

Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea

Rafael Gutiérrez¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

94

Resumo: O presente ensaio descreve e analisa uma série de textos contemporâneos latino-americanos caracterizados pela mistura de diversos registros discursivos (ensaio, romance, autobiografia, crítica literária). Através da discussão de textos recentes de Roberto Bolaño, Nuno Ramos, Sergio Pitol, Elvio Gandolfo, Héctor Abad, entre outros, são discutidas questões como as características das formas narrativas híbridas, os limites entre o ficcional e o documental, o estatuto da ficção e as estratégias narrativas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Formas híbridas; Estatuto ficcional; Narrativa latino-americana contemporânea

Resumen: El presente ensayo describe y analiza una serie de textos contemporâneos latino-americanos caracterizados por la mezcla de diversos registros discursivos (ensayo, novela, autobiografía, crítica literaria). A través de la discusión de textos recientes de Roberto Bolaño, Nuno Ramos, Sergio Pitol, Elvio Gandolfo, Héctor Abad, entre otros, son discutidas cuestiones como las características de las formas narrativas híbridas, los limites entre lo ficcional y lo documental, el estatuto de la ficción y las estrategias narrativas en lo contemporáneo.

Palabras clave: Formas híbridas; estatuto ficcional, narrativa latino-americana contemporânea

¹ Este ensaio faz parte dos resultados de minha pesquisa de pós-doutorado realizada com o apoio da Fapesp na Universidade de São Paulo entre os anos de 2010 e 2013.

Introdução

De maneira destacada ao longo das últimas duas décadas, embora a estratégia tenha diversos antecedentes, vem aparecendo no panorama literário um tipo de textos narrativos que leva críticos e leitores a questionar-se sobre sua condição e estatuto ficcional. Livros que não se deixam circunscrever com facilidade em definições fechadas de gênero, forçando a criação de categorias alternativas como romance-ensaio, autoficções, formas híbridas, entre outras. Livros, enfim, que parecem querer sair de seus próprios limites tensionando as margens da literatura. Como afirma Ana Cecilia Olmos, trata-se de escrituras que:

[...] impulsionam a literatura em direção de uma deriva estética que desestabiliza as convenções, não para propor outras formas que acabem igualmente esclerosadas na proteção de seus limites, senão para levar a literatura para além do limite, empurrá-la permanentemente para o abismo que se abre quando se renuncia à tranquilidade das linguagens ordenadas e as certezas de seus fundamentos (OLMOS, 2011, p. 11-12).

Este ensaio procura se aproximar desse tipo de obras com ênfase especial no contexto específico da literatura latino-americana contemporânea. Para isto, trabalhei particularmente com textos do chileno Roberto Bolaño, do mexicano Sergio Pitol, dos colombianos Fredy Téllez e Héctor Abad Faciolince, do argentino Elvio Gandolfo e do brasileiro Nuno Ramos publicados entre 1990 e 2009. As obras estudadas desses autores misturam em sua construção diversos registros discursivos usando recursos da prosa narrativa ficcional, do ensaio, da crítica literária e da autobiografia. Trata-se assim, de textos que se situam na fronteira entre o ficcional e o documental experimentando permanentemente com esses limites.

Aspectos como a autoconsciência narrativa e a discussão do próprio processo criativo ao interior das obras se apresentam como elementos ainda importantes para estas formas híbridas atuais, embora pareça que elas se colocam em um espaço diferente daquele característico dos anos 80 e 90, especialmente pela procura por produzir efeitos de realidade nos textos. Se as obras metaficcionais procuravam evidenciar o caráter ficcional da realidade e da verdade enquanto construção narrativa, pelo contrário, nas formas híbridas recentes, se observa um apelo por produzir efeitos de realidade na ficção. A mistura de gêneros ficcionais e documentais, a inclusão de documentos e imagens de arquivo, o jogo

permanente com a identidade real do autor, são algumas das estratégias usadas pelos textos para produzir estes efeitos de realidade.

Neste sentido, a análise se aproxima de questões relativas à problematização do conceito de ficção, da enunciação discursiva e das maneiras específicas em que estes textos as desestabilizam. Ao analisar com mais detalhe as obras, surge a ideia de que além de questionar os limites do romance como gênero, estas formas híbridas atuais colocam ou pretendem colocar no centro de sua dinâmica uma problematização do conceito de ficção.

Formas híbridas I

96

Que entendemos por um livro híbrido? Quais são suas características e especificidades? Como se relacionam estas formas híbridas com a categoria de romance? O conceito de híbrido possui uma longa história nos estudos latino-americanos. Importado da antropologia vem sendo usado com muita frequência na teoria e na crítica literária com diversas conotações. Em estudos, artigos e palestras no campo dos estudos literários o conceito aparece associado basicamente com três aspectos:

1. Com o contato, cruzamento, apropriação ou tradução entre distintas culturas. Uma tradição analítica que na América Latina tem momentos-chaves na obra de Fernando Ortiz, Gilberto Freyre, Ángel Rama, Oswald de Andrade e García Canclini, para mencionar só alguns dos nomes mais significativos. Nesse caso, a hibridez da literatura se entende como o cruzamento de tradições culturais diversas presentes no mesmo texto.

