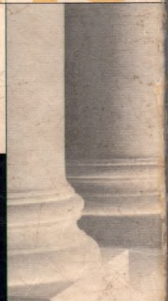


O Dado e o Óbvio

Rogério Lima



*O sentido do romance
na pós-modernidade*

N.Cham 82.01 LR732d

* Autor: Lima, Rogério

Título: Dado e o obvio : O sentido do r



9808128

Ac. 262570

Ex.2 BCE

Editora Universa

Rogério Lima, diretor de cinema e vídeo, crítico cinematográfico, ensaísta, crítico literário e professor universitário, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, RJ, em 1959. Licenciado em Letras pela Universidade Federal Fluminense, é especialista em Literatura Brasileira, mestre em Ciência da Literatura, na subárea de Semiologia, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professor de Literatura Brasileira e Semiologia na Universidade Federal do Paraná e professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade Federal de Ouro Preto.

Atualmente é professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, onde coordena o programa de pesquisa *Literatura e virtualização na era do digital*.

O DADO E O ÓBVIO



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor
Lauro Morhy

Vice-Reitor
Timothy Martin Mulholand

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Diretor
Alexandre Lima

CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Emanuel Araújo

Alexandre Lima
Álvaro Tamoyo
Aryon Dall' Igna Rodrigues
Dourimar Nunes de Moura
Emanuel Araújo
Eurídice Carvalho de Sardinha Ferro
Lúcio Benedito Reno Salomon
Marcel Auguste Dardenne
Sylvia Ficher
Vilma de Mendonça Figueiredo
Volnei Garrafa



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE BRASÍLIA

Reitor
Pe. Décio Batista Teixeira

EDITORA UNIVERSA

Coordenadora
Sylvia Helena Cyntrão

CONSELHO DIRETOR

Presidente
Eli Valter Gil Filho

Guy Capdeville
João Pignataro
José Romualdo Degasperí
José Salomão David Amorim
Sergio Rogério Junqueira
Sidney Marinete de Almeida
Sylvia Helena Cyntrão

Rogério Lima

O dado e o óbvio

O sentido do romance na Pós-Modernidade

EDITORA



UnB

EDITORA



UNIVERSA

Copyright © 1998 by Rogério Lima

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá se armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Impresso no Brasil

SUPERVISÃO EDITORIAL
AIRTON LUGARINHO

PREPARAÇÃO DE ORIGINALS E REVISÃO
SYLVIA HELENA CYNTRÃO

EDITORACÃO ELETRÔNICA
MAGDA HAYATA DE AZEVEDO

CAPA
VICTOR BURTON

SUPERVISÃO GRÁFICA
ELMANO RODRIGUES PINHEIRO

ISBN: 85-230-0487-4

**Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Universidade Católica de Brasília**

LIMA, Rogério da Silva

L 732d O dado e o óbvio: o sentido do romance na
pós- modernidade / Rogério Lima.

— Brasília : EDU/Universa, 1998.

160 pp.

1. Literatura - Teoria. 2. Crítica literária

Sumário

INTRODUÇÃO **11**

CAPÍTULO 1

SEMIOLOGIA DO DISCURSO NARRATIVO FICCIONAL

NARRATIVA DE SEMIOTIZAÇÃO DO ESPAÇO, DO PERSONAGEM
E DO ACONTECIMENTO, **15**

AS NARRATIVAS DO ABSURDO, FANTÁSTICA E
DO REALISMO MÁGICO, **21**

CAPÍTULO 2

MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E NEOMODERNIDADE

MODERNO VERSUS ANTIGO, **29**

→ O PÓS-MODERNO, **35**

O NEOMODERMO, **49**

CAPÍTULO 3

OS ENTRELAÇAMENTOS DO TEXTO E DA MEMÓRIA

O MEMORIAL DO FIM, **87**

O TEXTO ENTRELAÇADO

O TÍTULO E A MERCADORIA SEDUTORA, **98**

O ACONTECIMENTO EM O *MEMORIAL DO FIM*, **100**

AS MÚLTIPLAS VOZES NARRATIVAS NO *MEMORIAL DO FIM*, **106**

A PARÓDIA: O DISCURSO EM PROGRESSO, **110**

A PARÓDIA PÓS-MODERNA,	111
ESTIGMA, METALINGUAGEM E INTERTEXTUALIDADE,	114
<i>MEMORIAL DO FIM</i> E A TRANSMISSÃO DA EXPERIÊNCIA,	117
-O NARRADOR PÓS-MODERNO,	121
O PÓS-MODERNO NO <i>MEMORIAL DO FIM</i> ,	126

CAPÍTULO 4

A DESSEMIOTIZAÇÃO PÓS-MODERNA DO DISCURSO FICCIONAL,	143
---	------------

CONCLUSÃO	153
------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	155
---------------------	------------

*À memória do meu pai,
Nilton de Oliveira Lima,
por ter me posto no caminho.*

Dead can dance

Introdução

O advento da modernidade inseriu o homem num novo contexto, numa nova maneira de se relacionar com a vida e com a arte. Essa nova maneira de se relacionar com a arte chamou-se Modernismo. Ela trouxe para o campo da literatura uma nova forma de estruturar a narrativa e de organizar o pensamento. Vivia-se num mundo que descobria a máquina, a velocidade e os serviços. Uma nova condição humano-existencial se configurou. Uma nova razão se estabeleceu a partir de novos paradigmas trazidos no bojo dos manifestos da vanguarda do Modernismo. Porém, o código modernista se esfumou no fim da primeira fase da modernidade. O Modernismo já não causa mais espanto, pelo contrário, a sua consagração pelas instituições oficiais deu o arremate final na sua aceitação.

Miró, Picasso, Leger, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila, Brecheret não provocam recusa, mas uma corrida do público aos locais onde as suas obras são expostas ou onde deles se dispõe a falar. Como o código modernista foi assimilado tanto pelos artistas quanto pelos leitores e espectadores e as obras modernistas já não trazem consigo nenhuma novidade, conseqüentemente o estilo entra em declínio.

Em meio a tanta consonância, uma nova voz se organiza num acorde dissonante. Essa voz é batizada de pós-moderno, ela é a representação da segunda fase da modernidade. Portanto, Modernismo e Pós-Modernismo são momentos diferentes de um mesmo período. O pós-moderno surge questionando as estruturas, questiona a política do museu que encampou o Modernismo e o cristalizou.

Como uma das suas atitudes será questionar a cultura de dentro da própria cultura, sem contudo renegá-la, porque não lhe interessa,

o pós-moderno tratará de construir a sua própria sintaxe, sua própria estilística.

Acusado de saudosista, de trazer consigo *um museu de grandes novidades*, o pós-moderno se mostra, ao contrário do que dizem os seus críticos mais ferrenhos, não um produtor de pastiche servindo-se da produção cultural do passado, mas um renovador da cultura. O pós-moderno não é reformista, ele é dessemiotizador. Ele realoca os signos da cultura dentro de novos parâmetros da linguagem. Ele traz consigo uma nova razão que nos põe numa nova relação com o caos a fim de que possamos humanizá-lo. Essa humanização do caos é parte do próprio processo dessemiotizador instaurado pelo pós-moderno, na busca do estabelecimento de uma lógica pós-moderna no interior do discurso ficcional.

Entender o processo de estruturação dessa lógica é que norteia o nosso trabalho. *De que forma se constrói o sentido no discurso ficcional da pós-modernidade?* Procuramos responder a essa questão a partir da análise semiológica do texto do romance de Haroldo Maranhão – *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis*.

O semiólogo Anazildo Vasconcelos da Silva contribui com a sua teoria da *Semiotização ficcional da narrativa*, em especial com a *semiotização ficcional do acontecimento*, que nos auxilia na compreensão da lógica que estrutura e conduz a narrativa na modernidade. Para entendermos como funciona o pós-moderno e a narrativa da pós-modernidade, lançamos mão da *Poética do Pós-Modernismo*, de Linda Hutcheon, a partir da sua proposição acerca da *metaficção historiográfica*. Visando a estabelecer uma visão mais clara e sistematizada sobre o pós-moderno e suas relações com o Modernismo, solicitamos o auxílio do teórico holandês Douwe W. Fokkema. Ainda no que diz respeito ao pós-moderno, buscamos uma visão filosófica do tema no pensamento do filósofo Sérgio Paulo Rouanet a fim de entendermos as suas implicações sociais, políticas e econômicas.

Socorremos-nos do crítico Silviano Santiago e do seu ensaio a respeito do narrador pós-moderno e também do sociólogo norte-americano Erving Goffman com seu estudo sobre o *estigma*, no sentido de auxiliar na compreensão das marcas que o texto de o *Memorial do fim* traz consigo.

Como contribuição para a pesquisa do pós-moderno, no quarto e último capítulo, formulamos a tese de que o pós-moderno, longe de ser um mero repetidor de estilos mortos, realiza na verdade o que denominamos de dessemiotização dos signos da cultura, esvaziando-os de seus significados para utilizá-los somente como signos lingüísticos. Dessa utilização nasce um novo mundo, um mundo concebível. Porém, um mundo irrealizável.

Capítulo 1

Semiologia do discurso narrativo ficcional

Narrativa de semiotização do espaço, do personagem e do acontecimento

Em seu estudo intitulado *Semiotização Ficcional do Discurso* (1984), o teórico Anazildo Vasconcelos da Silva objetiva refletir sobre o discurso narrativo na instância criadora do processo literário, distinguindo o investimento literário de que ele faz uso para, convertendo em signos a relação da personagem com o espaço, elaborar a proposta de realidade ficcional.

Refletir sobre o discurso narrativo na instância literária do processo, e não a partir de suas formas de expressão, requer um estado de preparação teórica que supera a categoria particular do gênero, de maneira que a operacionalização teórica poderia ser realizada em qualquer narrativa literária, e a caracterização do investimento semiológico, pela constituição dos discursos ficcionais, estaria apta a trabalhar também com o discurso dramático. No entanto, Vasconcelos da Silva procura restringir as suas reflexões à estruturação da proposição de realidade ficcional, e à operacionalização da narrativa de ficção.

O processo literário de criação, formado pela mimesis do processo de criação do real, transforma-se ao nível da elaboração do signo em discurso narrativo, discurso lírico e dramático. Na condição de conversões do processo literário, esses discursos ordenam o

universo sógnico imaginário, semiologicamente investidos pelas lógicas significantes mimetizadas.

A dinâmica do real dá origem ao mundo e ao homem que, relacionados, produzem uma estrutura de realidade que admite uma dimensão objetiva do mundo e uma dimensão subjetiva do homem. A dimensão objetiva do mundo é compreendida como expressão objetiva de valores codificados, e a dimensão subjetiva do homem é apreendida como expressão subjetiva da experiência individual.

A existência é o elemento que completa a estrutura de realidade, conseqüência da ligação do homem com o mundo, na sua busca da identidade primordial. A razão da existência assenta-se na identidade do homem com o mundo, estabelecida num determinado momento pela lógica significativa da expressão objetiva do mundo, num outro momento pela lógica significativa da expressão subjetiva do homem. A desestruturação das dimensões objetiva do mundo e subjetiva do homem esvaziaria, com a perda da identidade, o sentido da estrutura de realidade.

O processo literário, formado por uma operação mimética da dinâmica do real, engendra o espaço e a personagem, e, transformado em discurso ao nível da elaboração sógnica, relaciona-os, elaborando uma estrutura de realidade ficcional que admite uma dimensão objetiva do espaço e uma dimensão subjetiva da personagem.

A dimensão subjetiva do espaço é compreendida como manifestação objetiva dos valores codificados, e a dimensão subjetiva da personagem é entendida como manifestação subjetiva da experiência individual. No estado de construção da proposição de realidade ficcional, a relação de identidade da personagem com o espaço narrativo é suportada pela lógica significativa da expressão objetiva ou pela lógica significativa da expressão subjetiva, que, investindo semiologicamente o discurso narrativo, transformam-se em dinâmicas estruturantes. A desarticulação de personagem e espaço, com o prejuízo da identidade e o esvaziamento da proposição de realidade ficcional, ocorre quando o discurso narrativo é atacado pela lógica do acontecimento.

Com o estabelecimento mimético ao nível do processo literário de criação, e do investimento semiológico ao nível da estruturação sógnica, é possível desenvolver uma teoria ficcional do discurso, e formular os padrões narrativos.

O discurso narrativo, enquanto conversão do processo literário, elabora significativamente a proposição de realidade ficcional, semiologicamente investido pelos discursos ficcionais. Os discursos ficcionais são o *espaço*, a *personagem* e o *acontecimento*, os quais, na qualidade de investimento semiológico do discurso narrativo, a ele se integram como dinâmicas estruturantes da imagem de mundo ficcional.

A partir dessas três dinâmicas estruturantes são formulados três padrões narrativos: a *narrativa de semiotização do espaço*, a *narrativa de semiotização de personagem* e a *narrativa de semiotização de acontecimento*.

Na *narrativa de semiotização do espaço*, o discurso narrativo é investido semiologicamente pela expressão objetiva do *espaço*, que se integra ao fio narrativo como dinâmica estruturante da imagem de mundo ficcional, sujeitando a sua lógica, a *personagem* e o *acontecimento*. É a dinâmica estruturante objetiva do *espaço* que fundamenta a *personagem* e assegura a identidade, realizando sua experiência de existência na racionalidade estrutural da proposição de realidade ficcional.

Na *narrativa de semiotização de personagem*, o discurso narrativo é investido semiologicamente pela dinâmica subjetiva da *personagem*, que se ajusta ao fio narrativo como dinâmica estruturante da imagem de mundo ficcional, sujeitando a sua lógica o *espaço* e o *acontecimento*. A dinâmica subjetiva estruturante semiotiza o *acontecimento* e fundamenta o *espaço*, realizando-os dentro da racionalidade estrutural da proposição de realidade, como experiência individual.

No processo de estruturação da *narrativa de semiotização do acontecimento*, o discurso narrativo é investido semiologicamente pelo *acontecimento* que, ligado a ele como dinâmica estruturante da imagem de mundo ficcional, sujeita a sua lógica o *espaço* e a *personagem*. Liberada da imposição significativa do *espaço* e da *personagem* a lógica do *acontecimento*, aliada ao fio narrativo, organiza uma proposição de realidade ficcional que o *espaço* não codifica, nem a *personagem* consegue transformar em experiência individual.

Considerando as dinâmicas estruturantes, Vasconcelos da Silva formula os padrões narrativos de semiotização do *espaço*, da *per-*

sonagem e do acontecimento. Padrão narrativo não deve ser entendido como modelo narrativo, pois a teorização não está sendo proposta ao nível da manifestação do discurso, mas ao nível do investimento semiológico de que se utiliza para preparação sógnica da proposição de realidade ficcional. O termo *semiotização*, que significa *sentido atribuído a partir de*, é utilizado com o objetivo de definir a natureza do investimento semiológico.

O autor evitou nomear os padrões de semióticos, a fim de não ser obrigado a considerar a semiótica literária ao nível da expressão. O ponto central da formulação teórica com a qual Vasconcelos da Silva escolheu trabalhar reside em determinar a lógica significante que investe semiologicamente o discurso narrativo. Dessa forma não há intenção em tocar, nem tangencialmente, no problema de formalização da semiótica literária.

A expressão objetiva do espaço, investindo semiologicamente o discurso narrativo, a ele se incorpora como dinâmica organizadora da proposição de realidade ficcional, sujeitando a sua lógica a personagem e o acontecimento.

Na narrativa de semiotização do espaço, o espaço é a lógica significante da qual resultam a razão da personagem e o sentido de sua experiência individual. O espaço efetiva a experiência individual da personagem pela sujeição do acontecimento a sua lógica significante. As ações e os acontecimentos, que estabelecem ligações entre a personagem e o espaço narrativo, adquirem sentido a partir da dinâmica objetiva do espaço, que reduz a sua lógica as motivações pessoais da experiência subjetiva da personagem.

Indiferente ao estado de carência ou de plenitude que a personagem possa experimentar, a lógica objetiva do espaço se impõe até o fim. A experiência pessoal da personagem se realiza na expressão objetiva do espaço, que acaba por submetê-la à logicidade estrutural da proposição de realidade ficcional.

Na narrativa de semiotização do espaço, por mais que a personagem concentre as suas energias na tentativa de resgatar a ação e a ocorrência da dinâmica organizadora do espaço narrativo, para projetar sua vivência pessoal fora da logicidade estrutural da proposição de realidade, não consegue obter êxito. A lógica estruturante do espaço se impõe gradualmente e, de forma insensível às motivações de ordens particulares, termina por sujeitar a personagem.

Em termos de aproximação teórica, a narrativa de semiotização do espaço corresponde à Retórica Clássica e seus momentos: Classicismo greco-romano, Renascimento, Arcadismo e Neoclassicismo, Realismo e Naturalismo.

A expressão subjetiva da personagem, investindo semiológicamente o discurso narrativo, a ele se liga como dinâmica organizadora da proposta de realidade ficcional, submetendo a sua lógica significante o espaço e o acontecimento. Na *narrativa de semiotização da personagem*, a personagem é a lógica semiotizante de que depende o sentido do acontecimento, com a conseqüente sujeição do espaço.

A expressão subjetiva da personagem, possibilitando sentido ao acontecimento, transforma a expressão objetiva do espaço em experiência individual. Organizando o sentido dos fatos e das ações que o relacionam com o espaço narrativo, a personagem submete a sua lógica significante a expressão objetiva do espaço. A dinâmica organizadora se impõe até o fim, realizando a expressão objetiva do espaço, na experiência objetiva da personagem. A dinâmica subjetiva da personagem, semiotizando o acontecimento, submete a expressão objetiva do espaço à logicidade estrutural da proposta de realidade ficcional.

Na *narrativa de semiotização da personagem*, o espaço narrativo procura reduzir ações e ocorrências à sua lógica significante e, dessa forma, completar a experiência pessoal da personagem. Porém, a lógica estruturante da personagem força a sua aceitação gradativamente, e termina por sujeitá-lo à logicidade estrutural da proposta de realidade, transformando-o em experiência existencial subjetiva. Dessa forma, a personagem, na *narrativa de semiotização da personagem*, realizando as motivações de ordem pessoal, atinge a integralidade existencial, seja pela efetiva redução do espaço, seja pelo desejo de sublimação.

Analisada ao nível teórico da mimesis literária, a *narrativa de semiotização da personagem* corresponde à retórica Romântica articulando-se em seus momentos a Idade Média, o Barroco, Romantismo e o Impressionismo.

O padrão literário da narrativa de semiotização do acontecimento se define pela ação semiotizante integradora da lógica ficcional do acontecimento que, tomando para si a função organizadora, estabele-

lece a logicidade estrutural da proposta de realidade ficcional no âmbito do qual se efetiva a ocorrência existencial imaginária.

A lógica ficcional do acontecimento determina o juízo organizador e o princípio racionalizante dum mundo objetual neutro do estado de coisas. De maneira que, ao desempenhar a função organizadora da proposta de realidade ficcional, sujeita a elaboração discursiva da situação existencial imaginária às condições organizadora e racionalizante da expressão neutra do estado de coisas, isto é, às condições neutras do estado de consciência e de existência do mundo objetual em si mesmo.

Na condição de lógica factual do estado de coisas, a ação semiotizante da lógica ficcional do acontecimento se constitui num processo de coisificação, por esse motivo a personagem e o espaço se estranham no circuito da proposta de realidade ficcional, cuja logicidade define uma condição existencial objetual e inumana, o que significa dizer absurda e desprovida de sentido.

O acontecimento toma para si o investimento semiológico de sua própria lógica e, anulando a condição semiotizante do espaço e da personagem, livra-se da imposição significativa de suas lógicas. Os acontecimentos, submetendo-se à sucessão causal imposta por sua própria lógica, precipitam-se autodeterminados, sem serem obstaculizados por nenhuma imposição significativa, e se difundem aleatoriamente, introduzindo-se por si mesmos na descontinuidade relacional da cadeia factual. Personagem e espaço, ao terem suspensa a organização significativa de suas lógicas, são privados da coerência de sentido que, tornada possível a objetivação da intenção individual na exterioridade, garantia uma relação de identidade entre eles. Desarticulados da condição de significação, personagem e espaço se expõem a uma relação insólita, que gera um estranhamento entre eles.

A partir do esfacelamento da relação de identidade existente entre personagem e espaço, passa a ser impossível a objetivação de uma consciência individual, de maneira que as ações e os pensamentos da personagem perdem o sentido, e a experiência existencial é projetada no vazio. A imposição semiotizante da lógica do acontecimento reduz o mundo objetivo dos valores codificados ao estado de coisas do mundo objetual, submetendo-o à condição inarticulada duma existência objetual.

Na narrativa de semiotização do acontecimento não ocorre uma investigação acerca do conflito da personagem com o espaço na luta para a inscrição da intenção individual na expressão objetiva dos valores codificados, conforme acontece nos padrões de semiotização do espaço e da personagem.

A personagem, ao buscar objetivar a intenção individual na exterioridade do espaço, conscientiza-se da inutilidade dos atos e das ações que, inarticuladas, recaem sobre si mesmas, e trava uma desesperadora batalha objetivando manter a consciência individualizadora. Porém, termina reduzida à imposição coisificante da lógica organizadora que inscreve a intenção particular na exterioridade. A consciência subjetiva, uma vez coisificada, transforma-se em objetual, impondo à personagem a experiência da existência inarticulada do estado de coisas do mundo objetual, ao qual se une.

A narrativa de semiotização do acontecimento se caracteriza pela formulação discursiva da situação existencial imaginária no circuito duma proposta de realidade ficcional, cuja logicidade estrutural é estabelecida pela função estruturante da lógica ficcional do acontecimento, mutuamente relacionada com o princípio racionalizante duma razão objetual. O processamento semiótico da situação existencial apresenta diversas modalidades operacionais, chegando a elaborar, sob as denominações de narrativa do absurdo, fantástica e do realismo mágico, uma tipologia crítica .

A narrativa de semiotização do acontecimento, levando-se em conta a sincronia estrutural dos universos lógicos do real e do ficcional, manifesta-se nos períodos em que vigora a retórica moderna, o Modernismo e o Pós-Modernismo e é possível ser exemplificada, de maneira satisfatória, no grosso da produção literária ocidental que vem de Kafka ao *novo nouveau roman* francês e ao atual romance latino-americano.

As narrativas do absurdo, fantástica e do realismo mágico

Dentre as principais denominações que a narrativa moderna tem recebido encontram-se as de narrativa do absurdo, fantástica e do realismo mágico. Essas classificações, normalmente desenvolvidas como categorias teóricas, tencionam, do ponto de vista da crítica

literária, definir padrões narrativos divergentes ou até mesmo, diferentes gêneros literários.

As expressões *absurdo*, *fantástico* e *realismo mágico* são consequência duma operacionalização de aspectos comuns e diferentes no interior dum mesmo padrão teórico, o da narrativa literária de semiotização do acontecimento. Por esse motivo, só podem ser empregados de forma satisfatória como categorias críticas, com a finalidade de especificar, neste caso, três diferentes modos de desestruturação da personagem com o espaço, sob a ação estruturante da lógica do acontecimento.

A narrativa do século XX é definida, em termos semióticos, pela função estruturante da lógica ficcional do acontecimento, de forma que a narrativa de semiotização do acontecimento, distante da sua restrição a esses três tipos, aqui delimitados, engloba todas as grandes correntes narrativas da modernidade, sintetizadas de forma exemplar na obra de escritores como Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, João Guimarães Rosa e tantos outros.

A narrativa do absurdo designa o tipo mais geral da *narrativa de semiotização do absurdo*. A narrativa do absurdo se caracteriza pela formulação duma situação existencial imaginária, sob as condições estruturantes que definem o padrão de semiotização do acontecimento, em que a redução do espaço e da personagem à lógica do acontecimento ocorre por meio de um processo irreversível, que impossibilita a reparação da condição existencial antecedente ao acontecimento.

A anulação da condição significante das lógicas ficcionais subjetiva da personagem e objetiva do espaço é decisiva, e o único caminho de objetivação da intenção individual na exterioridade é, na narrativa do absurdo, a lógica ficcional neutra do acontecimento. Os procedimentos e os pensamentos da personagem, autodeterminados por sua própria lógica, inserem a intenção individual na exterioridade neutra do mundo objetual. O conflito tem seguimento enquanto a consciência subjetiva permanece ativa e interrompe-se no instante em que, objetivada na exterioridade neutra do mundo objetual, a consciência subjetiva extingue-se.

Enquanto a consciência individual mantém-se em atividade, a personagem preserva a memória da situação existencial precedente ao acontecimento, e luta para regressar a ela. Porém, é o aconteci-

mento, autodeterminado por sua própria lógica, que inclui a intenção individual na exterioridade, de forma que, quanto mais a personagem age e pensa, mais se acelera o processo de coisificação da consciência subjetiva. Uma vez coisificada investe a condição neutra da consciência objetual, e a personagem sujeita-se irremediavelmente à condição existencial inarticulada do mundo objetual.

A narrativa do absurdo processa a situação existencial imaginária no circuito da proposta de realidade ficcional em dois momentos distintos, dependendo da natureza do acontecimento. O primeiro compõe uma situação contextual organizada, precedente ao acontecimento, na qual ocorre uma relação de identidade da personagem com o espaço.

Sendo o acontecimento uma ocorrência que se precipita no espaço, este torna-se impotente para submetê-lo à sua prática significativa e encaminha-se para um processo de fragmentação. A personagem, ao tentar estabelecer uma ligação com o espaço fragmentado, é tocada por fragmentos, liberados pela dinâmica estruturante do acontecimento, que fazem com que ele experimente o insólito. A personagem preserva ainda, e até o fim, a consciência do espaço organizado antecedente ao acontecimento e, somente ao ser tocado pela lógica estruturante, compreendida como insólito, é que se dá conta do novo espaço. Mas então já é tarde, a dinâmica do acontecimento já desprende o insólito, processo irreversível de redução da personagem a sua lógica.

A dinâmica do acontecimento rompe com a lógica significativa do espaço. A personagem, tentando converter o espaço em experiência existencial, é submetida à lógica organizadora pelo insólito. Desbaratados com a perda da identidade, ambos perdem o sentido. Vem daí o absurdo da proposição de realidade ficcional.

O segundo momento, no qual a narrativa de semiotização do acontecimento processa a situação imaginária existencial, constitui um estado contextual desestruturado, que se segue ao acontecimento, no qual ocorre a desarticulação da personagem com o espaço, mediante a anulação da condição significativa de suas lógicas. Com a anulação das suas lógicas, personagem e espaço não conseguem semiotizar a logicidade organizacional da proposição de realidade ficcional, que se torna, por esse motivo, sem *sentido* e, conseqüentemente, *absurda*.

