

Realismo, serialidade e fantástico. Variedades da narrativa de língua alemã na atualidade

[Realism, seriality and fantastic. Sorts of narrative in the contemporary German Literature.]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837192777102>

Moritz Baßler¹

Abstract: The article is based on two previous publications (BÄBLER 2013a; 2013b) and analyses realism as narrative procedure in our present; for this purpose, examples from German-speaking literature and television are discussed. The author ascertains, both in the so called high-brow literature and in genres as fantasy and German TV-series a kind of realism that invokes and confirms the current image of reality and prevalent codes of meaning by conventionalized frames, no matter whether the contents would be classified as realistic or fantastic. This sort of literature is successful because it enables comfortable reading and, at the same time, claims the legitimacy of high literary authenticity. An alternative to this international style of trivial realism seem to be, on the one hand, postmodern and pop-cultural works that expose being constructed by means of quotations and, on the other, procedures like “short cuts” which dissect linear metonymic narrative and assemble it to form a new, complex and meaningful totality.

Keywords: Realism; contemporary literature; narrative; fantastic; film; TV-series

Resumo: Este artigo é baseado em duas publicações anteriores (BÄBLER 2013a; 2013b) e analisa o realismo como procedimento narrativo do nosso presente; para esse fim, são tratadas obras da literatura de expressão alemã e da televisão. O autor constata, tanto na chamada alta literatura quanto em gêneros como fantasia e séries televisivas um realismo que invoca e confirma, mediante *frames* convencionizados, a imagem corrente da realidade e os códigos de significado vigentes do presente, indiferente da apresentação do conteúdo como realista ou fantástico. Este tipo de literatura é bem-sucedida porque possibilita uma leitura fácil e, ao mesmo tempo, reclama legitimidade através de uma autenticidade de alta literatura. Como alternativa a este estilo internacional de realismo trivial se oferecem, por um lado, obras pós-modernas e da cultura pop que expõem abertamente ser construídas por citações e, por outro, procedimentos como *short cuts* que dissecam a narrativa linear metonímica e a reconfiguram numa nova totalidade complexa e significativa.

Palavras-chave: Realismo; literatura contemporânea; narrativa; fantástico; filme; seriados televisivos

¹ Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut, Neuere deutsche Literatur, Schlossplatz 34, D-48143, Münster, Deutschland. E-mail: mBaßler@uni-muenster.de.

Este artigo combina, de forma revisada, o material das seguintes publicações: BÄBLER 2013a; 2013b.

Zusammenfassung: Der Artikel beruht auf zwei früheren Publikationen (BABLER 2013a; 2013b) und analysiert den Realismus als Erzählverfahren in der Gegenwart; hierzu werden Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur und dem Fernsehen behandelt. Der Autor diagnostiziert sowohl bei der sogenannten anspruchsvollen Literatur als auch in Genres wie Fantasy und deutschen TV-Serien einen Realismus, der das gängige Wirklichkeitsbild und die geltenden Sinncodes der Gegenwart mit konventionalisierten frames aufruft und bestätigt, gleichgültig ob die Werke sich inhaltlich realistisch, oder fantastisch geben. Diese Art von Literatur ist erfolgreich, weil sie eine bequeme Lektüre ermöglicht und sich gleichzeitig durch einen hochliterarischen Authentizitätsanspruch zu legitimieren versucht. Als Alternative zu diesem internationalen Stil eines trivialen Realismus erscheinen einerseits postmoderne und popkulturelle Werke, die ihre Zitathaftigkeit offen ausstellen und andererseits Verfahren wie *short cuts*, die das linear-metonymische Erzählen zerschneidet und zu einer neuen, komplexen und bedeutungsvollen Gesamtheit zusammenfügt.

Schlüsselwörter: Realismus; Gegenwartsliteratur; Erzählen; Fantastik; TV-Serien

1 Vovó I: realismo como procedimento da Literatura Contemporânea

Vovó faz um sinal para mim com a mão, eu deveria segui-la.

Andamos através da cozinha de cor negra até a despensa. A fumaça antiga grudada nas abóbadas como uma resina escura e engordurada. O cheiro é de carne defumada e pão saindo do forno. Um vapor azedo paira sobre os potes de ração, nos quais os restos de comida são coletados para os porcos. O chão está barrento, e parece polido nas partes por onde se anda com mais frequência (HADERLAP 2011: 5).

Assim começa o romance premiado *Engel des Vergessens* [Anjo do esquecimento, 2011] de Maja Haderlap. Isso é literatura contemporânea? A primeira coisa que chama a atenção é que um tempo passado, ou, pelo menos, um estado de cultura, é invocado, o qual não está à altura da contemporaneidade, trata-se de uma espécie de esfera pré-industrial, na qual as coisas são de uma autenticidade como testemunhada nos textos sobre Sérvia de Handke ou na estética das coisas de Heidegger: chão de terra, abóbadas, pão saindo do forno. O lugar também tem um efeito pouco contemporâneo: uma região rural que ficou para trás, onde provavelmente se gostaria de passar as férias, mas não de viver. Pois as pessoas aqui não vivem num idílio, pelo contrário: elas têm problemas sérios e, na literatura alemã do pós-guerra, estes problemas constantemente se deixam conduzir a uma realidade negra que costuma estar relacionada à Segunda Guerra e ao Nacional Socialismo, como também ocorre na referida obra. Não levará muito tempo até que a criança que narra a história ouça “o sonoro nome Dachau” (HADERLAP 2011:

84). Além disso, o uso esforçadamente literário da fala indireta já na primeira frase (“*ich sollte ihr folgen*”, “eu *deveria* segui-la”, onde, na verdade, há apenas um gesto) e, por fim, a metáfora de genitivo extremamente *kitsch* do título.² Portanto, poderia se argumentar, com razão, que esse texto, depositando os *topoi* da atemporalidade rural “nas partes por onde se anda com mais frequência”, abdica de sua participação em uma literatura contemporânea relevante – o que o júri de Klagenfurt de 2011 evidentemente viu de outra forma, quando concedeu o Prêmio Ingeborg Bachmann a Haderlap por *Engel des Vergessens*. Pode-se ver aí que as concepções do que é, na atualidade, literatura boa e contemporânea podem divergir enormemente. Ainda assim, é possível se compreender o que o júri considerou como um alto valor literário: O “sonoro nome” Dachau logo recebe o suporte de outros nomes de campos de concentração (Natzweiler, Mauthausen, Auschwitz...), e esses símbolos históricos, os mais pesados possíveis, parecem atestar a profundidade e a substancialidade do romance de uma forma muito semelhante à do robusto mundo das coisas de Heidegger, a saber com o ímpeto daquilo que é essencial e incontornável. Essa combinação – em outros, a Stasi ou a Securitate também podem ocupar o lugar sistêmico dos nazistas – sempre foi uma banca para ganhar prêmios literários (BABLER 2001: 155-160). A isso acrescenta-se a proximidade autoral da narradora “eu-quando-criança”, que também sugere autenticidade, desta vez a da vivência subjetiva. Que tudo isso levante uma imensa pretensão de significado que, possivelmente, não tenha cobertura pela linguagem poética, a construção narrativa, em suma: a qualidade literária do texto, deixa de ser o foco.

