

# O PÓS-MODERNISMO LATINO-AMERICANO

Maria Mirtis Caser  
(LETRAS - UFES)

A partir dos anos 50, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, algumas transformações essenciais começam a ser observadas em todos os movimentos artísticos. Na arquitetura ocorre a mistura de estilos, o abandono dos modelos comuns a várias realidades e conseqüente integração ao paisagismo local (não se encontrarão mais as mesmas soluções arquitetônicas para locais de ambientes, cultura e condições físicas totalmente diversos); nas artes plásticas, o cotidiano e os produtos de consumo se transformam em temas de arte e na música as transformações são desconcertantes. Todos esses fatos advertem os estudiosos de que uma nova realidade se instalava nos meios de produção artística. Essas modificações se deram especialmente no âmbito do primeiro mundo, nos Estados Unidos e Europa, como reação ao modernismo, mas querem alguns estudiosos que essa nova corrente tenha seus frutos na América Latina e, mais ainda, há aqueles que vêem em Borges o 1º autor pós-moderno, transformando a Argentina, a América Latina e, conseqüentemente, o "terceiro mundo", da literatura alegórica na opinião de Jameson, no berço do elitizado e primeiro mundista pós-modernismo.

As características mais marcantes do modernismo estão presentes no pós-modernismo, que tem com o movimento que o antecede uma relação de ruptura, mas ao mesmo tempo pode ser visto como um movimento que seleciona e intensifica certas tendências do modernismo.

Para Nicolas Casullo, a questão das relações entre o modernismo e o pós-modernismo pode ter sua origem na perda de referência, na debilidade de certezas de uma época que vive entre as possibilidades de desumanização pelo excesso de produção e tecnologia, por um lado, e de miséria, falta de condições mínimas e carência, por outro. O movimento se caracteriza pelo fato de diferentes campos teóricos entrarem na discussão, uma vez que se trata de uma reflexão sobre a estruturação do mundo histórico. A Razão e o Iluminismo que davam sustentação às nossas crenças já não são inatacáveis e a crise se instala não mais nas individualidades atormentadas, mas como caracterizadora de toda uma época.<sup>1</sup>

Essa crise, que caracteriza a época em que vivemos e que se evidencia no discurso auto-avaliador, parece levar a crer que os valores absolutos não têm mais espaço: no entanto, essas questões apenas recebem novo enfoque, com a discussão acerca da legitimação. Para Lyotard<sup>2</sup> a questão da legitimação do saber é crítica, devido à perda de credibilidade dos grandes "récits", grandes tentativas de soluções coletivas — a revolução, a psicanálise, a família. Essa questão da deslegitimação dos grandes relatos pode ser vista como um efeito do desenvolvimento das técnicas e das tecnologias a partir da Segunda Guerra Mundial. A modernidade é um mundo de representações que revê valores, conhecimentos e certezas, em conseqüência do enfrentamento com os valores, conhecimentos e certeza da Razão. Com a deslegitimação dos grandes relatos, a interpretação do mundo passou a caber a um sujeito esvaziado de poder ou, pelo menos, detentor de um poder que passa pela descentralização, e que, esfacelado, se multiplica em diferentes centros e desfaz qualquer pretensão totalizadora das narrativas.

Caracterizado por Linda Hutcheon como essencialmente contraditório, o pós-modernismo não é de fácil delimitação, uma vez que para defini-lo é necessário apreender o momento

que se vive, o contemporâneo, tarefa impossível para alguns, já que para falar com autoridade sobre determinado assunto é preciso conhecê-lo e para conhecê-lo é necessária a experiência de tê-lo vivido, e como tê-lo vivido já, se ele está sendo agora? Irônica, Bernadette Lyra diz do pós-moderno que "passou a designar os impulsos libertários que vieram após se desatarem os ascéticos laços da vanguarda em suas relações com a história" e que "o termo pós-moderno, tão vago e esquisito quanto o termo vanguarda, condensou uma lista de outros que não pegaram. O que é pós-moderno? Indagava-se por toda parte. Uma moda? Uma escola? Um movimento? Uma sensibilidade?"<sup>3</sup>