Neste segundo momento, o acontecimento se precipita de uma ação da personagem que, por não encontrar correspondência na expressão objetiva do espaço narrativo, projeta a experiência existencial subjetiva no vazio. Reduzida à dinâmica organizadora, a personagem é lançada fora do alcance da lógica significante do espaço narrativo e, à mercê do insólito, experimenta uma ocorrência absurda. O espaço aparentemente não sofre alteração, permanecendo identificável: o vazio onde a dinâmica do acontecimento projeta a experiência da personagem é um ponto fora dele, irredutível à sua lógica significante. Dessa forma, o absurdo da narrativa do *absurdo* se processa através da fragmentação do espaço que a personagem não consegue, então, transformar em experiência existencial, ou pelo lançamento da experiência subjetiva fora do limite codificado do espaço narrativo, que não consegue mais integrá-la enquanto experiência.

A narrativa fantástica se define como uma narrativa de recodificação que depende porém, para ser fantástica, do fracasso dessa recodificação. A situação fantástica resulta da intersecção do universo ficcional com outro universo lógico paralelo, de natureza desconhecida ou confessadamente inumana.

Na tradição literária do fantástico, esse segundo universo tem sido, na maioria das vezes, o do sobrenatural. Hodiernamente porém, o estado fantástico pode resultar da intersecção de dois campos lógicos do próprio universo ficcional. O acontecimento, enquanto elemento provocador da intersecção das duas esferas lógicas, mistura igualmente suas condições significantes, de maneira que elas se anulam mutuamente.

A situação fantástica, por esse motivo, se apresenta duplamente semiotizável, o que torna impossível a recodificação una, isto é, a partir de uma das duas condições significantes superpostas, com a conseqüente neutralização da outra. O tratamento da situação existencial imaginária se dá no circuito de uma proposta de realidade cuja logicidade estrutural é duplamente semiotizável, de forma que a tentativa de recodificação una não exclui a ambigüidade da situação fantástica e invariavelmente fracassa.

A anulação das condições significantes das duas esferas lógicas, estando limitada a um estado contextual específico, não é defi-

nitiva, atingindo apenas momentaneamente o processamento da normalidade existencial. As duas esferas lógicas se cruzam num único ponto e seguem em frente, sem impedir os seus respectivos cursos lógicos, permanecendo sobrepostos apenas no ponto de convergência, que compõe precisamente a situação fantástica, de maneira que a experiência fantástica determina um estado contextual desestruturado entre dois outros estruturados.

No primeiro contexto, a personagem encontra-se ajustado com o espaço, desfrutando do processamento normal da existencialidade. Segue-se o estado contextual desorganizado, no qual o acontecimento, promovendo o entrecorte do universo ficcional com um outro universo lógico, instaura o estado fantástico. Na terceira situação contextual, que coincide normalmente com o presente do relato, o universo ficcional, resgatando a sua autonomia lógica, reinstaura a relação de identidade da personagem com o espaço. Estabelecido entre dois estados contextuais organizados, o estado fantástico fica sob suspeita, o que colabora para ampliar a ambigüidade estrutural que define a narrativa fantástica.

A narração é realizada, na maioria das vezes, na perspectiva temporal do passado, isto é, de fora da situação fantástica. A personagem já se encontra a salvo do acontecimento fantástico, livre da tensão e da experiência insólita que a situação fantástica desencadeia, de forma que, no presente da narrativa, a experiência fantástica já é uma ocorrência pretérita, e o narrador, estabelecido no terceiro momento estruturado, busca recodificar a situação fantástica.

A despeito de ser uma narrativa de recodificação, a narrativa fantástica apóia-se rigorosamente no fracasso dessa recodificação. Se se realizar a recodificação, por alguma das condições significantes sobrepostas, a narrativa não será fantástica.

A narrativa fantástica não é uma novidade, mas é necessário que se reconheça uma nova perspectiva na narrativa fantástica moderna. Na narrativa fantástica histórica, o acontecimento desorganizador do espaço ou da experiência subjetiva desencadeia a intersecção do nível de realidade ficcional com o nível mágico. E a experiência de recodificação do acontecimento se processa nos dois níveis, mas o fantástico, como foi apontado acima, necessita do fracasso da recodificação.

A narrativa fantástica moderna ocorre com mais frequência a partir da divergência entre a experiência existencial da personagem com a expressão objetiva do espaço, sem a precisão de apelar para o nível mágico. A organização da realidade objetiva, cuja dinâmica organizadora a narrativa de semiotização do acontecimento engendra mimeticamente, possibilita um estado fantástico no nível da realidade ficcional somente pela quebra da relação de identidade entre a personagem e o espaço.

Na narrativa do realismo mágico a situação mágica é produto da intersecção do universo ficcional com o universo mágico, constituindo portanto um estado contextual, também, duplamente semiotizável. Contudo, distinto do que acontece na narrativa fantástica, o acontecimento, promovendo a intersecção dos dois universos, assume o investimento mágico, de modo que não ocorre a anulação das condições significantes sobrepostas. As duas esferas lógicas se cruzam e seguem inter-relacionadas, tornando possível, dessa forma, a existência simultânea dos respectivos cursos lógicos.

A intersecção das esferas lógicas possibilita a circulação de um universo para outro, criando a condição de coexistência que forma o estado contextual do realismo mágico. A lógica ficcional do acontecimento, assumindo o investimento semiótico mágico, perde sua condição neutra e obtém a condição significante. O acontecimento, então reduzido à injunção significante de sua própria lógica, passa a integrar naturalmente como expressão e conteúdos mágicos, a condição de significação do estado existencial imaginário, sem fazer cessar o processamento da normalidade existencial.

Personagem e espaço, ainda que submetidos à logicidade estrutural mágica, semiotizam normalmente a proposta de realidade ficcional não havendo, por isso mesmo, lugar para o estranhamento nem para a experiência insólita.

A narrativa do realismo mágico, inter-relacionando as condições significantes de duas esferas lógicas distintas, estrutura o estado existencial imaginário por intermédio duma ação semiotizante dupla e simultânea, de forma que a proposta de realidade ficcional, semiotizada ao mesmo tempo pelas duas condições significantes inter-relacionadas, se configura simultaneamente como *real* e *mágica*, daí o *realismo mágico*, neutralizando dessa forma a ambigüidade estrutural.

Desses três padrões narrativos, o que nos interessa para efetuarmos as análises que se seguirão é a narrativa de semiotização do acontecimento, na sua configuração como *narrativa do realismo mágico*. Tomando a perspectiva do Pós-Modernismo e da pós-modernidade como ponto de partida, entendemos que a proposição teórica da *narrativa de semiotização do acontecimento* se encaixa perfeitamente dentro da presente proposta, que é a de tentar identificar o processo de construção do sentido na narrativa ficcional da pós-modernidade.

Capítulo 2

Modernidade, pós-modernidade e neomodernidade

Moderno versus antigo

Fazendo um breve histórico sobre as significações do termo *moderno*, Henri Lefebvre aponta que na Idade Média, nas cidades administradas por *Échevin* (norte da França) ou por consulados (sul da França), isto é, por carta constitucional, os magistrados eleitos ou designados para a função, eram chamados *modernos*. Aqueles cujos mandatos expiravam eram denominados *antigos* em relação aos *modernos*. Este último termo envolvia uma dupla idéia, a de uma renovação e a de uma regularidade na renovação; a eleição era efetuada segundo um modo (*modus*) bem determinado pela carta constitucional e pela tradição municipal.

Esta idéia de regularidade cíclica na mudança e de norma da mudança se apagou rapidamente. Nos diferentes setores da vida social e política, e, principalmente da cultura, o vocábulo aparece em datas variadas e sempre traz consigo um sentido polêmico.

Limitando a sua reflexão ao exemplo da cultura, Lefebvre diz que desde o fim da Idade Média, no momento em que a arte e o pensamento vão proclamar-se Renascimento da Antigüidade, a expressão *música moderna* é utilizada em contraposição à música fora de moda. Isto se deve ao fato de a música já ser um *domínio móvel*, uma atividade de vanguarda, um setor inventivo. Técnicas e pesquisas inovadoras constituem desde esse período uma *modernidade* agressiva. Esse sentido acentua-se no fim do século XVIII com a

famosa Querela entre os Antigos e Modernos. A partir daí, as idéias e as situações se complicam conforme aponta Lefebvre:

Tal como se quer “moderno” num domínio se diz ou se mostra “antimoderno” num outro. Quando Jean-Jacques Rousseau publica sua “Dissertação sobre a música moderna”, ele ataca ou se prepara para atacar com violência quase todos os seus contemporâneos; ele responsabiliza primeiro Rameau enaltecendo a volta às formas antigas ou arcaicas da música (enquanto, que por outro lado, pensa colocar-se na cabeça do movimento, na sua reflexão política e social) (LEFEBVRE, 1969: 198)

Com o tempo, o sentido polêmico se desvanece, sem no entanto desaparecer. Lefebvre chama atenção para o fato de ele subordinar-se à auto-exaltação do *Modernismo* e dos gostos *modernos*. O Modernismo, isto é, o culto do novo pelo novo, sua *fetichização*, aparece claramente quase no fim do século XIX (com o estilo *moderno*).

Procurando definir o moderno, Teixeira Coelho cita uma pequena passagem do texto *Invenção, Subdesenvolvimento, Modernidade* de Otávio Paz, que é oportuno reproduzir, pois entendemos que ajuda muito o árduo trabalho de formalizar uma definição para o conceito de moderno.

Muitos povos e civilizações chamaram-se a si mesmos com o nome de um deus, uma virtude, um destino, uma fraternidade: Islão, judeu, nipônicos, tecnocratas, árias, etc. Cada um desses nomes é uma espécie de pedra de fundação, um pacto de permanência. Nosso tempo é o único que escolheu como nome um adjetivo vazio: moderno. Como os tempos modernos estão condenados a deixar de sê-lo, chamar-se assim equivale a não ter nome próprio (PAZ, 1976: 135).

Teixeira Coelho considera que a afirmação de Otávio Paz é um sofisma, e que ele o faz de forma dissimulada. O autor afirma que da mesma forma que antes, “para nosso igual azar”, esta humanidade permanece islâmica, ou judaica ou nipônica e tantas outras nomeações que reivindicam um atributo divino, uma virtude, um destino, uma fraternidade, uma permanência que se pretende, não raro, especial, superior e exclusiva.

Alinhando-se ao pensamento de Otávio Paz, Teixeira Coelho reconhece no tempo mencionado uma obsessão por definir-se como moderno e agora como pós-moderno, mas reconhece também que não é todo esse tempo que se quer moderno. Segundo ele nipônicos, sim, mas islâmicos de modo algum. Teixeira Coelho concorda ainda com Otávio Paz quando este diz que o termo *moderno* é um nome oco que pode ser preenchido com “variados conteúdos”. Moderno é um termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a, mas não a conceituando; que aponta para ela, mas não a define; indica-a, sem simbolizá-la. *Moderno* é, assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta em situação e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas.

A maioria das pessoas sabe reconhecer alguma coisa como moderna, embora seja incapaz de descrever ou definir em que consiste essa modernidade.

Isto, a rigor, não porque a palavra moderno seja vazia, mas porque oca na verdade é nossa referência do que seja moderno, oca é nossa idéia de moderno, oco é o pensamento do moderno. Vemos um objeto concreto a nossa frente e temos uma palavra para designá-lo: moderno. A relação que se estabelece entre esse objeto, essa palavra e nossa mente, porém, é uma relação vazia. É o que Otávio Paz está dizendo. (...) Talvez fosse melhor dizer que essa palavra e essa relação não são vazias mas abertas. No caso da relação, uma relação ausente, de ausências, mas que pode ser feita e que de fato se refaz em cada situação, variando conforme variarem o objeto concreto e a mente de quem se coloca diante dele (TEIXEIRA COELHO, 1989: 9).

Tomando a exigência de uma teoria da modernidade como ponto de partida, Henri Lefebvre procura distinguir de forma bastante clara o que é modernismo e modernidade.

Por modernismo é possível compreender a consciência que tomaram de si mesmas as épocas, os períodos, as gerações sucessivas; o modernismo consiste, pois, em fenômenos de consciência, em imagens e projeções de si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia. O modernismo é um fato sociológico e ideológico, descoberto *in statu nascendi*, com suas pretensões e seus projetos fantasiosos na imprensa.

Seguindo a formulação sobre a modernidade proposta por Lefebvre, Teixeira Coelho diz que o Modernismo é o fato (fabricação) e a modernidade é a reflexão sobre o fato, é a experiência do conhecimento: “Se o Modernismo é a certeza e, não raro, a arrogância do produtor, a modernidade é a interrogação, a dúvida e a reflexão – não que não exista muita reflexão arrogante, muita reflexão demasiado certa, de suas dúvidas”.

A modernidade, encarada como uma ação, é portadora de um programa e de um ponto de partida, porém, seu destino é indeterminado, incerto. E o trajeto não é resultante do desígnio individual de uma única personalidade, mas da junção (ou aglutinação) eventual “por acaso e escolha”, de diversos projetos.

Por ser um processo, a experiência da busca do conhecimento, a modernidade é tratada como a possibilidade de ser “a consciência que uma época tem de si mesma”. Isso fica evidente a partir da constatação de que toda consciência é uma modernidade, salvo a interferência da alienação, processo social cujo objetivo é impedir essa consciência de si ou elaborar uma consciência de si neurotizada. Teixeira Coelho vê então o moderno como a consciência neurotizada da modernidade.

Tomando a figura do intelectual orgânico, o intelectual ligado a uma camada ou classe e que, pensando essa classe, pensa com ela, procura demonstrar que esse tipo de ocorrência onde toda e qualquer produção — e aí a reflexão também está incluída — não é produto de uma personalidade, mas de toda uma coletividade. Desta forma, a conclusão a que se chega é a de que a consciência que aquele pensador ou camada de pensadores têm de sua época seria a consciência dessa época.

Essa, contudo, continua sendo exceção à regra e o que interessa é ressaltar a função da alienação enquanto fato social, no processo da modernidade. No entender de Teixeira Coelho, uma época, assim, se pensa mais como moderna do que como modernidade. Tem seus modernismos e eventualmente os identifica, tem consciência de sua existência. Não se pensa, porém, como modernista, mas, quase sempre, neuroticamente, como moderna.

O moderno, entendido no seu limite é o mais novo, mais precisamente a novidade, sendo, portanto, o novo “a consciência neurotizada

da modernidade”. Fazendo um pequeno histórico do novo, Teixeira Coelho chega à conclusão de que a idéia de novo ou valorização do que é novo não é um *continuum* na história da cultura. O novo, ou original:

não era por si só capaz de chamar a atenção na antiga cultura chinesa. O quase oposto prevalecia: um pintor era bom quando conseguia copiar perfeitamente um mestre. A diferença era reconhecida e também valorizada enquanto tal – mas apenas depois de seu detentor ter demonstrado que era capaz de ser igual. Ao contrário do que acontece nos tempos modernos, a diferença pela diferença não era um valor positivo (Ibidem, p. 14).

A valorização desmesurada da originalidade é relativamente recente: somente a partir do século XIX, com seu processo de industrialização e mercantilização de tudo, incluindo a cultura e a arte, é que a originalidade é elevada à posição de valor hegemônico. Esta é uma exigência do mercado ansioso por objetos diferentes que, exatamente por serem diferentes, devem valer mais (dinheiro) do que as coisas conhecidas.

Reafirmando que o moderno é a consciência neurotizada da modernidade, pois uma época não refletiu tanto sobre sua condição de modernidade quanto a moderna, o que essa época entende como moderno é a novidade, mais do que o novo, ainda que o novo desempenhe o papel de índice de uma modernidade que essa época não detém, pois ela não se propõe nenhuma reflexão crítica.

Continuando a sua demarcação teórica Henri Lefebvre estabelece a sua definição de modernidade: por modernidade devemos compreender uma reflexão principiante, uma primeira formulação mais ou menos adiantada de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento. A modernidade difere do Modernismo como um conceito em via de estruturação na sociedade difere dos fenômenos sociais, da mesma forma que uma reflexão se diferencia dos fatos.

A modernidade é o ponto central da investigação de Lefebvre, pois ele a considera a essência de sua meditação, despida das aparências e ilusões do modernismo. O modernismo “manifesta-se há dezenas de anos, talvez há séculos”. E enquanto consciência “exaltante-exaltada” pelo novo, variando de modismos ao esnobis-

mo, de ilusões em figurações, transformou-se e repetiu-se simultaneamente. Por causa desse “jogo”, essa consciência é possuidora de uma história. Lefebvre aponta que o mundo moderno caminha para frente precedido ou seguido de suas sombras: que enumera como sendo as suas crises múltiplas, sempre mais freqüentes e mais profundas, contradições e confusões que não se pode deslindar, dramas e catástrofes. E que aqueles que se debruçaram sobre essas confusões e essas crises deram suas contribuições ao conceito de modernidade. Podemos depreender daí que o conceito de modernidade está fundado nas reflexões que o homem moderno faz de seu tempo e das turbulências de seu tempo.

A história do modernismo é indissociável do conceito de modernidade. É impossível escrever uma história do modernismo sem o conceito de modernidade e vice-versa. Na enumeração das características diferenciadoras entre modernismo e modernidade destaca-se o fato de que a cada momento, em cada conjuntura, contrapõem-se duas correntes antagônicas e duas atitudes de emulação: “orgulhosa certeza e certeza inquieta, arrogância e medo”. A contraposição dessas correntes e atitudes lança o homem moderno no terreno da incerteza, pois “no fundo ninguém está certo de nada e não se sabe nem se a contestação nasce do passado ou do futuro, de ontem ou de amanhã; dos ensinamentos da história ou do possível que espera a sua hora”. O homem moderno é lançado num vazio de significação, em que ele não consegue juntar os estilhaços de realidade que o rodeiam.

A primeira tendência apontada por Lefebvre – certeza e arrogância – pertence ao modernismo; a segunda – interrogação já crítica – à modernidade. As duas, inseparáveis, são dois aspectos do mundo moderno.

O pós-moderno

Será que, em algum momento, a linguagem e a literatura podem ser totalmente não miméticas, não referenciais, e ainda assim continuar compreensíveis como literatura?

Linda Hutcheon

Como base teórica para uma compreensão do Pós-Modernismo e de uma caracterização mais precisa do romance pós-moderno adotamos a proposição de uma poética do Pós-Modernismo formulada pela pesquisadora Linda Hutcheon (1991).

O estudo de Hutcheon não defende nem deprecia o empreendimento cultural que é chamado de Pós-Modernismo. Ele parte do pressuposto de que qualquer teorização deve ser gerada a partir do objeto o qual se propõe estudar, e o seu trabalho se concentra no que ela chama de “aspectos de relevante sobreposição entre a teoria e a prática estética, (...)”. Aspectos que apontam na direção da articulação do que ela chama de “poética” do Pós-Modernismo. Essa articulação caracteriza-se por ser uma estrutura conceitual flexível que, ao mesmo tempo, constitua e contenha a cultura pós-moderna e os discursos a seu respeito, quanto os discursos adjacentes a ela.

Os aspectos de sobreposição que parecem mais evidentes estão referidos aos paradoxos estabelecidos “quando a autonomia estética e a auto-reflexividade modernista enfrentam uma força contrária na forma de uma fundamentação no mundo histórico, social e político”.

Hutcheon se utiliza do modelo da arquitetura pós-moderna, de acordo com a teorização formulada por Charles Jencks e Paolo Portoghesi, como ponto de partida para a elaboração da sua proposição teórica acerca de uma poética do pós-moderno. Por analogia caracteriza o pós-moderno na ficção a partir do que chama de metaficção historiográfica. Com esse termo se refere a romances famosos e populares que simultaneamente são veementemente auto-reflexivos e ainda assim, de modo paradoxal, se aproximam de acontecimentos e personagens históricos. Obras como *A Mulher do Tenente Francês*, *Ragtime* e *O Nome da Rosa* são citadas como exemplos de metaficção historiográfica. No que se refere à ficção pós-modernista brasileira, é possível destacar dentre as obras de auto-

res nacionais títulos como *O Tetranelo Del-Rei*, *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis*, *Em Liberdade*.

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o Pós-Modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção.

Linda Hutcheon

Os três domínios apontados por Hutcheon são incorporados pela metaficção historiográfica. A autoconsciência teórica acerca da história e a ficção como realizações do homem tornam-se o alicerce para o seu “repensar e sua elaboração das formas e dos conteúdos do passado”. É importante estar atento para o fato de este tipo já ter sido percebido várias vezes pelos críticos, e de a sua natureza paradigmática não ser levada em consideração: normalmente ela é classificada em termos de outra coisa – por exemplo, como “meia ficção”, ou como “paramodernista”. Essa classificação é outra particularidade da essência contraditória que está, por natureza, inseparavelmente ligada à metaficção historiográfica, pois conforme aponta Hutcheon, ela sempre age “dentro das convenções a fim de subvertê-las”. A metaficção historiográfica não é somente meta-ficcional, nem mais uma versão do romance histórico ou do romance não ficcional.

Segundo a autora, “no pós-moderno não existe dialética: a auto-reflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa”. O resultado dessa deliberada recusa em resolver as contradições é uma contestação daquilo que Lyotard (1984a) chama de narrativas-mestras totalizantes de nossa cultura, aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (e atenuar) quaisquer contradições a fim de coaduná-las.

Hutcheon completa dizendo que:

Esse desejo enfatiza o processo de formação de significação na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude: coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos “fatos históricos a partir de “acontecimentos” brutos do passado, ou em termos mais gerais a ma-

neira como nossos sistemas de signo proporcionam sentido a nossa experiência. (Ibidem. p. 13)

A questão da codificação e decodificação não é uma novidade para o Pós-Modernismo. Citando Umberto Eco, Hutcheon aponta que o signo e suas inter-relações interessaram ao período medieval. E as contradições do auto-reflexivo e do histórico podem ser encontradas nas peças de Shakspeare. O que pode ser tomado como novidade dentro dessa discussão é a presença constante da ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, assim como sua presença obsessivamente repetida.

Analisando os debates produzidos pela crítica cultural, é possível chegar à seguinte conclusão: o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado).

Tomando o Pós-Modernismo como uma força problematizadora detecta-se no centro do pós-moderno um processo de negociação das contradições pós-modernas, e não um objeto totalmente acabado e fechado que seja resultado de sua conclusão.

Traçando um percurso para uma “teorização” do Pós-Modernismo, é possível delimitar algumas relações do pós-moderno com a realidade que o envolve. Para realizar essa tarefa buscou-se exemplos originários de diversas formas de arte e diferentes perspectivas históricas, evitando, dessa forma, incorrer em imprecisão quanto ao que se está chamando de pós-moderno, assim como simplificações radicais que levam a uma interpretação equivocada da complexidade das práticas culturais pós-modernas. As relações delimitadas são:

a) – Pós-Modernismo e discursos minoritários ou ex-cêntricos que o modelaram.

Sobre esse viés Hutcheon analisa os desafios que o pós-moderno fez às teorias e práticas que eliminam a “localização” do discurso (produção, recepção, contexto histórico/social/político/estético).

b) – Pós-Modernismo e discurso histórico.

Tachado de anistórico e desistoricizado, o Pós-Modernismo não é nostálgico nem saudosista em sua reavaliação crítica da história. Ao avaliar a relação entre discurso histórico e literário a metaficção

historiográfica levanta questões relacionadas com: a forma narrativa, intertextualidade, estratégias de representação, função da linguagem, a relação do fato histórico com o acontecimento empírico e as conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela Literatura – como uma certeza.

c) – Pós-Modernismo e vanguarda.

Na relação do pós-moderno com a vanguarda é apontado “o retorno” da trama e das questões de referência que foram reunidas na mesma classificação pelas últimas tentativas modernistas, no sentido de demolir as convenções narrativas realistas. Na sua forma os romances pós-modernistas são menos radicais do que o *Novo Nouveau Romance francês*, a *Neovanguardia* italiana, a superfície americana. Tomando a forma como ponto de análise crítica, o romance pós-moderno é mais transigente do que as manifestações acima que se apresentam mais radicais. A metaficção historiográfica adota o artifício da crônica como estratégia de subversão, não se servindo da rejeição.

O romance pós-moderno problematiza em vez de demolir. Subverte também as noções de sujeito, desafiando o pressuposto humanista de um *eu* unificado e uma consciência integrada, através da instituição da subjetividade coerente. O que está sendo discutido pelo Pós-Modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante, à qual damos o nome de humanista liberal: este questionamento abrange desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político.

O Pós-Modernismo na sua relação com a ideologia transmite a seguinte lição: todas as práticas culturais são portadoras de um subtexto ideológico que fixa as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o realiza expondo as contradições entre auto-referência e sua fundamentação histórica.

Deve-se estar atento para o fato de essas contradições nem sempre estarem visíveis.

Na teoria, seja ela pós-estruturalista (...), marxista, feminista ou neo-historicista, as contradições nem sempre estão visíveis, mas costumam estar implícitas – como ocorre na autoridade antiautorizadora de Barthes ou na mestre-narrativização de

Liotard para nossa suspeita em relação às narrativas mestras. Foram esses paradoxos, creio, que conduziram à ambidestria política do Pós-Modernismo em geral, pois ele foi celebrado e depreciado pelos dois extremos do espectro político. Entretanto, caso se ignore metade da contradição, fica muito fácil considerar o Pós-Modernismo como neoconservadoramente nostálgico/reacionário ou radicalmente demolidor/revolucionário. Eu afirmaria que precisamos tomar cuidado com essa afirmação da complexidade total dos paradoxos pós-modernistas (HUTCHEON, p. 15).

Sem esconder a sua condição contraditória, a cultura pós-moderna usa até ao extremo as convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro. Ela só pode problematizar aquilo que Barthes (1973) chamou de “dado” ou de “óbvio” em nossa cultura.

O questionamento pós-moderno está voltado para noções que em diferentes momentos afiguram-se como “naturais”, de modo que não produzem nenhuma hesitação ou perplexidade, por estarem integradas ao senso comum. Essas noções são: a História, o *eu* individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos (intertextualidade). O que o pós-moderno produz ao elaborar esse questionamento é um desafio interno à cultura, sem contudo implodi-la.