Que os campos de concentração eram o mal absoluto o leitor já sabe, e a sensação das coisas boas e autênticas ele conhece das férias na Toscana. A literatura não deve criar isso pela primeira vez através de seus meios. Basta que ela invoque, através das palavras-chave correspondentes, os *frames* conhecidos nos quais nos sentimos em casa. E se ainda puder ser assegurado de forma crível que a autora, ou seja, a pobre menina do romance com a qual nos identificamos, é existencialmente afetada por tudo isso, então nos damos por satisfeitos. Thomas VON STEINAECKER (2012: 8) deve ter tido

² “As metáforas de genitivo, introduzidas a partir do surrealismo, tais como ‘silêncio da neve’, ‘foice da luz’, ‘luz do amor’, ‘teia da noite’, ‘ouro da distância’ e ‘âncora da morte’, me pareciam agora estranhamente banais”, escreve Hans Dieter SCHÄFER (2008: 41) numa de suas autorrevisões de uma resenha sobre Peter Huchel.

esse tipo de literatura em mente quando, em 2012, num ensaio sobre literatura contemporânea, comentou de maneira geral:

Aqui, é possível se movimentar em uma zona livre de riscos. Ou se dedica à pesquisa de estruturas familiares conhecidas, ou o olhar se dirige a uma daquelas duas épocas do passado alemão, onde o pessoal e a perspectiva se mostraram eficientes há anos. Retroativamente, a história mundial é colocada em ordem com os recursos de um alegado realismo.

O tema é o realismo como um procedimento, que, para o leitor, é sobretudo uma coisa: confortável. “Quando o esquema, a figura que se comprovou no cotidiano da fala, também facilita a compreensão do texto em grande medida”, este é entendido como realista, escreve Christoph BODE (1988: 148): “A suposta proximidade da realidade da prosa é um efeito de seu [...] molde mais plausível”. Roland BARTHES (1992: 218) chama isso de “uma arte de plena literatura: literatura que é plena: como um armário onde os sentidos estão arrumados, empilhados, economizados [...]. Esta Plena Literatura, legível, já não se pode escrever”. Porque a *poiésis* aqui já foi realizada antes do texto, ela apenas se alimenta cada vez mais dos códigos culturais, sem trabalhar neles.

A modernidade literária, acima de tudo as vanguardas históricas do início do século XX, poderia ser entendida como uma espécie de assalto contra esse tipo de narrativa óbvia. “A marquesa saiu às 5 horas” – este é exatamente aquele tipo de início de romance realista-estereotipado que a modernidade enfática detestava profundamente. (em relação à Valéry, cf. BRETON 1986: 13). Mas um passar de olhos pelos inícios de romances dos mais bem-sucedidos autores da literatura contemporânea alemã comprova: no final, o realismo se impôs:

Em setembro de 1828, o maior matemático do país deixou sua cidade pela primeira vez em muitos anos para participar do Congresso Alemão de Naturalistas, em Berlim (KEHLMANN 2008: 7).

Num dia quente de julho de 1994, descobri no terraço da hospedaria “Burg Hauneck”, em uma altura remota da região montanhosa de Hessen, um velho senhor, com o qual eu desejava falar há anos (DELIUS 2011: 7).

Ainda era cedo, mas já estava muito quente, quando Emil Bub apareceu à beira de sua sacada (HAHN 2012: 7).

Vovó faz um sinal para mim com a mão, eu deveria segui-la (HADERLAP 2011: 1).

À procura de um tema para um romance, há sete anos comecei a reunir material sobre empresários alemães (SCHULZE 2009: 11).

Ou, menos centrados na partida:

Os limões elétricos da VEB ‘Narva’, com os quais a árvore estava decorada, tinham um defeito (TELLKAMP 2010: 15).

Por dois dias, ele ficou deitado como morto sobre seu sofá de couro de búfalo (RUGE 2012: 7).

Aos quinze anos eu tive hepatite (SCHLINK 2009: 9).

Aqui tudo é claro: “Se lê. E se entende”. Assim um resenhista de Bernhard Schlink certa vez descreveu com exatidão o efeito do estilo de narrativa realista.³ No *mainstream* da literatura e da crítica literária alemã, há tempos já não vale mais como veredito, mas muito mais como um elogio, quando se diz sobre uma autora que ela narra “como se o assalto da modernidade contra o narrar nunca houvesse existido” (como Burkhard Spinnen, em 1998, sobre Judith Hermann).⁴ Pelo contrário, nos últimos anos, uma espécie esculhambação tardia da modernidade é encontrada regularmente onde o realismo popular da literatura contemporânea se torna autorreflexivo. O narrador em primeira pessoa de *O leitor* (1995) de Bernhard SCHLINK (2009: 153) age de forma mais ou menos prototípica, quando lê para a sua Hannah com uma “grande confiança fundamental na cultura burguesa” os realistas dos séculos XIX e XX, de forma a promover a formação literário-moral dela: “literatura experimental, literatura em que não reconheço a trama e não gosto de nenhuma das personagens”, por outro lado, ele recusa expressamente; e isso deve ser lido de forma completamente poetológica (“Quando eu mesmo comecei a escrever, passei a ler também as minhas coisas para ela.”) (cf. comentário minucioso em BABLER: 2002: 69-78).

Daniel Kehlmann também toma parte nessa renúncia da modernidade formal, e não apenas em seus insultos ao teatro de diretores⁵ em seu discurso para a abertura do Festival de Salzburg de 2009. Já nas preleções de poética de GÖTTINGEN (2006), ele se referiu ao *realismo mágico* sul-americano e apresentou seus “romances como grandes

³ Citação da resenha de Wolfgang Kroener (*Rhein-Zeitung*) na orelha da edição alemã de SCHLINK (1997: 208).

⁴ Citação do texto de capa de Judith Hermann: Sommerhaus, später. Burkhard Spinnen, ele próprio um autor bem-sucedido, foi júri em Klagenfurt por muitos anos.

⁵ N. da T.: Teatro no qual a ênfase está no trabalho criativo do diretor, e não no texto da peça.

sonhos” em contraponto a uma tradição alemã. Esta, ele afirmou, “se ligou ao dadaísmo do período pré-guerra, tirou-lhe o humor e chamou isso de experimento” (KEHLMANN 2007: 14). Ao mesmo tempo, sua própria literatura certamente não poderia nunca ser simplesmente “realista”, mas deveria ao menos ser justamente “mágica”, ou, em outras palavras, um “realismo quebrado” (KEHLMANN 2007: 20). Os resenhistas que acharam “de forma absolutamente elogiosa [A *medida do mundo* (2005)] um romance narrado de forma realista” (KEHLMANN 2007: 18) são acusados por Kehlmann de ter ignorado as passagens oníricas e fantásticas que concedem uma profundidade poética ao romance, e ele explica: “Eu sempre achei a literatura especialmente fascinante, não quando as regras da sintaxe são quebradas, mas sim as da realidade” (KEHLMANN 2007: 15).

O fantástico e a escrita realista, porém, não são necessariamente antônimos – justamente a literatura fantástica *deve*, no fundo, ser realista, para que os desvios das regras da realidade apresentados sejam atestados como reais. As coisas fantásticas só podem ser entendidas como tais através de *frames* e códigos os mais estáveis possíveis, e com isso se transformam em regras de uma nova realidade específica do romance ou do gênero trivial. Histórias de fantasma, terror e ficção científica pertencem, junto ao romance histórico e o policial, a gêneros nos quais é certo que a narração será realista. Eles sobreviveram, inabalados, à modernidade literária, mesmo que triviais, como uma literatura especialmente legível, totalmente plena, e formam virtualmente o modelo para um realismo popular (cf. mais minuciosamente BABLER 2011). A alternativa seria uma textura de prosa absoluta, que evita *frames* realistas, ou os quebra repetidas vezes, a exemplo das vanguardas históricas, como o surrealismo com o seu princípio da metáfora absoluta. Mas tais estilos de escrita praticamente desapareceram da prosa contemporânea *mainstream*.

Assim, constatamos: nossa literatura contemporânea é, no fundo, uma literatura realista e legível, mas tem a necessidade de se justificar por isso. Trata-se, por assim dizer, de um realismo com peso na consciência, porque, mediante seus procedimentos, o “registro realista” como “variante mais ingênua da política imagética” (KNÖRER 2009) necessariamente fica abaixo do nível dos potenciais poéticos da literatura que a modernidade abriu.