Embora usado em literatura em 1934, por Federico de Onis, e comum entre alguns escritores, nas décadas de 50 e 60, o pós-moderno eclode como movimento na década de 70, quando várias áreas de produção artística começam a impor suas idéias e possibilidades de conceito e começam a influenciar-se umas às outras. Nessa época, a falta de limites entre as várias disciplinas pode ser observada com mais clareza. Os limites definidos da obra de arte são ultrapassados e na literatura obras de ficção se permitem a crítica, transformando-se em obras auto-analisadoras, com a ficção discutindo a própria ficção, caracterizando dessa maneira uma mudança nas relações entre a atividade criadora e a atividade crítica. Para Steven Connor essa auto-reflexão é bastante significativa, pois "o pós-modernismo não encontra o seu objeto inteiro na esfera cultural, nem na esfera crítico-institucional, mas em algum espaço negociado entre as duas."<sup>4</sup>

Está claro que essa excessiva auto-reflexividade provoca reações contrárias como a de Charles Newman, ácido crítico do pós-modernismo, para quem a linguagem crítica e a linguagem literária do pós-modernismo "renunciaram deliberadamente a toda relação com um valor de uso confiável e acumulam obscuridade sobre obscuridade em intermináveis espirais de autoavaliação."<sup>5</sup>

Conforme dissemos anteriormente, para Linda Hutcheon a contradição é a marca fundamental do pós-modernismo. Usando e subvertendo os conceitos com os quais se confronta, o pós-modernismo cai na ambigüidade de, ao mesmo tempo, incorporar e desafiar as idéias que trabalha. Em *Poética do pós-modernismo*, Hutcheon discute as relações do pós-modernismo com o modernismo e os intrincados laços que existem entre as várias formas de arte que constroem o movimento atual da cultura. Dentre essas formas (arquitetura, a pintura, a fotografia, a dança) ela considera a arquitetura um "paradigma da nossa necessidade de investigar a relação da ideologia e do poder com todas as nossas atuais estruturas discursivas".<sup>6</sup> Apesar de abordar com profundidade os papéis exercidos pelos vários ramos da arte, é da literatura que se ocupa com especial interesse a autora. O gênero escolhido é o romance, e dentro dele sobressai a *metaficção historiográfica*, que a autora considera campo ideal para se trabalharem as contradições do pós-modernismo, pois para esse tipo de produção literária convergem todos os questionamentos e dúvidas da teoria moderna. Nela convivem a ficção, a história e a teoria com fronteiras totalmente fluidas.

Paradoxos, descentralização de perspectiva, estilhaçamento do poder, transformação da história em simples discurso construído é o que se encontra, por exemplo, em *A morte de Artemio Cruz*, do mexicano Carlos Fuentes, que, numa superposição de vozes e tempo e indefinição de fronteiras da ficção e da não-ficção, permite ao leitor uma releitura das verdades da Revolução Mexicana. Hutcheon chama a atenção para o fato de o título já apontar para a irônica inversão das convenções biográficas: a morte e não a vida é o objeto do enfoque. É da autora a afirmação a seguir:

*A utilização de três vozes e três tempos  
verbais reafirmam a situação enuncia-*

*tiva ou contexto discursivo da obra. A terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e constatadora, correspondente à história e ao realismo, é inserida, e ao mesmo tempo é atingida pelas outras.<sup>7</sup>*

A relação das obras pós-modernistas com a história não é atingida pelo caráter auto-reflexivo que caracteriza o movimento; essa relação paradoxal se estabelece na reavaliação das noções de paródia, de intertextualidade, de subjetividade e outros conceitos fundamentais para literatura. A paródia representa de maneira precisa o caráter pós-modernista, que incorpora ao mesmo tempo que rejeita o material de trabalho, que, no caso no caso da metaficção historiográfica, é o passado. A paródia pode ainda estabelecer um novo conceito de originalidade com a multiplicação ou a provisoriabilidade na colocação dos narradores. Exemplos disso são algumas metaficções historiográficas de escritores latinos, como Abel Possi, Carlos Fuentes ou Roa Bastos, nas quais as vozes narrativas se integram, se chocam, num jogo que necessita, para se concretizar, da cumplicidade do leitor, que deixa de ser apenas espectador para ser co-autor da obra.

