileira pode

ser perceptível nas obras de Caio Fernando Abreu, Márcia Denser, Roberto Drummond, Antônio Torres e Moacyr Scliar que, no romance *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999), utiliza como forma de construção da narrativa o mais comum dos clichês da atualidade: “terapia de vidas passadas”.

Na obra de Caio, por exemplo, as apropriações são as mais diversas. Em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) o autor faz uso da estrutura dos romances policiais, tais como os que consagraram a escritora Agatha Christie, centrando a narrativa em uma busca detetivesca do paradeiro de uma antiga cantora das épocas áureas do rádio. Nesse percurso, as referências fílmicas e musicais pontuam o trânsito cultural, possibilitando a aparição de anacronismos, bem como uma tentativa de reconstrução identitária do próprio narrador. A estratégia é a mesma em *Morangos Mofados* (1982), uma coletânea de contos precedidos por epígrafes com trechos da música popular brasileira (como o repertório de Ângela Rô Rô), dedicatórias a amigos anônimos ou escritores, além de outras referências tais como o cantor e compositor de tangos Carlos Gardel, nome do canário de uma das personagens no conto “Aqueles Dois”.

Quanto à obra de Márcia Denser, as referências vão desde a citação de produtos e marcas publicitárias amplamente conhecidas e veiculadas pela mídia, neologismos, estrangeirismos e epígrafes com conotação erótica (uma prática constante na ficção da autora), como a música “Desabafo” de Roberto Carlos que abre o conto “O Animal dos Motéis” (1981). Há igualmente a citação de grandes nomes canônicos como Hemingway, Cortázar ou outros populares como Noel Rosa, Carmem Miranda, Gil e Caetano.

Já as obras de Roberto Drummond e Antônio Torres evidenciam declaradamente o hiper-realismo *pop* e a fragmentação pós-moderna, responsáveis pelos efeitos de *destemporização* (o tempo esquizofrênico, não cronológico do eterno presente, que mescla passado e alucinações de futuro em focos narrativos dispersos entre fluxo da consciência, rememoração, experiência e alucinação), *desreferencialização* (perda da referência, do ideal de representação da essência, arte do simulacro, ou seja, a cópia da cópia porque não existe original) e *destotalização* (não obediência às imagens canônicas instituídas como representação da essência), conceitos foram desenvolvidos por Gumbrecht (1988), recuperando as obras de Lyotard e Baudrillard.

Em *A morte de D. J. em Paris* (1983), a personagem Dôia, do conto “Dôia na Janela” de Drummond, se recolhe num refúgio de segurança, de onde olha para o mundo feito de imagens e objetos de consumo. Anúncios luminosos fazem-se presentes na narrativa que incorpora uma nova diagramação quando se apropria de *slogans* da Coca-cola ou dos pneus Firestone. Segundo a narrativa, “certas noites, o único consolo de Dôia era aquela garrafa enchendo um copo de Coca-Cola” (DRUMMOND 1983: 21), assim como no dia em que seu inconsciente simulou a crucificação de um homem, tal como o ocorrido com *Salvador do mundo* que, na imaginação da personagem, tinha a idade, os cabelos e a barba de Cristo, mas “usava uma calça Lee desbotada e um quedes azul, sem meia. Sua blusa Dôia imaginou como sendo ‘Adidas’, comprada em Buenos Aires [...] achou-o parecido com Alain Delon” (DRUMMOND 1983: 23).

Vemos, portanto, que na cena vislumbrada por Dôia os limites entre realidade e fantasia são questionados, mesclando elementos do imaginário religioso com imagens da cultura de massa e fragmentos do mundo exterior. Colocam-se, dessa forma, no mesmo patamar os discursos formadores do repertório cultural da personagem e, assim, desconstrói-se a noção de sagrado, pois desmascara-se a fonte humana (e não divina) de criação dos discursos.

O romance *Um táxi para Viena D'Austria* (1991) de Antônio Torres é também um exemplo significativo da composição pós-moderna. Além das infinitas citações e alusões tanto ao repertório popular massivo quanto à tradição literária, o foco narrativo oscila entre a terceira e a primeira pessoa, modificando igualmente o tom da narração (em alguns momentos temos fluxo da consciência, em outros percebemos uma voz como a de um locutor de rádio transmitindo suas impressões da vida cotidiana, bem como vemos também anúncios publicitários, manchetes, o senso-comum e, certas vezes, um discurso autoritário que julga a trajetória do protagonista). Cada capítulo constitui uma narração à parte, todos compilados em um processo de bricolagem que muito evidencia o individualismo cotidiano representado na fragmentação da ficção pós-moderna.