2 Vovó II: realismo mágico na série televisiva

No início de cada episódio da série televisiva *Im Angesicht des Verbrechens* [Diante da face do crime, 2010], de Dominik Graf, o telespectador vê a natureza intocada e uma menina nua, igualmente intocada. Tudo o que é histórico está afundado como o tanque alemão no fundo do lago, no qual a filha da natureza nada. O crucifixo em seu pescoço e a visão do céu simbolizam o prevaecimento de forças maiores, cuja verdade, contudo, é menos a do cristianismo do que a de uma tradição popular de uma natureza mágica:

Vovó disse: Criança, [...] sob a água você vê o homem que ama. Comigo foi assim, com a mamãe foi assim, e com você também será assim.

De fato, depois de muitos mergulhos surge o rosto de um homem sob a água. Logo em seguida, esse homem é visto novamente na metrópole ocidental, Berlim, e lá, no ambiente da polícia e da luz vermelha, será desenrolado *Im Angesicht des Verbrechens*, “uma epopeia entrelaçada, com longas ramificações, que extrapola, em todos os sentidos, os moldes do que foi justificável na televisão alemã até hoje” (SCHREIBER 2011). A série tem a pretensão expressa de retratar as condições sociais de nosso tempo de forma realista: “As histórias não são pura ficção. [...] Eu fiz uma pesquisa clássica. Conduzi conversas com bandidos e policiais. Fiz viagens para a Alemanha Oriental e olhei em redor, me informei”, afirmou o roteirista BASEDOW (2012). A série é vista como a resposta alemã à produção de David Simon para a HBO, *The Wire*, que até o momento é tratada como a melhor série televisiva de todas. *The Wire* tem êxito em contextualizar, em cinco temporadas, as interações da cena de drogas e do aparelho policial em Baltimore com as esferas da economia, política, sistema escolar e mídia, e assim, representar o complexo panorama de uma cidade problema pós-industrial americana. Simon une programaticamente a exatidão jornalística com a demanda de totalidade épico-realista, que invoca Charles Dickens na “forma de um romance de multiperspectiva moderno” (SIMON 2007).

Na contrapartida alemã, por outro lado, nos deparamos logo de início mais com um mundo atemporal de natureza e camponeses, com suas festas, costumes populares, macieiras, cavalos sem sela e, não nos esqueçamos, a avó. “Berlim é o paraíso”, o título do primeiro episódio de *Im Angesicht des Verbrechens*, no qual duas moças ucranianas (entre elas a nadadora) são atraídas para a prostituição na Alemanha, é evidentemente de

uma ironia ácida. As imagens dizem: Não, o paraíso é aqui, no leste europeu rural e atemporal, em uma oposição explícita ao lodaçal de pecados da cidade grande capitalista ocidental. Aqui o verdadeiro e puro está em casa, e a promessa-sob-a-água da avó faz parte disso. Logo fica claro para o espectador que ele pode acreditar nessa promessa. Com olhos grandes e infantis, Yelena anda pela zona da luz vermelha de Berlim e – contra toda a probabilidade – não é abordada sexualmente, até que, após algumas complicações, ela possa tomar seu Marek nos braços. Tudo de terrível que pode acontecer a uma prostituta ilegal nas mãos da máfia russa, por outro lado, é infringido a sua amiga Swetlana, até que ela também seja salva – em casa, na Ucrânia paradisíaca. A profecia mágica exerce aqui uma clara função no nível da estrutura: Enquanto que a luta contra o crime organizado em uma série realista (como é o caso de *The Wire*) não pode ser vencida de forma realista, ou seja, neste nível não há a possibilidade de uma conclusão da ação (*closure*), a história de amor individual pode suprir um encerramento de verdade.

O fantástico-mágico providencia à série uma estrutura de sentido confiável, que não poderia ser garantida pela reprodução realista e sóbria da realidade, especialmente quando essa realidade, como é o caso aqui, deve capturar uma complexidade que não é típica do gênero. Uma estrutura de expectativa de um sentido positivo tão confiável, como presente no mágico desde-o-princípio-feitos-um-para-o-outro, poderia, com alguma razão, ser chamada de elemento *kitsch*.⁶ Trata-se de um procedimento de um *frame* de harmonia pré-estabelecida, como já funcionava maravilhosamente na narrativa trivial do século XIX de Eugenie Marlitt e Karl May. Ele cria uma estrutura de bem-estar habitável num mundo que, em geral, é caracterizado por confusão, violência e traição.

Evidentemente, isso tudo não ocorre simplesmente aos autores, “o realismo ostensível” é conscientemente “misturado com ação, poesia, conto-de-fadas, comediante, leveza e momentos felicidade”, como afirma BASEDOW (2012). Esses elementos do gênero trivial sobrepõem a representação de cunho jornalístico-realista como estruturas poéticas e respondem com isso à pergunta basal de toda a arte realista, no que constitui de fato seu caráter artístico, seu valor adicional poético, que a

⁶ A relação de camaradagem igualmente confiável entre os policiais Marek e Sven também tem essa qualidade.

diferencia de representações históricas, científicas ou, justamente, de representações jornalístico-documentais. Já o realismo poético do século XIX não podia simplesmente representar o mundo de forma realista, mas devia idealizá-lo poeticamente. Naquela época, isso estava ligado à aspiração de um olhar mais substancial sobre o próprio mundo, hoje, simplesmente lidamos com regras de gênero, cujo efeito estético se comprovou reiteradamente nos consumidores.

3 Mais pão: realismo como literatura excedente

Não é apenas Daniel Kehlmann que pratica o realismo mágico, mas também a melhor série policial alemã. Nela, o mágico fica ligado a um mundo rural atemporal num leste europeu mítico à la Haderlap e em ambos os casos até parece exercer uma função semelhante. “Vovó me disse” – “Vovó me dá um sinal” – tanto através da promessa mágica de sentido, quanto através do mundo arcaico, o princípio metonímico do realismo, a narração em *frames* e contextos de sentido conhecidos, é, por assim dizer, superado. Pois, é evidente que o ambiente de Berlim poderia ser representado realisticamente sem adições mágicas – *The Wire* mostrou como se faz –, mas isso se daria ao preço da falta de um desenlace (*closure*). As estruturas confiáveis que são estabelecidas no curto-circuito entre profecia mágica e promessa do gênero criam uma espécie de hipermetonímia na qual nos sentimos acolhidos.

Poderia ser argumentado que romances com uma relação muito explícita com a atualidade, como por exemplo o romance pop seminal de Christian Kracht, *Faserland* (1995), ou a novela de supermercado de David Wagner, *Vier Äpfel* [Quatro maçãs, 2009], também são narrados de forma realista. No entanto, eles arquivam ainda elementos da cultura contemporânea: músicas pop, nomes de marca, espaços de trânsito ou tecnologias, por exemplo. Através disso, o mundo narrado certamente se torna ligado a seu tempo, relativo, e com isso ela leva o estigma do inautêntico, do substituto, do simulacro, esse é meu medo. A imitação de marmorite na cozinha não tem, pelo que parece, a mesma autenticidade do chão barrento; a geladeira do supermercado, que depende do abastecimento de energia, não tem a mesma dignidade que as abóbadas escuras de fumaça da dispensa de alguém que provenha o próprio sustento ou de um abatedor caseiro. Com a diegese pré-moderna e pré-capitalista, pode-se dizer que

também é invocada uma condição simbólica pré-moderna, na qual um pão ainda é um pão, e não um produto industrial com nomes de marca dúbios como Crostinha-fitness ou Finn Crisp.