2. Relacionado com o ponto anterior, também se fala do híbrido em literatura quando se apresenta a mistura ou fusão de diferentes línguas, por exemplo, o caso da literatura chicana nos Estados Unidos ou da literatura escrita em portunhol. Ou do encontro de diversos registros linguísticos no mesmo romance, o que estaria mais próximo de conceitos como os de “polifonia” e “heteroglosia” de Bakhtin.

3. Mais recentemente o conceito de híbrido ou de formas híbridas em literatura vem sendo utilizado para referir-se à mistura de gêneros,

ou seja, à presença em uma determinada obra de um registro de escritura que não se vincula exclusivamente a um só gênero literário (romance, ensaio, autobiografia) e que parece, em princípio, localizado em um lugar incerto e ambíguo. Trata-se neste caso de um conjunto de livros que não se adequam facilmente as definições usuais do romance (com trama, personagens, conflito moral, etc.), que se aproveitam intensivamente de recursos do ensaio e da autobiografia e que fazem um uso literário do discurso histórico e do discurso da crítica literária.

Esta última classificação tem sido a privilegiada na minha aproximação ao problema. É esse tipo de obras o que me gerou durante as leituras dos últimos anos as maiores inquietações em relação a aspectos como o estatuto do ficcional, a voz autoral e as experimentações com os limites genéricos.

Essa aparente dificuldade taxonômica, gerada intencionalmente ou não por esse tipo de textos, tem sido por sua vez expandida pela recepção crítica recente (acadêmica, jornalística, editorial, leituras dos próprios escritores) gerando um pequeno *boom* sobre as formas híbridas. Se seguimos aquela ideia de Borges de que os gêneros dependem menos dos próprios livros que da maneira em que são lidos, nossos protocolos de leitura parecem ter-lhe dado uma nova visibilidade recente a estas formas híbridas.

Se restringirmos o conceito de híbrido à mistura de gêneros, poderiam ser estabelecidas também algumas subdivisões para compreender com mais detalhe estas formas híbridas como:

1. Aquelas que tendo uma primeira inscrição reconhecida admitem, por seu tratamento da linguagem – algo por sua vez difícil de definir com precisão, Costa Lima fala de “espessura da linguagem”, Beatriz Sarlo diria densidade formal – uma inscrição literária posterior. Essa é a forma na qual as entende o próprio Costa-Lima (2006) em seu livro *História-Ficção-Literatura*. Aqui entrariam, por exemplo, os diários, as confissões, as cartas, assim como ensaios sociológicos, livros de história ou de crítica literária que posteriormente entram a fazer parte do que chamamos literatura. Dois casos paradigmáticos seriam *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha e *Facundo* (1845) de Sarmiento; este último livro que Piglia (Cf. 1986, p. 39-40), precisamente, coloca como o fundador da tradição desse tipo de livro “estranho”, que une o

ensaio, o panfleto, a ficção, a teoria, o relato de viagens e a autobiografia, na literatura argentina. Desde esse ponto de vista, seria possível pensar algumas das formas híbridas atuais como continuadoras de uma certa família ou tradição literária caracterizada pela ambiguidade genérica.

2. A mistura de gêneros que têm sido catalogados tradicionalmente como cultos ou altos e gêneros considerados menores, baixos, massivos ou *pop* (romance policial, ficção científica, romance água-com-açúcar). O caso mais destacado, sem dúvida, está relacionado com o uso recente do romance policial ou romance negro por autores “cultos”. Penso em Bolaño, por exemplo, e tantos outros que usam algumas das estratégias do gênero, mas que geralmente subvertem as premissas do policial clássico (aquele inaugurado por Edgar Allan Poe) seguindo o caminho aberto pelo romance negro americano. Aqui valeria a pena destacar a ideia de Elvio Gandolfo (*apud* SÁNCHEZ, 2000, p. 22) de que escritores que têm efetuado rupturas com o cânone estabelecido têm se aproveitado precisamente dos gêneros menores para renovar a literatura, tornando-se, posteriormente, canônicos, como Manuel Puig, por exemplo. Nesse sentido, os denominados gêneros “menores” ao participarem dessas formas híbridas deixam de ser secundários e, pelo contrário, tornam-se centrais na renovação literária.

3. A terceira forma que identifico para entender o híbrido está relacionada com livros que propositalmente misturam em sua construção diversos registros discursivos (ensaio, ficção, autobiografia, crítica literária, relato de viagens, diário) mantendo um certo eixo narrativo, a diferença da soma de fragmentos independentes que caracteriza as Miscelâneas.

Entre as categorias 2 e 3 haveria uma diferença quanto ao tipo de material e os gêneros usados na combinação. Enquanto na primeira predominam gêneros *pop* ou massivos e a mistura aponta geralmente para uma linha lúdica e paródica, na segunda predomina o ensaio, ou o discurso histórico indo em direção de um estilo mais sério e reflexivo.

Os livros que discuto aqui participam dessa ambiguidade genérica embora suas estratégias, temas e estilos sejam diversos. Livros como *Ómnibus* de Elvio Gandolfo, *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño e *Ó* de Nuno Ramos, são exemplos de textos que se mantêm na fronteira entre o romance, o ensaio e um tipo de crítica ou história

literária. *Ómnibus* e *Ó* incorporam também o registro autobiográfico e do diário íntimo.