O pós-modernismo na América Latina tem atraído a atenção dos críticos, que se dividem na tarefa de admitir ou não a possibilidade de verificar e analisar a produção cultural latino-americana sob a luz da nova estética. A formação da América Latina é altamente polêmica, com uma colonização que consolida valores pré-modernos da Europa de então. Espanha e Portugal, com a intenção de alargar suas fronteiras, deixam seus lares e vêm em busca de terras, aventura e fortuna no Ocidente. A Europa Ocidental que Colombo deixa no final do século XV tem uma estrutura essencialmente feudal, formada por uma pequena aristocracia de nobres e uma grande maioria de servos camponeses. Os conceitos espirituais e as crenças religiosas estão totalmente dominados pela Igreja Católica e cegamente atados ao Papa, e não enfrentam, até aquele momento, nenhuma oposição sistemática ou digna de cuidados. A verdade é ditada pela filosofia e pela teologia, que são aceitas como a mais importante atividade mental e cujos enfoques não são contestados.

Os alquimistas são os únicos que ensaiam passos científicos e têm como objetivo a transformação de metais vis em metais nobres e a descoberta do elixir da vida. Os experimentos científicos, transformadores da vida dos homens, não são praticados pelos sábios de então. O ensino trazido pelos colonizadores portugueses e espanhóis para o Novo Mundo é autoritário, a fonte do saber são as sagradas escrituras e as obras dos gregos antigos interpretadas pelos homens da Igreja que mantém o saber e o poder.

Essa é a realidade cultural que trazem os conquistadores para o Novo Mundo, que manteria em suas instituições de ensino os métodos escolásticos até um tempo em que outras populações já têm acesso a um tipo de ensino menos conservador e mais voltado ao questionamento e à pesquisa científica. É evidente, no entanto, que a Península Ibérica não se fecha completamente aos avanços da ciência que ocorrem nas países vizinhos, e no século XVI, por exemplo, a Península Ibérica experimenta importante desenvolvimento nos conhecimentos cosmográficos. A Casa do Comércio de Sevilha se transforma no principal depósito europeu de informação geográfica e cartográfica. No Novo Mundo, apesar das atrocidades cometidas contra os nativos (veja-se, como exemplo, as denúncias de Las casas), há, por parte dos exploradores, tentativas de solução para as relações com os índios, com o estabelecimento de comunidades experimentais que criam técnicas sociológicas que são até nossos dias empregadas por sociólogos.<sup>8</sup>

Claro que todas essas circunstâncias histórico-culturais provocam reações de revolta do homem americano contra a tradição autoritária, a imposição das instituições de ensino e todo o discurso colonialista e hegemônico praticado pelos colonizadores, conferindo aos movimentos culturais da América Latina um caráter bastante distinto daquele que se observa nos movimentos das sociedades que vivem outra história e outras tradições em sua formação.

Todas essas particularidades que entram na formação da identidade latino-americana tornam extremamente polêmica a afirmação da existência ou não de um pós-modernismo na nossa América. A discussão se baseia em termos de próprio versus estrangeiro, com alguns teóricos defendendo ser o termo pós-modernismo uma marca definitivamente primeiro mundista, que em nada se harmoniza com a nossa realidade. Todas as nossas tentativas no sentido de sermos pós-modernistas não passam, para esses críticos, de cópia do que acontece em outras realidades.