O termo *Pós-Modernismo* costuma ser seguido por um grande séquito do que se convencionou chamar de retórica negativizada cujos termos mais usados são descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. O que o discurso da retórica da negação do compromisso faz, por intermédio dos seus prefixos: *des*, *in* e *anti* é reunir aquilo que buscam contestar, conforme o faz o próprio Pós-Modernismo.

Sem perder de vista toda a confusão e imprecisão que cercam o termo, Hutcheon lança as sementes de sua teoria do Pós-Modernismo.

O Pós-Modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia –

seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia (Ibid. p. 19).

Hutcheon define esses domínios, para que sirvam como fonte da sua “teorização”, e delimita os seus exemplos de forma específica a fim de evitar generalizações polêmicas criadas por aqueles que ela chama de adversários do Pós-Modernismo: Fredric Jameson e Terry Eagleton. O pós-moderno não descreve um fenômeno cultural universal, portanto: não podemos tomá-lo como sinônimo de contemporâneo. O Pós-Modernismo é, basicamente, uma manifestação da cultura européia e americana (do norte e do sul).

Ao propor o seu ponto de vista para análise da questão, Hutcheon reconhece nele possibilidades geradoras de polêmica. O que chama de pós-moderno é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”.

[...] o Pós-Modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo (Ibid. p. 43).

A contradição, ou contradições pós-modernas, fundam-se no conceito pós-moderno da “presença do passado”, título dado à Bienal de Veneza de 1980, que marcou a legitimação institucional do pós-moderno na arquitetura. Essa presença do passado não é uma retomada nostálgica; é uma “reavaliação crítica, um diálogo irônico como

o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado”. O mesmo irá ocorrer ao “repensar pós-modernista” sobre a narrativa histórica na ficção e na poesia que sempre apresentam uma reelaboração crítica, nunca uma retomada nostálgica. É neste ponto que identificamos o papel da ironia no Pós-Modernismo.

Por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter, provavelmente o Pós-Modernismo não pode ser considerado como um novo paradigma (nem mesmo até certo ponto da acepção Kuhniana do termo). Ele não substituiu o humanismo liberal, mesmo que o tenha contestado seriamente, no entanto, pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo.

Hutcheon aponta, como manifestações da luta pós-moderna na arte, obras que considera quase indefiníveis e bizarras, e, como exemplo, cita o filme *Brazil*, de Terry Gilliam, onde a postura irônica sobre a história é fixada nas várias referências paródicas gerais a outros filmes: *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrik; *1984*, de Michael Radford; *Os Aventureiros do Tempo*, do próprio Gilliam e os épicos japoneses.

Citações paródicas mais específicas no filme de Gilliam vão desde Darth Vader de *Guerra nas Estrelas* à famosa seqüência dos degraus de Odessa em o *Encouraçado Pontenkim*, de Serguei M. Eisenstein, também parodiada por Brian de Palma em *Os Intocáveis*. A reelaboração da cena dos degraus de Odessa por Gilliam dá-se pela substituição do carrinho de bebê nos degraus, pela cena de um faxineiro limpando o chão. Como resultado dessa interpretação extrai-se “a redução da tragédia épica ao anticlímax do mecânico e do aviltante”. Detecta-se no filme de Gilliam uma deformação histórico-temporal: informa-se que a história contada pelo filme se passa às 8h49 minutos de algum dia do século XX. Existe uma grande dificuldade em situar o filme; o ambiente não possibilita a localização da época em que transcorre a ação. O figurino do filme mistura um estilo futurista ao estilo dos anos 30; o cenário é extremamente antiquado e enfumaçado, disfarçando a presença e onipresença dos computadores. Dentre as contradições assinala-se a coexistência de gêneros cinematográficos distintos: a utopia fantástica e a aterradora distopia; a comédia pastelão absurda e a tragédia; a aventura romântica e o documentário político. Podemos incluir também no parado-

xo pós-moderno os filmes *La Nave Va*, de Frederico Fellini, e, mais recentemente, *Até o Fim do Mundo*, de Wim Wenders, que mistura vários gêneros possíveis dentro de uma mesma obra, e se põe a discutir a própria finalidade do discurso produzido pelas imagens que o compõem.

Reafirmando a sua intenção de trabalhar com o que classifica como metaficção historiográfica, Hutcheon aponta que a maioria dos teóricos do Pós-Modernismo o consideram como uma tendência cultural dominante e tem a mesma opinião sobre a sua caracterização estar fundada nas conseqüências da decomposição da supremacia burguesa por meio da atuação do capitalismo recente e pela evolução da cultura de massa. A progressiva monotonia da cultura de massa é uma das forças totalizantes que torna possível a existência do Pós-Modernismo, e ele existe para desafiá-la. Provocar sim, negar jamais. O pós-moderno procura deixar bem claro a diferença, e não a identidade homogênea.

Analisando o conceito de diferença, Hutcheon declara que este envolve uma contradição tipicamente pós-moderna: “a diferença”, ao contrário da não identidade, não tem nenhum oposto exato contra o qual se possa definir. As diferenças pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias. Partindo dessa afirmação, é possível concluir que a cultura pós-moderna estabelece uma relação de contração com o que classifica como nossa cultura dominante, o humanismo liberal.

A cultura pós-moderna não nega o humanismo liberal, ao contrário, ela questiona-o a partir do interior de seus próprios antecedentes ou fatos. Como exemplo temos James Joyce e T.S. Eliot que eram comumente considerados como extremamente humanistas em sua vontade absurda de alcançar valores estéticos e morais sólidos, apesar da consciência que possuíam da total ausência desses valores universais. O Pós-Modernismo diferencia-se disso, não em suas incoerências humanistas, mas no cunho temporário de sua reação a elas. Há por parte dele uma recusa de apresentar qualquer estrutura ou narrativa mestra (LYOTARD, 1988: xvi) – tal como a arte e o mito – que serviram como lenitivo para esses modernista. Para Lyotard esses sistemas são bastante fascinantes, podem ser até indispensáveis; mas não os livra de serem menos ilusórios. O Pós-Modernismo, segundo ele, caracteriza-se através da manifestação

de descrença para com as narrativas-mestras ou metanarrativas. Hutcheon aponta os ataques que as metanarrativas do liberalismo burguês estão sofrendo. Ela cita Foucault, Derrida, Habermas, Baudrillard e Gianni Vattimo como seguidores das pegadas de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud, *para citar apenas alguns* em suas experiências cujo propósito é arrostar os pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais, incluindo aí os pressupostos da ciência (HUTCHEON, 1991: 23). Deve-se estar atento para o fato de que o importante em todos os desafios feitos ao humanismo é o surgimento do questionamento da noção de consenso. O consenso transmuta-se na ilusão de consenso, esteja ele formulado a partir da cultura das elites (erudita, sensível, minoritária), ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional); o que o pós-moderno procura ensinar é que ambas as culturas são expressão da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é ordenada por discursos. A partir daí, é possível afirmar que a freqüente disjunção entre a vida e a arte (ou a imaginação e ordem humanas *versus* caos e desordem) já não possui validade. A arte paradoxal do Pós-Modernismo ainda institui essa ordem, mas em seguida faz uso dela com o objetivo de desmistificar nossas maneiras habituais e diárias de disposição e ordenação do caos, de concessão ou atribuição de significado.

A arte pós-modernista, sugere Hutcheon, tal qual o teatro épico de Brecht, possui a capacidade de dramatizar, sendo até capaz de promover a mudança a partir de dentro. Isso não significa que o mundo modernista necessitasse de uma reparação e o mundo pós-modernista se situe além dos reparos. O Pós-Modernismo trabalha no sentido de fazer ver que todas as críticas são elaborações humanas, mas que a partir desse mesmo fato, elas obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. As interrogações pós-modernistas a respeito das convicções do humanismo sustentam-se dentro desse tipo de contradição.

“O que está sendo desafiado pelo Pós-Modernismo”? Antes de responder a esta pergunta, Hutcheon levanta a questão da investigação a que passaram a ser submetidos vários setores representantes da cultura, dos meios de comunicação à universidade, dos museus aos teatros. A arte começa a contestar o seu espaço de legitimação,

boa parte da dança pós-moderna contesta o espaço teatral; o próprio teatro contesta o seu espaço, através da opção pela rua como espaço de encenação. Muitas vezes as determinações fictícias ou ilusionistas da arte são desveladas com o intuito de provocar as instituições nas quais encontra proteção e sentido. Ao tomar esse tipo de atitude, o artista pós-moderno esvazia em conjunto a obra e a instituição que a patrocina ou a acolhe. Esta atitude tem por finalidade mostrar o poder invisível das instituições propagadoras de cultura, como entidades culturais dominantes e dominadoras. O debate que é estabelecido acerca das margens e fronteiras dos estatutos sociais e artísticos é consequência de uma violação caracteristicamente pós-moderna em relação às fronteiras tacitamente aceitas: “os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si”.

Citando o ensaísta Theodore Ziolkowski, Hutcheon detecta que, no final da década de 60 para diante, a percepção de que as artes estavam se relacionando com uma proximidade tal que questões referentes ao romance estavam sendo transpostas para o cinema, ao passo que a nova poesia encontra mais pontos em comum com a música e arte contemporâneas do que com a poesia do passado (Ibid. p 26). Os limites entre os gêneros tornaram-se frouxos: fica difícil estabelecer as fronteiras entre o romance e a coletânea de contos, o romance e o poema longo, o romance autobiográfico, o romance e a história, o romance e a biografia. É importante lembrar que os cânones dos dois gêneros apresentam-se em oposição; não existindo possibilidade de fusão simples, não problemática.

Citando a obra *A morte de Artemio Cruz*, do escritor latino-americano Carlos Fuentes, Hutcheon aponta uma das características da narrativa pós-moderna, a *ironia*. Já no título ela detecta a irônica mudança dos estatutos biográficos: a vida sede lugar à morte, que passa a ocupar o lugar de objeto de enfoque. O que também ocorre no romance *Memorial do Fim* e na novela *A Morte de Haroldo Maranhão*, do autor brasileiro Haroldo Maranhão. Em *Memorial do Fim*, uma das múltiplas vozes narrativas narra, não a vida do personagem em torno do qual gira a história, Machado de Assis/Conselheiro Aires, mas os momentos pré-agônico e agônico do grande autor e/ou do personagem-narrador do último romance do autor.

Em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, estão presentes pelo menos três grandes registros de discurso: o histórico-literário, o

teológico-filosófico e o popular-cultural. Colocando lado a lado as três áreas de atividade do próprio autor. Hutcheon chama a atenção para o fato de que os limites mais radicais até então ultrapassados foram aqueles existentes entre a ficção e a não-ficção, e, por extensão, entre a arte e a vida. Como exemplo dessa radicalização cita as características dessa ruptura no texto pós-moderno, a partir de um trabalho de Jerzy Kosinski, publicado na revista *Esquire* em março de 1986, intitulado *Morte em Cannes*, um relato sobre os últimos dias e subsequente morte do biólogo francês Jacques Monod. Hutcheon aponta neste texto, considerado por ela como tipicamente pós-moderno, a recusa à onisciência e à onipresença da terceira pessoa. O relato é construído em torno de um diálogo que encerra o diálogo entre uma voz narrativa “(que ao mesmo tempo é e não é a voz de Kosinski)” e um leitor ilusório.

Detecta-se no texto de Kosinski uma combinação entre as convenções do realismo literário e da fatuidade jornalística: o construto textual é seguido por fotografias do autor e do biólogo. A legenda faz uso dessas fotos com o objetivo de fazer com que os leitores tomem consciência de suas esperanças em relação à formação de juízo no que diz respeito à narrativa e à representação figurativa, incluindo a crença ingênua, porém comum, na veracidade representativa da fotografia.

A essa maneira pós-moderna de escrever Kosinski dá o nome de *autoficção*: “ficção”, porque toda lembrança é ficcionalizante, “auto”, porque, para Kosinski, tal método de escrever é “um gênero literário, cuja generosidade é suficiente para deixar que o autor adote a natureza de seu protagonista ficcional – e não o contrário” (KOSINSKI, 1986: 82 *apud* HUTCHEON, 1991: 28). Uma outra questão levantada por Hutcheon é a distinção existente entre os discursos da teoria e da literatura presente nas obras de autores como Jacques Derrida e Roland Barthes.

Rosalind Krauss chama esse tipo de obra de paraliterária e avalia que ela afronta tanto o conceito de “obra de arte” como a apartação entre essa representação genérica e o âmbito do *establishment* crítico-acadêmico. Segundo Krauss, o campo paraliterário é o espaço do debate, da citação, do sectarismo, da traição, da reconciliação; mas não é o lugar propício à unidade, à coerência ou à resolução no

qual refletimos como constituinte da obra de arte (KRAUSS, 1980: 37 *apud* HUTCHEON, 1991: 28).

O teórico Anazildo Vasconcelos da Silva (1976), em seu artigo *Paraliteratura*, argumenta que o termo é proposto pelo crítico francês Jean Tortel para abranger a extraordinária massa escrita reconhecidamente não literária. O objetivo principal dessa nova denominação é esvaziar as designações comuns de subliteratura e infraliteratura, que, conforme chama a atenção Vasconcelos da Silva, além do tom pejorativo possui a desvantagem de ligar a paraliteratura à literatura *stricto sensu* numa relação de dependência, interpondo obstáculos ao estudo de um imenso campo da escritura, no interior do qual o espaço literário possui dimensões reduzidíssimas. Para Hutcheon o espaço da paraliteratura é o espaço do pós-moderno. Para a autora esses textos, além de serem indagações “fronteiriças”, são caracteristicamente paródicos em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros arrolados. A paródia, em certo sentido, é uma forma pós-moderna única, pois, contraditoriamente, engloba e desafia aquilo que parodia, impondo também uma reavaliação da idéia de princípio e de, primordialidade, idéia conciliável com outros pontos de discussão pós-modernos acerca dos pressupostos do humanismo liberal.

O teórico marxista Fredric Jameson (1993: 29-31), fazendo uma análise do pós-moderno, considera que, com a decretação da morte do sujeito, não havendo mais a experiência e a ideologia de *eu* singular que instrumentalizaram a prática estilística do Modernismo clássico, resta à arte o pastiche, que se configura num mundo onde a novidade estilística já não é possível, só restando a imitação das escolas ultrapassadas, que leva ao aprisionamento no passado.

Os artistas pós-modernos consideram a perda do estilo peculiar e individual do Modernismo como desafio que liberta e se põe contra uma determinação exata de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período extremamente longo o papel da história na arte e no pensamento (HUTCHEON, 1991: 29). Um outro resultado, que surge como produto da ampla indagação pós-moderna acerca da própria essência da subjetividade, é o amiudamente repetido desafio à idéia clássica que temos de perspectiva, em particular na narrativa e na pintura. Já não se baseia na possibilidade de que o indivíduo receptor seja uma entidade coerente, produtora de signifi-

cados. Na ficção ocorre a multiplicação de narradores, o que torna difícil a localização dos mesmos que passam a ser conscientemente provisórios e limitados, em vários momentos enfraquecendo sua própria onisciência aparente. Esse questionamento do indivíduo unificado e coerente liga-se a uma discussão mais geral em relação a *qualquer* sistema totalizante ou homogeneizante. O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro.

O estudo dos fins dos diversos campos da arte – da ficção à música – é proposto e alterado simultaneamente. A idéia de centro já não possui validade absoluta. O que se propõe agora é o “ex-cêntrico”, o “marginal”, que pode ser entendido em termos de raça, gênero, classe, orientação sexual ou etnia. O conceito de “ex-cêntrico” surge a partir da consciência de que nossa cultura não é monolítica e homogênea, ou seja, ocidental, branca, classe média, masculina e heterossexual, como podemos ter imaginado. Deve-se prestar atenção no fato de que, da mesma forma que grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista levanta questões acerca de toda a série de conceitos mutuamente relacionados que estão associados ao que denominamos de humanismo liberal: autoconfiança, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem.

O conceito de diferença assume o lugar do conceito de não-identidade alienada que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias. A afirmação da comunidade descentralizada assume o lugar da uniformidade centralizada, acentuando mais um paradoxo pós-moderno. A partir daí a Cultura se fragmentou e transformou-se em culturas, fato que Hutcheon atribui à homogeneização da sociedade de consumo do capitalismo recente, outra manifestação do paradoxo pós-modernista. A descentralização da cultura se dá por intermédio da valorização do local e do periférico. Os artistas nos diversos segmentos da arte associam-se na demolição da hierarquia centralizadora do ontem, a hierarquia da arte elevada e da arte inferior, uma investida contra a centralização do interesse acadêmico na arte elevada e contra a homogeneidade da cultura de massa

que adapta, incorpora, e faz com que tudo pareça alcançável através da anulação e da popularização. A discussão acerca do universal e do totalizante em nome do local e do particular não envolve por si próprio o esgotamento de todo o consenso; pôr abaixo as hierarquias não é o mesmo que derrubar distinções.

O pós-moderno toma o cuidado de não transmutar as margens e fronteiras num novo centro, pois tem plena consciência do esgotamento das garantias ilimitadas propostas por sistemas metafísicos opressivos. As certezas são agora chamadas de “posicionais”, resultantes de intrincados entrelaçamentos de condições locais e incertas. Diferentes textos irão alcançar um valor, favorecidos por esse contexto. Esses textos produzem o que Derrida chama de “rupturas ou infrações”. Eles carregam consigo a possibilidade de nos levar a conjecturar sobre a própria noção de “arte”. No discurso de Derrida, tais procedimentos artísticos se afiguram como assinaladores e organizadores de uma estrutura de oposição à “conceitualidade filosófica que pretensamente as dominava e abrangia, de forma direta ou por meio de categorias provenientes dessa reserva filosófica, as categorias da estética, da retórica ou da crítica tradicional (DERRIDA, 1981: 69. *Apud* HUTCHEON, 1991: 30).

Ao comentar a autoconsciência de Derrida sobre o seu próprio discurso, Hutcheon se coloca a seguinte pergunta que, segundo ela, deve ser levantada por todos: “a partir de que posição se pode “teorizar” (mesmo de maneira autoconsciente) no fenômeno cultural atual que é distinto, contraditório e polivalente?”.

Hutcheon não responde a essa questão, pelo contrário, ela se coloca em meio a um paradoxo antifundacionista, no qual o conceito de verdade se encontra sob suspeita e esse mesmo conceito de verdade é que leva à libertação do sujeito.

Mesmo a teoria da desconstrução, no seu processo de desvelamento das estratégias retóricas, arroga para si o *status* de “conhecimento teórico”. Grande parte da teoria pós-moderna se dá conta desse paradoxo ou contradição. Lyotard, Richard Rorty, Baudrillard, Foucault e outros dão a entender que para eles nenhum conhecimento alcança êxito ao tentar livrar-se da cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que tornam possível qualquer aspiração à “verdade”, por mais temporária que ela seja. Porém, o que eles somam a isso é que nenhuma narrativa tem a possibilidade

de constituir-se numa narrativa “mestra” natural: não é possível a existência de hierarquias naturais, somente aquelas que são enquadradas pelo homem. É necessário estar atento para o fato de que é essa forma de interrogação autocomprometedora que deve possibilitar à teorização pós-moderna afrontar as narrativas que de fato presumem o *status* de “mestras” sem necessariamente tomar para si esse *status*.

Depois de atestar de forma semelhante, a arte pós-moderna contesta de maneira deliberada os princípios constituintes das premissas básicas do humanismo liberal: valor, ordem, sentido, controle e identidade. São esses princípios que norteiam o liberalismo burguês e ainda desempenham um papel em nossa cultura. Muitos já não os vêem como eternos e imutáveis. Os paradoxos da teoria e da prática pós-moderna se colocam dentro do sistema e ainda assim agem com o propósito de tornar possível que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficções ou como estruturas ideológicas. Isso não aniquila o seu valor de “verdade”, mas determina as condições dessa “verdade”. Esse tipo de processo revela os percursos dos sistemas significantes que constituem nosso mundo – um mundo composto por sistemas construídos para atender as nossas necessidades.

O neomoderno

Em seu artigo *A verdade e a ilusão do pós-moderno*, o filósofo Sérgio Paulo Rouanet busca aclarar as fronteiras entre a modernidade e a pós-modernidade. Rouanet procura construir “uma visão mais concreta” da modernidade, da qual a pós-modernidade quer se separar.

Rouanet inicia o seu artigo citando uma passagem da obra *Mí-nima moralia* de Theodor W. Adorno: “o moderno ficou fora de moda” (ROUANET, 1989: 229). A intenção de Rouanet ao citar tal passagem é demonstrar que na época em que foi publicado isto era um paradoxo, e, hoje, soa como uma banalidade. A idéia de estarmos vivenciando um período pós-moderno lhe traz inquietações: “Dizer que somos pós-modernos dá um pouco a impressão de que deixamos de ser contemporâneos de nós mesmos” (Ibid. p. 229). Essa sensação de perda da convivência sincrônica com o nosso tempo é suplantada pela certeza de que pelo viés da filosofia todos estão

obrigados a aceitar o fato de que, no modo de ver dos críticos, artistas e escritores adentramos na era da pós-modernidade.

O termo é aplicado à arquitetura, onde visualmente é mais *fácil* ser percebido, é aplicado ainda à pintura ou à literatura, estendendo-se também a toda esfera cultural, abrangendo a ciência, a filosofia, a economia, a geografia, a sociedade de um modo geral. Outra questão que surge é a da eclosão do fenômeno pós-moderno. Para alguns ele é um acontecimento recente, já outros o fazem remontar ao anos 50, e para alguns outros cada época experimenta o seu próprio pós-moderno, opinião partilhada por Umberto Eco em seu *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985). Nessa dança das épocas, Rouanet aponta também aqueles que vêem o Pós-Modernismo como uma nova vanguarda que deu um salto à frente, ou vêem-no como uma fuga em direção ao passado, um retorno ao arcaico.

Essa indefinição situacional coloca em cena um jogo polissêmico que torna irritante a empreitada que é a definição do conceito de pós-moderno. Rouanet aceita que os artistas pós-modernos transitam entre paradoxos. Mas critica os teóricos por não obedecerem aos princípios lógicos elementares e ao princípio de identidade: o pós-moderno não pode ser uma dicotomia. Mas reconhece que por força da sua indeterminação semântica é impossível estabelecer o caráter contingente do termo. O que está em jogo nessa situação é a tentativa de expressão de uma sensibilidade, um estado de espírito maior que uma realidade consolidada.

As sensações a respeito do pós-moderno variam de grupo para grupo, de pessoa para pessoa. Ora ele é considerado como um fenômeno novo, ora como antigo. Alguns o vêem pontificar numa ou noutra manifestação da cultura, outros o reconhecem como presença pouco definida que transpõe totalmente o cotidiano. Porém, ocorre uma concordância geral no que diz respeito ao envelhecimento da modernidade. As chamadas vanguardas do alto Modernismo foram absorvidas culturalmente e transmutaram-se em *establishment*. Rouanet acusa o anacronismo em que caíram os mitos do progresso da virada do século XIX e da emancipação da humanidade através da ciência ou através da revolução; a razão, principal instrumento do iluminismo contra as trevas do obscurantismo, é acusada de ser o principal instrumento da dominação. Existe uma noção de que a economia e a sociedade são governadas por novos imperativos, a infor-

mática invade o nosso cotidiano e “substitui o livro pelo micro, e ninguém sabe ao certo se tudo isso anuncia uma nova Idade Média ou uma Renascença” (Ibid. p 230).

É lícito reconhecer uma consciência de ruptura, e mesmo diante de suas manifestações confusas não devemos deixar de encarar o fenômeno do pós-moderno com seriedade. É necessário que se estabeleça uma correspondência entre consciência e uma ruptura real, pois essa relação não se estabelece de forma líquida e certa. “Nem sempre existe coincidência entre ruptura e consciência de ruptura. Num extremo existe ruptura, mas não consciência de ruptura” (Ibid. p. 230).

Tomando por base que o pós-moderno se dá a conhecer, de forma mais geral, por uma discussão da modernidade, Rouanet questiona se podemos afirmar que estamos vivendo uma época de passagem para a pós-modernidade. Para responder essa questão ele coloca a necessidade da compreensão do conceito de modernidade que irá buscar em Max Weber como forma de elucidar a questão: “para Weber a modernidade é o produto do processo de racionalização que ocorreu no ocidente desde o final do século XVIII, e que implicou a modernização da sociedade e a modernização da cultura” (Ibid. p. 231).

No tocante à modernidade social Weber a vê através da diferenciação da economia capitalista e do Estado moderno.

A empresa capitalista supõe a existência de força de trabalho formalmente livre e um tipo de organização racional da produção baseado no cálculo contábil e na utilização técnica de conhecimentos científicos. O Estado moderno se organiza com base num sistema tributário centralizado, num poder militar permanente, no monopólio da legislação e da violência e principalmente numa administração burocrática racional (Ibid. p. 231).

Para Weber a modernização cultural se dá por meio de “um processo de racionalização das visões de mundo e especialmente da religião”. Como resultante desse processo ocorre a diversificação de campos de valores autônomos que se encontravam alocados na religião: a ciência, a moral e a arte. A ciência moderna torna possível o crescimento, por um processo de acumulação, do saber empírico e da capacidade de prognose, “que podem ser postos a serviço do de-

envolvimento das formas produtivas”. A moral, no início proveniente da religião, afasta-se cada vez mais da esfera do religioso, sofrendo processo de laicização. Ela provém de princípios gerais e é portadora de um caráter universalista, diferenciando-se dessa forma das morais tradicionalistas, cujos limites estabelecem uma relação de coincidência com os do grupo ou clã.

Esses princípios morais internalizados pelo indivíduo deram origem à ética do trabalho e forneceram o substrato motivacional para o desenvolvimento capitalista, segundo a famosa análise Weberiana que postula uma relação causal entre a ética protestante, ou uma ética profissional (*Berufsethik*), e o progresso material (Ibid. p. 232).

Por último surge a arte autônoma, afastando-se da arte religiosa (contexto tradicionalista) e aproximando-se cada vez mais de formas independentes de produção, como o mecenato laico, terminando por envolver-se com a produção para o mercado. Esses campos de valores se desenvolveram, separadamente, dentro de “complexos institucionais próprios”. Rouanet cita as universidades e os laboratórios, no caso da ciência, a comunidade dos crentes, no caso da moral, e o sistema de produção, distribuição e consumo da arte, bem como a crítica, fazendo a mediação entre o artista e o público, no caso da estética.