Por outro lado, livros que em princípio poderiam ser classificados como híbridos, segundo a definição proposta anteriormente, estariam mais próximos da categoria tradicional de Miscelâneas, ou seja, livros que reúnem fragmentos de narrativa, de diário, anotações críticas, pequenos ensaios, esboços autobiográficos, mas sem que exista uma unidade ou trama narrativa que necessariamente os vincule. Esse me parece o caso dos livros de Sergio Pitol, *El arte de la fuga* e *El mago de Viena*, assim como *Entre paréntesis* de Bolaño e *Formas breves* de Piglia.

No entanto, vale a pena destacar que todos eles mantêm um registro discursivo semelhante relacionado com o jogo autoficcional e a reflexão permanente sobre o literário. Como assinala Ignacio Echevarría, trata-se de um “tipo de escritura confesional a través de la lectura entendida como sustancia autobiográfica del escritor de ficción” (ECHEVARRÍA, 2004, p. 16).

Os paratextos que acompanham esses livros costumam mostrar também algo da ambiguidade genérica que os caracteriza. Um livro como *Ómnibus*, de Elvio Gandolfo, é classificado na ficha bibliográfica como relato de viagens, mas pode ser lido como um romance, como um ensaio ou como uma autobiografia. *Ó*, de Nuno Ramos, é classificado como um livro de contos, quando poderia estar muito mais próximo do ensaio. Finalmente, o livro *Traiciones de la memoria*, de Héctor Abad Faciolince, é apresentado em sua contracapa como “un híbrido de cuento, ensayo y autobiografía”, mas poderia ser lido também como um livro de crônicas literárias.

A dificuldade em classificar esses livros na categoria tradicional de ficção nos leva a considerar um ponto central. Essas formas híbridas tendem a desestabilizar o estatuto que separa o ficcional e o documental. Assim, se há alguns anos se destacavam as estratégias narrativas que procuravam deixar em evidência o caráter ficcional das obras (autoconsciência narrativa, apelos irônicos ao leitor, ruptura anti-ilusionista do pacto ficcional, etc.), as formas híbridas buscam evidenciar marcas do real para desestabilizar o estatuto ficcional da narrativa. A incorporação do registro ensaístico e de pesquisas históricas

e/ou literárias, fotografias, cópias de documentos reais, a presença do discurso autobiográfico e de fragmentos de diário, fazem com que esses livros tomem alguma distância da categoria de romance e seu pacto ficcional.

No entanto, ao revisar a teoria e a história do gênero romance é possível perceber que essa ambiguidade faz parte de sua própria configuração original e que precisamente – o gênero – tem sido uma categoria ampla e abrangente usada para classificar as obras que não se encaixam em nenhuma outra categoria. Os estudiosos do romance têm mostrado como o gênero se aproveita em diversos momentos de sua história de outros tipos de discursos: o discurso legal, o científico, o histórico, o jornalístico, embora comumente os deplore ou negue os empréstimos adquiridos com todos eles².

Nesse sentido, não apelam essas formas híbridas para a ambiguidade fundamental e constitutiva de um gênero que parece abarcar tudo? Seria esse traço ambíguo e inclassificável precisamente seu traço distintivo e não uma característica particular de um momento recente de sua história?

Formas híbridas II

Em um primeiro momento da pesquisa selecionei um conjunto de textos que me pareciam representativos do problema que me inquietava na literatura contemporânea: *La literatura nazi en América* (1996) do chileno Roberto Bolaño, *El arte de la fuga* (1997) e *El mago de Viena* (2005) do mexicano Sergio Pitlor, *La ciudad interior* (1990) do colombiano Fredy Téllez e *Traiciones de la memoria* (2009) do também colombiano Héctor Abad Faciolince, *Ómnibus* (2006) do argentino Elvio Gandolfo e *Ó* (2008) do brasileiro Nuno Ramos³.

Essas obras apresentam características e estilos diversos, mas participam dessa indeterminação genérica que está no centro da minha preocupação. Livros como *La literatura nazi...*, *El arte de la fuga* e

² Ver por exemplo: WATT (2010); ou os artigos reunidos em MORETTI (2009). No contexto latino-americano vale a pena lembrar o estudo de GONZÁLEZ (2000).

³ Fora os latino-americanos, poderia incluir livros de Sebald, de Magris, Coetzee ou Rafael Argullol, que motivaram minha aproximação ao tema.

El mago de Viena, assim como *La ciudad interior*, se aproximam por momentos do discurso da crítica literária. Os livros de Faciolince, Gandolfo e Ramos participam simultaneamente de gêneros como a autobiografia, o diário, o relato de viagens e o ensaio.

La literatura nazi... está construído como um conjunto de biografias de escritores e escritoras do continente americano que mantiveram nexos, às vezes fortes outras vezes tênues, com a ideologia nazifascista. Em princípio o livro experimenta com a forma de um manual de história literária. Bolaño contribui para a ambiguidade quando afirma que se trata de uma “antologia vagamente enciclopédica de la literatura filo-nazi en América de 1930 a 2010” (BOLAÑO, 2004, p. 49). Além das biografias, o livro contem um anexo com o listado de autores, obras, editoras e revistas relacionadas com a literatura nazi na América o que parece dotá-lo de certo ar documental.