Para outros críticos, entretanto, a produção cultural latino-americana, especialmente a produção literária, poderia não só ser analisada à luz da nova estética como ser vista como o berço da pós-modernidade com Borges. Yúdice em seu artigo intitulado *¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?* cita algumas opiniões defendidas por críticos contrários à aceitação do termo para nossa realidade e defende um conceito para o movimento que admitiria incluir-se a produção latino-americana entre suas fileiras. Um dos críticos citados por Yúdice é Juan Corradi, para quem não se pode falar de modernidade na Argentina ou na América Latina; para ele o que se estaria fazendo seria uma pseudo-modernidade. Waisman, outro especialista citado no artigo, afirma que o discurso da pós-modernidade na Argentina é mera reprodução, enquanto para Avellaneda, mais um para engrossar a lista dos desfavoráveis ao nosso pós, os escritores mais jovens que acreditam estar sendo pós-modernos estão, na verdade, fazendo cópias ou simulacros. Outro parecer nessa mesma linha é o de Nelson Osorio, que liga o conceito à noção de alienígena e, portanto, não aplicável à realidade latino-americana, que, segundo ele, não chegou sequer à modernidade.

Em resposta a esses juízos, Yúdice propõe uma análise da pós-modernidade em duas dimensões: a da heterogeneidade de formações econômico-sócio-culturais irreduzíveis a uma modernidade monológica e a da possibilidade de participação democrática nessas formações heterogêneas, o que daria à América Latina, com seus modos de produção e suas possibilidades de participação democrática, uma heterogeneidade tal que a transformaria em uma praticante de um pós-modernismo *avant la lettre*. O pós-modernismo aqui seria uma realidade antes de acontecer na Europa e nos Estados Unidos. Para Yúdice, a pós-modernidade deve ser analisada não como um substituto da modernidade, mas como uma das respostas às múltiplas modernidades, em uma das quais se poderia incluir a produção cultural, ou pelo menos a literária, da América Latina.<sup>9</sup>

Essa defesa de um pós-modernismo latino-americano está sedimentada na miscigenação da formação de nossa cultura, com indígenas, camponeses e descendentes de escravos convivendo naturalmente com homens das cidades, possuidores de um nível de vida comparado ao dos grandes centros; o que daria origem a formas alternativas de produção cultural que poriam em cheque a legitimação dos grandes *révélés* da modernidade, e nos colocaria dentro da nova estética, se se aceita a tese de Lyotard da deslegitimação dos grandes *révélés* como característica do pós-moderno. Essas manifestações excêntricas encontráveis na América Latina, onde, diz Carpentier, "coexisten edades diferentes, donde un hombre del siglo veinte puede estrechar la mano de un hombre del cuaternario, que nada sabe de los periódicos y las comunicaciones y lleva una vida medieval"<sup>10</sup> dariam margem ao aparecimento de estéticas heterogêneas e, talvez, pós-modernistas.

A posição contrária à aceitação de análise de nossa produção cultural à luz do pós-modernismo tem embasamento histórico e, como os seus defensores vêem o pós-modernismo como resultado de saturamento de sociedades sofisticadas e altamente desenvolvidas, é natural que excluam da pós-modernidade a América Latina.

Acreditamos que, se se considera como marcas do pós-moderno a desconstrução das narrativas totalizadoras e o questionamento do papel do Iluminismo na sustentação de nossas crenças, pode-se ver a produção literária da América Latina sob a ótica do pós-modernismo, uma vez que apresenta nas últimas décadas transformações muito significativas, com o emprego de elementos estéticos indicadores de modernidade. Podem-se apreender em narrativas de autores como Fuentes, Roa Bastos, Ana Miranda e outros alguma(s) qualidade(s) como as que enumera Eduardo Coutinho:

*... a presença mais intensa da mídia extra-literária, a acentuação da fragmentação do texto e da polifonia de vozes narrativas, a presença freqüente do pastiche, substituindo muitas vezes a paródia (...) e a consciência hiperbólica do texto enquanto tal...<sup>11</sup>*