O realismo está em casa nessa condição. Sua estrutura semiológica é igual ao que Roland Barthes descreveu como mito: um procedimento que oculta, ou até mesmo suprime, o seu próprio caráter simbólico. A forma poetológica básica do realismo é a da naturalização: A=A. BARTHES (2006: 245) chama isso de

[...] “representação” indignada dos *direitos* do real contra a linguagem. Mágica, ela só pode, evidentemente, proteger-se por trás de um argumento de autoridade [...]. [“Vovó disse.” M. B.] Ato de magia vergonhosa, que confere ao movimento verbal um ponto de partida racional, mas imediatamente o abandona e pensa já estar desobrigado para com a causalidade por ter proferido a palavra que a introduz.

Em retrospectiva, mesmo esse procedimento de naturalização é superado mediante à referência àquilo que é realmente genuíno: Aqui “A” é, por assim dizer, mais de si mesmo do que na vida real, o pão é mais pão, o chão é mais chão.

E essa literatura excedente, de Handke a Haderlap, tanto quanto dos ganhadores do Buchpreis⁷ e do prêmio Büchner dos últimos tempos, também deseja ser tão real e atemporal quanto seu mundo dos objetos – romances e peças de época têm má fama. A esfera mágica atemporal pode ter no *realismo mágico* da América do Sul uma origem diferente da de Haruki Murakami no Japão, ter em Elisabeth Langgässer ou Alexander Lernet-Holenia uma outra conotação do que em Harry Mulisch, Helmut Krausser, Kehlmann ou Clemens Setz – como momento estrutural de um estilo internacional da narrativa realista popular, ela sempre funciona da mesma forma.⁸ Ela se une constantemente a uma pretensão de autenticidade da alta literatura, enquanto que é, na verdade, há muito tempo, uma regra do gênero trivial, que segura a atenção do leitor médio e, em leituras mais fáceis, lhe sugere uma literariedade mais profunda e, com isso, a participação em uma cultura mais elevada.

⁷ N. da T.: Prêmio da Feira de Livros de Frankfurt.

⁸ Deve-se diferenciar o significado e o valor das obras de realismo mágico em seus contextos culturais originais do seu significado no contexto mercado editorial internacional, no qual elas circulam como *best-sellers* bem-sucedidos transculturais. Apenas o último é discutido aqui.

4 *Short cuts*: realismo em série

Muito diferente é David Simon. O autor de *The Wire*, cuja aspiração ao realismo se mantém intacta, afirma: “My standard for verisimilitude is simple and I came to it when I started to write prose narrative: Fuck the average reader.” (SIMON 2007). Isso realmente soa como alta literatura ou gênio original – James Joyce, Paul Celan ou Arno Schmidt podem ter formulado de outra maneira, mas pensaram o mesmo. Mas Simon produz suas séries dentro de uma indústria cultural orientada pelo mercado, e nos questionamos como ele pôde ser bem-sucedido com uma atitude dessas. Para isso há duas respostas procedurais: por um lado, a série começa parecendo “gênero”: Simon a vende para a HBO inicialmente como um “anti-cop show”,⁹ e ela realmente pode ser entendida como uma série policial durante a sua primeira temporada. É apenas aos poucos que se desvenda que aqui será tratada toda uma comunidade em sua complexidade, e apenas se fala sobre o “Dickensian aspect” na quinta temporada. Por outro lado, ele pratica, como grande parte das séries sequenciais, uma narrativa segundo o princípio de *short cuts*.

O procedimento de cortar em pedacinhos muitas linhas narrativas que, quando muito, se ligam apenas de forma solta, e então montá-las como um todo, tem mostrado seu valor de diversas formas desde John Dos Passos, Hans Fallada, Friedo Lampe e Wolfgang Koeppen, para talhar o panorama de uma cidade (Manhattan, Neumünster, Bremen, Munique) no formato de romance. Em 1993, Robert Altman transformou uma coletânea de contos de Raymond Carver, de nome *Short Cuts* [*Cenas da vida*], em um filme com o mesmo nome, sendo que Carver contava as histórias ainda separadas e sequencialmente, enquanto que é apenas através de Altman que elas se tornaram a estrutura sobre a qual estamos falando. Desde então esse procedimento também tem sido utilizado com frequência em romances (por exemplo, em Sibylle Berg: *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* [Algumas pessoas procuram a felicidade e morrem de rir, 1997], em Ingo Schulze: *Simple Storys* [1998], em Uwe Tellkamp: *Der Turm* [A torre, 2008], e em Helmut Krausser: *Einsamkeit und Sex und Mitleid* [Solidão e sexo e compaixão, 2009]); trata-se de um meio válido de sintetizar contos realistas,

⁹ “I pitched *The Wire* to HBO as the anti-cop show” (SIMON 2007).

que por si só não poderiam (mais) sustentar um texto épico, em uma totalidade interessante, complexa e aparentemente significativa.

O segredo do sucesso desse procedimento popular está em seu momento serial e, por isso, pode ser melhor demonstrado em séries televisivas. É claro que uma série televisiva sequencial como, digamos, *Desperate Housewives* ou *Game of Thrones* também poderia contar cada uma de suas linhas narrativas em blocos, por exemplo, cada vez em um episódio. Isso equivaleria aos contos de Carver. Mas quando, em vez disso, em cada episódio se pula sempre da casa de um para o outro em Wisteria Lane, ou de um reino para outro em Westeros, obtém-se, de fato, uma nova qualidade.

É sabido que Roman Jakobson diferencia em todo texto um eixo sintagmático e um paradigmático. Os elementos de um sintagma são combinados um com o outro e formam assim o texto, como ele se apresenta. A combinação se dá dentro de padrões gramaticais e *frames* de conteúdo (fala-se aqui de contiguidade), razão pela qual Jakobson também associa o realismo, como o definimos acima, com o modo metonímico do sintagmático. Cada elemento do sintagma, porém, obtém o seu significado na leitura primeiramente em comparação com outras expressões equivalentes que poderiam ser utilizadas no seu lugar, mas não são utilizadas no caso. Essas alternativas ao texto manifesto formam sua dimensão paradigmática. Via de regra, sempre é escolhido apenas um elemento de um dado paradigma (gramatical ou cultural) e é combinado com outro no sintagma. Contudo, quando o texto utiliza vários elementos de um paradigma para a construção de um único sintagma, surgem no texto estruturas de equivalência (como, por exemplo, rimas, ritmos ou mesmo paralelismos de conteúdo e relações metafóricas). Nesses casos, Jakobson atribui uma “função poética” ao texto, a qual direciona a atenção para o material do texto (por exemplo, seu som, ou também, de forma geral, seu caráter simbólico). Quando esses conceitos são utilizados em textos do estilo de *short cuts*, demonstra-se o seu efeito especial: cenas que na verdade pertencem a um sintagma conjunto, a uma única linha narrativa, ganham um caráter paradigmático por terem sido divididas em vários episódios. Para o receptor, no contraste com as outras cenas, a semelhança entre elas passa ao primeiro plano. Então, em termos simplificados, prevalece tendencialmente a alegria por estar agora mais uma vez na casa de Bree, obter informações sobre a engraçadinha Arya, ou tremer de frio junto àqueles

que estão no muro de gelo, por outro lado, o interesse genuíno na narrativa de querer saber quem traiu ou matou quem, e como cada história irá continuar ou terminar.

No romance e no seriado, mesmo quando sua recepção se dá de forma seccionada, é comum que a ação sintagmática com suas curvas de suspense e códigos hermenêuticos seja dominante. Em seriados como *Tatort* [Cena do crime]¹⁰ ou *South Park* praticamente *não há uma conexão sintagmática entre os episódios* – tudo está sempre igual no início de cada um, encontramos-nos no mesmo ponto, no mesmo mundo, com a mesma constelação de pessoas e as mesmas regras (e Kenny é morto novamente em cada episódio). A série sequencial e, com ela, formatos do procedimento de *short cuts* estão, de certa forma, no meio-termo. Para oferecer uma definição à regra das séries: A serialidade consiste na mesma medida na qual as partes de um sintagma divididas pelo texto não são mais entendidas como contínuas, mas como equivalentes. Se assim se desejar, isso é a variante atual, a variante das séries, da função poética segundo Jakobson.