Não obstante, as datas das biografias se projetam no tempo para além do ano de publicação da obra, chegando inclusive até 2015. Da mesma forma, embora o livro se organize como um manual ou enciclopédia, o tratamento da linguagem e o excesso de detalhes na narração ultrapassam as características de um típico manual literário. Finalmente, na última entrada biográfica o estilo distanciado e impessoal do narrador, muda para a primeira pessoa e o narrador se inclui na história, identificado com o nome de Bolaño. Esta última entrada adquire características mais próximas de uma narração autobiográfica.

O crítico literário José Miguel Oviedo (2005) fala do livro como pertencente a uma categoria intermediária entre vários gêneros e que poderia denominar-se “ficção não narrativa”, com antecedentes famosos como a *Historia universal de la infamia* de Borges ou as *Vidas imaginárias* de Marcel Schwob. Contrariando o jogo desestabilizador do texto a contracapa do livro, na edição original de Seix Barral de 1996, enfatiza em seu caráter ficcional explicitando que se trata de um romance.

No caso dos livros de Pitol aparece um movimento pendular entre crítica e autobiografia que começa com *El arte de la fuga* e se aprofunda em *El mago de Viena*. No primeiro livro ainda há uma clara diferenciação entre os capítulos agrupados em três grandes categorias: “Memória”, “Escritura”, “Leituras”. Cada um dos capítulos reúne

fragmentos narrativos relacionados com episódios autobiográficos, com questões relacionadas com seu próprio processo criativo e com resenhas ou anotações de tipo ensaístico sobre seus autores e leituras prediletas. O próprio autor afirma que:

hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario. De la fusión o choque entre esos géneros se desprende el pathos, continuamente interrumpido y con reiteración diferido del relato (PITOL, 2007, p. 35).

El mago de Viena está formado por uma constelação de fragmentos sem separações por capítulos, onde o registro narrativo passa diretamente do ensaio literário para lembranças de sua vida, para pequenos relatos de viagens, para apartes do diário, comentários políticos ou anotações sobre sua arte poética. Assim como o livro de Bolaño, a recepção dos livros de Pitol aponta para seu caráter ambíguo e inclassificável⁴. Juan Antonio Masoliver falando sobre *El arte de la fuga* diz que

resulta difícil definirlo como género: tiene mucho de memorias, de diario, de autobiografía, comparte la reflexión, las ideas estéticas, el ensayo literario o el apunte psicológico... (MASOLIVER, 1998, p. 65).

Embora em registros discursivos diferentes tanto o livro de Bolaño como os livros de Pitol, Ramos e Gandolfo compartilham uma estrutura fragmentada, algo que os diferencia do texto de Fredy Téllez, *La ciudad interior*. Mais facilmente identificado como um romance, *La ciudad interior* se constrói de forma paralela (inclusive tipograficamente, escrito em duas colunas o primeiro capítulo) entre a história propriamente do romance, que também se relaciona com a escrita de um livro, e um ensaio ou anotações em tom reflexivo e ensaístico sobre a escritura e a literatura.

O texto de Téllez realiza permanentemente comentários sobre sua própria estrutura e desenvolvimento, girando de maneira central sobre o próprio processo de escritura da obra. A escrita e a literatura são uma preocupação central ao longo do relato. Por momentos o tom ensaístico prevalece, rompendo com a fluidez narrativa, um equilíbrio que é difícil conseguir nestes livros que se movimentam nos limites entre ensaio e romance. *La ciudad interior* é o típico exemplo de texto metaficcional

⁴ Não se deve passar por alto, de todo modos, um certo clima crítico e editorial relacionado com estes conceitos de hibridez, mistura, miscigenação, disseminação que procura realçar, as vezes de forma exagerada, o caráter híbrido ou misturado de certos textos.

no sentido de apresentar a tematização do processo da escrita e um alto grau de autoconsciência narrativa.

Assim como o texto de Faciolince, *Traiciones de la memoria*, o livro de Téllez incorpora fotografias e ilustrações que funcionam como um reforço documental para o que está sendo narrado. Mas, ao contrário do uso de imagens nos textos de Sebald onde as imagens aparecem deslocadas e parecem desestabilizar o discurso, nestes textos latino-americanos há uma clara função referencial e de apoio ao discurso narrativo. Especialmente no caso do texto de Faciolince, as imagens reforçam o caráter documental da história que ele está narrando e contribuem para afirmar uma suposta *verdade* de seu texto. As imagens parecem reforçar o efeito de realidade, como se as palavras por si só não conseguissem alcançá-lo completamente.

O livro de Faciolince está conformado por três relatos (*Un poema en el bolsillo*, *Un camino equivocado* e *Ex futuros*) que misturam o registro autobiográfico com a crônica jornalística e o relato de viagens. Especialmente o primeiro, *Un poema en el bolsillo*, apresenta características que nos interessam para pensar a questão das formas híbridas. O relato está construído como uma pesquisa policial-literária para descobrir o autor de alguns poemas que o narrador encontra no bolso de seu pai o dia em que este é assassinado e que são atribuídos a Borges.