Em *Como agua para chocolate*, a mexicana Laura Esquivel se põe dentro do pós-modernismo com a desconstrução do milenar discurso sobre o que é melhor e o que mais convém às mulheres. Discurso que, devidamente manipulado, acaba por converter as próprias mulheres, que o defendem (algumas) como necessidade natural, sem a preocupação de perguntar-se quem o instituiu, como e por quê? No romance da escritora mexicana, a protagonista Tita, ao nascer, dispensa a tradicional palmada para o choro, já que ela nasceu aos gritos, por saber (desde sempre) que não poderia conhecer o amor, uma vez que o matrimônio lhe seria negado, pelo fato de ser ela a filha mais jovem e, portanto, a responsável pelos cuidados com a mãe, até a morte desta. Mamá Elena, a matriarca, exerce com rigor o papel de guardiã da tradição familiar e reprime em Tita quaisquer desejos de romper com o velho costume.

Movida pela paixão que sente por um jovem vizinho, que pretende pedir sua mão, Tita tenta se rebelar contra a imposição defendida pela mãe como natural e indiscutível, e ousa questionar, pela primeira vez, a vontade da matriarca, protestando contra a ordem de não deixar que Pedro viesse pedi-la em casamento. A mãe, no entanto, não lhe dá ouvidos, impedindo-a de manifestar-se contra o que ela considerava fato natural e não construído por quem quer que fosse. Dessa maneira, Tita baixa a cabeça, conformando-se, aparentemente, com a sorte que o destino lhe reservara. Mas não era assim, pois, no íntimo, Tita sabia que as coisas não eram daquela maneira porque eram, mas porque alguém assim o desejara e estabelecera, sem consultar aqueles (aquelas) que maior interesse tinham na questão, e remói a ordem:

*Sin embargo, Tita no estaba conforme. Una gran cantidad de dudas e inquietudes acudían a su mente. Por ejemplo, le agradaría tener conocimiento de quién había iniciado esta tradición familiar. Sería bueno hacerle saber a esta ingeniosa persona que en su perfecto plan para asegurar la vejez de las mujeres*

*había una ligera falla. Si Tita no podía casarse ni tener hijos, ¿quién la cuidaría entonces al llegar a la senectud? ¿Cuál era la solución acertada en esos casos? ¿o es que no se esperaba que las hijas que se quedaban a cuidar a sus madres sobrevivieran mucho tiempo después del fallecimiento de sus progenitoras? ¿Y dónde se quedaban las mujeres que se casaban y no podían tener hijos, quién se encargaría de atenderlas? Es más, quería saber, ¿Cuáles fueron las investigaciones que se llevaron a cabo para concluir que la hija menor era la más indicada para velar por su madre y no la hija mayor? ¿Se había tomado alguna vez en cuenta la opinión de las hijas afectadas? ¿Le estaba permitido al menos, si es que no se podía casar, el conocer el amor? ¿O ni siquiera eso?<sup>12</sup>*

Embora essas perguntas estivessem fadadas a fazer parte de um arquivo de perguntas sem respostas, pelo menos Tita se havia permitido pensá-las, o que por si já constituía um enfrentamento e uma possibilidade de quebra do discurso tão bem construído e imposto.

As regras que Tita tenta romper não se restringem às mudanças nas questões de família e de amor; também em outro campo, o do tecer, que tem caracterizado o papel das mulheres no decorrer dos tempos (bom passatempo para as Penélopes que esperam seu Ulisses), Tita tenta saltar etapas e coser sem alinhar antes, no que é prontamente repreendida por sua mãe, que a obriga a desfazer o feito e seguir todos os passos recomendados pela tradição. Quando Tita tenta se rebelar contra a ordem estabelecida, é interrompida pela mãe, que lhe recrimina o ato de rebeldia: "¿Vamos a empezar otra vez con la rebeldía? Ya bastante tenías con la de haberte atrevido a coser rompiendo las reglas."<sup>13</sup>

Impedida de realizar seus desejos, Tita se volta para a cozinha, território onde se sente livre do jugo materno e no qual dá vazão a toda sua fantasia, criando com paixão cheiros e gostos com os quais envolve a todos, especialmente o homem amado, com quem estabelece uma relação de extrema sensualidade contida nos pratos que faz com seu amor e seu sangue: "Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudes la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual, através de la comida."<sup>14</sup>

A presença de textos extra-literários, receitas culinárias, que recebem tratamento literário de Esquivel, mesclados à ficção nessa "novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros", e a ruptura com as verdades dos discursos impostos ratificam a posição dos defensores da existência de um pós-modernismo nas letras latino-americanas.