Vale a pena ressaltar que, no Brasil, o conceito de pós-modernismo foi utilizado pela primeira vez em 1946 por Alceu Amoroso Lima, que já apontava para uma análise do fenômeno em expansão dentro da realidade própria do país. Hoje, Eduardo Coutinho (2003), em um segundo momento mais amadurecido e completamente distinto do vivido por Lima, destaca a necessidade de se pensar o fenômeno fora das academias “primeiro-mundistas”, como algo importado por nós. Para o autor, fazíamos “pós-modernismos” antes mesmo que este conceito adquirisse tal nome, e por vezes, a crítica chega depois do movimento. Sendo assim, não há como definir quem começou ou como se expandiu o evento, o que importa é a plurifocalidade do mesmo, pois, para Coutinho, não existem modelos universais de aplicação.

Contudo, o que nos interessa mais especificamente é a relação do pós-modernismo com a produção historiográfica. Como já foi dito, o pós-modernismo exige uma nova forma de compreender as relações sociais, econômicas e culturais da contemporaneidade que inevitavelmente fundam-se sob o jugo da tecnologia e, por consequência, da velocidade. Nesse sentido, rever o passado torna-se absolutamente necessário à quebra de paradigmas estabelecidos no decorrer do tempo; paradigmas estes que determinaram a ordem “dominantes e dominados” em uma escala evolucionista (selvagens se tornariam civilizados conforme o modelo vigente).

Em um sentido geral, o pós-modernismo sustenta a proposição de que a sociedade ocidental, nas décadas mais recentes, passou por mudanças de Era Moderna para “Pós-moderna”, que se caracteriza pelo repúdio final da herança da Ilustração, particularmente da crença na “Razão” e no “Progresso”, e por uma insistente incredulidade nas grandes metanarrativas, que imporiam direção e sentido à história, em particular à noção de que a história é um processo de emancipação universal. No lugar de grandes metanarrativas do gênero, afirma-se, vieram uma multiplicidade de discursos e jogos de linguagem, o questionamento da natureza do conhecimento com uma dissolução da idéia de verdade. (MARBELA 2006: 13)

Em outras palavras, as certezas do passado calcadas nas grandes metanarrativas, como o materialismo histórico ou a psicologia freudiana, tornaram-se questionáveis, pois essas formas de conhecimento estão definidas em leis totalizantes sobre as quais acredita-se fundar as relações dos indivíduos com a sociedade. Ora, o pós-modernismo vem negar justamente isso, a crença na existência de leis ou essência sobre a qual fundam-se todas as coisas, visto que o próprio transcurso da História já nos mostrou que a universalização tende à exclusão, pois

esconde as contradições e exceções capazes de desconstruir a lógica em que a lei encontra-se estruturada. Precisamos, pois, ver além das barreiras dicotômicas, é necessário o olhar *ex-cêntrico*: “Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente [...] uma perspectiva que está sempre alterando seu foco porque não possui força centralizadora” (HUTCHEON 1995: 96).

Ou seja, as consideradas obras pós-modernas metahistóricas são capazes de fazer emergir das profundezas as contradições presentes nos textos da historiografia tradicional, tal como prematuramente nos aconselhou Benjamin (1987) ao propor um projeto mais abrangente para a escrita da historiografia que não abarcasse apenas a versão oficial do poder. Nas palavras de Gizêlda Melo do Nascimento: “Trata-se de um enfoque novo porque não reflete o ponto de vista da oficialidade e altera sutilmente o ponto de vista dos ocupantes fronteiriços do centro, onde os conflitos foram travados. Estamos diante do que ficou ecoando nas ondas periféricas distantes; um outro comportamento, uma outra versão dos fatos” (2006: 44).