O tempo todo o narrador está afirmando o caráter verídico de sua história. “Es una historia real, pero tiene tantas simetrías que parece inventada. Si no fuera verdad, podría ser una fábula. Aun siendo verdad, también es una fábula” (FACIOLINCE, 2009, p. 15). Precisamente, o fato interessante aqui é que os leitores que não conhecem o contexto específico do qual surge o relato (uma polêmica pública na Colômbia veiculada na imprensa e nas principais revistas literárias) poderiam perfeitamente considerá-lo como construção ficcional. Ou seja, como afirma Derrida,

[p]ode-se identificar um trabalho de arte, de qualquer tipo, mas especialmente um trabalho de arte discursivo, se ele não sustenta a marca de um gênero, se ele não sinalizar ou mencionar isto de algum modo? (DERRIDA, 1992, p. 229) [tradução minha]

Ao deslocar o contexto de publicação do relato do jornal para um

livro que se autodenomina na contracapa como “um híbrido de conto, ensaio e autobiografia”, altera-se o pacto estabelecido com o leitor e se deixa em suspenso o seu caráter verídico. As marcas extratextuais destas formas híbridas (capas e contracapas, orelhas, prólogos, ficha bibliográfica, etc.) também contribuem para sua determinação ou indeterminação.

A questão autobiográfica é outra das variáveis centrais na caracterização destas formas híbridas. Em todos os textos analisados aparece um certo tipo de autobiografia ou de autoficção. No caso de Pitol, uma espécie de autobiografia literária na qual se reconstrói a vida seguindo a trilha de suas leituras e do processo que rodeia a escrita de sua obra. O caso de Bolaño estaria mais próximo do que tem sido definido nos estudos literários como autoficção, ou seja, a aparição de um personagem-narrador que guarda traços biográficos semelhantes com o autor real, mas que não se identifica plenamente com ele.

Livros como *Ómnibus* de Elvio Gandolfo e *Ó* de Nuno Ramos, misturam o registro autobiográfico com o ensaio, o diário íntimo e o relato de viagens. Compartilham uma estrutura fragmentada, embora o texto de Gandolfo mantenha uma linha narrativa central relacionada com as viagens de ônibus entre Rosário e Buenos Aires, enquanto que o livro de Ramos reúne uma série de fragmentos, alguns autobiográficos, outros de corte mais ensaístico, pulando entre distintos temas e motivos (entre outros, comenta temas como a linguagem, a decadência do corpo, o impacto da TV, os prédios vazios, o bonde). O livro de Ramos também poderia ser lido como um extenso poema em prosa, pois se destaca o lirismo e o cuidadoso tratamento da linguagem. Alguns fragmentos do livro, especialmente os intitulados *Ó*, poderiam fazer parte de um livro de poemas. Nesses fragmentos adquire maior centralidade a sonoridade das frases, há uma abundância de imagens e metáforas e se quebra com a estrutura narrativa linear. Inclusive a tipografia do texto muda, usando letra em cursiva, diferenciando-se dos fragmentos mais narrativos e ensaísticos.

Também esses livros receberam um tipo de recepção que destaca seu caráter ambíguo. Alberto Giordano afirma em relação ao livro de Gandolfo que

sin adecuarse por completo a las convenciones de ninguno de esos géneros, el último libro de Elvio Gandolfo se

puede leer como un ensayo, un diario íntimo, una novela, y también como una carta de amor (GIORDANO, 2008, p. 72).

José Antonio Pasta diz, na contracapa do livro de Ramos, que

... os textos que o compõem em sua unidade tão estrita quanto desatada não são contos, nem poemas em prosa, nem crônicas, nem ensaios, nem crítica, nem romance, nem autobiografia etc., sendo, no entanto, tudo isso e mais uma coisa incerta e não-sabida (PASTA, 2009).

Em geral, estas formas híbridas recentes podem se enquadrar no que tem sido chamado o giro autobiográfico da literatura contemporânea, constituído pelo auge de escritas íntimas (diários, cartas, confissões), *blogs*, autoficções e inclusive ensaios que desconhecem as fronteiras entre literatura e vida real. Trata-se de textos que, diferentemente do passado, reclamam certa *pretensão de verdade* e que desestabilizam o estatuto ficcional do literário.

Por outro lado, todos eles apresentam uma recusa da pura narração, aproximando-se do gesto reflexivo e ensaístico. Em alguns casos, um tipo de reflexão centrada sobre a própria literatura e o ato de escrever, mas também como no caso de Ramos e Gandolfo, por exemplo, um gesto reflexivo que se volta para seu entorno social e simbólico, ultrapassando o campo estritamente literário. Trata-se de uma voz particular (extensiva a muitos narradores e narradoras contemporâneas) que é ao mesmo tempo uma voz pessoal que não cai necessariamente no registro biográfico, mas que deriva para uma linha mais reflexiva e ensaística⁵.