De forma geral, o serial, assim como o procedimento de *short cuts*, envolvem um enfraquecimento geral do contexto sintagmático. O *plotting* forte, que no realismo popular sempre é problemático – como nos casos de *O leitor* de Bernhard Schlink, ou do ganhador do Oscar *A vida dos outros* –, porque ele serve para garantir a estrutura, mas não o sentido da narrativa, perde o sentido nessa variante da escrita realista contemporânea. Poder-se-ia perguntar o quanto o nosso interesse em uma série como *Game of Thrones* ainda depende das intrigas e de enredos abrangentes e fortes? Estes não serviriam mais para conceder a licença para a apresentação de outras coisas que não são elementos narrativos *stricto sensu*, por exemplo, cenas de violência e sexo, mas também diálogos fortes, e determinadas atmosferas (que podem ser transportadas através da iluminação, granulação etc.)? Mas, acima de tudo, eles nos garantem a alegria dos repetidos encontros com nossas personagens favoritas (por exemplo, a adorável e *cool* Arya Stark); assim como nos episódios de *Tatort* que se passam em Münster nos alegramos principalmente por causa da equipe, o bom humor, os grunhidos de Thiel, as falas de Börne, as aparições de Alberich e a voz da advogada enquanto que o caso específico começa a perder a importância.

¹⁰ N. da T.: *Tatort* é um seriado policial alemão de grande sucesso.

O código hermenêutico que dota a ação de um desenlace (*closure/clôture*) e de um sentido narrativo deve, tradicionalmente, “parar e manter o enigma no vazio inicial de sua resposta” (BARTHES 1992: 105), como todo policial faz entre o caso e sua solução. Com o enfraquecimento da dimensão sintagmática na narrativa realista de tipo serial, essa estrutura não desaparece, mas perde sua importância como principal portador de sentido de uma obra. A verdade de uma narrativa está classicamente “no fim da espera”, é apenas no desenlace, na “volta à ordem” (BARTHES 1992: 105) como em uma catarse, um castigo ou uma recompensa, que o texto é preenchido com seu sentido pleno. Um fechamento desse tipo não há mais no formato serial. Em vez disso, abre-se uma superfície de jogo, o caminho, ou melhor, o espaço da diegese é o objetivo. O receptor da série espera menos pelo final do que pelo retorno do mesmo, a repetição da performance daqueles elementos que cada série estabeleceu como típicos para si em seus primeiros episódios. Esse é, de qualquer forma, o caso em séries de episódios como *Die Zwei* [Os dois] e *Tatort*. Mas a estrutura *short cuts* providencia que todas as expectativas à série sejam fielmente correspondidas o máximo possível em cada episódio – sem que o princípio realista seja abandonado e sem que as expectativas treinadas em uma literatura realista sejam subvertidas.

5 Fantasia: realismo fechado

À luz do que foi afirmado até agora, seria possível se ter a ideia de utilizar a liberdade da prosa ficcional para inventar um mundo no qual desde o princípio tudo é como o realismo mais gosta: homens são homens de verdade, pão é simplesmente pão – nosso mundo pré-industrial, arcaico e atemporal, com uma porção de magia, profecias e jornadas (*quests*) que providenciam mistério, encantamento e profundidade, um mundo heroico, no qual, como nas antigas epopeias, a ação pessoal ainda faz diferença em uma diegese, na qual todas as histórias, mais ou menos tópicas, que nela se desenvolvem sejam subordinadas. Esse mundo permaneceu sempre igual, as histórias seriam interligadas em série, porque elas, acima de tudo, serviriam como licença para deter-se nessa esfera habitável. E, de fato, a narrativa épica dominante na atualidade é acertadamente descrita com essas características: Fantasia.

Quando Leslie FIEDLER (1994: 35), invocou a era de uma nova literatura em sua legendária palestra de Freiburg em 1968, *Cross the Border, Close the Gap*, ele estava sendo, em muitos pontos de vista, profético. Em um único texto, ele inventou, naquela época, o pós-moderno e a literatura pop – apenas em um aspecto, na visão de hoje, ele errou feio: a saber, na afirmação de que nos mitos pós-modernos “o mundo não-humano a nossa volta [...] não surgirá mais na forma de elfos e anões, ou mesmo de deuses, mas sim na forma de máquinas”. Muito pelo contrário! Os grandes eventos midiáticos das últimas décadas, os mundos de cinema, televisão, livros, videogame, computador e demais mundos lúdicos que fascinam adultos de todos os níveis de educação e nos quais, acima de tudo, a geração que está crescendo agora é socializada, são cheios de magia, elfos, bruxas, espadas, dragões e magos. *Harry Potter*, o renascimento de *O Senhor dos anéis* de Tolkien e *As crônicas de Nárnia* de Lewis, *Star Wars*, *Avatar*, *Game of Thrones*, *Artemis Fowl*, *Coração de tinta*, *O cavaleiro do dragão*, *Eragon*, praticamente tudo o que nossas crianças e adolescentes leem de livre e espontânea vontade, ainda Stephenie Meyer e o novo gênero vampiresco, a volta dos zumbis, acrescidos das variantes japonesas em mangás e animes, *Das schwarze Auge* [O olho negro], *World of Warcraft* e todo o universo dos jogos de RPG, o gótico, os romances *cyber* etc. – no que diz respeito ao épico, o prognóstico não é ousado que nosso tempo entrará na história como a era da fantasia (BABLER 2007).

A fantasia, segundo a minha tese, resolve o problema do realismo, o qual foi descrito acima em suas diferentes manifestações. Esse problema consiste, aforisticamente falando, no fato de que a realidade não é realista. O conceito “realista”, assim como definimos, designa um procedimento metonímico, que trabalha com *frames* e *scripts* culturalmente comprovados. Assim o leitor está sempre já no nível da representação, no mundo narrado, sem fazer esforço, ou seja, sem que ele tropece em processos semióticos para a criação desse mundo. A=A. Mas nosso entorno não é condicionado dessa forma: sabemos que no pão, na banana, na camiseta ou no *walkman* da Sony estão funcionando inúmeros processos e discursos técnicos, econômicos, jurídicos e semióticos. Cada pedaço de matéria se dissolve em menores partículas, cada ação é resultado de tessituras psíquicas impenetráveis e tem, além disso, efeitos sistêmicos não intencionais. A relação entre língua e realidade tornou-se problemática. As competências de percepção e os padrões de verdade se tornaram infinitamente complexos: Não é mais possível descrever um “todo” de nenhum ponto de vista. Tudo

isso são banalidades que foram formuladas tantas vezes desde o início da modernidade. No nosso contexto, isso apenas quer dizer: um texto narrativo que queira ser justo a nossa realidade, não deveria, digamos, ser narrado de forma realista.

Se nosso mundo não pode ser descrito em sua totalidade, por que não criar um mundo que seja? A alta-fantasia (*high fantasy*) é, por isso, uma literatura de arquivo: Não apenas suas personagens devem constantemente checar como as leis de seu mundo são configuradas, mas as próprias narrativas estão cercadas de uma série de paratextos enciclopédicos que explicam os mundos da fantasia, a começar pela Terra Média, em suas mais pormenorizadas ramificações. Ali há mitos de criação, dicionários, atlas, obras de história, índices de criaturas, armas e magos de todos os tipos. Não são apenas os autores que trabalham nisso, seus sucessores, os fãs e times completos de experts também trabalham junto com eles, e continuam o seu trabalho. O interessante é que o resultado é, quase sempre, novamente um daqueles mundos arcaicos, atemporais, pré-capitalistas (ocasionalmente também pós-apocalípticos, ou seja, pós-capitalistas). A lógica, segundo a qual isso funciona, já deveria nos ser familiar: na representação, é justamente o fantástico que deve ser indubitável (A=A, mito, imersão). Essa é a minha tese: aqui o realismo se produz a si mesmo.