Rouanet acusa a funcionalidade desses três campos de valores dentro do processo de modernização social, porém acusa também a ocorrência de relações de tensão entre si e com os subsistemas da sociedade. Como exemplo cita a ética, pois na medida em que esta, na sua origem, se ligava à religião, era possível que estabelecesse uma relação de contradição com a ciência e a arte. Como a religião se apresenta como um sistema cuja principal função é proporcionar um equilíbrio em relação à aspereza da vida racional e pela necessidade imperiosa da competição econômica, fomentava a formulação de uma “contracultura” boêmia que eventualmente poderia entrar em conflito com as prescrições da racionalização capitalista.

Feito esse esquema metodológico, Rouanet irá servir-se dele para avaliar de forma sistemática em que medida a modernidade social (economia e Estado) e a modernidade cultural englobando o

saber, a moral e a arte, estariam ou não transitando para um novo modelo, que, segundo ele, pudesse ser classificado como pós-moderno.

Rouanet divide o seu processo de investigação em duas fases: a primeira fase ele classifica como pós-modernidade social, que engloba *as estruturas do cotidiano*, a *economia* e o *Estado*. Ele discute a ocorrência de uma transição de cada um desses segmentos do social da modernidade para a pós-modernidade. Na segunda fase, nomeada por pós-modernidade cultural, a investigação está voltada para a validade da aplicação do termo pós-moderno ao campo do saber, da moral e da arte.

Partindo do conceito Weberiano de modernidade social, que abrange um segmento econômico e outro político, portanto, indo muito além das formas superficiais de sociabilidade, Rouanet procura identificar a característica comum de todas as descrições da sociedade pós-moderna. Investigando as estruturas do cotidiano conclui que a pós-modernidade dar-se-ia a conhecer, primeiramente, no mundo vivido, por meio de um novo cotidiano, que sob o aspecto da qualidade seria diverso do que distinguia a modernidade. É um cotidiano caracterizado por substituições de relações e erotizações. O lugar da máquina passa a ser ocupado pela informação, a fábrica perde espaço para o *shopping center*, a relação pessoa a pessoa é substituída pela relação com o vídeo.

A estética reveste os objetos e infiltra-se neles para que se tornem mais fascinantes. A publicidade encarrega-se de erotizar o mundo das mercadorias, fazendo com que o homem se torne um ser encantado pelo objeto e dessa forma possa ser integralizado no circuito do capitalismo como obra de arte. Ocorre uma desmaterialização do mundo social, sua conversão em signo, simulacro, hiper-realidade.

Fazendo uma análise de como Baudrillard e Lyotard vêm o social na pós-modernidade, é possível chegar à seguinte conclusão: para Baudrillard as antigas teses subjacentes à sociedade de consumo estão superadas, porque presumem um investimento libidinal dos objetos, “um desejo de posse e de *status* que de alguma maneira implicam a diferença entre o exterior e o interior, entre o espaço privado e o público”. Esse desejo de posse e *status* que se materializa na casa (espaço individual da intimidade) e no automóvel (exterioridade do poder) é suplantado pelas luzes da sociedade

informatizada que rompe com a cultura do espetáculo. A realidade torna-se obscena, excetuando-se a dimensão da interioridade, tudo agora é “transparência e visibilidade imediata”. Segundo Rouanet “A obscenidade tradicional era o reino do oculto, do reprimido, hoje é a total visibilidade do que não tem mais segredo” (Ibid. p. 233).

Da suplantação da “doença moderna”, a histeria — teatralização do sujeito — ou a paranóia — projeção de uma interioridade sob forma de um sistema delirante — surge o homem pós-moderno “esquizoconformista”, como o define Baudrillard, permeável a tudo que o cerca, que age de forma promíscua com tudo com que se relaciona, deixando-se penetrar por todos os poros e orifícios. Há nessa descrição do cidadão pós-moderno de Baudrillard uma identificação com o anti-Édipo de Deleuze e Guattari que liberta os fluxos de energia obstruídos pelo capitalismo, transformando-se, assim na pura máquina desejante, no revolucionário esquizofrênico que se opõe à paranóia fascista (Ibid. p. 234).

Para Lyotard, a sociedade pós-moderna apresenta-se como um corpo nebuloso composto de “jogo de linguagens”, no sentido atribuído por Wittgenstein, ações sociais recíprocas e específicas mediatizadas por enunciados de diversos tipos, cada um dos quais obedecendo a estatutos próprios, não redutíveis aos demais. A sociedade apresenta-se como uma imensa rede que é resultado da superposição parcial de várias classes de enunciados denotativos, prescritivos, expressivos, imperativos etc. Esses jogos de linguagem são diferentes entre si, o que significa que não há um estatuto geral que possa submeter todos a uma disciplina.

A sociedade pós-moderna na visão de Lyotard é pontilhista, irredutivelmente pluralista, não um sistema durkheimiano de solidariedades, mas um conjunto de ações languageiras recíprocas.

A característica comum de todas as descrições da sociedade pós-moderna a que Rouanet chega, após fazer uma investigação pelo viés das estruturas do cotidiano, é a do social enquanto uma agitação intensa e incontrolável de multiplicidades e particularismos. É pouco relevante “se alguns vêem nisso um fenômeno negativo, produto de uma tecnociência que programa os homens para serem átomos, ou outros um fenômeno positivo, sintoma de uma sociedade rebelde a todas as totalizações – ou o terrorismo do conceito, ou o da polícia” (Ibid. p. 234).

Retomando o conceito weberiano de modernidade que inclui, como foi visto anteriormente, um segmento econômico e outro político, Rouanet levanta a seguinte questão: “Em que sentido podemos dizer que estamos vivendo uma época pós-moderna, nessas duas dimensões?”

Buscando traços de ruptura da pós-modernidade com a modernidade na economia, Rouanet discute e analisa duas correntes teóricas que apontam para um rompimento: a primeira é formada por autores que defendem a tese de uma ruptura no campo da economia, baseados na diferença estabelecida pelo sociólogo americano Daniel Bell entre sociedades industriais e pós-industriais. As primeiras, segundo Bell, estão estabelecidas a partir do processo de produção de seus bens físicos, no uso da energia, na estruturação hierarquizada da empresa, na força de trabalho desqualificada ou semiqualficada. As segundas estão estruturadas a partir do processo de produção de serviços. O importante nas sociedades pós-industriais não é mais a energia, mas a informação.

O padrão de vida deixa de ser medido pela quantidade de produtos oferecidos e passa a ser avaliado a partir de um novo conceito, que é o de qualidade de serviços oferecidos, em áreas como saúde, educação, lazer, artes etc. O trabalhador perde o seu lugar como figura central, cedendo-o ao profissional a – pessoa mais capacitada – devido a sua formação específica, para gerar os serviços exigidos.

É importante estar atento para o fato de que a tese, que estamos passando para uma sociedade pós-industrial estar sempre documentada com dados estatísticos que demonstram que o número de pessoas empregadas no setor secundário (manufatureiro) decresce em relação ao de pessoas empregadas no setor terciário (serviços); Bell toma os Estados Unidos como “unidade singular de ilustração” (BELL, 1977: 10) por ser a que ele melhor conhece, como também é onde ele identifica os processos de transformação como mais visíveis e avançados.

Rouanet considera a tese de ruptura defendida por Daniel Bell extremamente rudimentar e em contraposição a ela cita a versão defendida por Jameson baseada em Ernest Mandel. Jameson faz a distinção entre três formas de manifestação do capitalismo em momentos sucessivos: o capitalismo de mercado, que está limitado às fronteiras nacionais, o capitalismo monopolista ou imperialista, que

está voltado para o propósito da anexação de outros mercados, e, por último, o capitalismo multinacional, que se propõe a uma extensão quase que planetária. Esse último estágio corresponde ao capitalismo em seu estado puro, porque “significa a extinção das formas pré-capitalistas que ainda resistiam, na época de Marx, à penetração do capital” (ROUANET, 1989: 235). Concomitantemente a essa periodização do desenvolvimento do capital, Mandel formula uma periodização por etapas do desenvolvimento tecnológico, conforme a natureza das máquinas predominantes num momento dado. Dessa forma, pode-se distinguir a produção de motores a vapor a partir de 1848, de motores elétricos e de combustão, a partir do final do século XIX, e de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40 do século XX. Segundo Jameson (1993: 43), estamos vivendo o terceiro estágio do capitalismo – o multinacional – e a terceira idade da máquina, ou mesmo a quarta, se levarmos em consideração que a produção de computadores está tomando o lugar da produção de motores nucleares.

Para Rouanet, esse fato anteriormente mencionado aponta um corte verdadeiro; esse rompimento não se dá no âmbito do sistema capitalista, como afirma Daniel Bell, “mas *dentro* desse sistema” (ROUANET, 1989: 236). Para Jameson, essa terceira etapa é própria da cultura pós-moderna, assim como o Modernismo corresponde à segunda etapa e o Realismo à primeira.

A transição para a etapa pós-industrial é sentida como positiva, pois os mecanismos de exploração se tornam dissimulados, e constituem o alicerce para a utopia pós-moderna por excelência: “a sociedade informatizada, com tudo o que isso possa implicar de manipulação e repressão, mas também de jogo, liberdade e estetização da vida” (ROUANET, 1989: 236). Existe uma discordância por parte de Jameson em relação a essa transição do capitalismo monopolista para o multinacional; a cultura pós-moderna que se apresenta como manifestação superestrutural corresponde a essa transição. Segundo Jameson, é tarefa do pensamento marxista fazer o registro do fato e suas conseqüências, pois, independente de nossa vontade, a etapa do capitalismo multinacional lançou-nos irremediavelmente para a pós-modernidade.

No seu percurso avaliativo da teoria pós-moderna, Rouanet detecta uma omissão com relação ao Estado. Tomando a periodização

utilizada para descrever a evolução da instância econômica como modelo, ele propõe que ao primeiro estágio correspondeu um Estado liberal clássico, em que o intervencionismo era mínimo, o segundo um Estado Keynesiano, com funções de bem-estar social, e ao terceiro um Estado neo-ortodoxo, privatizante, que busca repassar para o setor privado parte de suas atribuições. Esta é a concepção de Estado que vigora em países desenvolvidos da Europa e nos Estados Unidos, logo após a vitória das forças políticas de direita. Este seria um Estado “pós-moderno” em conformidade com o caráter regressivo e arcaizante de outras tendências “pós” (Ibid. p.237).

O laconismo em relação ao Estado é compensado com uma loquacidade intensa em relação aos novos procedimentos políticos. A política pós-moderna está voltada para a sociedade civil e busca a conquista de objetivos de grupos ou segmentos da sociedade. Esta postura a coloca em oposição à política moderna que tinha como campo de atuação o Estado e buscava a conquista ou a manutenção do poder estatal. Na política pós-moderna, o cidadão cede o seu lugar aos grupos, e suas finalidades deixam de ser universais e se tornam micrológicas, buscando interesses gerais. A política especifica-se, passando a ser atributo de quem está inserido em “campos setoriais de dominação – a dialética homem/mulher, anti-semita/judeu, etnia dominante/etnias minoritárias” (Ibid. p. 237).

Segundo Rouanet, nós nos afastamos definitivamente da política moderna, pois, na sua visão, extinguiram-se os grandes atores políticos universais, que são representados pelos grandes partidos políticos que comportam um amplo campo de interesses e posições. Não há mais um “poder” central, localizado no Estado, mas um poder difuso estendendo sua rede capilar por toda a sociedade civil – as disciplinas de Foucault. A política agora é segmentar, posta em prática por grupos ex-cêntricos (HUTCHEON, 1991: 36), é uma política determinada a combater o poder nos interstícios mais microscópicos da vida cotidiana. Sem entrar no mérito das questões formuladas, Rouanet conclui que teríamos uma pós-modernidade social que se dá a conhecer no plano da vida cotidiana por uma onipresença do signo, do simulacro, do vídeo e da hipercomunicação; no plano econômico, através de uma planetarização do capitalismo (com suas correspondentes manifestações superestruturais, incluindo aí a cultura informatizada), e, no plano político, por um Estado

nostálgico, que procura no passado a imagem de uma inocência perdida e por grupos ex-cêntricos e segmentares que detonam em mil fragmentos o campo da política moderna.

Ao abordar a questão do saber na pós-modernidade, Rouanet não se propõe tratar somente da ciência, mas engloba na primeira “esfera axiológica” weberiana a filosofia.

O filósofo assume como descrição de uma ciência pós-moderna a representação feita por Jean-François Lyotard. Para Lyotard a ciência moderna é indissociável das “narrativas legitimadoras”. A legitimidade da ciência moderna está fundada no fato de que ela serve aos fins emancipatórios do homem, ou porque possui um lugar estabelecido no sistema enciclopédico dos conhecimentos, definido pelo discurso da filosofia especulativa. O que vem a caracterizar a ciência pós-moderna é a sua incredulidade em relação aos metadisursos filosófico-metafísicos de pretensão universalizante. Isso não representa a eclosão de um processo de deslegitimação, que lançaria a ciência num estado de cegueira positivista quanto a si mesma, e sim uma nova forma de legitimação, baseada na pragmática do seu próprio discurso científico.

Lyotard aponta uma recusa da ciência para com o consenso e uma objetividade voltada para o dissenso; ela recusa a eficácia, livrando-se da submissão a que a sociedade tecnocrática, no interior da qual funciona, gostaria de submetê-la, impondo-lhe os imperativos da performatividade. A ciência pós-moderna busca, em contraposição a esses recursos, a invenção, o ininteligível, o contra-exemplo, o paradoxal. Dessa forma, a ciência pós-moderna se legitima por meio da paralogia, por meio do dissenso, através da diferença em relação “ao que num mundo dado passa por científico”, portanto consensual e legitimador do poder.

Enquanto a ciência moderna se legitima por meio da sua relação com as grandes sínteses universalizantes, a pós-moderna se legitima através da diferença do paradoxal, do inesperado, recusando o recurso aos grandes relatos; segundo Lyotard não seria o caso de se valer da Dialética do Espírito nem mesmo da emancipação da humanidade, para a legitimação do discurso científico pós-moderno (LYOTARD, 1988: 111).

Partindo do que diz Lyotard, Rouanet conclui que a filosofia no seu papel de grande relato é um legitimador da ciência moderna.

Citando Foucault, Rouanet diz que a modernidade foi inaugurada por Kant, que em seu ensaio de 1784 – *O que é o Iluminismo?* – deu início a um discurso da modernidade. A questão que é levantada a partir de então deixa de ser “nosso presente é melhor ou pior do que o dos antigos?”, passando a ser “o que é essa atualidade em que estou inscrito como filósofo, e qual o papel da filosofia nessa atualidade”? (ROUANET, 1989: 239). A resposta de Kant no ensaio citado é o próprio manifesto da modernidade. O Iluminismo era a atualidade em questão. O rompimento das visões do mundo tradicionais, por meio do processo de racionalização cultural, tornou possível a autonomia da razão, proclamada por Kant como característica fundamental da atualidade. A dissolução das visões de mundo tradicionais expôs o homem moderno ao que Weber denominaria de *perda de sentido*, da mesma forma que a racionalização do mundo social, e aí estão incluídos o Estado e a economia, promoveu um aumento sem antecedentes da riqueza material, assim como um processo de burocratização evolutivo, ou uma perda de liberdade. O homem moderno perdeu a sua condição de ser uno, ele agora é tripartido, desmembrado em três situações actanciais diferentes, e, às vezes, contraditórias. Ele passa a atuar como burguês, enquanto agente econômico; cidadão, enquanto membro da sociedade política, e particular, enquanto indivíduo e membro de uma família.

O papel da filosofia moderna foi o de pensar a modernidade no âmbito das suas promessas, mas também dos seus impasses, e também o de buscar oferecer uma compensação pelo apagamento do mundo religioso. A razão passa a figurar como agente reunificador do homem desmembrado. Para Hegel, as contradições da modernidade seriam superadas somente por meio do uso da razão, instrumento característico da modernidade. Segundo Hegel, a razão é “o autoconhecimento do Espírito Absoluto”, por seu intermédio existe a possibilidade de reunificação dos *dissecta membra* engendrados pela modernidade.

A filosofia procurava sanar os males da modernidade servindo-se dos recursos intelectuais da modernidade, sem que em nenhum momento contestasse seus valores fundamentais. Com a filosofia de Nietzsche muda-se completamente a crítica da razão do âmbito da modernidade para uma crítica externa à razão direcionada contra a razão e que nega a própria modernidade. Na visão de Nietzsche o

mundo moderno configura-se como o mundo da descrença absoluta (niilismo), pensado como “o esvaziamento e a esterilização dos valores vitais pela razão e pela moral” (Ibid. p. 240). Ocorre a oposição dessa “modernidade niilista” a um passado arcaico, dionísíaco. Nietzsche é moderno demais para pregar uma volta literal ao passado, mas acredita que a arte pode desempenhar o papel de mediadora entre o presente e a pré-história-mítica. Rouanet chama atenção para o fato de que o caminho não é o mesmo trilhado pelo historicismo contemporâneo que, segundo ele, Nietzsche verberava “como uma tentativa de transformar o mundo em espetáculo para *voyeurs*”, mas o da estética, em especial com artistas como Wagner, capaz de vencer nossa cultura alexandrina, decadente, e do qual viriam os impulsos para a renovação da tragédia dionísíaca.

O culto a Dioniso representa para Nietzsche o fim do princípio da individualização, o triunfo do polimorfo sobre a unidade, da ausência das leis sobre a lei. A crítica da modernidade niilista elaborada por Nietzsche assume uma forma devastadora, a genealogia, que arranca as máscaras do bem e do mal, do dever e da culpa, apontando-as como simples máscaras da vontade de poder, princípio fundamental que perpassa toda a história da humanidade, de suas instituições e produções culturais. Mas essa crítica é tão devastadora que destrói a si mesma, carregando no aniquilamento da razão a própria razão que torna possível a crítica.

O processo de crítica da modernidade e da razão ocidental tem segmento através de Heidegger. Para ele, conforme Rouanet, o pensamento ocidental é percebido como “uma longa tentativa de fazer desaparecer e reprimir o Ser, em benefício do Ente (*Seiende*)”. Heidegger busca então a destruição do que ele chama de “metafísica”, que se corporifica nessa tentativa de aniquilamento do Ser. Essa destruição é um processo sistemático que busca a origem, o Ser exilado, cujo retorno se dará concomitantemente com o fim e a realização da metafísica.

O exílio e o retorno do Ser correspondem ao exílio e o retorno de Dioniso. O começo e o fim da metafísica correspondem ao advento e à superação do niilismo. A grande questão, para Heidegger, é como levar adiante essa tarefa de “destruição da razão” entendida como “esquecimento do ser”, se não por meio da própria razão? Tendo Nietzsche como exemplo, Heidegger tenta evitar uma crítica total

da razão que destrua os seus próprios fundamentos. Ele procura evitá-la conferindo à filosofia um estatuto especial que procura o Ser em suas origens.

Esse pensamento “pertence” ao Ser, faz parte do movimento do Ser, é o Ser enquanto pensamento. A razão que destrói a razão não está destruindo a si mesma, como a razão genealógica de Nietzsche, porque ela é um atributo e uma atividade do Ser: não o homem pensando o Ser, o Ser se pensando através do homem, que Heidegger define como “pastor” do Ser.

Com o advento do pós-estruturalismo no final dos anos 60, o processo de destruição da razão ganha novos continuadores. A corrente pós-estruturalista inclui pensadores como Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault etc. Todos eles criticam a razão como Nietzsche e Heidegger, só que agora numa perspectiva crítica, não conservadora. Na crítica desses pensadores a razão não é denunciada enquanto razão, mas sim na medida em que se transforma em instrumento do poder, sendo alijada da sua função subversiva.

Rouanet menciona no seu ensaio somente o pensamento de Derrida e Foucault como pontos de análise do processo de continuidade da destruição da razão.

Dando continuidade ao projeto heideggeriano de destruição da razão, Derrida batiza-o de desconstrução, dirigindo-o contra a metafísica que ele passa a classificar de “fonocentrismo” ou logocentrismo. A crítica de Derrida está fundada no privilégio outorgado à palavra oral, considerada como a palavra original e verdadeira, em detrimento da palavra escrita, encarada como algo secundário e artificial quando posto em relação à linguagem oral. Esse privilégio está fundado na idéia metafísica do divino enquanto presentificação imediata do sagrado no homem: a “metafísica ocidental”, que Heidegger planejava por abaixo, procede dessa idéia original da presença na voz, nessa oralidade primordial da qual toda escrita, e principalmente a escrita fonética ocidental é uma perversão e uma instrumentalização.

Derrida vê a necessidade de desconstruir o mito fonocêntrico, para mostrar que não é a voz que está na origem da linguagem e sim a escrita, a *écriture*. A *écriture*, na concepção de Derrida, manifesta-se como a atividade mais primordial de diferenciação e é esse o motivo de estar na origem de toda a linguagem, que é definida como um

“conjunto de unidades cujo sentido é dado exclusivamente por seu caráter diferencial com relação aos demais signos”.

Avaliando-se as possibilidades de realização do signo chega-se à conclusão de que ele pode realizar-se tanto na substância material da letra, quanto na substância fônica da voz. Essas duas formas abstratas de expressão é que irão possibilitar o reconhecimento do caráter da língua como escrita, “precedendo, enquanto diferença, tanto a linguagem oral quanto a linguagem escrita, no sentido habitual do termo”.

Dessa forma, surge então a Gramatologia, a ciência da escrita, como atividade diferenciadora original. Ela supõe um trabalho sistemático de destruição do logocentrismo concebido como fonocentrismo: a perigosa e interminável tarefa de desconstrução, visando recuperar todos os momentos reprimidos e marginalizados durante a história do *logos* (ou fone) ocidental. Uma tradição que privilegia a voz sobre a escrita coloca do lado da voz termos como o espírito, a razão, a ciência, a consciência, e do lado da escrita temos o corpo, a vida, o inconsciente. Essas polaridades supõem uma relação hierárquica de dominação e repressão, exercida pelo primeiro termo de cada polaridade sobre o segundo.

A desconstrução Gramatológica presume a pesquisa de todos os textos, de toda a história da humanidade compreendida como textualidade infinita, para alcançar a escrita reprimida, mudando a relação de subordinação implícita em cada polaridade e desvendando a diferença como atividade original.

O trabalho que envolve a desconstrução é semelhante ao de interpretação, e de alguma maneira um e outro supõem a busca da escrita primordial, da qual os textos conservam apenas traços evanescentes. O projeto de Derrida é bastante claro, pois está fundado na vontade de destruir a razão ocidental, a metafísica logo ou fonocêntrica, na qual estão acomodadas “a repressão e a colonização da diferença pelo sempre-igual e pelo homogêneo”, que aparecem representados pela voz, pela consciência, pelo conceito, categorias que dominam o pensamento moderno e cuja transformação por meio da gramatologia está na origem da pós-modernidade.

Se Nietzsche, Heidegger e Derrida querem destruir a razão incorporada à metafísica, com Foucault não será diferente, a não ser por uma particularidade referente à localização da razão. Foucault se propõe a aniquilar a razão incorporada na historiografia ocidental.

A anti-história de Foucault se contrapõe à idéia de origem, de continuidade, de intencionalidade. Ela está fundada no corte, na ruptura, no descontínuo e na exclusão de toda referência a uma consciência, a um projeto, a um sujeito.

Rouanet analisa o percurso do pensamento de Foucault através de sua obra. Desde seus primeiros trabalhos pré-estruturalistas, como a *História da Loucura*, onde detecta a idéia de uma história capaz de desvendar a verdade autêntica do Ser ou da consciência. Em *Vigiar e Punir* Rouanet vê um Foucault que enxerga a modernidade como um acidente na biografia do discurso.

A *episteme* moderna aparece quando o saber deixa o espaço da representação, ao qual estava restrito pela *episteme* clássica, e se organiza como saber do homem, figura nova até então inexistente que passa a comandar todo o campo do conhecimento. Surgem novas positivities empíricas – a Economia política, a Biologia, Filologia – e, em seus interstícios e nelas articuladas, essas pseudociências que chamamos as ciências humanas – a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia.

Caracterizada como um episódio sem grande importância na história das formações discursivas, a modernidade está sendo substituída por um novo saber que Rouanet chama de pós-moderno. Este novo saber surge “caracterizado pelo desaparecimento do sujeito e da filosofia antropocêntrica em geral, momento em que o homem “será varrido como na orla do mar um rosto de areia” “ (Ibid. p. 244). Na *Arqueologia do saber*, há um abandono da perspectiva estruturalista por Foucault e a ausência das referências à sucessão das *epistemes*, Rouanet chama atenção para o fato de que não desaparece a idéia da relatividade de todas as formulações discursivas, que são constituídas por regras de inclusão e exclusão, cabendo à Arqueologia, uma nova ciência, “descobrir essas regras, escavando o subsolo epistêmico em que elas operam” (Ibid. 245).

Em *Vigiar e Punir*, Foucault denuncia o poder como o novo manipulador das regras constitutivas do saber. A gênese do saber deixa o campo das configurações epistêmicas, passando a ser atribuída à prática do poder. Nas sociedades modernas o poder não se dá prioritariamente por meio de uma “soberania explícita do príncipe” (Ibid. p. 245), mas por meio de práticas não visíveis, “moleculares”,

que permeiam todo o tecido social, na configuração de disciplinas, e se realizam em instituições “de notação e registro, de observação e classificação – a prisão, a escola, a fábrica, a caserna, o asilo psiquiátrico”.

A Genealogia é a nova ciência que entra em cena, seu objetivo é investigar como os discursos se constituem, por que surgem e por que desaparecem. Pode-se traduzir essa investigação por um processo de verificação e identificação de qual grupo específico está na origem da gênese e da alternância de todos os agrupamentos discursivos e de todos os acontecimentos. Para a Genealogia, “o acontecimento não é uma decisão, uma batalha ou uma dinastia, mas a inflexão de forças, a queda de um poder e a ascensão de um novo poder”.

Para Foucault, a razão, orgulho da modernidade, não passa de uma simples antena na superfície do poder. Foucault é cético com a filantropia dos reformadores iluministas; ele vê atrás dessa filantropia um simples estratagema para dar uma abrangência maior à repressão e tornar mais eficaz o controle do desvio. Para Foucault, a própria modernidade é uma coisa transitória, uma simples ruga, um mundo novo, descontínuo, sem totalizações, sem uma subjetividade fundadora e sem uma razão classificatória que já se avizinha no horizonte.

Fazendo uma avaliação da ética da pós-modernidade Rouanet procura traçar as características da moral, desde a sua secularização até a sua “condição pós-moderna”.