Talvez seja possível afirmar que a estética do Pós-modernismo chega até a literatura infanto-juvenil, cujos autores vivem, naturalmente, as contradições de um tempo desestruturado e desestruturante, razão porque não de receber e produzir arte e literatura dentro dos novos moldes (ou novas rupturas). Podemos citar, como exemplo, o trabalho da argentina

Márgara Averbach, *Cuentos de arriba y de abajo*, onde a autora, contando história para "niños," desfaz noções sacralizadas, como no conto *Una explicación*, no qual a mãe, depois de tentar explicar as noções de "arriba" e "abajo" a seu filho, conclui pela desimportância desses conceitos: "Mamá también piensa. Se ríe. No le importa el trabajo que no está haciendo. Arriba y abajo es lo mismo, dijo Joaquín. Tiene ganas de sentarse y pensarlo."<sup>15</sup> Nesse trecho uma mulher pensa, a importância de não poder parar de trabalhar é desconfirmada e uma noção absolutamente cristalizada, a de acima e abaixo, é posta em dúvida. Tudo isso em uma obra para crianças, tradicionalmente formadora de opinião e mantenedora do status vigente.

A obra traz ainda como marca de uma nova postura a auto-reflexividade, com o conto *Ujújá y los cuentos*, no qual um elefante ensina a um menino as técnicas de se construir um conto e termina com uma reflexão sobre a necessidade de se produzirem mais contos. "Ese es el problema con los cuentos - dijo Ujújá-. Nunca son suficientes."<sup>16</sup>

Para Linda Hutcheon as obras de arte pós-modernas são de natureza didática e autoconscientemente teórica e são "exemplos de ultrapassagem de fronteiras, com a sobreposição de discursos literários, filosóficos e críticos numa mesma produção artística."<sup>17</sup> A obra *Vigilia del Almirante*, do paraguaio Augusto Roa Bastos, é um exemplo de desprezo das fronteiras entre a ficção e a não ficção. O autor declara no prólogo do romance que *Vigilia* "es un relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de historia". Através das vozes dos quatro narradores (o almirante, os cronistas, o narrador e o ermitão) Roa Bastos tece a ficção que permite ao leitor de hoje uma releitura da história no texto, que tenta, conforme declara o autor na apresentação da obra, "recuperar la carnadura del hombre común, oscuramente genial, que produjo sin saberlo, sin proponérselo, sin sentirlo siquiera, el mayor acontecimiento cosmográfico y cultural registrado en los milenios de historia de la humanidad"

A narrativa inicia com o relato do almirante, que, falando em 1ª pessoa, dá ao leitor sua versão dos fatos ocorridos na viagem para a América. Como "un predestinado, un elegido de Dios", sabe que tem de cumprir seu destino, e encarar as vicissitudes a que é sujeito, como prova de purificação espiritual, a que são submetidos obrigatoriamente os eleitos, os escolhidos para servir à causa de Deus e dos Reis Católicos da Espanha. Além de valorizar as qualidades de homem bondoso e vítima da sanha dos inimigos que o rondam durante a viagem, o relato evidencia os profundos conhecimentos que possuía o predestinado: as informações detalhadas sobre os movimentos dos astros, a segurança nas informações sobre a situação geográfica e o interesse em mostrar com correção os fatos atestam a intenção de demonstrar a intimidade do Almirante com esses assuntos, e conseqüentemente garantir a confiança dos Reis Católicos na empresa a que se propunha.