Uma condição importante para isso é: histórias e mundos de fantasia não são alegorias. Evidentemente, tudo em qualquer mundo imaginado pode ser transferido e comparado com o nosso, mas não estamos tratando disso aqui, ou não estamos mais. TOLKIEN (1994) já ficava impaciente quando se afirmava que *O senhor dos anéis* seria uma alegoria à luta contra os nazistas:

As for inner meaning or 'message', it has in the intention of the author none. It is neither allegorical nor topical. As the story grew it put down roots (into the past) and threw out unexpected branches: but its main theme was settled from the outset [...]. The crucial chapter, 'The Shadow of the Past', is one of the oldest parts of the tale. It was written long before the foreshadow of 1939 had yet become a threat of inevitable disaster, and from that point the story would have developed along essentially the same lines, if that disaster had been averted. [...] little or nothing in it was modified by the war that began in 1939 or its sequels. The real war does not resemble the legendary war in its process or its conclusion (TOLKIEN 1994: xvi).

Não apenas o centro de sentido de nossa literatura pós-guerra que parece não ter fim – a guerra contra os nazistas – é despedido, mas de forma geral vale: Mensagem?

Significado oculto? Negativo!¹¹ A guerra entre o bem e o mal conduziu, nas primeiras décadas da recepção de *O senhor dos anéis*, a identificação alegórica com a direita e a esquerda – o que não tem mais nenhuma importância para seu sucesso na atualidade. Mundos de fantasia são simulações, sim, mas não de aspectos do nosso mundo. Aqui, se tenta muito mais construir um mundo novo, atrativo, independente e especialmente habitável, um bem pelo qual, claramente, há uma alta procura no nosso tempo. Pois o mundo com suas regras, a diegese, é o produto decisivo aqui, mais do que as histórias que se desenrolam nele. Elas são cambiáveis ou, muito mais, como nas séries episódicas à la *Simpsons* e *Tatort*, podem ser multiplicadas em série infinitamente, e repito: pelo próprio autor, mas também por times de sucessores e pelos receptores. Sua *fanfiction*, via de regra, se mantém fiel aos parâmetros diegéticos; pois são justamente eles que os fãs adoram.

Tolkien não podia imaginar que seu mundo de fantasia de ares medievais encontraria, poucas décadas depois, dois dispositivos para os quais ele demonstrou ser justamente um material de base ideal. Um deles é a técnica digital, cujo interesse também é simular mundos começando do zero, e que, por esta razão, prefere a diegese totalmente compreensível, com um código completo e conjunto de regras concluído. A capacidade dos efeitos especiais para a “verissimilitude” de mundos artificiais em filmes e jogos de computador vem crescendo exponencialmente há anos. A nova (ou, muito mais, a velha) narração do realismo popular na literatura contemporânea alemã ainda tende, pelo contrário, à filmagem clássica e linear, e permanece assim atrasada em relação às possibilidades, sem imaginar por que *Harry Potter* lhe supera.

Pois ainda há o dispositivo lúdico, o mundo dos jogos, que no meio tempo se tornaram o maior ramo econômico cultural em absoluto, muito adiante do cinema, da televisão e, principalmente, da literatura. Tudo o que foi dito parece mesmo convergir no RPG: Aqui é vendido um mundo fechado, na maioria das vezes tolkieniano e arcaico, no qual se pode jogar uma grande variedade de enredos com a frequência que se desejar e com diferentes personagens (tanto “bons” quanto “maus”). O número de aventuras que os jogadores do RPG de papel e caneta *Schwarzes Auge* viveram e vão continuar vivendo em Aventuria é infinito. E quem chegou ao 85º nível de *World of*

¹¹ O feitos-um-para-o-outro mágico de *Im Angesicht des Verbrechens* também não pode ser dissolvido metafóricamente.

Warcraft, o maior *multiplayer online game*, com mais de dez milhões de assinantes, na maioria dos casos, continua fiel a Azeroth – e assim à marca –, constrói nele redes sociais e as joga por conta própria. *The Wire* se estende por mais de sessenta horas e é, assim, quarenta vezes mais longo do que um filme – com *World of Warcraft* se gastam centenas e milhares de horas de vida. Aqui não se trata de *plotting*, ou do desenlace narrativo, mas de itens, jornadas, lutas e ataques sempre novos. Equivalência, arcaico, agência: Se estruturas realistas, segundo BARTHES (2003: 170), podem ser melhor definidas como “habitáveis”, então temos com esses mundos, pelos quais milhões de pessoas estão dispostas a pagar dinheiro, a estrutura ideal da ficção realista.

Resumindo: O realismo da fantasia é ainda mais bem-sucedido do que o realismo mágico popular – e ele não tem peso na consciência. Ele não precisa mais fingir que é alta-cultura no nível da época, ele não tem que se defender das demandas de alguma vanguarda ou de acusações de ser *kitsch* ou trivial. Ele próprio é inquestionavelmente vanguarda, no que ele toma parte dos desenvolvimentos técnicos mais avançados e constrói assim alegremente as regras do seu próprio gênero. Ele escapa do gesto que BARTHES (2006: 245) acertadamente descreveu como “a ‘representação’ indignada dos *direitos* do real contra a linguagem”, que podemos reconhecer na “alta” literatura realista de Günter Grass a Herta Müller, mas também em autores neoconservadores como, digamos, Martin Mosebach, Matthias Politycki ou Andreas Maier. No lugar de um “real” desse tipo, a fantasia tem ofertas de realidades, de mundos mais ou menos artificiais, que devem se afirmar no mercado.

6 *Close the Gap*: realismo e a pós-modernidade

É significativo que a fantasia e gêneros correlatos na literatura de língua alemã ainda sejam considerados tendencialmente triviais. Isso pode estar em contradição com os verdadeiros hábitos de recepção também de partes da população instruída, mas basta observar os prêmios literários e as docências de poética no país para obter a confirmação de que um realismo puramente hedonista ainda não é considerado literatura verdadeira por aqui. Dito isso, cheguemos à conclusão dando uma olhada naquilo que a literatura contemporânea tem a oferecer ao invés disso.

É presumível que, no momento, a opção que tem menos conjuntura é a da narrativa de vanguarda, de uma prosa absoluta, que deseja modificar a realidade de modo construtivista através de um uso radicalmente novo dos signos e de uma leitura correspondentemente dificultada, uma arte do completamente diferente, do rompimento; da revolução, politicamente falando. Pelo contrário, como dito, a opção realista se impôs como literatura contemporânea burguesa de forma quase hegemônica. Como sua contraparte teórica, a hermenêutica, ela repetidamente, e com diferentes níveis de reflexão, finge que a realidade, e também sua diegese, sejam a coisa mais natural do mundo e, assim, também possam ser narradas com nossos *frames* e *scripts* normais, sem grandes sofisticções (“vovó disse”). Nenhum experimento! Uma literatura desse tipo é fácil de entender e, assim, é tendencialmente fácil de vender, mas, como vimos, deixa ao mesmo tempo determinadas opções para a distinção e participação cultural burguesa em aberto. O espectro da narrativa realista tornou-se, no meio tempo, rico e diversificado, dos textos de autoanálise e narrações em primeira pessoa à literatura de realizações, da *Wanderhure* [Prostituta migrante]¹² ao romance familiar, da busca pela verdade neorreliosa ao realismo mágico popular etc. Com efeito, permanece a crítica geral de que essa narrativa se dá por satisfeita como “variante mais ingênua da política imagética”, justamente a realista.