Conforme vimos anteriormente, a modernização cultural, segundo Weber, se dá por intermédio de um processo de racionalização das visões de mundo e especialmente da religião. Como resultante desse processo ocorre a diversificação de “esferas axiológicas” autônomas que se encontram embutidas na religião. Dentre essas esferas axiológicas destacamos a moral, que sofreu, com o surgimento da modernidade, um processo de racionalização e secularização. Uma das características dessa moral secularizada é o seu cunho universalizante. Os estatutos morais passam a valer para todos e não apenas para o clã ou a tribo, como ocorria na sociedades tradicionais. O tema da universalidade moral, segundo Rouanet, é encontrado em todos os autores iluministas, na maioria das vezes num contexto polêmico.

No transcurso do século XIX, esse universalismo da moral, dirigido pela razão, prepondera. A moral basta como instrumento de controle e garantia da constituição de personalidades em harmonia com as exigências funcionais do sistema capitalista. Em termos freudianos, a contenção pulsional era satisfatória para garantir a ordem social, e as normas incorporadas privilegiavam o trabalho, fundamental para o processo de acumulação (Ibid. p. 247).

No início do século XX, desenha-se uma transformação moral operada de certo modo pela psicanálise que pôs a nu os processos psicológicos do inconsciente ligados à repressão. O Modernismo estético também participa dessa transformação através da valorização da espontaneidade, da dessublimação da vida pulsional. O Surrealismo defende a estetização da vida, sua conversão em obra de arte. Contrastando com a moral burguesa, a moral do capitalismo tardio transformou-se de forma anárquica, subvertendo a hierarquia existente entre razão e paixões: o desejo assume o papel principal no teatro da moralidade enquanto que a inteligência passa a desempenhar um papel secundário.

Para Rouanet, esse é o momento inicial da pós-modernidade moral: ela determinaria a transposição da moral moderna, universalizante, que pressupunha um estado de dependência da vida pulsional à razão, para uma nova moral que está centrada sobre “os valores da vida e da espontaneidade”.

O pós-moderno substitui a justificação estética da vida, que é uma particularidade do Modernismo, pela justificação pulsional. “Só o impulso e o prazer são reais e afirmadores da vida; o resto é neurose e morte” (Ibid. p. 247). O Modernismo, por mais audaz que pudesse ser, realiza os seus impulsos na imaginação, dentro dos limites da arte. O pós-moderno avança além das fronteiras da arte.

A descrição do pós-moderno ético, feita pela corrente que endossa a tese da sociedade pós-industrial, em particular Daniel Bell, é na opinião de Rouanet bastante hostil e não seria rebatida pelos partidários do Pós-Modernismo. Em relação à moral moderna, houve uma substituição da austeridade e do autocontrole, que eram característicos do “capitalismo ascético” da modernidade, pelo hedonismo decorrente da liberação pulsional. Ainda comparando a moral moderna com a pós-moderna, “parece haver uma regressão para o particularismo ético das sociedades tradicionais” (Ibid. p. 248) – a

frase de Voltaire: “só existe uma moral, como só existe uma geometria” (VOLTAIRE, 1964: 299; *Apud* ROUANET, 1989: 248) não é mais sustentável, hoje em dia, em nenhum de seus elementos.

A “condição pós-moderna” da moralidade está localizada na atomização de diversas morais (pacifistas, ecológicas, religiosas e culturais). Conforme ele aponta “temos hoje várias geometrias não-euclidianas, como temos várias inorais, repartidas nas várias subculturas que proliferam desde a década de 70” (Ibid. p. 248).

No que diz respeito à arte foi no campo da estética – principalmente na arquitetura e na literatura – que o termo foi utilizado pela primeira vez. Ele aponta, de um modo geral, uma propensão a afastar-se do Modernismo estético. Analisando a teoria de Jameson, Rouanet diz que o momento da ruptura ocorreu, provavelmente, a partir do último arroubo, tardio, do alto Modernismo, nos anos 50, manifestado através da *nouvelle vague* cinematográfica, no existencialismo e no expressionismo abstrato. A partir de então ocorreu o corte pós-moderno através da pintura de Andy Warhol, da música de John Cage, incluindo o rock punk e a música *new wave*, em oposição, por exemplo, ao “rock moderno” do período anterior do qual são representantes os Beatles e os Rolling Stones.

Há existência de correntes críticas que, embora aceitando os anos 50 como marco da instauração do pós-moderno, procuram identificar transformações dentro desse mesmo pós-moderno; um desses críticos é Andreas Huyssen. Segundo Huyssen, há uma enorme diferença entre o pós-moderno dos anos 60 e o que tem início na metade da década de 70. A primeira fase caracteriza-se por um pós-moderno anárquico e vanguardista, cujo objetivo era dar um novo vigor ao legado da vanguarda européia e dar-lhe um formato norte-americano ao longo do que pode ser, de forma resumida, caracterizado como “eixo Duchamp-Cage-Warhol” (HUYSSSEN, 1991: 31).

A ruptura proposta não é com o Modernismo nem com a vanguarda, mas com o alto Modernismo, que fora oficializado, sendo a partir de então absorvido pelos museus, universidades, transformando-se em armas de propaganda no arsenal cultural e político da guerra fria anticomunista e incorporada pelo consenso liberal-neoconservador da época (Ibid. p. 34). Essa vanguarda pós-moderna da primeira fase manifesta “um curioso entusiasmo pelas novas tecnologias”. A televisão, o vídeo e o computador representam para

os profetas da estética dos anos 60 o que a fotografia e o cinema representaram para Benjamim e Dziga Vertov nos anos 20. Uma outra característica dessa fase é que ela assume uma linha populista, fazendo a celebração da música *folk* e do rock'n roll, de imagens da vida cotidiana e das diversas formas de literatura popular (HUYSSSEN, 1991: 40). As manifestações artísticas dessa fase foram a arte *pop*, a *op*, a cinética, a minimalista e a conceitual (ROUANET, 1984: 249).

A segunda fase, que se estende de meados da década de 70 até agora, caracteriza-se por um Pós-Modernismo apático e despolitizado. Citando Jameson, Rouanet aponta como características do Pós-Modernismo a eliminação do limite entre a alta cultura e a cultura de massa, a morte do sujeito, o fim do individualismo, não há mais lugar para o estilo pessoal e privado; isso significa a extinção da figura do artista genial, o desaparecimento da ideologia do novo e do vanguardismo. Na sua relação com a história, a arte pós-moderna é bastante peculiar. Ao ver o seu poder de criação exaurido o artista pós-moderno é obrigado a voltar a sua atenção para o passado e a lançar mão do pastiche de obras anteriores. Num mundo em que não há mais o registro de uma norma preponderante, mas a ocorrência de diversos estilos concorrentes, originários de uma fragmentação lingüística, a imitação não se processa como pano de fundo de um estilo padronizado, estando, portanto, desprovida de uma intenção ulterior, satírica ou cômica.

Rouanet computa ao "vazio" do pastiche, a imitação pela imitação, o ecletismo característico do Pós-Modernismo, "na sua tendência a saquear o "museu imaginário" dos estilos sucessivos, canibalizando o passado: a história é substituída pelo historicismo, como a paródia é substituída pelo pastiche" (Ibid. p. 250).

O pós-moderno vive uma espécie de maldição do presente, pois ele está desprovido da capacidade de ligar-se ao passado de uma forma legítima, carente de uma concepção de futuro, porque a crença no progresso foi uma utopia moderna e, portanto, arcaica. À cultura pós-moderna só resta a dimensão do presente, presente que se afigura assustador e opressor, que é a causa da existência da estrutura esquizo da pós-modernidade, e que é decorrente da exposição do artista pós-moderno a significantes desmembrados, sem nenhuma relação orgânica entre si, deixando o artista desprovido do sentido e

da história. Segundo Lacan, a esquizofrenia é resultado da ruptura da cadeia de significantes, na qual reside o sentido e de onde emerge a noção de tempo.

Como vimos anteriormente o termo pós-moderno foi utilizado pela primeira vez no campo da estética. Ele se manifesta em diferentes gêneros estéticos da arquitetura à literatura, passando pelas artes plásticas e pelo cinema. Na arquitetura ele surge como reação à arquitetura funcional moderna, em particular contra o monumentalismo do edifício do estilo internacional, a partir de 1945, contra a destruição do tecido urbano e a construção de “espigões” que dramatizam a distância entre o prédio e o espaço urbano tradicionais sustentados por pilotis. A arquitetura pós-moderna, representada por arquitetos como Paolo Portoghesi, Charles Jencks e Roberto Venturi, se insurge contra o “racionalismo” modernista e preconiza um novo ecletismo, argumentando que a homogeneidade estilística só é factível em sociedades tradicionais. Segundo Rouanet, a arquitetura pós-moderna é abertamente historicista e não titubeia em apoderar-se dos estilos passados. É uma nova reunião de “citações” ou pastiches no sentido de Jameson.

Nas artes plásticas, o pós-moderno é mapeado a partir dos anos 50 e 60, e seus representantes seriam Andy Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein. A sua característica principal é o retorno da figuração, o que não quer dizer que houve um retorno à visualidade tradicional, porque num quadro *pop* ou hiper-realista o objeto encontra-se tão ausente como numa tela abstrata: “o que é retratado não é o real, mas uma fotografia do real”.

Para Rouanet, essa hiperfiguração do real pode ser lida de duas maneiras:

Ela pode se vista em sua continuidade com o impulso crítico do Modernismo: ao pintar uma [lata de] sopa Campbell, em mil exemplares, ou uma imagem, multiplicada ao infinito, de Marilyn Monroe, Warhol está denunciando, com um mimetismo tão fundo que acaba por fazer explodir o objeto imitado, a indústria cultural e o aparelho publicitário, o mundo das mercadorias e o processo de transformação de pessoas em mercadorias fungíveis (Ibid. p. 252).

A segunda leitura possível, ao contrário, vê na arte *pop* o apagamento de toda a intenção crítica, devido ao fato de sua figuração só conter uma única dimensão: a da superfície, em contraposição à figuração moderna que refere-se a dimensões mais precisas, e, como exemplo, Rouanet cita o quadro de Van Gogh, retratando um par de sapatos de um camponês. “O quadro exprime toda a miséria da condição rural e contém de algum modo uma alusão utópica”. Em contraposição, Rouanet cita Andy Warhol que trabalha com tema semelhante em *Diamond Dust Shoes*. Warhol reproduz de forma fotográfica uma realidade transmutada em simulacro: “tudo é signo, não há nada além desse vasto sistema semiológico em que a obra e o seu referente funcionam como signos um do outro” (JAMESON, 1984: 58. *Apud* ROUANET, 1989: 252).

A arte *pop*, da mesma forma que a pós-modernista, cultiva o pastiche, porém, num sentido diferente da paródia moderna:

o pastiche *pop* é niilista, dessacralizador e, por isso mesmo, ou eminentemente conformista, conforme se queira ver na obra uma denúncia da sociedade de massas, que arrasta para seu campo gravitacional o *Schöne Schein* da estética clássica, ou uma capitulação diante dessa mesma sociedade de massas (Ibid. p. 253)

Tem-se ainda como manifestações pós-modernas as tendências da arte minimalista, nos anos 60, cuja característica é a eliminação de todos os traços estéticos do objeto (cor, forma, composição), reduzindo-o às suas propriedades materiais mínimas, sendo este também o caso da arte conceitual que radicaliza o processo de desmaterialização do objeto artístico, que é substituído por uma descrição, uma frase, um diagrama. Em alguns de seus expoentes, a arte conceitual era detentora de uma função política muito mais unívoca que a arte *pop*. Há ainda a arte “ambiental” em que o espectador não fica diante da obra, mas dentro dela; o *happening*, a arte como acontecimento, em que a intervenção na realidade é considerada uma obra de arte; a performance, que é uma variedade de *happening*, como o show: Beuyes explicando quadros a uma lebre morta; e, por último, a arte processual, qualquer ação que signifique uma intervenção na realidade, como a de usar uma vaca que pasta como suporte para um poema. A partir dos anos 80, essa criatividade, com-

parável ao dadaísmo, pareceu esgotar-se, estando, hoje, presa ao ecletismo e ao “pastiche de estilos mortos”.

Ainda que recebido com certa reserva por setores da crítica, o Pós-Modernismo é em grande parte uma criação dos críticos, dentre os quais podemos destacar Ihab Assan, da universidade de Wisconsin; John Barth, da universidade John Hopkins, Charles Jenkes e Paolo Portoghese, arquitetos e teóricos.

Ihab Assan diferencia o pós-moderno tanto das vanguardas do início do Modernismo quanto do alto Modernismo. Para John Barth, também autor de romances pós-modernos, em artigo publicado em 1968, intitulado *The Literature of Exhaustion*, a literatura está esgotada e a paródia é a única manifestação possível. Para Barth, toda obra de literatura é sempre referência, intertextualidade infinita. Em 1980, Barth publica *The Literature of Replenishment*, onde revê o seu ensaio de 1968, que segundo Andreas Huyssen, naquele momento levava a crer que deixava entrever um resumo consistente da linha apocalíptica (HUYSSSEN, 1991: 33). Em 1980, Barth sugeria que seu trabalho anterior abordava não o esgotamento da literatura, mas o esgotamento da literatura do alto Modernismo. Barth procura nesse novo ensaio estabelecer uma diferenciação entre literatura modernista e pós-modernista. A primeira arrola entre suas características:

a oposição à ordem burguesa, o que se manifesta formalmente, na substituição do universo mítico pelo realismo, na manipulação consciente de paralelos entre o mundo antigo e o moderno (Ulysses), na ruptura do fluxo linear da narrativa, na frustração das expectativas do leitor quanto ao destino dos personagens, na oposição do discurso interior ao discurso público, objetivo, racional, no privilégio da técnica e da linguagem sobre o conteúdo e no caráter alienado do artista numa sociedade hostil (ROUANET, 1989: 255).

O Pós-Modernismo, segundo Barth, incorpora todos os elementos da literatura modernista numa evidente intensificação do ludismo na criação literária (*Apud* Proença Filho, 1988: 42), envolvido por um espírito de subversão e anarquia cultural. A linguagem, de todos os elementos da literatura modernista, é o que recebe maiores privilégios: a literatura passa a ocupar-se mais de si, do fazer da obra, do

que dos conteúdos de vida que possa dar a conhecer, o mundo circundante assume a partir de então o papel de coadjuvante. Concomitantemente, a literatura do Pós-Modernismo torna-se menos fechada que a modernista, voltando-se para um público mais eclético. O seu interesse também é eclético, variando de Balzac a Joyce. Há também a característica alegórica dessa literatura que é apontada por vários teóricos, em contraposição à literatura fundada no conceito clássico-romântico de símbolo. Isso revela na literatura pós-moderna uma tendência ao fragmento, ao descontínuo, à polissemia, características atribuídas à alegoria por Walter Benjamin. Estas características colocam a literatura pós-moderna em oposição às literaturas clássica e moderna, que estão centradas na estética do símbolo, isto implica uma captação do todo no particular, a coincidência entre o sujeito e o objeto, a harmonia entre o homem e a natureza; um efeito comunicativo direto, que prescinde de comentário decifrador; o amor ao aspecto sensível, concreto, do representado e a revelação de algo em última análise inexprimível, pois o símbolo, por mais significativo que nos pareça, contém sempre uma inesgotável reserva de sentido (MERQUIOR, 1969: 105). A estética do símbolo, conforme resume Rouanet, seria totalizadora, harmônica, contínua e representa uma unidade de uma intencionalidade significante e de uma significação objetiva (ROUANET, 1989: 256). Merquior defende a tese de que se configura no texto literário pós-moderno uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico, enquanto no texto modernista a alegoria se configurava como metafórica e surreal. Como exemplo de alegorias metafóricas cita as produzidas por Kafka e pelos surrealistas, daí o seu caráter enigmático, enquanto as alegorias produzidas por Borges e Beckett não têm esse caráter, o que poderia estabelecer uma diferenciação entre Kafka e Borges.

De Ítalo Calvino a Gabriel Garcia Marques, passando por John Barth, temos um grande número de autores pós-modernos. Domício Proença Filho faz uma lista extensa em seu *Pós-Moderno e Literatura*, que inclui autores brasileiros como Rubens Fonseca, Dalton Trevisan e Edilberto Coutinho, pela vertente hiper-realista. Como foi visto anteriormente, o romance pós-moderno possui uma grande tendência em se aproximar do popular, buscando com isso a aceitação do grande público; há uma valorização do paraliterário; o texto

é construído sobre uma intertextualidade infinita. O texto pode até se transformar em metáfora do livro que o enforma, como é o caso de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, o texto clássico da literatura pós-moderna. O texto de Eco é tão comentado que aquele que não o leu poderá ter a impressão de já tê-lo lido dezenas de vezes. *O Nome da Rosa* é um texto exemplar, pois nele encontramos a erudição do seu autor-narrador, a erudição do herói, narradas através do gênero de maior divulgação da cultura de massa, o romance policial, corroborando a tese de que a literatura pós-moderna não busca o hermetismo, apesar da sua complexidade, e o sucesso não lhe mete medo.

Feita a síntese dos argumentos favoráveis à tese de que estaríamos vivenciando um momento de ruptura com relação à modernidade, Rouanet procura responder a sua pergunta inicial: *partindo do princípio de o pós-moderno se definir, em sua acepção mais geral, por um questionamento da modernidade, no todo ou em parte, podemos dizer que estamos vivendo uma época de transição para a pós-modernidade?*

No que concerne à modernidade social, foi estabelecida uma diferenciação da dimensão do cotidiano, da dimensão econômica e da dimensão política. A argumentação acerca do cotidiano pós-moderno advoga que ele seria qualitativamente diferente do moderno; essa diferença estaria expressa através de características que vão da estetização da mercadoria à extinção dos espaços de intimidade, passando pela predominância da informação, substituição do livro pelo vídeo, pelo hedonismo, consumismo generalizado e uma estrutura psíquica marcada simultaneamente por um intenso narcisismo e por um total esvaziamento da subjetividade. Essas características transmitem uma forte sensação de *déjà vu*. Essa sensação é justificada pela familiaridade desses traços que correspondem, como avaliação crítica ou como elogio, à descrição da modernidade elaborada pela própria modernidade.

A obsessão com a tecnologia é uma manifestação; não há nenhuma diferença entre a fascinação (ou horror) atual pela informática e o deslumbramento (aversão) protomoderno pela máquina. A máquina, com o advento da modernidade estética, adquire um valor universal (SUBIRATS, 1991: 23), desempenhando no início do século XX, o mesmo papel que a natureza no século XVIII, ou o gênio

no período romântico. No contexto da modernidade estética a máquina adquire funções demiúrgicas, proféticas, messiânicas. Ela assume o lugar de verdadeiro sujeito da história. É dessa forma que Walter Benjamin, Fernand Léger, Le Corbusier, Picabia, Duchamp, Brecht a viveram. A máquina pode assumir também funções demoníacas, infernais e destrutivas. Fritz Lang em *Metropólis*, obra cinematográfica do expressionismo alemão, vê a indústria como um Moloch, o deus tirano, ciumento, vingativo, sem pena, que exige de seus adoradores obediência até a morte, quando eram devorados por ele. Em o *Golem*, de Wegener, outro representante do expressionismo alemão, mostra-se a destrutividade imanente ao artifício tecnológico. Essa destrutividade é situada em terreno próximo à lenda hebréia do golem e às questões a ela relacionadas, como a busca da verdade e a morte de Deus.

Rouanet não encontra nenhum ponto de convencimento que o leve a acreditar que a informatização da sociedade seja diferente da maquinização da vida, vivenciada pelos modernos como uma *graça* ou uma *desgraça*. Ele vê, hoje, uma valorização exagerada e ingênua da capacidade da tecnologia de transformar a sociedade.

Tomando o capitalismo como exemplo da não-interferência maquinica nas estruturas da sociedade, a conclusão a que se chega é de que não foi a máquina a vapor que deu início ao capitalismo, mas uma nova forma de relações sociais, e não será o computador de última geração que vai decretar o fim do capitalismo, mas uma transformação nas relações sociais.

Resta saber como é que fica o consumismo, o narcisismo, o hedonismo e a transformação psíquica do indivíduo. É preciso lembrar que foram descritos por Adorno, Marcuse e Horkheimer os processos de unidimensionalização das consciências, a modelagem do indivíduo pela publicidade e pela indústria cultural, a erotização do mundo das mercadorias, o confisco da psicologia individual pelo todo, a dessublimação repressiva e todos os mecanismos que caracterizam a fetichização integral do mundo da cultura, sua subordinação absoluta ao valor de troca.

Caso haja a alegação de que a sociedade descrita pela escola de Frankfurt já não seja tipicamente moderna, a proposta é de que se recue aos primórdios da modernidade e se tome Tocqueville ou Stuart Mill como modelo e veremos que a descrição do *rebanho humano*

imbecilizado pelo conformismo não difere em muito dos indivíduos pós-modernos, programados pela tecnociência eletrônica para terem os mesmos desejos e comprar as mesmas mercadorias. No cotidiano contemporâneo não há ruptura, o que há é uma veemência de características pré-existentes (ROUANET, 1989: 258-259).

A dimensão econômica da pós-modernidade também é contestada. Do ponto de vista do filósofo, não há uma ruptura que possa legitimar a tese de que transitamos de uma economia industrial para uma pós-industrial. Tanto antes como agora continuamos vivendo numa economia capitalista que se baseia na apropriação privada do excedente. A tese da ruptura pós-industrial confunde decadência do *setor* industrial com a decadência do *sistema* industrial. O efeito (manifesto) provocado pela racionalização crescente da produção industrial através da utilização de tecnologia de ponta, inclusive da informática, é o da redução do número de trabalhadores empregados no setor secundário, mas não o de causar perdas ao sistema industrial, pois é da lógica desse sistema o aumento contínuo da produtividade, por meio da constante redução da mão-de-obra assalariada. Ao contrário do que a tese da economia pós-industrial advoga, a informatização da sociedade não aboliu o sistema industrial, apenas tornou-o mais eficiente. É justamente nesse ponto que não há ocorrência de ruptura entre o capitalismo atual e o antigo. Tanto os primeiros teares mecânicos quanto os robôs industriais de hoje, têm como finalidade transformar a composição orgânica do capital por meio da troca do capital variável pelo capital constante, da mão-de-obra pela máquina, com o objetivo de aumentar a mais valia relativa.

Rouanet critica a posição de Fredric Jameson, que advoga a tese de que a ruptura não ocorre entre uma provável sociedade pós-industrial e a sociedade industrial, mas sim dentro do capitalismo; estaríamos vivendo a terceira era da máquina, o estágio do capitalismo multinacional. Nessa versão, a tese apresenta-se como plausível e até verdadeira, mas há um ponto de discordância: o que ela não consegue comprovar é a existência de uma sociedade pós-moderna, pois o que Jameson faz é deduzir dessa transformação infra-estrutural uma transformação cultural.

No que diz respeito ao Estado e à política pós-moderna, a tese da ruptura defende que estes se distinguiriam do Estado e da política moderna por uma determinada regressão do Estado em direção à

formas pré-keynesianas de atuação, por um lado, e pela ação de grupos segmentares da sociedade civil, em substituição aos partidos convencionais. É possível ver nessa suposta mudança do Estado o resultado de uma orientação de governo transitória – assim como foram os regimes neoconservadores de Reagan, Thatcher, Kohl e Chirac – e não a revelação da existência de um corte qualitativo em relação ao modelo “moderno” de Estado.

Existe um movimento de simetria e complementaridade entre a tendência social democrata de destinar ao Estado determinadas incumbências de regulamentação econômica e de bem-estar social e a tendência neoconservadora de transferir essas funções ao setor privado. Esse movimento apresenta-se como estratégias intercambiáveis do Estado moderno, que se alternam de forma pendular, para enfrentar certas anomalias do sistema social, num momento incumbindo o Estado da promoção do pleno emprego e da execução de certas políticas previdenciárias, em outro momento (neoconservador) desobrigando-o das incumbências sociais que ele não tem como atender, em decorrência da falta de recursos, liberando-o de reivindicações impossíveis, cujo não-atendimento o lançaria no meio de uma crise de legitimidade. Como exemplo dessa situação temos o resultado tirado das urnas na França e na Alemanha que – em decorrência da depressão européia do início dos anos 80 – elegeram um governo socialista (França) e um governo conservador (Alemanha). Essa seria uma opção tão “moderna” quanto a outra.

No que toca à política, Rouanet não vê uma superação da política moderna a partir do surgimento dos movimentos segmentares (mulheres, ecologistas, gays, negros etc.). O que ocorre é um enriquecimento do campo político. O surgimento de novos atores políticos não representa uma ruptura com a modernidade em favor de uma política pós-moderna. Ao contrário, representa a concretização de uma tendência imanente do liberalismo moderno, que através de sua doutrina dos direitos humanos tornou possível a existência de um espaço extremamente fértil para a criação de novos direitos defendidos por novos actantes, segundo novas estratégias.

No âmbito da pós-modernidade cultural, subdividida segundo as três esferas axiológicas de Weber – o saber (a ciência e a filosofia) a moral e a arte – Rouanet também não consegue perceber nenhuma ruptura com a modernidade. No caso da ciência ele acredita

que a pós-modernidade poderia significar um novo paradigma, no sentido Kühniano da palavra. A ciência moderna seria determinista e a pós-moderna seria probabilista, indeterminista, fundada no princípio da incerteza. Nesse caso a pós-modernidade teria o seu começo recuado para os anos 20, o que não corresponderia com os cálculos feitos pelos teóricos do pós-moderno. O que ocorre é que o paradigma da física atual é contemporâneo da música dodecafônica. Para Rouanet, Einstein é tão moderno quanto Schönberg, ambos nascidos na década de 1870. Para Lyotard, a condição pós-moderna não está baseada nesses fatos, mas na incredulidade da ciência com relação às grandes narrativas e na sua legitimação a partir da sua própria pragmática do discurso científico baseado na diferença, na novidade, na paralogia. Tomando esse critério como ponto de partida da sua análise, Rouanet não consegue enxergar nenhuma diferença entre a condição pós-moderna e a moderna. Na sua opinião Lyotard estaria confundindo a *aceitabilidade* do enunciado científico com a *legitimidade* da ciência. Um enunciado é considerado aceitável pela comunidade científica a partir do momento que é possível exercer um controle sobre ele através da experiência ou é passível de ser objeto de argumentação, e “quando representa um acréscimo ao acervo do saber existente, isto é, quando representa algo novo – ou dentro do mesmo paradigma, ou como passa em direção a um novo paradigma”.