Resta-nos lembrar que os efeitos da mudança processaram-se a partir da chamada *Escola dos Annales* (mesmo que este movimento já tenha sido influenciado pelos questionamentos de filósofos anti-metafísicos como Nietzsche, Heidegger e Benjamin), um projeto de fôlego, impossível de ser descartado, que irremediavelmente propôs uma nova forma de ler e escrever sobre o passado. Entretanto, hoje já observamos algumas críticas frente a certas posturas defendidas pela Nova História, dentre elas destaca-se a força narrativa da historiografia negada pelos *Annales* em nome das análises estruturais. Para autores como Peter Burke (1992) e Frank R. Ankersmit (2006), a escrita do passado não deve ser realizada levando em consideração apenas a análise das estruturas sociais, pois o texto historiográfico tem um forte apelo narrativo, e tal fato não pode ser desconsiderado. Pelo contrário, pode se tornar uma importante ferramenta na difícil tarefa de rever as injustiças da História tradicional à medida que oferece as mais variadas formas e perspectivas para se contar a mesma história:

Do ponto de vista do especialista em historiografia, o texto precisa ser visto como “objeto” - ou “artefato literário”, como o chama White – e não como a mimese textual do passado. Extremamente importante para a sobrevivência da historiografia na pós-modernidade é, desse modo, a disposição de confrontar-se com o texto histórico como se fosse uma obra literária; qualquer concessão à crença na transparência do texto significaria colocar novamente em ação mecanismos que implicariam uma dissolução da historiografia em escrita da história. O uso de, e o recurso a, instrumentos da crítica literária não são por essa razão, característica acidental da historiografia pós-moderna, sendo tão natural a ela quanto a aplicação da matemática à física teórica (ANKERSMIT 2006: 104)

Concluindo, não estamos abandonando a História, apenas estamos dispostos a encará-la como narrativa de acontecimentos que podem conter mais de um ponto de vista. Nesse sentido, a historiografia (os textos escritos da História) perde seu caráter progressista-linear (reducionista e determinista), para ganhar o estatuto de discurso concebido por enunciadores não isentos de imparcialidade. Em suma, hoje já se pode afirmar que não há mais a História, e sim histórias, narrativas sobre o passado, uma plurifocalidade de enunciadores

que responde às tendências e aos questionamentos da atualidade: “Tal expediente permitiria uma interpretação do conflito [histórico] em termos de um conflito de interpretações. Para permitir que as “vozes variadas e opostas” da morte sejam novamente ouvidas, o historiador necessita, como o romancista, praticar a heteroglossia” (BURKE 1992: 336).

O que pretendemos mostrar é, portanto, que, assim como o que tem ocorrido com a literatura, as antigas formas de composição do discurso histórico são inadequadas já que privilegiam determinados pontos de vista. Tal como o expediente ficcional do “narrador nada confiável em primeira pessoa”, a historiografia precisa assumir sua postura de não imparcialidade, propondo-se a ser um conjunto de textos que abrigam muitas vozes entre outras tantas. Assim, fechos alternativos tornam a obra “aberta” encorajando os leitores a chegarem a suas próprias conclusões. Nesses tempos de pós-modernidade, torna-se imprescindível que literatura e história caminhem de mãos dadas.

## OBRAS CITADAS

- ABREU, C. F. 1982. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Onde andará Dulce Veiga?*. São Paulo: Companhia das letras.
- ANKERSMIT, F. R. 2006. Historicismo, pós-modernismo e historiografia. In: MARBELA, J. A *História escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, p. 95 – 114.
- BAUDRILLARD, J. 1991. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- BENJAMIN, W. 1987. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura*. 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BURKE, P (Org). 1992. *A escrita da História: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp.
- CHIAMPI, I. 1996. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. vol. 3. nº 3, 75-85.
- COUTINHO, E. F. 2003. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- DENSER, M. 1981. *O animal dos motéis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DRUMMOND, R. 1983. *A morte de D. J. em Paris*. 5 ed. São Paulo: Ática.
- GARCÍA-CANCLINI, N. 1997. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP.
- GUMBRECHT, H. 1998. Entrevista. *34 letras*, Rio de Janeiro, n.2, 97 – 115.
- HUTCHEON, L. 1991. *Poética do pós-modernismo – História teoria ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- JAMESON, F. 1996. *Pós-modernismo. A lógica do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática.
- MARBELA, J. 2006. Teoria e história da historiografia In: \_\_\_\_\_ (Org). *A História escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, p.11-26.
- NASCIMENTO, G. M. do. 2006. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel.

Ms. Rafaella Berto Pucca (UEL)  
O Pós-modernismo e a Revisão da História

SCLIAR, M. 1999. *A mulher que Escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras.  
TORRES, A. 1991. *Um táxi para Viena D'Áustria*. São Paulo: Companhia das letras.