Incerteza, ambiguidade, contaminação, são temas que se destacam quando nos aproximamos destas formas híbridas contemporâneas. Questões que não somente fazem referencia à mistura de gêneros desde um ponto de vista formal, mas também ao estatuto do discurso literário. Essa impureza, para Derrida, seria precisamente a marca distintiva do literário. A lei do gênero seria assim um princípio de contaminação, impureza e transgressão. Para ele, “um texto não *pertenceria* a nenhum gênero. Cada texto *participa* de um ou vários gêneros, não há texto sem

5 José María Pozuelo a define como “voz reflexiva” comumente associada ao registro do ensaio: “Tal voz reflexiva realiza esa *figuración personal*, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos [os autores] en cuanto responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores” (POZUELO, 2010, p. 30).

gênero, sempre há gênero e gêneros, mas essa participação não é jamais um pertencimento.” (DERRIDA, 1992, p. 230) [tradução minha]

Analisando o romance de Maurice Blanchot, *La folie du jour* (1973), Derrida chega à conclusão de que não é possível delimitar o discurso literário, ou seja, haveria um problema de limitação insolúvel. Seria essa impossibilidade precisamente o aspecto essencial de um texto classificado como literário. Assim, o literário estaria em um lugar ambíguo, em um lugar de suspensão, suspensão dos valores, suspensão da lei. Por isso a lei do gênero seria exatamente a suspensão da lei de imposição de limites.

Ao colocar em evidência o caráter ambíguo da sua condição, estas formas híbridas voltam a colocar no centro do debate a ambiguidade e impureza própria do discurso literário.

A questão da ficção

Fazendo referência às formas híbridas contemporâneas Catherine Gallagher afirmava que “[...] as novas formas narrativas mistas não tornarão obsoleta a pesquisa sobre o que sabemos acerca da ficção – ou seja, o que sua história legou para nossas práticas de leitura –, ao contrário, irão torná-la cada vez mais necessária” (GALLAGHER, 2009, p.658).

Penso, como Gallagher, que a caracterização do que consideramos ficção hoje em dia aparece no centro da problematização das formas híbridas contemporâneas. Gallagher, no texto citado, mostra como o surgimento do romance não seria somente o surgimento de um gênero de narrativa ficcional entre outros senão precisamente o gênero mediante o qual a ficção (como a entendemos ainda hoje) torna-se explícita e manifesta e é aceita por todos. Assim, os romancistas do século XVIII liberaram a ficção ao renunciarem às tentativas de convencer os leitores de que suas histórias eram verdadeiras ou de algum modo diziam respeito de pessoas reais.

A própria evolução da palavra *fiction* (em inglês) mostra essa transformação ao passar no fim do Séc. XVIII a significar “Gênero literário que narra eventos imaginários e retrata personagens

imaginárias”, tornando obsoleto o significado anterior de “engano, dissimulação, fingimento”. Tanto em português como em espanhol, embora o significado de ficção ainda se vincule ao ato de fingir (“Ato ou efeito de fingir”), o uso mais comum do termo aponta no mesmo sentido de sinalizar um gênero de narração ou representação de fatos e personagens imaginários ou inventados.

O paradoxo apontado por Gallagher é que ao mesmo tempo em que o romance liberou a ficção também lhe estabeleceu limites precisos dentro da verossimilhança. De uma ficção “honestá” esperava-se tradicionalmente que fosse não crível (ou seja que estivesse mais próxima da chamada *fantasy*). Somente as narrações verossímeis surgidas no Séc. XVIII permitiram a afirmação de um conceito mais refinado de ficção, ou seja, histórias críveis que não tivessem a pretensão de serem tomadas por verdadeiras.

Essa aceitação da verossimilhança como forma de verdade antes que de fraude, afirma Gallagher, está na origem do conceito de ficção e, ao mesmo tempo, na do romance como gênero. Algo similar ao que afirma Juan José Saer em *El concepto de ficción*: “[I]a verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción” (SAER, 1997, p. 9). Nessa mistura entre o empírico e o imaginário, para Saer, a ficção se manteria à distância tanto dos profetas do verdadeiro como dos eufóricos do falso.

Para Jaques Rancière essa distinção entre a ficção e a mentira estaria definindo o campo específico da arte:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime estético das imagens (RANCIÈRE, 2005, p. 53).

Por definição não podemos recorrer a fontes externas à própria ficção para obter informações sobre os personagens. Essa “pobreza do conhecimento da coisa” seria a essência da ficção tal como definida por Blanchot (Cf. 2011), o espaço do inverificável que marcaria a fronteira com os gêneros da denominada *non-fiction*. Algo precisamente com o qual experimenta permanentemente a chamada literatura pós-moderna, a auto-ficção e as formas híbridas contemporâneas ao misturar personagens imaginários com personagens reais, ao experimentar com a

identidade entre narrador-autor-personagem, ao usar eventos históricos reais como base para construir suas narrativas.

Para Luiz Costa Lima (2005) o discurso ficcional teria como primeiro traço distintivo a sua posição peculiar quanto à questão da verdade. Todas as outras formas discursivas para ele trazem em comum a presunção de verdade, e o que varia seriam os aparatos da verdade. Assim, a ciência opera mediante validação de hipóteses; a religião mediante a crença e a convicção interna; e a filosofia mediante a eficácia da problematização oferecida. O discurso ficcional por sua parte seria *sui generis* porque suspende a questão da verdade.