Tomando como pressuposto que a função da ciência é produzir o novo – a diferença com relação ao que é conhecido num momento dado – a argumentação é de que nesse sentido não houve mudança em relação aos critérios de aceitabilidade, pois estes são os mesmos no período moderno e no período que ele chama de suposto pós-moderno. No que diz respeito à legitimação, esta tem a ver com o estatuto da ciência como um todo. É nesse ponto que entram em cena as “grandes narrativas” de Lyotard, que compreendem a ciência como um instrumento de emancipação do gênero humano ou como uma fase no processo de autoconhecimento do espírito. Não se nega que em outros momentos da história da ciência as grandes narrativas tiveram uma atuação e um desempenho mais importante do que têm hoje, porém devemos estar atentos para o fato de que nem a narrativa iluminista, que toma a ciência como contribuição para a emancipação do homem, nem a narrativa especulativa, que vê

a ciência como parte integrante de um corpo de um saber universal, deixam de estar presentes na ciência contemporânea. Até hoje, o valor humanista e libertador da ciência é invocado pelos cientistas, e “o sonho positivista da *unified science* é o equivalente do enciclopedismo de Hegel”. Porém nem hoje, nem no tempo de Lavoisier, essas narrativas possuem ou possuíram nenhum valor que pudesse determinar a aceitabilidade dos enunciados com pretensão científica. O princípio de avaliação para concordar ou não com a classificação de um enunciado como científico, na época de Laplace, era a sua legitimidade imanente, segundo os critérios da pragmática científica, e não a sua maior ou menor participação no progresso do gênero humano. Em resumo, Rouanet declara não haver nenhum corte entre ciência moderna e pós-moderna, nem da perspectiva da aceitabilidade dos enunciados, nem da perspectiva da legitimidade do discurso científico.

A questão referente à filosofia é avaliada a partir da recapitulação de que a crítica da modernidade foi realizada, num primeiro momento pela própria modernidade, que estava incumbida de pensar os seus impasses, as suas promessas, e também de buscar oferecer uma compensação pelo apagamento do mundo religioso. A modernidade já nasceu no âmago de uma crise que levou à fragmentação do homem, que até então preservava a sua condição de *Ser uno*, em atribuições contraditórias de *burguês*, *cidadão* e *particular* e à fragmentação da razão, que foi dividida em três momentos autárquicos – razão científica, razão prática e razão estética. Visto dessa forma, o nascimento da modernidade é contemporâneo da crise da modernidade. Com o objetivo de reagir à fragmentação moderna foram feitas duas tentativas: uma hegeliana, que buscava responder esses dilemas por meio da concepção de uma razão reconciliadora, e uma tentativa marxista que procura enfrentá-los por meio de uma razão transformada em prática histórica. Essas tentativas são equivalentes e utilizavam como instrumento de resistência a razão iluminista, a grande arma da modernidade.

No momento em que, referenciando-se em Nietzsche e Heidegger, os pós-estruturalistas franceses elaboram uma crítica própria da modernidade, estão transitando num terreno que conhecem bem, seguindo um caminho aberto por Kant, Hegel e Heidegger, principais filósofos da modernidade. Quando os pós-estruturalistas

pensam a modernidade em crise, eles estão se colocando numa posição tão moderna quanto Hegel e os neo-hegelianos, de esquerda e de direita. O argumento dos que situam esses filósofos na pós-modernidade está baseado num suposto irracionalismo professado por eles, enquanto para Hegel as contradições da modernidade seriam superadas exclusivamente por intermédio da razão, instrumento característico da modernidade. Nesse sentido, para Hegel e seus seguidores, a razão e o destino da modernidade são inseparáveis. Os filósofos pós-estruturalistas, principalmente Foucault e Derrida, realizam uma crítica destruidora da razão, apontada como o principal instrumento da repressão.

Rouanet critica a inclusão de Foucault na vertente crítica da pós-modernidade, devido à seriedade do seu projeto historiográfico e pela sua filiação expressa formalmente ao projeto emancipatório iluminista, numa entrevista dada dois meses antes da sua morte a Alessandro Fontana. Nesse sentido Foucault tem de ser incluído na vertente crítica da modernidade. Feitas as modificações necessárias, as mesmas reflexões se aplicam a Jacques Derrida. A crítica de Derrida está voltada não contra a razão em si, mas contra a razão fonocêntrica na qual estão acomodadas a repressão e a colonização da diferença pelo sempre-igual e pelo homogêneo, que expulsou e reprimiu os elementos ex-cêntricos vinculados à ordem da *écriture* – o inconsciente, o corpo, a vida. A crítica de Foucault, assim como a de Derrida não está voltada contra a razão mas contra a *razão cínica* que se põe a serviço do poder. Em nenhum dos dois há uma apologia da não-razão, conforme ocorre com Nietzsche e Bergson, uma idealização da intuição, da ignorância, do saber. O filósofo considera que Foucault e Derrida foram iluministas de fato, se não de direito. Eles são modernos em seu projeto de problematizar a modernidade, são igualmente modernos na maneira de abordar a razão, não para arrasá-la, mas para resgatá-la. Desta forma considera-se inconcebível a filiação tanto de Foucault quanto de Derrida ao ideário crítico da pós-modernidade.

No que se refere à moral, Rouanet não encontra nenhum argumento que consiga convencê-lo de que uma moral mais livre e pluralista dos dias de hoje signifique uma ruptura fundamental com a modernidade. A ética dos primeiros calvinistas em sua racionalidade moral, que seguia os princípios de uma ética ainda ligada à religião,

não tem muito a ver com a recusa da ética do trabalho e com os valores contraculturais e contrários à família e ao Estado, que distingue as subculturas jovens. Essas tendências já existiam em estado de latência na dinâmica da racionalização que deu autonomia à ética como esfera axiológica própria. A moral necessitava perder o seu rigorosismo original à medida que finalizava o seu processo de secularização e também porque a lógica da modernização social passava a dar maior atenção ao pólo do consumo, que presume um culto ao hedonismo, em detrimento do pólo da acumulação, que estava fundado sobre a exigência de valores ascéticos. O particularismo dessas subculturas está em contradição com a ética calvinista universalizante, mas não se encontra em contradição com certas tendências perfeitamente modernas, como o surgimento, no século XIX, de culturas marginais, boêmias, que eram regidas por estatutos diferentes da moral burguesa, e que representavam a aproximação de duas esferas axiológicas – a moral e a artística – que estavam propensas a entrarem em tensão com as exigências da racionalização social.

No campo da arte, Rouanet não consegue visualizar a ocorrência de nenhuma mudança radical que legitime a tese de uma ultrapassagem da modernidade, nem a tese de uma ultrapassagem do Modernismo. A primeira tese está relacionada com o código sociológico da arte no período moderno, e a segunda com uma periodização estilística. Sociologicamente, estaríamos superando a modernidade se a arte estivesse entrando num processo de privação de sua autonomia de esfera axiológica (*Wertsphäre*), sendo reabsorvida numa nova associação e entendimento íntimo, tradicionalista, pré-moderna, com a religião e o Estado. Nesse sentido Rouanet não vê nenhum sinal que aponte nessa direção. Uma outra situação que poderia apontar para uma superação da modernidade se corporifica no fato da autonomia da arte estar sujeita a outra ameaça: a absorção pela vida. Rouanet lembra que essa proposta havia sido feita pelos surrealistas, teorizada por Marcuse e tentada pelo happening e pelo teatro de rua. Essas tentativas foram mal-sucedidas em função da persistência em enxergar a idéia de “dessublimação” da cultura, como expressão do apagamento da negatividade que a arte sustenta em relação a todos os modelos concretos de organização social. Na melhor hipótese, é

possível admitir que o espaço que separa a arte e o mundo das mercadorias está se estreitando, mas ele chama a atenção para o fato de que “achar que as sopas Campbell de Warhol são a mesma coisa que um *outdoor* publicitário” seria ignorar completamente a essência da arte.

A modernidade está dividida, segundo Rouanet, em três momentos estéticos: o primeiro momento estaria situado em torno de 1800 e foi marcado pela teorização de Schlegel e Madame de Stäel acerca do Romantismo, em oposição ao Classicismo. O segundo momento se dá por volta de 1850, e é marcado por dois fatos: a reflexão de Baudelaire a respeito do conceito de modernidade na arte e o surgimento das estéticas pós-românticas. O terceiro momento situa-se em torno de 1900 e caracteriza-se pelo surgimento das vanguardas estéticas (cubismo, dadaísmo, surrealismo etc.). Esse terceiro ciclo é o que costumamos denominar de Modernismo. Visto dessa forma é possível aceitar que a arte contemporânea represente um rompimento com a modernidade. Dessa maneira estaríamos simplesmente transitando para um novo ciclo estético, que seria o quarto desde o advento da modernidade. Na condição de contemporâneo, Rouanet se afirma incapaz de distinguir uma autêntica ruptura com o Modernismo.

Tomando algumas características atribuídas ao Pós-Modernismo, Rouanet faz um exercício no sentido de tentar reconhecer nelas um corte com o Modernismo. A primeira característica analisada é a do fim das fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massas. Não há sinais evidentes dessa tendência. O processo de revalorização do *Kitsch* recoloca sob novos fundamentos a diferença entre as duas culturas. Susan Sontag, em seu ensaio sobre o *camp*, diz que valorizar objetos menosprezados pela estética clássica e pelo alto Modernismo é uma forma de *dandismo*:

O dândi clássico levava o lenço de cambraia às narinas quando passava por um objeto de mau gosto; o dândi “pós-moderno” orgulha-se de expô-lo em seu salão. A atitude de provocação é a mesma: quando coloca um pingüim de louça sobre sua geladeira, o novo dândi está querendo *épater les bourgeois* tão radicalmente quanto seu predecessor do século passado (Ibid. p. 266).

A incorporação de elementos da cultura de massa à obra de arte não é uma característica exclusivamente pós-moderna, ela é tão remota quanto o uso que faziam Gauguin e Artaud de elementos da arte negra da Polinésia, ou da religiosidade popular, como Gaudí.

Outro ponto analisado é o historicismo da estética pós-moderna, seu ecletismo, sua tendência ao pastiche. Walter Benjamin já havia identificado todas essas tendências na própria modernidade. Elas estavam presentes na arquitetura do início do século XIX, que não sabendo como utilizar o ferro e o vidro voltaram-se para o passado, daí a presença de imitações de colunas gregas, em ferro, nas estações ferroviárias. No interior burguês, Benjamin detecta uma ornamentação “com o *kitsch* de todos os séculos” decorando os palacetes. O colecionador proporciona uma desarticulação das relações temporais por meio da transposição para o presente de objetos do século passado. Por fim, analisando a moda, Benjamin acusa que ela lança mão dos estilos antigos, indo em busca do novo em qualquer ponto do passado.

Tomando por base os estudos de Benjamin, Rouanet chega à conclusão de que “citar” o passado não é uma exclusividade pós-moderna, como corresponde ao que a modernidade tem de mais *inalienavelmente* seu. Um outro ponto observado refere-se ao estado de espírito responsável pelo ecletismo historicista do Pós-Modernismo, que se expressa através de um sentimento de que todos os recursos formais já se esgotaram e de que é impossível inventar algo de novo. Essa impressão de termos chegado tarde a um mundo excessivamente velho, não é um sentimento moderno:

O primeiro aparecimento documentado do *topos* de que “tudo já foi inventado” remonta ao ano 200 a.C. É devido a um escriba egípcio, que compôs o seguinte lamento “Ah! Pudesse eu fazer frases desconhecidas, dizer palavras estranhas numa língua nova e nunca usada, livre de repetições, em vez de usar palavras gastas, já ditas pelos antigos” (Ibid. p. 267).

A tradição do novo continua presente nas manifestações da arte *pop* e *hiper-real*, e também nas tendências *neo* que aparentemente marcaram os anos 80. Rouanet demonstra não sentir grande afeição pelo historicismo pós-modernista. Se é inevitável a transposição do passado para o presente, ele prefere o Modernismo de Proust “que ressuscita em bloco um passado aurático” (Ibid. p. 267), ao que ele

chama de Idade Média de Disneylândia, que se concretiza numa arcada românica da obra do arquiteto Philip Johnson. Rouanet não vê motivos para classificar a arte atual de pós-moderna. Para ele é “um bom ou mau Modernismo, um Modernismo vivo ou um Modernismo epigônico, mas para o bem ou para o mal é uma variedade de Modernismo”.

Ihab Hassan, um dos maiores defensores do Pós-Modernismo, involuntariamente demonstra a continuidade do movimento pós-moderno com o Modernismo através da sua tabela, onde coloca numa coluna características modernistas – desígnio, objeto, ordem, conjugação, fechamento – e, em outra, características pós-modernistas: jogo, processo, anarquia, disjunção, abertura. Todas as características incluídas na segunda coluna podem ser atribuídas a várias correntes modernistas, como o dadaísmo e o surrealismo. Obras modernistas, como *Em Busca do Tempo Perdido* ou *Ulysses*, ficam melhor alocadas na primeira coluna. O mesmo se aplica às obras “pós-modernistas”, construídas e cerebrais, como *O Nome da Rosa*. Na opinião de Rouanet, se há um Pós-Modernismo erudito e vanguardista e um Pós-Modernismo anárquico e populista, essa é a melhor prova de que as tendências *pós* são prolongamentos do próprio Modernismo, também múltiplo e contraditório.

Para Rouanet, não ocorre nenhuma ruptura com a modernidade, nem na sua dimensão social, nem na sua dimensão cultural. Porém, reconhece-se a existência de uma consciência pós-moderna, sem que no entanto, a ela corresponda uma realidade pós-moderna. O filósofo aponta no homem (neomoderno/pós-moderno) um cansaço da modernidade, decorrente da ameaça de ressurreição dos velhos fantasmas políticos e religiosos, da degradação dos ecossistemas etc. Todos esses males são atribuídos ao mundo moderno. Essa atitude de rejeição traduz-se na certeza de que estamos transitando para um novo paradigma. E que o desejo de corte leva a certeza de que esse rompimento já se concretizou. Se assim for, o prefixo *pós* adquire mais a função de exorcizar o velho (a modernidade) do que de articular o novo (a pós-modernidade). O Pós-Modernismo no entender de Rouanet “é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se que o hino de júbilo de manhãs que despontam” (Ibid. p. 269).

A consciência pós-moderna apoiada em tudo isso, apoiada em uma *irrealidade pós-moderna* é apontada como uma falsa consciência, um *mal-estar na modernidade*, a consciência de uma ruptura que não houve, e ao mesmo tempo é também consciência verdadeira, porque refere-se às alterações da modernidade.

Rouanet advoga a tese de que o homem fantasia uma pós-modernidade fictícia com o intuito de livrar-se de uma modernidade doente, cheia de esperanças traídas, utopias que se realizaram sob forma de distopias, marcada pela razão transformada em poder, pela domesticação das consciências no mundo industrializado, pela tirania e pela pobreza nos 3/4 restantes do gênero humano. Essa é a verdade do pós-moderno. “Sua ilusão é a tentativa de reagir às patologias da modernidade através de uma fuga para frente, renunciando a confrontar-se concretamente com os problemas da modernidade” (Ibid. p. 269). Dessa forma o pós-moderno assume as características de lugar utópico.

Dando continuidade ao pensamento de Habermas, Rouanet propõe que se complete e se corrija o projeto da modernidade. Agindo assim, estaremos sendo modernos, pois estaremos criticando a modernidade real com os critérios da modernidade ideal – “a que foi anunciada pelo iluminismo, com sua promessa de autoemancipação de uma humanidade razoável”.

O termo neomoderno, proposto no artigo *Do pós-moderno ao neomoderno* (ROUANET, 1989), destaca dois pontos essenciais: o prefixo ressalta uma nova partida e ao mesmo tempo busca um reencontro com a modernidade. O neomoderno é a crítica da modernidade real segundo os critérios da modernidade virtual, significa buscar no “arquivo morto” da modernidade o verdadeiro significado da modernidade.

O conteúdo de um programa neomoderno segue o esquema Weberiano das esferas axiológicas. No que é referente à modernidade social, a consciência neomoderna incorpora todos os ganhos proporcionados pelo desenvolvimento industrial e tecnológico, incluindo aí a informatização, e não partilhando do deslumbramento dos pós-modernos pela alta tecnologia, e preocupando-se com os efeitos manipuladores da indústria cultural eletrônica, tenta impedir a transformação dos homens em rebanhos de autômatos abúlicos e idiotas lobotomizados: “Ela incorpora instrumentos de análise e os estilos

de percepção de autores como Foucault”, que treinou nosso olhar para desvendar a presença do poder nos interstícios mais microscópios da vida cotidiana, sem ignorar contudo que os velhos agentes da dominação continuam vivos. A consciência neomoderna recebe com entusiasmo as formas micrológicas de política (feministas, gays, ecologistas etc.), sem perder de vista que em grande parte do mundo, dominado por tiranias feudais, o importante não é ultrapassar a política tradicional, mas torná-la possível. Nisso o neomoderno terá de regredir ao paleomoderno para ser totalmente moderno.

No que diz respeito à modernidade cultural, a consciência neomoderna considera irreversível o processo de desencantamento do mundo, que liberou o homem moderno do fardo pesado da tradição e da autoridade, e não vê nesse processo, ao contrário de Weber, nenhuma perda de sentido (*Sinnverlust*). Isso significa uma recusa às propostas de regressão pré-moderna das seitas orientais aos novos fundamentalismos.

No que toca às três esferas axiológicas (o saber, a moral e a arte) que se diferenciaram em meio ao processo de modernização, a consciência neomoderna é inimiga declarada do obscurantismo, não corroborando com a hostilidade de certas correntes pós-modernas para com a ciência, porém não considera que “o jogo de linguagem” estabelecido pela ciência moderna deva ser tomado como modelo para os jogos de linguagem da sociedade. Rouanet defende a não-interferência na pragmática do discurso científico, mas considera que cabe à sociedade a discussão das grandes linhas de pesquisa – o que investigar, em que áreas procurar a “paralogia”, quais as prioridades da pesquisa.

No campo da filosofia, a consciência neomoderna apresenta-se como inexoravelmente racionalista: “Ela sabe que o holocausto é o desfecho lógico de qualquer programa irracionalista. O fascismo e o irracionalismo são dois lados de uma mesma moeda” (Ibid. p. 271). A razão é sempre crítica, sendo a negação de toda facticidade o seu meio vital, enquanto que o irracionalismo caracteriza-se por um conformismo contínuo, pois o seu modo de funcionamento exclui o conceito, sem o qual não há como dissolver o existente. O racionalismo neomoderno procura identificar na razão a presença de tudo aquilo que está a serviço do irracionalismo, e isto aprendeu com Freud e Marx.

Na esfera da moral, a consciência neomoderna defende o livre desdobramento das éticas universalistas, sem qualquer ligação com religião específica ou concepção de mundo, em que os estatutos possam ser objeto de justificação e de argumentação coletiva. Isso significa efetivar a transição da norma heterônoma, em que as normas são sagradas e intangíveis, à moral autônoma, em que elas são percebidas como convencionais e transformáveis. Advoga-se a recuperação da universalidade que a ética neomoderna possuía no início da modernidade, não no sentido de conteúdo, mas processual. A ética não é mais “universal do ponto de vista do teor material das normas, no sentido em que Voltaire dizia que em todas as épocas e em todas as culturas a injustiça era contrária à moral”, mas no sentido pragmático-formal de que somente serão aceitas como obrigatórias as normas que tenham sido discutidas num processo argumentativo, com a participação de todos os interessados.

Por último, na esfera da arte, a consciência neomoderna incorpora a definição kantiana que entende o reino do belo como o “da finalidade sem fins” e se posiciona contra toda e qualquer tentativa de domesticar a arte, pondo-a a serviço de uma moral, religião ou de uma política. A arte sempre se configurará como o reino da transgressão. Mas isso não significa um apartamento total entre o social e o estético. Não há intenção de colocar a arte numa condição de irrelevância social (arte pela arte). É necessário refletir sobre a concepção da arte como um instrumento de formação, como *Bildung*, recorrendo se necessário às estéticas da modernidade emergente, que atribuíam à arte uma função reconciliadora comparável ao papel desempenhado pela razão.

A consciência neomoderna não abre mão do projeto hegeliano de restauração da unidade da razão pulverizada, cujos fragmentos – a ciência, a moral e a arte – foram abordados por Kant em suas três críticas e trabalhados por Weber como as três esferas axiológicas cujo processo de autonomização assinala o advento da modernidade.

A consciência neomoderna é a consciência de uma modernidade autoreflexiva, que refletiu sobre suas origens e seus desvios, que sabe que não pode deixar que as fronteiras entre as esferas axiológicas desapareçam em meio a uma indiferenciação pré-moderna o que deixaria o homem privado dos ganhos de autonomia auferidos através do processo de racionalização cultural. A consciência neomo-

derna é portadora de uma experiência que acumulou durante dois séculos. Ela tem consciência de que o progresso material não representou uma maior liberdade, mas não se demitiu da ciência e da técnica por causa disso. Sabe que a razão não é um pensamento transparente a si mesmo e funciona várias vezes como uma máscara do irracional. Sabe também que o nosso tempo não é o tempo linear como pensava a modernidade clássica, “mas não tira daí a conclusão de que perdemos nossa relação viva com a história” (Ibid. p. 273). Segundo Rouanet, só teríamos perdido essa relação se não fosse mais possível nos comunicarmos com nosso passado e com nossa tradição.

O pós-moderno, para Rouanet, caricatura o gesto de redenção que o homem pode estabelecer com o seu passado, quando “cita” estilos ou linguagens mortas. Mas, enquanto no pós-moderno essa situação e historicismo frívolo quer transformar o passado em ornamento, a consciência histórica do neomoderno quer efetivamente salvar o passado do qual somos contemporâneos. Esse passado é o iluminismo, desejoso de incorporar-se ao nosso presente a fim de completar e resgatar o projeto da modernidade.

Capítulo 3

Os entrelaçamentos do texto e da memória

O Memorial do Fim

Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis é uma obra estruturada de forma fragmentária e descontínua que narra ora a agonia final de Machado de Assis, ora a agonia do Conselheiro Ayres em seu leito de morte. No percurso narrativo da obra, o leitor testemunha um entrecruzamento constante entre o ficcional e o historiográfico. O ficcional está configurado a partir da presença de personagens pertencentes ao universo machadiano, enquanto o historiográfico se apresenta através da presença e circulação de personagens do plano do real pertencentes ao círculo de amizades de Machado de Assis ou externas a ele, ou pertencentes à história política do país.

Em face da fragmentação e descontinuidade narrativa que o texto apresenta, optamos por fazer uma descrição da obra ressaltando alguns aspectos da sua estrutura, que entendemos serem relevantes para a nossa pesquisa acerca da construção do sentido no pós-moderno.

Tomando o título do livro como ponto de partida para nossa análise, vimos que ele nos remete de imediato a uma relação de intertextualidade com a obra machadiana. *Memorial* está diretamente relacionado a um outro memorial, o *Memorial de Ayres*. A palavra memorial está associada à memória, portanto estando ligada também a uma outra obra da produção ficcional de Machado de Assis,

Memórias Póstumas de Brás Cubas. Não é por acaso que as duas personagens centrais desses dois romances irão se alternar na condução do fio narrativo de *Memorial do Fim*.

Haroldo Maranhão estrutura o seu livro, como foi dito anteriormente, de forma fragmentária, numa transição constante entre o mundo ficcional machadiano e o mundo real e histórico.

A narrativa de *Memorial do Fim* tem início com um pensamento:

Nunca me há de esquecer este dia.

O professor José Veríssimo de Matos foi quem pensou a certeza inclusa no decassílabo. Nem calou nem a esqueceu; publicou-a. Estava só. O enfermo repousava plácido. (MARANHÃO, 1991: 11).

Esse pensamento do professor José Veríssimo de Matos, primeira personagem histórica com a qual tomamos contato no texto, nos remete de imediato à exteriorização de um outro pensamento, dessa vez vindo de uma personagem ficcional machadiana, o jovem Nogueira, de *A Missa do Galo*:

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu com dezessete, ela trinta (MACHADO DE ASSIS, 1981, p. 81).

O narrador do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, traz consigo uma dúvida que ele tenta esclarecer. Ele tenta por meio da narrativa a explicação para um fato que lhe martela a memória. A não explicação do fato o angustia. Esta angústia encontra-se disfarçada pelo tom sarcástico utilizado para desviar a atenção do leitor do seu problema: *nunca ter entendido a conversação que teve com uma senhora, quando contava dezessete anos*.

A elucidação é um processo de deslocamento do passado para o presente e está diretamente ligado ao fenômeno da transferência entre o analisando e o analista. Este processo de elucidação ao qual nos referimos encontra-se instaurado na primeira linha do conto: o narrador busca elucidar na página a sua dúvida, a sua angústia.

Há um desejo de decifração latente no texto; Machado dissimula as suas investigações sob uma displicente ironia, as suas dissecas-

ções sob uma tranqüila simplicidade, o seu pessimismo sob uma indiferente conformidade, a sua amargura sob um sorriso discreto, a sua sensualidade sob uma distante frieza, a sua lógica sob uma fantasia graciosa, a sua curiosidade sob um bocejo de tédio que queria ser decifrado.

No *Memorial do Fim* não há nenhuma vontade de decifração, pois *memórias são memórias*, porém existe uma vontade de recuperação de uma memória formada por leituras. Leituras que irão constituir a partir dos seus fragmentos o corpo textual do *Memorial*.

A presença da personagem histórica de José Veríssimo já no capítulo inicial denota uma preocupação com o estabelecimento de um caminho para uma “verdade” narrativa que o leitor irá seguir ao longo de todo o texto. Como se trata de um memorial, o texto necessita de uma “voz de autoridade” que dê respaldo ao que vai ser narrado. Essa “voz de autoridade” é garantida pela presença do historiador José Veríssimo, figura que tem assegurado o seu lugar dentro do real histórico.

A forma como a personagem nos é apresentada é bastante engenhosa: “nunca me há de esquecer esse dia”. Ela instaura, de início, a curiosidade do leitor levando-o a buscar entender o acontecimento que originou tal pensamento.

Por outro lado ela funciona como modo de preparação do leitor para o fato insólito com o qual ele está preste a se deparar. O fato insólito se configura pela súbita aparição de Marcela Valongo. O insólito não se instaura como tal somente para o leitor, surpreenderá também o historiador.

José Veríssimo de Matos sobressaltou-se com a voz otimamente modulada, que o saudava do exterior do aposento. Tratava-se de singularíssima ocorrência na casa viúva de pessoas femininas (MARANHÃO, 1991: 12).