O Almirante necessita de crédito dos Reis Católicos, para os quais escreve sua carta. É preciso que seus destinatários sejam convencidos por sua verdade. Todos os recursos de que pode dispor são utilizados, pois ele tem consciência de não ser fácil a tarefa que lhe cabe. Um dos argumentos de que lança mão é o testemunho do Piloto desconhecido, de quem teria recebido pessoalmente as informações sobre as terras a que queria chegar. E usa todo seu poder de persuasão para dar tom de verdade ao relato:

*esas tierras están ahí, al alcance de las manos. Las agujas no mienten. Los moribundos tampoco. El piloto no pudo mentirme cuando ya se moría. Salvo que la vida y la muerte sean una sola mentira.*<sup>18</sup>

Essas informações contidas no relato Almirante são, entretanto, postas em cheque nas partes VIII e X da obra, onde o narrador faz um rastreamento dos registros assentados pelos cronistas mais confiáveis sobre a existência do Piloto. Em linguagem denotativa, apesar do uso da 1ª pessoa, o narrador se dirige diretamente ao leitor, na seguinte passagem: "En otra parte, si Dios me da salud y paciencia al lector, contaré la historia...".<sup>19</sup> Citando, em palavras do texto "algunos de los cronistas antiguos y modernos más confiables ...",<sup>20</sup> o narrador dá ao leitor versões variadas e conflitantes da história contada pelo Almirante. Temos, assim, Francisco López de Gómara, Pedro Mártir de Anglería, Fray Ramón Pané, Inca Garcilaso- que põem em dúvida (ou confirmam) as notícias dadas pelo Almirante de que o Piloto desconhecido tivesse entrado em contato com ele. Para o autor "en la fantasmagoría de la empresa descubridora, la velada y misteriosa presencia del Piloto anónimo precursor, es otro fantasma más."<sup>21</sup> Depois de desmentidos e confirmações fica o leitor com a informação de que "Hasta el presente todo está en el aire y envuelto en tinieblas"<sup>22</sup> Ainda que o narrador lance mão de todos os cronistas mais confiáveis e leia tudo o que se tenha escrito sobre o Almirante e o Piloto, uma verdade definitiva não se apresenta porque, como diz Linda Hutcheon, "a ficção pós-moderna problematiza a história como modelo da visão realista da representação com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem."<sup>23</sup>

A névoa que se espalha sobre a lenda do Piloto parece dever-se à hipótese de que ao Almirante interessava muito mais o encobrimento do que o descobrimento dos fatos, para o que trata de guardar em "arca de siete llaves" o segredo do Piloto, transformando assim a história num verdadeiro palimpsesto e dando margem a que as mais variadas conclusões fossem plausíveis para os investigadores. Ao reler quase tudo que se havia escrito sobre o Piloto o que o autor de *Viligia Del Almirante* consegue encontrar são as mais divergentes informações:

*No me desalenté. Volví a los cronistas clásicos. Releí casi todo lo que se había escrito sobre el Piloto. Efectivamente, lo cercan y desamparan por todas partes actos de fe, de mala fe, dudas, incertidumbres, absurdas contradicciones, negaciones malhumoradas, documentos que se desdican unos a otros; pero también aserciones, testimonios clarísimos, verifican que el protonauta anónimo no fue un personaje ficticio y que existió realmente, acaso con más firmeza que el propio Almirante, como lo prueban los cronistas.*<sup>24</sup>

Encontrando seu objeto num espaço entre a ficção e a teoria, o narrador se permite a auto-reflexão e explica, por exemplo, as ambigüidades existentes sobre a veracidade ou não de ter o Piloto entrado em contato com o Almirante com um tratado, ao final da parte X do romance, sobre as diferenças entre as histórias documentadas e as histórias fingidas, para ele ambas pertencentes ao gênero de ficção mista, diferenciadas apenas nos princípios e nos métodos. Defende ele que as histórias documentadas se baseiam em provas documentais, preocupando-se com a verificação dos fatos, e transformando os historiadores em "restauradores dos fatos". Já as histórias fingidas tecem sua própria realidade, seu próprio espaço, seu próprio tempo, preocupando-se os seus inventores em buscar os símbolos mais convenientes para dar verossimilhança ao fingimento. No entanto, num ponto extremo as

linhas divisórias das duas se confundem pois "el lenguaje simbólico siempre habla de una cosa para decir otra."<sup>25</sup> E com a linguagem sempre há a possibilidade de outra escritura, como nas escrituras superpostas do palimpsestos.