No entanto como afirma Costa Lima, por mais *sui generis* que possa ser o discurso ficcional, ainda assim se apoia necessariamente em um certo pacto social. Assim, a ideia de ficcionalidade pertenceria à expectativa atual do leitor comum de obras denominadas como literárias.

Seguindo esses critérios, as formas híbridas parecem se colocar intencionalmente em um lugar incômodo em relação a esse pacto social e às expectativas dos leitores de obras literárias. Tratar-se-ia, para usar os termos propostos por Bakhtin (2003), de uma possível interpenetração de diversas esferas associadas com determinados gêneros do discurso que, ao se imbricarem, geram complicações para sua definição, assim como para o claro estabelecimento de categorias de leitura.

Por outro lado, ao tentar transgredir novamente tais fronteiras, estas formas híbridas parecem por em cena, de maneira muito explícita e enfática, o caráter problemático do próprio discurso ficcional quanto a sua indeterminação essencial. Em palavras de Rancière:

A soberania estética da literatura não é, por tanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Cedomil Goic (1998) analisando o romance hispano-americano colonial já notava que essa mistura e transgressão de gêneros e registros discursivos não é um fenômeno infrequente na história literária do continente. O recurso já fazia parte das estratégias dos escritores desde pelo menos o século XVII. Não obstante, diz ele, corresponderia à experiência primária de leitura o fato de perceber a intenção genérica

das obras. Nesse sentido, por exemplo, obras como os “livros de visões” e as “alegorias”, seriam gêneros institucionalizados que o leitor compreenderia como obras de edificação espiritual e não como obras de invenção. Assim mesmo, textos da época colonial como *El carnero*, *Miscelanea antártica* ou *Restauración de la Imperial* misturavam o gênero histórico e o tratado de caráter no literário (político, religioso, moral) com histórias imaginárias que funcionavam à maneira de exemplos, sem que por essa razão fossem lidas ou compreendidas em sua totalidade como romances ou obras de imaginação.

O que quero destacar com esses exemplos é o fato de que, embora não se trate de um recurso totalmente inovador, a mistura de gêneros nas obras atuais parece desestabilizar o pacto de leitura institucionalizado entre leitores e obras literárias. Pelo menos essa ideia se desprende quando se analisam as resenhas e comentários realizados por leitores, críticos e outros escritores evidenciando o modo como a questão da indeterminação genérica cobra uma importância central na recepção destas obras.

Como víamos antes, um dos aspectos destacados na análise destas formas híbridas é que se constroem misturando o discurso ficcional (que não teria presunção de verdade, tal como definido por Costa Lima) com outro tipo de discursos em que existiria essa presunção de verdade (como o ensaio, o discurso da crítica e da história literária e a autobiografia). Esse *truth claim* seria um aspecto central do romance pós-moderno na América Latina segundo Raymond L. Williams (1995), e talvez esteja em sintonia com as teses que apontam a certo *retorno do real* na literatura latino-americana das últimas décadas.

Desde diferentes perspectivas, intervenções críticas como as de Florencia Garramuño (2014, 2009), Reinaldo Laddaga (2007), Josefina Ludmer (2010), Diana Klinger (2007), Alberto Giordano (2008) ou Luz Horne (2011), entre outros, apontam para novas configurações do campo literário latino-americano contemporâneo nas quais categorias relativas ao estatuto do real e da ficção nos textos literários são problematizadas.

Laddaga, por exemplo, destaca como um dos traços centrais dos novos artistas e escritores a propensão a explicitar em suas obras as próprias condições de sua realização, os materiais que foram usados e até as causas que levaram ao processo de composição, prolongando

desse modo uma das linhas centrais da tradição moderna. Embora para Laddaga essa estratégia seja distinta do modo utilizado por Brecht (de distanciamento crítico) ou da afirmação da artificialidade de todas as construções de linguagem (como em Severo Sarduy). Para ele, essa explicitação recente estaria relacionada com uma vontade atual de *transparência* e certa nudez como valoração positiva tanto no artista como nas relações sociais como um todo. Assim, haveria nas obras desses autores uma tendência a evidenciar no próprio presente da narração os arquivos de seus processos artísticos, gerando uma continuidade entre experiência e escrita e oferecendo ao leitor mais que objetos acabados, a sensação de um processo em curso.

Com uma proposta que tem gerado bastante polêmica no âmbito dos estudos literários latino-americanos, Josefina Ludmer parece radicalizar o sentido dessas mudanças literárias recentes ao propor o surgimento de um novo estágio denominado por ela como de “post-autonomia”, caracterizado pela impossibilidade de localizar as novas obras literárias dentro das categorias tradicionais da crítica. Para Ludmer estas obras fariam parte de um novo espaço post-autonômico no qual se apagam as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre o literário e o não-literário. Ludmer propõe o conceito de “realidadficción” como uma categoria mais adequada para entender estas formas híbridas atuais onde ficaria em evidência uma mudança do estatuto da ficção no sentido em que já não parece constituir um gênero ou um fenômeno específico, mas abarcar a realidade até se confundir com ela.