Se nos lembrarmos de que Marcela Valongo é uma personagem de ficção, pertencente ao universo ficcional de outro memorial, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fica mais fácil compreender o susto tomado por José Veríssimo. Porém, o fato de Marcela Valongo pertencer a um universo ficcional e transitar por outro não causará nenhuma espécie à personagem historiadora. O que lhe causa sur-

presa, o que se configura como insólito é a presença feminina na “casa viúva” da presença de Dona Carmo. É importante lembrarmos que Dona Carmo também é uma personagem ficcional pertencente ao universo de um outro memorial, desta vez ao *Memorial de Ayres*. Carmo nos remete a Aguiar. E Aguiar sem Carmo é nada. Conseqüentemente, o enfermo que repousa plácido é nada mais, nada menos que Aguiar.

O entrelaçamento ficcional está colocado, de forma sutil e engenhosa. A construção inicial do romance traz a marca do mestre. Inicialmente somos tomados por uma grande tentação de reconhecer na narrativa a mão de Machado. A linguagem utilizada na narrativa é a própria linguagem machadiana. A sintaxe é machadiana, assim como o estilo também o é. Haroldo Maranhão no final do seu *post scriptum* nos diz que o romance é pretensioso, no pior sentido. A “mal arranjada imitação”, ao contrário do que sustenta o autor, lembra em muito o original.

No *Memorial do Fim*, a música da flauta é a mesma do violão, só que agora sob uma nova interpretação. Não é somente a flauta que executa a música do violão, mas toda uma sinfônica se encontra reunida para a execução dessa peça magistral que se corporifica no texto que resgata a dignidade da morte de Machado de Assis e de seu *alter-ego*, o Conselheiro Ayres.

Retomando o surgimento de Marcela Valongo, constata-se que no capítulo intitulado *O bom e o mau uso das portas* é possível localizar um sentido para esse trânsito de Dona Marcela do *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o *Memorial do Fim*.

Ninguém transpõe portas pela razão de que ocasionalmente se mantenham abertas. Quem as inventou teve o propósito de interpor um fácil, leve muro, menos pétreo e quase imaginário, que estipulasse mera separação entre exterior e interior, do que estivesse fora do posto adentro. O arbítrio seria do dono da porta, ou do violador dela: este indivíduo de maltas, a adjudicar-se o poder de abri-la com rudeza maior ou menor, dependente da qualidade do humor do bruto (MARANHÃO, 1991: 15).

No capítulo *Bonanças e iras*, o narrador se revela capaz de transpor portas por meios de artifícios fáceis que os autores sabem empregar. Será um desses artifícios de autor que possibilitará Dona

Marcela transitar de fora para dentro do *Memorial*. É supostamente através do Conselheiro Ayres, comprovadamente um autor, que a personagem irá obter a permissão para o seu trânsito entre espaços ficcionais completamente distintos:

Cuidemos portanto que D. Marcela Valongo não ultrapassou por ultrapassar a porta do Cosme Velho, apenas por que a surpreendeu franqueada a meia folha. Impante caminhou, impante sim, com a familiaridade chancelada (parece claro) pelo Conselheiro, que empregou o próprio sinete na papa de lacre. (Ibidem, p. 15).

No correr da narrativa constata-se a existência de um constante espelhamento de personagens. Um jogo de ilusões ou embaralhamento da memória, que é recuperada aos pedaços, leva o leitor a penetrar no espaço fragmentado do texto sem que disso ele se aperceba. Os personagens estão constantemente se metamorfoseando: Marcela transforma-se em Dona Carmo que se transforma em Fidélia que novamente é Marcela.

A outra, amantíssimo leitor? Supondes vós? A outra? Quem vezadamente foi a outra? Dona Carmo, a outra, desdobramento do outro, do cauto Conselheiro Ayres? Do Sr. Aguiar? Ou a outra seria Fidélia que não era Fidélia, e que entretanto foi Fidélia? (Ibidem, p. 16)

Estas transformações não ocorrem de forma abrupta, pelo contrário, são feitas com extrema sutileza, lembrando mesmo o processo de transposição de cenários e atitudes dos personagens do filme *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (1989), do cineasta inglês Peter Greenaway, onde ao se transportar de um ambiente para outro, a personagem muda simbolicamente através das cores da iluminação do ambiente por onde transita. Recontando a chegada de Marcela Valongo no segundo capítulo, *Bonanças e iras*, o narrador irá mostrar essa transformação por que passa a personagem:

Determinada, Fidélia empurrou o portão do jardim; não se deteve nas frescas murtas e nas borboletas, que pareciam fazer tremular o jardim, já leve ou gravemente destratado, segundo parecer do jardineiro que fosse ali opinar. Extrapassou a porta ladeada pelas duas janelas. Se não estivesse como estava, entreaberta, ela

mesma a teria franqueado com a chave gêmea que mantinha no interior de um medalhão de ouro, às costas do retrato do pai defunto, o Desembargador Valongo, de uma gente Valongo para as bandas de Cantagalo (Ibidem, p. 16).

É possível perceber que Fidélia traz consigo as marcas de Marcela. Essas marcas estão acentuadas na ascendência Valongo que liga uma personagem a outra. Esse processo de espelhamento irá percorrer toda a narrativa, como se no processo de recuperação da memória os fragmentos se embaralhassem produzindo novos personagens.

É importante anotarmos aqui a forma como o narrador retoma a narrativa da chegada de Marcela Valongo. No primeiro capítulo, ele narra os fatos que geraram o comentário que inicia o texto a partir da chegada da personagem José Veríssimo ao *chalet* da rua Cosme Velho, dezoito:

Tudo se deu mal ele havia chegado. Ainda trazia o sangue ataçado do esforço de chegar ao *chalet*, após saltar do *bond*. Encontrara a porta entreaberta, ou entrefechada, o que dá no mesmo (Ibidem, p. 11).

No segundo capítulo, após tecer considerações acerca do artifício utilizado por Dona Marcela para transpor a porta do *chalet*, o narrador irá retomar a chegada da personagem, agora sob um ponto-de-vista externo:

Determinada, Fidélia empurrou o portão do jardim [...]

Tinha vindo de casa no Catete, a pé e sem chapéu. À distância vira appear-se do *bond* o professor José Veríssimo. Em outra ocasião que não aquela, tão certamente final, teria emendado o caminho, possivelmente retornando ao Largo do Machado, praça distinta, favorecida pela aragem marinha, para uns belos minutos na matriz àquela hora vazia, entre santos, quando a lâmpada vermelha avisa a presença do Senhor na sua casa.

Estava presente o senhor na sua casa, sim finava na meia luz do gabinete, sem o obséquio de uns bocados de sol. O sol era justamente ocultado para obter penumbra. E a resolvida Marcela acudia-lhe à face de Deus e dos homens, encarnados estes num José Veríssimo de Matos (Ibidem, p. 16-17).

Este processo narrativo lembra em muito algumas narrativas cinematográficas do cineasta inglês Stanley Kubrick, principalmente, o filme intitulado *O Grande Golpe* (*The Killers*), que narra um assalto a um hipódromo sob os diversos pontos de vista da própria execução do assalto. O diretor mostra o acontecimento a partir do detalhamento do plano do assalto, mostrando sempre o mesmo fato a partir da inserção de um novo elemento que desempenha um papel crucial na execução e para o sucesso da ação.

O cineasta americano Quentin Tarantino executa algo semelhante ao narrar a partir de diferentes personagens a execução e o desfecho de um assalto no filme *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1992). O diretor irá retomar o mesmo tipo de narrativa fragmentada em outra obra sua o filme *Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, 1994), onde a ação narrada encontra-se entrecortada e cabe ao espectador aguardar que o narrador retome somente nos minutos finais da trama aquilo que mostrou no início do filme.

No *Memorial do Fim*, o narrador age como se modificasse uma câmera de cinema de lugar. Com isso ele mostra primeiro o fato para logo em seguida mostrar todos os antecedentes do fato. Resquícios de um Machado *diretor de cena*? Um fragmento de memória que atinge o narrador? Talvez! Machado revelou-se excelente diretor teatral. Para se ter uma pequena mostra do que estamos afirmando basta que o leitor corra os olhos pelo conto *Missa do Galo*, no qual é possível perceber o quanto Machado entendia de *mis-en-scène*; o quanto entendia de iluminação: as suas cenas são na sua grande maioria iluminadas com luzes indiretas, há sempre uma área de penumbra na cena machadiana. Somos sempre levados a uma ambigüidade. Nunca temos muita certeza de nada. Machado sabia que os olhos enganam, por isso a zona obscurecida é o espaço ideal para a transposição das identidades. É preciso que o olhar seja bastante atento para que se perceba alguma coisa, e, mesmo assim, nada garante nenhuma certeza.

Hitchcock também sabia dessa “falha” do olhar. É baseado nessa deficiência do espectador em reter pequenos detalhes que ele realiza um filme “sem cortes”, *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948). Na realidade, o filme contém todos os cortes mínimos de montagem que um filme cinematográfico possui. O artifício que o cineasta usa para criar a ilusão de um filme sem cortes é a de fazê-los nas zonas escu-

ras do quadro cinematográfico. O mesmo artifício servirá a Haroldo Maranhão; não será por acaso que a luz será banida dos aposentos do moribundo, que nos primeiros capítulos não é diretamente nomeado. O leitor é induzido a pensar que seja Machado de Assis por intermédio do título, porém é também levado a crer que é possível que seja uma outra personagem. Essa dúvida é gerada a partir de referências sígnicas à obra machadiana. Nomes como Conselheiro, Joaquim Maria, Livramento etc. criam uma expectativa em torno do moribundo. Funcionam como zonas escuras que o leitor necessita iluminar para que delas possa extrair algum significado.

Essa tendência, ou melhor, influência do narrar cinematográfico aparece também no capítulo seis, intitulado *O Barão! O Barão!*. Neste capítulo é narrada a visita da personagem, que é nomeado apenas por *O Barão*, e o alvoroço que tal visita causa nos presentes:

Os murmúrios alastrando-se pela casa o levaram à firmeza de que o Barão já calcava tábuas da sala. E logo surgia a palpitante calva, malferindo como um arranhão os homens cingidos pelo anonimato, ao tempo em que, como um rasgão, desbussolava as mulheres apossadas de excitações, que assim se comportam os sexos em face de um titulado, a dois passos dele, a um passo; ao alcance das mãos plebéias (Ibidem, p. 31).

Porém, nesse momento, o narrador, arrogando para si a posição de autor, impõe ao leitor uma correção da narrativa, ou melhor, do curso narrativo. O olhar do leitor é desviado, transposto mesmo, para o exterior do chalé, mais precisamente para o jardim, por onde:

Por ora, caminha sem pressa pelo jardim o distraído Dr. Mário Alencar, cuidando surpreender arbustos de sanhaço e verbenas a chilrear nos galhos das amendoeiras abrindo em botões. Sobre as preocupações pelo amigo, a um nada da eternidade, acresciam-se agora as confidências que lhe passara Medeiros e Albuquerque, o qual recebera carta do, vá lá, espantoso Veríssimo, com o surpreendente relato de que havia odor de fêmea no Cosme Velho (Ibidem, p. 32).

O corte para uma próxima seqüência serve como maneira de introduzir no cenário a personagem do Dr. Mário Alencar que vem

em busca de informações a respeito de Dona Marcela Valongo. Alencar é outra figura portadora de uma condição histórica, portanto, pertencente à dimensão do real que cruza o *Memorial* buscando um contato com a dimensão mágica representada por Marcela Valongo.

Veza por outra um capítulo *intrometido* irrompe na narrativa. O narrador passa instruções ao leitor sobre os locais onde devem ser alocados tais capítulos, determina a substituição de títulos e termina por destiná-los para sempre ao fundo das gavetas.

Em lugar do capítulo LXXI, passa este a prevalecer, arredando o outro. Decisão capital assim encerra avanço sem mais volta [...].

E tanto não é projeto fraco, sujeito a guinadas, que peremptoriamente resolvo *não* suprimir o LXXI, que permanecerá em novo sítio pelo resto da eternidade; mas incluir este antes do LXXII, que trocará o cabeçalho pelo LXXIII.

[...]

Ao deitar o ponto depois de D. Plácida, entrei a arrependermeste deste capítulo *intrometido*. Ponho-o de banda. Desterro-o na gaveta. O acaso guiará sua fortuna, ou para o livro impresso, ou para restar no rascunho, que se faz em confete, ou é esquecido, até ser encontrado por alguém que não saberá o que é, nem a que se destinava (*Ibidem*, p. 35-36).

É importante ressaltarmos aqui que os capítulos que devem ser substituídos, segundo orientação do narrador, são capítulos inexistentes na narrativa. É possível conjecturar que se trata de uma outra narrativa, narrativa *intrometida*. Tomando essa afirmação como plausível podemos também assumir que no *Memorial do Fim* há um entrecruzamento de narrativas além do entrecruzamento entre ficção e realidade e de narradores. De que narrativa o narrador está falando nesse capítulo não sabemos, ou simplesmente nada podemos afirmar. Essa será, portanto, uma das características marcantes dessa nova proposição ficcional, a impossibilidade de assumirmos um lugar de onde possamos tomar qualquer posição.

Consciente das suas obrigações enquanto autor, o narrador reconhece as suas digressões, denunciando dessa forma uma autoconsciência do fazer literário e o seu domínio sobre o fato narrado. Fica patente na fala do narrador o seu controle sobre o destino

dos personagens. Cabe a ele determinar em que momento deverá o Conselheiro morrer:

Haverá duas inclinações nos moribundos. Uma delas convida-o à volta, da marcha muito despachada e muito senhora, para sobreviver um parágrafo mais, um soneto não ousaria eu, mas um terceto, um mínimo além do marcado, umas raspas de tempo; e outra inclinação o impele terminantemente a ir, a ir avante sem tornar, com que fugir a fazer-se em corpo de sal; a ir para além do enigma, que nunca se soube se é baço ou se é solar (Ibidem, p. 37).

Aos poucos o narrador vai construindo a dimensão que a morte, tema central da narrativa, assume nesse espetáculo que é encenado na rua Cosme Velho, dezoito. A morte de Ayres/Machado vai, pouco a pouco, sendo esvaziada de todo o sentido de grandiosidade que possa ter:

[...] O pobre Conselheiro via-se incomodado na sua morte até ali tão plácida. A curiosidade doméstica voltava-lhe as costas, à morte, que é primacial, para cevar-se na pessoa potente de um deus do Olimpo republicano (Ibidem, p. 31).

Ao deixar a narrativa para atender um *dever potente* que lhe fez psiú o narrador deixa patente o seu desagrado com a polca dançada na antecâmara onde a morte, sentada e polida, não demonstra impaciência.

A morte de Machado de Assis constitui-se no núcleo central da narrativa. Porém no percurso da leitura percebe-se que essa morte não traz em si nenhuma importância. Os velantes do grande escritor/personagem, Machado/Conselheiro Ayres, estão mais interessados em participar do grande espetáculo proporcionado pela aparição de velantes da importância do Barão do que com o passamento do moribundo:

Novidades da Rua Cosme Velho invadiram a sala aumentando os desgostos. Mal acabara de soar a hora de uma boa mulher. “Quem foi, quem foi?”, queriam saber, e quem sabia não revelava, porque não respondem estultas indagações dos novidadeiros. Óbitos de desconhecido, separado embora do querido por paredes

meias, não carrega no ataúde significado algum. Se era moço ou velho, se sofreu, se não sofreu, se a doença foi esta ou foi aquela, se fez testamento ou se não fez, se casado ou se viúvo, são assuntos nevoentos, calados, sem carne. A morte ao lado era morte pequena. Acorreram ralas pessoas, sem emoção de nota; ouve sempre quem trouxesse a nova, ignoro se fausta ou se infausta, da casa do morto para a casa do moribundo (Ibidem, p. 127).

Somente num último momento do livro é que a dignidade da morte será recuperada. Essa recuperação se dá por meio da intervenção de uma pessoa, um menino, desconhecida por todos os presentes à rua Cosme Velho, dezoito. Ao abraçar o moribundo no seu leito de morte, o jovem leitor de Machado resgata, aos olhos de todos os presentes, nesse gesto, toda a importância que o grande Mestre/Conselheiro estava presta a perder.

Paralelamente ao fragmento narrativo da morte, corre o fragmento da presença feminina no *Chalet* do Cosme Velho. Nele o Dr. Mário de Alencar busca incansavelmente descobrir se realmente existe a figura de Marcela Valongo. Em carta a Medeiros e Albuquerque, datada de 29.09.908, Mário de Alencar relata ter descoberto, após muito interrogar as empregadas, que tal pessoa jamais existiu. Tudo não passara de uma confusão estabelecida por José Veríssimo. Marcela não era Marcela, mas Leonora, jovem leitora que com prazer e bondade assumiu afazeres domésticos, facilitando o trabalho das criadas. Com esta conclusão o Dr. Mário de Alencar acha por bem que é hora de dar um ponto final nessa história, dando-a por encerrada.

Porém, no capítulo quarenta e nove o narrador interrompe o final posto na narrativa pelo Dr. Mário de Alencar, pois na sua opinião “romances interrompem-se”. Ainda há fatos que necessitam ser narrados e o principal assunto do texto, a morte de Machado de Assis, não se encontra consumado. Portanto, não se pinga o ponto final. “O assunto de que se cuida está de pé, animosíssimo, airoso se mexe, sorri”.

Nem mesmo a morte de Machado/Conselheiro Ayres irá bastar para que se lance o ponto final nesse memorial. Ao final do capítulo cinquenta e três – no qual é reconhecida pelo narrador a solenidade da morte – encontramos um *post scriptum* onde o narrador desvenda

para o leitor o seu processo de criação, de estruturação de seu memorial e da sua memória. Haroldo Maranhão, o narrador, sai em sua própria defesa buscando evitar ataques e críticas ao que ele chama de “romance pretencioso no pior sentido”. Seu *post scriptum* lembra o prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em seu prólogo, Brás Cubas não se furta de contar ao leitor que adotou o estilo de dois grandes escritores, Laurence Sterne e Xavier de Maistre, para compor as suas *Memórias*. Contudo, o narrador se exime de contar o processo *extraordinário* que empregou na composição das suas *Memórias*. Na sua opinião seria curioso conhecer o processo, mas desnecessário ao entendimento da obra.

No *Memorial do Fim*, o posfácio além de curioso é também necessário ao entendimento da obra, pois não se trata de um simples posfácio, mas de um capítulo integrante da própria narrativa. Faz parte da narrativa na pós-modernidade o seu auto-desvendamento, ou desvelamento. É como se fosse Marcela Valongo, que, ao ver-se precedida pelo professor Veríssimo no chalé do Cosme Velho, hesitasse no revelar-se abruptamente. Porém, o oculto já não tem mais objeto, é hora de retirar os véus e perceber que a música da flauta é tão melodiosa e sonora quanto a do violão.

O texto entrelaçado

O título e a mercadoria sedutora

O título corresponde a um elemento fundamental de identificação da narrativa. O título pode assumir um papel de grande destaque semântico e ser possuidor de importante peso sociocultural. Devemos levar em conta o cuidado que muitos autores dedicam à escolha do *título* de suas obras. Este cuidado está revestido, não só de intuítos artísticos, mas também, muitas vezes, de objetivos comerciais.

Ao falar sobre o *título* e *sentido* do romance *O nome da rosa*, Umberto Eco (ECO, 1985:7-8) diz que um narrador não deve proporcionar ao leitor interpretações de sua obra, pois ao fazer isso esvaziaria todo o seu esforço despendido na criação de um romance, que é uma “máquina de gerar interpretações”. Para Eco, a obrigação de que um romance deve ter um título se configura num dos princi-

pais obstáculos que se interpõem à realização do que ele chama de virtuoso propósito do romance. Um título, lamentavelmente, para Eco, é uma chave interpretativa, pois, para o autor, um título deve confundir as idéias, nunca discipliná-las.

Para Barthes (1977: 41), a sociedade, por motivos comerciais, necessitando assemelhar o texto a um produto, a uma mercadoria, carece de operadores de marca: o título tem por função delimitar o início do texto, ou seja, ser a razão da transformação do texto em mercadoria. Todo título tem, pois, vários sentidos concomitantes, dentre os quais podemos citar pelo menos dois: 1) o que ele enuncia, unido à eventualidade daquilo que o segue; 2) o anúncio de que o que vem a seguir é um trecho de literatura, ou seja, de fato, uma mercadoria. Calcado nesta afirmação, ele nos diz que o título possui sempre uma dupla função: a) enunciativa; em lingüística, a enunciação é o ato de conversão da língua em discurso, trata-se, pois, de um ato individual de atualização da língua em um determinado contexto comunicativo. O resultado do ato de enunciação é o enunciado: a enunciação é assim logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado. Em narratologia, retoma-se o conceito de enunciação para caracterizar o *ato narrativo produtor*, a narração. No interior do universo espaço-temporal dos eventos narrados o discurso das personagens funciona, por seu turno, como simulação do ato de enunciação, no interior do próprio discurso narrativo (M. LOPES & REIS, 1988: 107-108). b) a outra função de que Barthes fala é dêitica, faculdade que a linguagem tem de dar a conhecer, nomear, demonstrando e não conceituando.

Segundo Maria do Carmo Pandolfo, o título exerce uma espécie de função fática, estabelecendo um primeiro contato entre o autor e o leitor. O que reforça a afirmação de Barthes quanto à condição de mercadoria do texto e à de marca do título. O título anuncia sobre o que se vai discorrer, mas não desvela o que será dito a respeito: trata-se de *abrir o apetite* do leitor, provocando nele o desejo de conhecer, a curiosidade. Esta provocação acaba por atrair a atenção do receptor para o circuito comunicativo/consumidor: *emissor/obra/público*.

Do ponto de vista da sua relação com o texto narrativo que nomeia, o título é passível de leitura como um texto, apesar de, na maioria das vezes, apresentar-se extremamente condensado e gra-

maticamente reduzido, algumas vezes perfeitamente regular, constituindo-se por uma frase completa ou, raramente, por um conjunto de frases coordenadas.

A relação do título com a narrativa fixa-se em função da possibilidade, da qual ele é portador, de realçar, pela designação imputada à exposição, uma certa categoria narrativa. A ação é uma dessas categorias. O título do romance de Haroldo Maranhão nos remete a uma ação pretérita que engloba a figura histórica daquele que é considerado o mais importante escritor brasileiro. *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis* nos remete à palavra *memorial* [Do latim *memoriale*] que segundo o dicionário Aurélio na sua segunda acepção significa “escrito que relata fatos memoráveis”, mas nos remete também à forma verbal *memento*. [Do latim *memento*, ‘lembra-te’.] S.m. 1. Cada uma das duas preces do cânon da missa (...). 2. Marca que serve para lembrar qualquer coisa. 3. Papel ou caderneta onde se anotam coisas que devem ser lembradas; memorial; memorando; memória. (...). 5. Livrinho onde se acham resumidas as partes essenciais de uma questão (HOLLANDA FERREIRA, 1986: 1117). Nessa rápida leitura do verbete *memento*, somos lançados na direção da quinta acepção da palavra em busca das partes essenciais da questão que o texto do *Memorial do Fim* nos propõe: a da criação literária a partir de signos já cristalizados, que aqui passamos a denominar de texto ressemiotizado.

O acontecimento em o *Memorial do Fim*

O acontecimento em o *Memorial do Fim* é decorrente do estado agônico da personagem. Machado de Assis agoniza em um leito de morte improvisado no seu escritório. São esses últimos momentos do escritor que servem de mote para o escritor Haroldo Maranhão, um apaixonado pela obra de Machado, engendrar aquilo que ele denomina de *pastiche da obra do mestre*. Maranhão, em seu posfácio, se confessa um leitor apaixonado pela obra machadiana. O seu romance é o resultado de um amor, de uma leitura desejante, cuja origem se encontra na adolescência. Dessa forma, Haroldo Maranhão lança o seu olhar apaixonado sobre o leito de morte do autor-moribundo para de lá extrair um pouco da luz que a experiência propor-

ciona na hora da morte. Mas desse espaço não irá retirar nenhuma força vital, pois não será lá que ele irá encontrá-la. Ela está localizada num outro espaço, no ficcional, no espaço da linguagem.

Silviano Santiago, em seu ensaio *O Narrador Pós-Moderno* (1989), diz que o olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que se movimentam pela fixidez, vontade que contempla e se recolhe inútil, atração por um corpo, que, no entanto, se sente distanciado da atração, força própria que se nutre vicariamente de fonte alheia. “Ele é o produto da maioria das nossas horas de vida cotidiana”.

Que há de desejo na leitura? O desejo está impossibilitado de nomear-se e até mesmo de dizer-se. Barthes vê como certa a existência de um erotismo na leitura “(na leitura, o desejo está presente junto com o seu objeto, o que é a definição do erotismo)”. Para exemplificar esse erotismo da leitura, Barthes utiliza o episódio de *Em busca do tempo perdido* em que Proust mostra o narrador se fechando no gabinete sanitário de Combray para ler.

Destinada a um uso mais especial e mais vulgar, essa peça, de onde se via durante o dia até o torreão de Roussanville-le-Pin, por muito tempo serviu de refúgio para mim, sem dúvida por ser a única que me era permitido fechar, para todas aquelas de minhas ocupações que exigiam inviolável solidão: a leitura, o cismar, as lágrimas e a volúpia” (PROUST, 1992: 29).

A leitura desejanse surge, então, portadora de duas características fundamentais. O ato de trancar-se para ler, ao tornar a leitura um gesto absolutamente apartado, clandestino, no qual o mundo inteiro é absorvido; o leitor identifica-se com dois outros sujeitos humanos, extremamente próximos um do outro, cujo estado implica sempre numa separação violenta: o *sujeito apaixonado* e o *sujeito místico*. Teresa de Ávila é o exemplo que Barthes utiliza para o sujeito místico, pois ela fazia de forma claramente expressa da leitura um substituto da oração mental. No que diz respeito ao sujeito apaixonado este é caracterizado por uma completa demissão da realidade, por um investimento num mundo totalmente subjetivo. É legítimo reconhecer nesse paralelo entre o sujeito místico e o sujeito amoroso uma confirmação de que o sujeito-leitor é um sujeito totalmente desterrado sob o registro do imaginário. Toda a sua economia de prazer

está voltada para a sua relação com o livro. O que se instaura então é uma relação narcísica entre leitor e livro. O gabinete com perfume de íris onde se tranca o narrador proustiano é a própria clausura do Espelho, a cena onde se realiza a coalescência edênica entre o sujeito e a imagem – “do livro”.