Então é tudo realismo? Para introduzir uma diferenciação interna, dirijamos o olhar mais uma vez àquela literatura que se designou por muito tempo como pós-moderna. É característico que aqui também sejam produzidos textos legíveis, porém, conscientes de seu caráter de citação incontornável, o que quer dizer: em plena consciência da própria textualidade, como “tecido de citações”. O pós-modernismo costuma ser associado com arbitrariedade, jogo e falta de seriedade tanto pelos conservadores quanto pelos esquerdistas; mas aqui também surgiu um amplo espectro de formas de escrita, do produtivo gênero de pastiche de Thomas Pynchon, Mark Z. Danielewski, David Foster Wallace ou Wolf Haas passando por construções de história alternativa de Quentin Tarantino ou Christian Kracht, e experimentos de uma nova ficção científica de Dietmar Dath ou Leif Randt à escrita “segundo/após às mídias” como é reivindicado por Hubert WINKELS (2005); das sofisticções enciclopédicas do

¹² N. da T.: Refere-se à série de romances históricos *Die Wanderhure*, publicados com grande sucesso na Alemanha a partir de 2004 por dois autores que assinam sob o pseudônimo conjunto de Iny Lorentz.

pop, passando pelas atitudes punk, e chegando ao romance discursivo, tudo está disponível aqui. Não é apenas porque um centro de sentido autêntico não é afirmado que essa literatura abarque obrigatoriamente menos do mundo do que a variante realista. Se houve, também na teoria, um desenvolvimento no pós-modernismo, então este talvez tenha sido o da **des**construção, que tratou primariamente da exposição da falsa autenticidade, para a **descon**strução poético-cultural, para um modo criativo do jogo cultural.

As observações de DERRIDA (2009: 425) sobre estrutura, signo e jogo num de seus textos fundadores do pós-estruturalismo, a meu ver, também podem ser produtivamente relacionadas com o campo das opções literárias na forma como ele se apresenta na atualidade. A opção pós-moderna ou pop seria então caracterizada pela “afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa. *Esta afirmação determina então o não-centro sem ser como perda do centro. E joga sem segurança*”. Nas condições do mercado se revela, sem misericórdia, quais são os mundos e formas de jogo que encontram demanda, e quais não. O realismo popular joga, pelo contrário, um jogo *seguro*: aquele que se limita à “*substituição de peças dadas e existentes, presentes*”. “Uma procura decifrar, uma sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade da interpretação” (DERRIDA 2009: 425). Sim, deve-se dizer que, como procedimento, o realismo não apenas *sonha* com isso, mas volta e meia afirma possuir de fato tais acessos à verdade, quando não no nível do significado, ao menos no nível da representação de seus textos. Esse é justamente o problema: O texto realista sabe sempre desde o início o que é uma pessoa, uma mulher, um sacerdote russo, a dor, um sequestro, um campo de concentração, a Alemanha Oriental. Num mundo que se tornou complexo e inquietante, sem um centro de sentido confiável, ele se apoia em estruturas confiáveis, e, segundo Roland Barthes, estruturas são, por definição, “habitáveis”.

De forma geral, vale: A trivialidade do realismo não se demonstra no nível do conteúdo, mas em seu procedimento. Da mesma forma que se pode afirmar a existência de fantasmas e alienígenas com uma escrita realista, também se pode invocar a realidade do sentido, do segredo, do sofrimento e da profundidade – como uma literatura do pós-guerra sem fim faz até hoje. Por outro lado, faz parte dos riscos do pop e do pós-

modernismo se entregar à suspeita de trivialidade, utilizando e expondo de forma aberta (também) gêneros, mídias, formas e conteúdos triviais. Esse abandono dos formatos da alta-cultura é significativamente mais perdoado no cinema do que na literatura, Tarantino mais do que Kracht. Aquilo que se apresenta abertamente como pop, além disso, afirma sua própria forma de produto, o que vai de encontro à demanda burguesa por autenticidade.

A poética lúdica do jogo pós-moderno também traz consigo uma determinada mentalidade estética e demanda um tipo específico de leitura – um outro risco de textos desse tipo é “that people don’t get it”, que os leitores não compreendam o seu modo. “Once you got Pop”, escreveu certa vez Andy WARHOL (1980: 39), “you could never see a sign the same way again”, e Susan SONTAG (1967: 280) expressa o mesmo fenômeno através de *camp*, que coloca tudo entre aspas (“not a lamp, but a ‘lamp’, not a woman, but a ‘woman’”). Essas não são, de forma alguma, aspas da ironia clássica, como sempre se assume que ela seja característica da literatura pop, elas são mais os marcadores de uma relatividade discursiva que pode ser interpretada e conotada de formas muito diferentes – uma estética nova, pós-vanguarda, de ambiguidade lúdica, que vai contra todas as opiniões e conhecimentos pré-formados (“Os nazistas são malvados”). Com isso, os defensores da opinião pública hoje ocasionalmente têm problemas semelhantes aos dos censores de sistemas totalitários com a ambiguidade da modernidade enfática.

Há alguns anos um grupo de autores mais bem conservadores contemporâneos, inimigos dessa assim chamada opção “pós-moderna”, publicou um manifesto; o “realismo relevante” é formulado aqui de forma aprazivelmente nítida:

A demanda por mais relevância não é derivada apenas da nossa idade, mas também da condição de um mundo que se tornou “sinistro”. Manter e continuar a explorar a sua condição de “habitável” é a tarefa do romance. Isso implica que o escritor tome uma posição reconhecível, que autentique valores morais com meios estéticos (DEAN et al. 2005).

Isto, de fato, é algo que os textos pós-modernos não fazem. Valores morais são, para eles, funções do discurso, assim como outros posicionamentos. Por isso, receptores que “don’t get it” são tomados por um mal-estar moral, por exemplo, em relação a Christian Kracht (como Georg VON DIEZ (2012) no periódico *Spiegel*, ou recentemente, e num nível mais elevado, Jan VON SÜSELBECK [2012]). Quem transforma discurso colonial,

ou até mesmo antissemita, em material estético não tem que ser um “porteiro da direita”? (VON DIEZ 2012). Que esses meios estéticos talvez simplesmente não tenham a função de autenticar os “valores morais”, que eles funcionem muito mais como paralogias lúdicas, essa ideia simplesmente não ocorre ao leitor que foi educado num realismo tradicional.

Pois leituras realistas são hermenêuticas e, com isso, tendencialmente críveis, leituras que circulam em volta de um centro de sentido que é atribuído ao autor; e gostamos tanto da narrativa realista porque ela nos conta aquilo que já sabemos: nazistas são malvados, Gauß era um gênio alemão, russos são cruéis, mas também têm uma crença religiosa profunda, e as prostitutas migrantes não tiveram uma vida fácil na Idade Média. “O moral é sempre subentendido”, poder-se-ia observar com *Auch Einer* (Também um desses) de Friedrich Theodor VISCHER (1908: 33), um meta-romance do realismo poético. Por outro lado, as paralogias pós-modernas, tão divertidas como elas possam manifestar-se em Tarantino, Kracht ou na autoficção para-real de Joachim Lottmann, podem, aparentemente, ainda hoje, perturbar profundamente, e que o façam ao descentralizar cada vez de novo as verdades petrificadas, “que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias” (NIETZSCHE 2007: 36), criando verdades fictícias, em cuja comparação as verdades factuais devem afirmar-se novamente. Mas é perfeitamente possível que mesmo nesse modo elas contribuam para que compreendamos a cultura a nossa volta em sua complexidade discursiva, e contribuamos com sua escrita. Vejo como bem-sucedidos em seu trabalho, para pôr algumas cartas na mesa, autores e autoras contemporâneos tão diferentes como Antonia Baum, Dietmar Dath, Dorothee Elmiger, Wolf Haas, Wolfgang Herrndorf, Christian Kracht, Joachim Lottmann, Thomas Melle, Thomas Meinecke, René Pollesch, Teresa Präauer, Leif Randt, Rocko Schamoni, Frank Schulz, Philipp Tingler, Julia Trompeter, Oliver Uschmann e Ulf Erdmann Ziegler.