Klinger e Giordano, entre outros, destacam a preeminência do registro autobiográfico na literatura contemporânea, um certo *retorno do autor*, no sentido de um auge do registro autobiográfico, de gêneros associados ao confessional e de exploração da experiência íntima e subjetiva, posterior à chamada “morte do autor” tal como teorizada por críticos franceses como Roland Barthes e Michel Foucault nas décadas de 60 e 70. No entanto, para Klinger, não se trataria de uma mera ficcionalização da experiência autobiográfica nos textos contemporâneos latino-americanos senão de uma operação *performática*, que consiste na criação do sujeito através da escrita. Um tipo de operação mais próxima da chamada “autoficção” do que do autobiográfico como era tradicionalmente compreendido.

Para Giordano, esse giro constituído pelo auge de escritas

íntimas (diários, cartas, confissões) e *blogs* de escritores, mas também por relatos, poemas e até ensaios críticos que desconhecem as fronteiras entre literatura e *vida real*, corresponderia a uma série de textos que se situam nas margens ambíguas da instituição literária e que impugnam esses limites, embora o façam, na maioria das vezes, mais por indiferença que por uma verdadeira vontade de ruptura com as determinações institucionais.

São textos, por outro lado, que reclamam uma *pretensão de verdade*, caso distinto das novelas autobiográficas que se enquadravam antes em um claro estatuto ficcional. Mas, inclusive no caso destas últimas, para Giordano, o que teria mudado em relação ao passado, não seriam tanto as características próprias dos textos autobiográficos senão suas condições de recepção atuais, o que faz com que as obras que usam vestígios da vida dos autores para construir um relato – algo que sempre se fez na literatura – tendam a ser lidas hoje como uma *performance* intimista, autêntica e honesta.

Por outro lado, relativizando as interpretações mais radicais de Ludmer e de Laddaga, Giordano se pergunta se estas novas configurações corresponderiam realmente a uma transformação essencial no campo da literatura e das artes ou se, pelo contrário,

¿No sería más conveniente pensar que la ambigüedad de algunas prácticas del presente significa otro avatar, condicionado por el estado actual de la cultura pós-moderna, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura desde sus comienzos, antes que un síntoma [...] de la formación de un nuevo ‘imaginario de las artes verbales’ heterogéneo al que se definió en la modernidad? (GIORDANO, 2010, p. 11).

Seja como transformação radical do estatuto do literário ou como outras possibilidades dentro de um marco de contradição essencial da literatura moderna, o caso é que propostas literárias híbridas, como as que vêm sendo analisadas neste ensaio, geram pelo menos a inquietação frente as possibilidades de relação entre escritura e realidade nos contextos contemporâneos.

Neste sentido, analisando textos literários brasileiros e argentinos publicados especialmente a partir dos anos 80, Florencia Garramuño afirma que:

Não decorre deles a ideia de que um sujeito e uma

experiência plenos habitem ‘no real’ mas não possam ser capturados pela poesia ou pela escritura; a ideia é, pelo contrário, que nessa captação de um sujeito e de uma experiência incompletos os textos se colocam como indiferenciados do real (GARRAMUÑO, 2011, p. 38).

Acredito que as formas híbridas discutidas aqui fazem parte de um espaço mais amplo de textos recentes que desestruturam gêneros e subjetividades e que trabalham com esses *restos do real* tal como caracterizados por Garramuño, ou como afirma Luz Horne (2011), textos nos quais não se busca *representar* o real senão sinalizá-lo, incluir o real na forma de indício ou rastro e, ao mesmo tempo, produzir uma intervenção no real.

BIBLIOGRAFIA

AMAR Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. “A linguagem da ficção”. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOLAÑO, Roberto. *Entre Paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

COSTALIMA, Luiz. *História-Ficção-Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Limites da voz. Montaigne, Schlegel, Kafka*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

DERRIDA, Jacques. “The law of genre”. In: ATTRIDGE, Derek (editor). *Acts of literature*. New York-London: Routledge, 1992.

ECHEVARRÍA, Ignacio. “Presentación”. In: BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

FACIOLINCE, Héctor Abad. *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009.

GALLAGHER, Catherine. “Ficção”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GANDOLFO, Elvio. *Ómnibus*. Buenos Aires: Interzona, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

_____. “Os restos do real – literatura e experiência”. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.), *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GIORDANO, Alberto. *Los límites de la literatura*. Cuadernos del Seminario. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.

_____. “Una antropología de lo fugaz. Sobre Ómnibus de Elvio Gandolfo”. In: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

_____. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

GOIC, Cedomil. “La novela hispanoamericana colonial”. In: MADRIGAL, Luis Íñigo (Coordinador). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

GONZÁLEZ Echeverría, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

HORNE, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MASOLIVER, Juan Antonio. *Sergio Pitól*. Revista Fractal, No. 10, julho-setembro, 1998.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLMOS, Ana Cecilia. “Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual”. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 38, Brasília, julho/dezembro, 2011.

OVIEDO, José Miguel. *Nazis de Papel*. Revista Letras Libres, noviembre, 2005.

PASTA, José Antonio. “Apresentação”. In: RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986.

PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama, 1997.

POZUELO, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Junta de Castilla y León; Universidad

de Valladolid, 2010.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

TÉLLEZ, Fredy. *La ciudad interior*. Bogotá: Orígenes, 1990.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond L. *The postmodern novel in Latin America. Politics, culture and the crisis of truth*. Londres: MacMillan, 1995.