Podemos ver, então, que, se concordamos com os críticos que vêem o Pós-modernismo como um saturamento de sociedades altamente sofisticadas e desenvolvidas, fica bastante difícil incluir a produção literária da América Latina entre as pós-modernistas, mas, se concordamos com Yúdice e analisamos a pós-modernidade como uma das respostas às múltiplas modernidades, podemos incluir a produção literária latino-americana entre essas produções, uma vez que na literatura de muitos de nossos escritores se encontram as características mais marcantes do que os críticos chamam pós-moderno.

---

## NOTAS

- 1 CASULLO, Nicolas. **El debate modernidad/pósmodernidad**. Buenos Aires: Punto Sur. 1989. p. 11
- 2 LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1986, p. 69-74.
- 3 LYRA, Bernadete. Ora pois, pós. **Contexto**. Vitória, 1:8, 1993.
- 4 CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1992, p. 15.
- 5 NEWMAN, Charles. Cit. por CONNOR (1992) p. 15.
- 6 HUTCHEON, L. (1991) p. 47.
- 7 HUTCHEON (1991) p. 26.
- 8 LEONARD, Irving A. **Ensayos y semblanzas**: bosquejos históricas y literários de la América Latina colonial. México: Fondo de Cultura Económica. 1990. p. 11-25.
- 9 YÚDICE, George. ¿Puede hablarse de postmodernidad in América Latina? **Revista de Crítica Literária LatinoAmericana**. Lima, 29: 106-129. 1º semestre 1989.
- 10 Cit. por COUTINHO, Eduardo F. O pós modernismo e a ficção latino americana contemporânea: riscos e limites. **Terceira margem**. Rio de Janeiro, 1: 70, 1993.
- 11 COUTINHO, Eduardo F. 1993, p. 73.
- 12 ESQUIVEL, Laura. **Como agua para chocolate**. 3. ed. Barcelona: Mondadori, 1993, p. 13.
- 13 Ibidem, p. 14.
- 14 Ibidem, p. 41.
- 15 AVERBACH, Mária. **Cuentos de arriba y de abajo**. Argentina, Alfaguara. 1993. p. 90.
- 16 Ibidem, p. 20.
- 17 HUTCHEON, L. (1991), p. 79.
- 18 Ibidem, p. 18.
- 19 Ibidem, p. 64.
- 20 Ibidem, p. 65.
- 21 Ibidem, p. 63.
- 22 Ibidem, p. 73.
- 23 HUTCHEON, L. (1991) p. 34.
- 24 ROA BASTOS, A. (1992) p. 71.
- 25 ROA BASTOS, A. (1992) p. 81.

---

## BIBLIOGRAFIA

- AVERBACH, Mária. **Cuentos de arriba y de abajo**. Argentina, Alfaguara, 1993.
- CASULLO, Nicolas . **El debate modernidad/posmodernidad**. Buenos Aires, 1989.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo, Loyola, 1992.
- COUTINHO, Eduardo F. **O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites**. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro. 1 :70. 1993.
- ESQUIVEL, Laura. **Como agua para chocolate**.3. ed., Barcelona, Mondadori, 1993
- LEONARD, Irving A. **Ensaio y semblanzas**. Bosquejos históricos y literarios de la América Latina colonial. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- LYRA, Bernadette. Ora pois, pós. *Contexto* , Vitória, 1:8, 1991.
- RIBEIRO, Francisco A . **A modernidade das letras capixabas** Vitória, FCAA, 1993
- ROA BASTOS, Augusto. **Vigilia del Almirante**. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- YÚDICE, George. ¿Puede hablarse de postmodernidad in América Latina? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, 29 :106-129, 1º semestre 1989.