“O romancista”, afirma Hans-Ulrich TREICHEL (2005), “é realista, não importa que estilo ele prefira” De fato, parece que a narrativa como arte do metonímico permanece ligada ao realismo por enquanto. Como conclusão, resumamos as possibilidades esboçadas acima:

(1) Realismo popular: o texto se escreve através de *frames* e *scripts* estabelecidos culturalmente que, ao modo do mito de Barthes, afirmam referencialidade e verdade ao mesmo tempo como *frames* naturais, e fazem com que o nível de signos desapareça. Textos realistas desse tipo são filmáveis. Eles podem ser esteticamente apimentados com o procedimento de *short cuts*. Diferenciemos mais uma vez:

(1a) Realismo popular, “com aspirações”: apesar da leitura fácil e da estrutura genérica, o texto afirma sua participação na alta-cultura (Umberto Eco falaria sobre “*midcult*”) através de seu tratamento de “problemas mais profundos”, da elevação de “valores morais” ou da essencialidade de seus mundos (vovó).

(1b) Realismo hedonista: o texto projeta mundos nos quais o leitor gostaria de deter-se e que tendencialmente ofereçam infinitas possibilidades de jogo. Esses mundos são oferecidos no mercado, e aquilo que é bem-sucedido se torna uma série.

(2) Antirrealismo: o texto questiona radicalmente os *frames* e *scripts* estabelecidos culturalmente e a imagem da realidade transportada por eles. Procedimentos textuais radicalmente novos e antimetonímicos se legitimam através do acesso esotérico a uma realidade primária que irá se impor em novas formas, porém eles apontam em última instância para si mesmos. Atualmente, sem conjuntura.

(3) Realismo pós-moderno: o texto se escreve através de *frames* e *scripts* estabelecidos culturalmente, mas evita a naturalização e, em vez disso, expõe a artificialidade do seu uso de signos, mas sem renunciar a uma narrativa prazerosa: referencialidade e procedimento metonímico são desacoplados. Na variante da literatura pop isso envolve a participação expressa e afirmativa na cultura pop. Transições para (1b) são possíveis.

Tradução de Valéria Sabrina Pereira

Referências bibliográficas

Bibliografia primária

DELIUS, Friedrich Christian. *Die Frau, für die ich den Computer erfand* [2009]. Hamburg: Rowohlt, 2011.

- HADERLAP, Maja. *Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein, 2011.
- HAHN, Anna Katharina. *Am Schwarzen Berg*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- HERMANN, Judith. *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
- KEHLMANN, Daniel. *A medida do mundo* [2005]. Tradução de Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RUGE, Eugen. *In Zeiten des abnehmenden Lichts* [2011]. Hamburg: Rowohlt, 2012.
- SCHLINK, Bernhard. *Der Vorleser* [1995]. Zürich: Diogenes, 1997.
- SCHLINK, Bernhard. *O leitor* [1995]. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Record: 2009.
- SCHULZE, Ingo. *Vidas novas* [2005]. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- TELLKAMP, Uwe. *Der Turm* [2008]. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Bibliografia secundária

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BASEDOW, Rolf. "... außen wie Geschosse und innen wie Blumen". Disponível em: <http://www.daserste.de/unterhaltung/film/im-angesicht-des-verbrechens/specials/aussen-wie-geschosse-und-innen-wie-blumen-100.html>. Acesso em: 2 nov. 2012.
- BABLER, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002.
- BABLER, Moritz. Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart. In: ROHDE, Carsten; SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg (Hrsg.). *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis, 2013a. p. 27-46.
- BABLER, Moritz. Moderne und Postmoderne. Über die Verdrängung der Kulturindustrie und die Rückkehr des Realismus als Phantastik. In: BECKER, Sabina; KIESEL, Helmuth (Hrsg.). *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin; New York: De Gruyter, 2007. p. 435-450.
- BABLER, Moritz. Populärer Realismus. In: LÜDEKE, Roger (Hrsg.). *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Bielefeld: Transcript, 2011. p. 91-103.

- BABLER, Moritz. Realismus – Serialität – Fantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik. In: HORSTKOTTE, Silke; HERRMANN, Leonhard (Hrsg.). *Poetiken der Gegenwart*. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013b. p. 31-46.
- BODE, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität*. Zur Funktion und Bedeutung der Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- BRETON, André. Erstes Manifest des Surrealismus [1924]. In: *Die Manifeste des Sur-realismus*. 10^a ed. Tradução de Ruth Henry. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1986. p. 9-43.
- DEAN, Martin R.; HETTICHE, Thomas; POLITYCKI, Matthias; SCHINDHELM, Michael. Was soll der Roman? *Die Zeit*, Hamburg, n. 26, 23 jun. 2005. Disponível em: <http://www.zeit.de/2005/26/Debatte_1>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria B. M. Nizza da Silva et al. 4. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FIEDLER, Leslie A. Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne [1968]. In: Uwe Wittstock (Hrsg.). *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam, 1994. p. 14-39.
- JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. p. 34-62.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. p. 118-162.
- KEHLMANN, Daniel. *Diese sehr ernsten Scherze*. Poetikvorlesungen. Göttingen: Wahlstein, 2007.
- KNÖRER, Ekkehard. Jedes Bild liegt auf der Goldwaage. *Taz.de*, 16 set. 2009. Disponível em: <<http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F09%2F16%2Fa0103&cHash=9d6d052914>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- SCHÄFER, Hans Dieter. Der Außenseiter – Wilhelm Lehmann im Spannungsfeld der Langen Fünfziger Jahre. *Sichtbare Zeit: Journal der Wilhelm-Lehmann-Gesellschaft*, Tübingen, v. 3, p. 37-50, 2008.
- SCHREIBER, Roman. Russendisco. *Ray: Filmmagazin*, n. 2, 2011. Disponível em: <www.ray-magazin.at/magazin/2011/02/im-angesicht-des-verbrechens-russendisco>. Acesso em: 2 nov. 2012.
- SIMON, David. Interview. *The Believer Magazine*, ago. 2007. Disponível em: <http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon>. Acesso em: 2 nov. 2012. Entrevista concedida a Nick Hornby.
- SONTAG, Susan. Notes on “Camp”. In: *Against Interpretation and Other Essays*. London: Picador, 1967. p. 275-292.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. Foreword to the Second Edition. In: *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins, 1995. p. xv-xviii.

- TREICHEL, Hans-Ulrich. Der Roman schaut in fremde Zimmer hinein. *Die Zeit*, Hamburg, n. 26, 23 jun. 2005. Disponível em: <http://www.zeit.de/2005/26/Der_Roman_schaut_in_fremde_Zimmer_hinein>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- VISCHER, Friedrich Theodor. *Auch Einer*. Eine Reisebekanntschaft. Stuttgart; Leipzig: Reclam, 1908.
- VON DIEZ, Georg. Die Methode Kracht. *Der Spiegel*, Hamburg, n. 7, p. 100-103, 13 fev. 2012. Disponível em: <<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/83977254>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- VON STEINAECKER, Thomas. Alles bloß literarische Wellness? Die Belletristik von heute traut sich nichts mehr und setzt auf die sichere Bank vergangener Epochen. *Die Welt*, 4 fev. 2012. Disponível em: <http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13850499/Alles-bloss-literarische-Wellness.html>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- VON SÜSELBECK, Jan. Wollt ihr den totalen Kracht? *Jungle World*, n. 11, 15 mar. 2012. Disponível em: <<http://jungle-world.com/artikel/2012/11/45082.html>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *POPism: The Warhol Sixties*. New York: Mariner Books, 1980.
- WINKELS, Hubert. Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur. In: *Gute Zeichen*. Deutsche Literatur 1995-2005. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. p. 111-156.

Recebido em 16/02/16

Aceito 23/02/16