Na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes e embaralhadas, e essa é a segunda característica da leitura desejan-te: o deslumbramento, a vagância, a dor, a volúpia. A leitura é o lugar da produção do corpo transtornado, mas não *despedaçado*. A leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola, pois ler não é um ato desprovido de intenção, é um ato doloroso, dramático, que exige do leitor paciência e obstinação a fim de que ele possa superar o intenso conflito entre ele e o texto. Conflito representado por uma imensa vontade de compreender, de concordar, de discordar – enfim, aquele que lê não capta no texto somente aquilo que o texto propõe, mas transmite ao texto lido as cargas de sua experiência humano-existencial. Interpretando o episódio proustiano, Barthes relaciona a leitura – *a volúpia de ler* – à analidade; “uma mesma metonímia encadeada a leitura, o excremento e (...) o dinheiro”.

Sem ausentar-se do gabinete de leitura proustiano, Barthes procura mapear uma tipologia do prazer de ler. A sua inquietação sobre a possibilidade de existência de prazeres diferentes de leitura leva-o a afirmar a existência de pelo menos três caminhos pelos quais a imagem de leitura pode capturar o sujeito-leitor.

No primeiro modo encontra-se um leitor que estabelece com o texto lido uma relação fetichista: extrai prazer das palavras, de determinadas palavras, certas construções frasais; o texto constitui-se como lugar onde o sujeito-leitor se abisma, se perde: instaura-se entre o leitor e o texto uma relação mediatizada pelo erotismo da palavra.

No segundo, que se encontra totalmente oposto ao primeiro, o leitor é arrebatado ao longo do livro por uma força que está sempre, em maior ou menor grau, dissimulada, “da ordem do suspense”. O prazer, o gozo resulta de um desgaste impaciente e arrebatador que o livro sofre. Segundo Barthes “trata-se, principalmente, do prazer metonímico de toda narração, sem esquecer que o próprio saber ou a idéia podem ser contados, submetidos a um movimento de suspense”.

Há, finalmente, o que Barthes chama uma terceira aventura da leitura. O que ele nomeia como *aventura* é a forma pela qual o pra-

zer chega ao leitor. Essa aventura da leitura é a *Escritura*. A leitura apresenta-se como condutora do *Desejo* de escrever. Não que isso signifique escrever *tal e qual* o autor cuja leitura nos contenta e satisfaz. O que desejamos é o desejo que o escritor teve de escrever, o desejo do autor pelo leitor, desejamos a necessidade de ser amada que é possível detectar em toda escritura. Citando Roger Laport, Barthes ressalta que uma leitura que não chame uma outra escritura é algo de incompreensível.

Tomada por esta perspectiva, a leitura passa a ser entendida como produção, não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias. Mas de trabalho. O produto consumido (texto) é recolocado no circuito econômico da leitura sob a forma de produção, possibilitando o desenrolar-se da cadeia dos desejos, cada leitura passa a valer pela escritura que ela produz, até o infinito. É lícito lembrar o fato de que nossa sociedade não é uma sociedade de produção, mas uma sociedade do ler, do ouvir e do ver, e não sociedade do escrever, do olhar e do escutar. Tudo está estruturado de forma que interponha um bloqueio à resposta. Aos amantes da escritura resta a dispersão, a clandestinidade e o esmagamento por uma série de restrições interiores. É necessário libertar a leitura, o que não será possível se no mesmo movimento não libertarmos a escritura.

Em seu artigo *Escrever a Leitura*, publicado inicialmente no *Le Figaro Littéraire* em 1970, Roland Barthes faz algumas indagações acerca do comportamento do leitor durante a leitura (BARTHES, 1988: 40-42). Barthes pergunta ao leitor se nunca lhe ocorreu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não que isso ocorra por desinteresse, pelo contrário, mas por afluência de idéias, excitações, associações. A estas interrupções Barthes dá o nome de *ler levantando a cabeça*. Leitura que ele considera irrespeitosa, pois corta o texto, e ao mesmo tempo apaixonada, pois a ele retorna e dele se alimenta. É essa *leitura* que Barthes tentou inscrever em seu *S/Z*, a sua leitura da novela *Sarrasine*, de Balzac, posta à disposição para tornar-se objeto de uma nova leitura, a leitura dos leitores de *S/Z*.

Ao propor essa discussão Barthes insere um novo elemento na relação *autor/obra*. Esse novo elemento corporifica-se na figura do leitor que até então esteve relegado a um segundo plano. Segundo Barthes há séculos que nos ocupamos em demasia com o autor dei-

xando de lado o leitor; para ele a maioria das teorias críticas procura explicar o motivo do autor escrever a sua obra, que motivações o impulsionam, que junções, que limites, que injunções. Para Barthes esse privilégio exorbitante outorgado ao lugar que deu origem à obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar a que ela se destina e se dispersa (a leitura) são determinantes de uma economia muito particular: o autor é considerado o proprietário eterno da obra de sua autoria, e nós outros, seus leitores, somos encarados como simples usufrutuários. Barthes acusa nessa economia um tema de autoridade:

o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constringe-o determinando o sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falha dele, o “contra-senso”): procura-se estabelecer o que o autor quer dizer, e de modo algum o que o leitor entende (Ibidem, p. 41).

Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis não é um livro de autor. Como apontamos acima, Haroldo Maranhão elabora um livro a partir da sua paixão pela leitura da obra de Machado impressa em suas lembranças de adolescente.

Maranhão formula o *Memorial do Fim* a partir de determinadas obras e de determinada fase da vida literária de Machado. Ao mesmo tempo que a paixão perpassa a leitura do leitor-autor, ele *irrespeitosamente* levanta a cabeça e interrompe a sua leitura movido por excitações e associações. Haroldo Maranhão ocupa o seu lugar de leitor e exercita a sua leitura a partir do *acontecimento* que é a morte de Machado de Assis. O autor ressemiotiza a morte de Machado a partir da ótica dos signos da produção do *autor-moribundo*.

O texto de *Memorial do Fim* se sustenta porque é construído a partir de signos já estabelecidos. Não é necessário grande esforço, por parte do leitor, para penetrar na sua trama. Na realidade não existe uma *trama/intriga* no sentido ao qual o leitor está acostumado, a *ação*. A *intriga*, conceito elaborado pelos formalistas russos que se define por oposição à fábula, corresponde a um plano macroestrutural do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinados procedimentos discursivos

já especificamente literários. Neste sentido é possível dizer que a *intriga* comporta *motivos* livres, que revelam digressões subsidiárias relativamente à progressão ordenada da história, e anula frequentemente a ordem lógico-temporal, provocando afastamentos intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. Ao operar esteticamente os elementos da fábula, a intriga gera a “desfamiliarização”, o *estranhamento*, chamando a atenção do leitor para a percepção de uma *forma*.

É importante notar que nesse processo de engendramento estético do material ganha destaque a questão da organização temporal: ao encadeamento linear e à consecução das ações, na fábula, contrapõe-se muitas vezes ao arranjo não-linear dessas ações, no plano da *intriga* (antecipação, diferimento, começo *in medias res* etc.), (REIS & LOPES, *Ibidem*, 211-214).

Memorial do Fim é um livro sem grandes acontecimentos. Nele a *ação* não encontra possibilidades para desempenhar o relevante papel que lhe cabe na orgânica do relato e de cuja projeção não pode ser dissociada na narrativa tradicional. A ação é construída em função de uma procura e da resolução de certos problemas, é o *Édipo* que necessita ser resolvido, os conflitos necessitam atingir, de qualquer forma, uma solução, numa espécie de teleologia racional ou emotiva, que busca o conhecimento ou explicação que relaciona um fato a sua causa final. Se toda *intriga* é uma *ação*, inversamente não se pode dizer que toda *ação* é uma *intriga*. A *ação* traz em sua estrutura a sucessividade e como consequência o enquadramento temporal dos eventos que implica em duas características específicas: a tendência para apresentar os eventos de forma encadeada, de maneira a fomentar a curiosidade do leitor, e o fato de tais eventos caminharem para um desenlace, que torna impossível o prolongamento da *intriga*, como é comum observarmos num dos exemplos de manifestação da *paraliteratura*, o *romance policial*.

Memorial do Fim é uma obra cujo grande mérito é a sua forma de elaborar a linguagem, fazendo com que durante todo o tempo de duração da narrativa estejamos *lendo levantando a cabeça*. Isso faz com que se torne uma obra de difícil leitura, pois tantas são as vezes que levantamos a cabeça que é necessário sempre voltar um pouco, para buscar quem estava falando no parágrafo anterior. O texto é irônico, pois a *ironia* é um dos caminhos que possibilita a leitura da obra

machadiana, e é também uma das características da narrativa pós-moderna; isto caracteriza o que Barthes chama de *mimesis* da linguagem, onde a linguagem imita a si própria (BARTHES, 1987: 15).

Já no título do *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis* podemos detectar a irônica mudança dos estatutos biográficos: a vida cede lugar à morte, que passa a ocupar o lugar de objeto de enfoque. O que também ocorre na novela *A Morte de Haroldo Maranhão* (1981). Em *Memorial do Fim* uma das múltiplas vozes narrativas narra não a vida da personagem em torno do qual gira a história, Machado de Assis/Conselheiro Ayres, mas os momentos pré-agônico e agônico do grande autor e/ou da personagem-narrador do último romance do autor.

De certa forma, esta maneira de narrar rompe com o prazer edipiano : desnudar, saber, conhecer o fim da história (satisfação romanesca) (Ibidem, 17). Nesse sentido, *Memorial do Fim* é uma perversão, pois já sabemos de antemão do que trata e como termina. Para Barthes, a morte do Pai privará a literatura de uma grande parcela de seus prazeres. Segundo ele, se não houver mais Pai, de que adianta contar histórias? Todo relato não se reduz ao Édipo? Narrar é estar continuamente em busca da origem, dizer as disputas com a Lei, inserir-se na dialética do enternecimento e do ódio? No que diz respeito a essas perguntas Barthes chega à conclusão de que hoje, “equilibra-se num mesmo lance o Édipo e o relato: já não se ama, já não se teme, já não se conta. Como ficção, o Édipo servia ao menos para alguma coisa: para fazer bons romances, para narrar bem” (Ibidem, 62-63).

As múltiplas vozes narrativas no *Memorial do Fim*

Um outro ponto onde detectamos a fina ironia do *Memorial do Fim* é na presença dos múltiplos narradores. Vozes de que tentamos, ainda que de forma titubeante, estabelecer o seu lugar de origem. Mas o próprio texto não garante ao leitor uma certeza do lugar de origem dessas vozes:

Uma voz avisa-me ao pé da orelha que o capítulo antecedente é um disparate. Mais: que me cumpriria extirpá-lo, como uma car-

ne crescida do nariz. Ignoro quem se pôs atrás da voz. São anônimas vozes procedentes de não sei onde, que se escutava vez por outra, nem sempre pelos ouvidos, porém pelos finos filtros da intuição.

Recuso-me à poda, e por singela causa: trata-se de uma homenagem. Baixei meu puído chapéu, nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV. E não me consta que derrubar chapéus turbe percursos. Romances têm percursos; cada qual o seu particular, reto ou submetido a solavancos na ação. Além dos solavancos (a voz persiste) – um capítulo sem cabeça, braços, pé? Chapéus não tem nenhuma das três cousas, e no entanto cobrem cabeças e pres-tam vênias (MARANHÃO, 1991: 119).

Nos capítulos enumerados, um dos narradores revela homenagens prestadas ao *texto-alicerce* a partir do qual ele constrói o seu romance. São *estigmas* textuais, referências, fragmentos dos signos cristalizados do código machadiano que o narrador assume e revela, são vozes que soam “anônimas”, mas que a nossa intuição leva a crer que são passíveis de uma identificação, de um reconhecimento. Na voz do narrador é possível reconhecer a consciência do próprio fazer literário, da construção de uma *escritura* fragmentária, mas ainda assim uma *escritura* que se revela numa autoconsciência semiológica de que o romance é constituído de percursos, cada qual o seu, próprio, linear ou “submetido a solavancos na ação”. É a voz do narrador pós-moderno que se manifesta revelando, mais uma vez, a escritura como um lugar de realização do desejo do leitor. Revelando a sua opção pela não-seleção, a imposição da sua vontade de ignorar verdades estabelecidas.

Existe uma grande variedade de pontos de vista na narrativa, que ora se apresenta sob a forma epistolar:

Rio, 25-09-908.

Meu querido Medeiros.

Deixei o nosso mestre indisputado nem pior nem melhor. A doença não estagnou, e nem vejo como possa estagnar. Deus? Medeiros: Deus existe? Qual de nós acredita? O Mário? O Graça? O Lúcio? O Rodrigo? O Nabuco acredita, mas está em Washington, e além do mais Deus não fala inglês. A doença avança devagar; mas sempre avança, e quem saberá se mais devagar

realmente? Que sabemos dos organismos vivos que nos roem internamente? A medicina foi além do impossível (MARANHÃO, 1991: 19).

ora sob a forma de diário:

1.01.08

O ano começa com uma pontinha de tristeza. Não verei o Ayres esta tarde. recebi um bilhete que sempre é um raiozinho de sol ou do sol.

“Leonora.

Mando-lhe uma flor de vento das matas de Águas Férreas. Pensei num bogari: mas ele chegaria já murcho às suas mãos. Flor de vento não precisa de chão, nem de água. Você ou põe nos cabelos, ou num vaso d’água... de brisa.

“Até logo mais, no dia n° 2 do ano.

“A. (Aguiar ou Ayres conforme preferir.)”

Eu prefiro A. de Assis (*Ibid.*, p.162).

Podendo assumir o caráter de uma repreensão ao leitor pelo autor:

Tem-se que açular a memória dos leitores distraídos. Entre um e outro capítulo eles desperdiçam verbo e tempo, em palestras frívolas; bebem xerez e fumam charutos. O intervalo de uma leitura dura horas, ou dias, ou sempre. Leitores assim, se eu pudesse, demitiria de leitor meu. Pelo santo nome de Deus, senhores avoados: Jovita era uma das criadas do Conselheiro Ayres. A que mais se afeiçoou à Leonora. Não, não. Recuso-me a lembrar-lhes quem foi Leonora. É demais (*Ibidem*, p. 151).

Pode ainda assumir o tom de advertência lembrando ao leitor a existência de um *contrato* que regula a relação de obediência estabelecida entre ele e o autor:

Volto as costas para o cais do Havre. Havre? Já o perdi de vista e de lembrança. Sou homem do Cosme Velho, não de Paris; entre o Sena e o riozinho das Caboclas, haverá quem desconheça onde nadam meus braços e o meu bem querer?

Convido o leitor a retornar comigo ao ano de 1876; que lhe restará senão acompanhar-me, sujeitando-se à minha onipotên-

cia, que efetua guinadas finas e volteios movidos à ação do capricho? O autor manda; o leitor, se for leitor bom, sujeita-se. Tirano? Quem fez essa indagação? Tirano. Não estaria aqui quem lhe negasse razão (*Ibid.*, p.57).

A não-existência de um narrador único no *Memorial do Fim* leva a uma multiplicidade de narradores, portanto, tem-se uma narração descentralizada, isso corrobora com a tendência do pós-moderno para a sua postura de não-seleção. A descentralização da narrativa proporciona um constante recomeçar da leitura. Fazendo uma leitura linear do texto, que diz respeito à sucessão dos capítulos, o leitor chegará ao capítulo final intitulado *O Repelão*, capítulo estruturado na forma epistolar, que é rompida com a entrada de um novo narrador que acrescenta ao final do capítulo, no qual resgata a solenidade da morte do Conselheiro Ayres/Machado, a data de finalização do seu *Memorial do Fim*: “Praia do Flamengo, novembro de 1990”. Porém, ao virar a última página do capítulo o leitor encontrará o *Post Scriptum* no qual o autor explica o porquê da forma da sua *escritura*. Maranhão, assim como Fellini, revela para o leitor os alicerces do seu edifício narrativo. Esse ato de revelação remete o leitor para uma nova leitura, um recomeçar que provoca uma vontade de reconstrução da narrativa fragmentária, construída através dos fragmentos da própria escritura. Fragmentos de memórias, memórias de adolescente, assim como vários personagens machadianos, “que nunca entenderam o que realmente aconteceu com eles ao longo de suas vidas, fragmentos de história coletados em arquivos, jornais, discursos, papéis avulsos e cartas”.

Numa descrição bem próxima do *Memorial do Fim* Hutcheon cita a autora norte-americana Angela Carter cujo romance *Nighth at the Circus (Noites no Circo)* apresenta uma trama unificada e biograficamente estruturada e uma narração descentralizada, com seu ponto de vista oscilante e longas digressões (HUTCHEON, 1991: 88). A ironia encontra-se presente também no texto que parodia outro, que nos força a *ler levantando a cabeça*, estabelecendo um jogo intenso entre o leitor e a *escritura*, onde ficção e história se mesclam de forma intrigante e reconciliadora.

A paródia: o discurso em progresso

Refletindo sobre a paródia, Flávio Kothe diz que o conceito de paródia foi estrategicamente importante para o entendimento da literatura como sistema (KOTHE, 1980: 97). Foi, da mesma forma, o ponto de partida para o conceito de dialogismo e de intertextualidade os quais se tornaram o centro da teorização e das análises de Bakhtine e do grupo Tel Quel.

Paródia (grego: *para- ode*), segundo o étimo, significa *canto paralelo* (uma ode que perverte o sentido de outra ode): é um texto que incorpora um outro texto, do qual ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente expõe o que o outro texto deixou de expor e insiste no fato de não ter sido exposto. A paródia é um texto que carrega consigo a marca da duplicidade, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele, esse é o seu estigma. Ela é, dessa forma, a síntese de uma contradição, dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado. Segundo Afonso Romano Sant'Anna, na paródia busca-se a fala recalcada do *outro* (SANT'ANNA, 1988: 29). Esse *outro* não tem a conotação dada por Bakhtine. Esse *outro* do texto do teórico russo significa de *alguém*. Nas considerações feitas por Sant'Anna, o termo adquire uma acepção mais moderna: o *outro* é entendido como a voz social recalcada e que é necessário arrancar das entranhas para que se conheça o outro lado da verdade. Dessa forma, a paródia assume um caráter contra-ideológico, pois, diferentemente da paráfrase que assume uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si, pois quem está falando está dizendo o que já foi dito por outro, o que coloca a paráfrase na condição de discurso sem voz, a máscara paródica deixa exposta a duplicidade, a ambigüidade e a contradição. Servindo-se da linguagem mística para traçar um paralelo entre paródia e paráfrase Sant'Anna diz que a paráfrase faz o jogo celestial, e a paródia elabora o jogo do demoníaco. Sendo o angelical a unidade, o demoníaco a fratura.

A paródia “vive” num estado de tensão, pois indicia o “seu” ódio e o “seu” desprezo para com o texto parodiado (de fato, porém, ela indicia o ódio e o desprezo de seu autor e da tendência artís-

tica e ideológica a que ele pertence) e, ao mesmo tempo, ela denota o seu parentesco para com o texto parodiado. Quanto mais a paródia aparenta ser semelhante ao texto parodiado, tanto mais ela procura mostrar através da aparência de identidade a diferença e o afastamento para com ele. O texto parodiado geralmente é apenas um pretexto para indiciar uma crítica ideológica e uma diferença radical de enfoque: isso ocorre, porém, numa fase em que aquilo que o texto parodiado representa ainda tem muita força sobre quem o parodia (KOTHE, 1980: 99).

O conceito de paródia tem como pré-condição a aceitação da duplicidade do texto: abaixo do nível de superfície é necessário que esteja estruturado e precisa ser reconhecido um outro texto. Este texto “está implicitamente explícito e explicitamente implícito”. A eficiência da paródia é decorrente do jogo de força que se estabelece entre os dois estados do texto, ou melhor, na diferença de nível entre os dois textos: ‘não por eles “em si mesmos” como textos, mas devido aos grandes valores ideológicos que eles mobilizam’.

É importante anotar que a paródia não tem poderes de ação ilimitados. Ela também pode banalizar-se, abrindo espaço para a vulgarização do seu efeito técnico, o que a tornaria um artifício fácil, a linguagem banal de uma geração ou de uma época (SANT’ANNA: 1988: 30). Dessa forma, os que se agrupam a esse tipo de linguagem terminam fazendo paráfrase no lugar de paródia. De certa forma, foi o que ocorreu ao Modernismo. A paródia transformou-se em objeto tão corriqueiro, tão aguardada, que foi esvaziada de parte de sua força original. Isso possibilitou a codificação das manifestações artísticas do Modernismo e das vanguardas e, como consequência, terminaram obras de museu.

A paródia pós-moderna

No capítulo intitulado *Moldando o pós-moderno: a paródia e a política*, Linda Hutcheon (1992: 42) volta a afirmar que aquilo que os defensores e detratores nomeiam como Pós-Modernismo na arte atual – seja no vídeo, na dança, na literatura, na pintura, na música, na arquitetura ou em qualquer outro sistema semiótico – parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma

postura investigativa internalizada e auto-reflexiva acerca da natureza, dos limites e das possibilidades do discurso da arte. Hutcheon ressalta que em seu aspecto exterior, num primeiro momento, parece que o interesse precípua do pós- Modernismo são os processos de sua própria realização e recepção, assim como a sua relação paródica com a arte do passado. Na opinião de Hutcheon, é exatamente a paródia que ocasiona, de forma paradoxal, um cotejamento direto da relação do estético com o mundo discursivo de “sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – com o político e o histórico.”

Ao analisar as relações entre a intertextualidade, a paródia e os discursos da história, Hutcheon chama a atenção para o fato de a ficção pós-moderna ter procurado abrir-se para a história. Ela aponta a existência de um retorno à idéia de uma “propriedade” discursiva comum na inclusão de textos históricos e literários dentro da ficção, mas esse retorno é problematizado por asseverações confessadamente metaficcionais acerca da história e da literatura como elaborações humanas. E, de certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica exhibe as opiniões de alguns historiógrafos contemporâneos: ela nos traz o sentimento da presença do passado mas de um passado que só é possível conhecer partindo de seus textos, de seus vestígios – sejam eles históricos ou literários. Hutcheon vê na paródia não a destruição do passado, como alguns segmentos da crítica insistem em apontar, mas a consagração do passado e o seu questionamento ao mesmo tempo.

A investigação teórica do que Hutcheon classifica como “amplo diálogo” entre as literaturas e as histórias “– e entre os componentes de cada uma das categorias –”, diálogo esse que é o próprio cerne da constituição do Pós-Modernismo. Esse diálogo tornou-se possível, ainda que parcialmente, através da reformulação que Júlia Kristeva (1969) fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia – as múltiplas vozes de um texto. A partir dessas noções Kristeva desenvolveu a sua teoria da produtividade textual, insurgindo contra a idéia do “sujeito fundamentador”, enquanto noção humanista do autor, como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do texto. Conseqüentemente questionou a idéia de “texto” como entidade independente, com um sentido imanente.

O conceito de intertextualidade torna-se extremamente útil a partir do momento em que a crítica se dá conta da impossibilidade de se conversar à vontade sobre autores, fontes e influência. A necessidade de uma linguagem crítica na qual discutir alusões crônicas, citações recontextualizadas, paródias, tanto no que diz respeito aos gêneros quanto a obras específicas, que proliferam no Modernismo e Pós-Modernismo, legitimou a intertextualidade.

A intertextualidade, que havia provado ser tão útil, ocupou o lugar que antes era destinado ao relacionamento autor-texto, que havia sido negado, com um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o lugar do sentido textual no interior da história do próprio discurso. O conceito de originalidade começa a ser questionado chegando-se à conclusão de que já não é mais possível considerar a obra de arte original; se o fosse, não poderia ser semiotizada pelo leitor, pois, é apenas como parte de discursos anteriores que todo texto aufere sentido e importância.

A paródia intertextual, não só na ficção historiográfica, cita os intertextos do “mundo” e da arte e, ao fazê-lo, põe em discussão os limites dos quais muitos, sem questionar, lançam mão com a finalidade de ordenar a separação entre os dois. Citando Jacques Derrida, Hutcheon afirma que, em sua formulação mais extrema, o produto dessa “polêmica” seria uma “ruptura com qualquer contexto estabelecido, gerando uma infinidade de novos contextos de maneira absolutamente ilimitável” (DERRIDA, 1977: 185 *apud* HUTCHEON *Ibidem*: 166).

A autora chama atenção para o fato de que, apesar do Pós-Modernismo, como ela o define, ser um pouco menos indiscriminadamente abrangente, a noção de paródia como abertura do texto, não como seu fechamento, é extremamente importante: dentre as diversos objetos contraditados pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Uma parcela representativa da sua interinidade voluntária e deliberada funda-se na sua aceitação da forçosa infiltração textual de práticas discursivas anteriores. “A intertextualidade tipicamente contraditória da arte pós-moderna fornece e ataca o contexto” (*Ibidem*: 166).

Hutcheon reforça a importância do uso, na crítica, do termo intertextualidade. Esse uso não se configura apenas como tirar proveito de um útil instrumento conceitual; essa utilização constitui-se

numa tomada de posição, um campo de referência. A sua serventia como um arcabouço teórico que é concomitantemente hermenêutica e formalista é óbvia ao se trabalhar com a metaficção historiográfica, que exige do leitor não apenas a identificação, *estigmas* textualizados do passado literário e histórico, mas também a consciência daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses estigmas. O leitor é forçado a reconhecer a inevitável textualidade do nosso conhecimento acerca do passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. Como exemplo Hutcheon usa o Marco Polo de Ítalo Calvino em *Cidade Invisíveis*:

O Marco Polo de Calvino em *Invisibles Cities* (Cidades Invisíveis) é e não é, ao mesmo tempo, o Marco Polo histórico. Como podemos, atualmente, “conhecer” o explorador italiano? Só podemos conhecê-lo por meio de textos – inclusive o que ele mesmo escreveu (Il Milione – O Milhão), do qual Calvino aproveita parodicamente a sua estória-moldura, sua trama de viagem e sua caracterização (Ibidem, 167).

Estigma, metalinguagem e intertextualidade

Segundo o sociólogo canadense Erving Goffman, o termo *estigma* é uma criação dos gregos que tinham como objetivo referenciar-se a sinais corporais com os quais se buscava tornar evidente alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de quem os portava. Os sinais eram produzidos com cortes ou fogo no corpo e indicavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor – uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que deveria ser evitada, especialmente em lugares públicos. Mais tarde, na Era Cristã, dois níveis de metáfora foram acrescentados ao termo: o primeiro deles referia-se a sinais corporais de graça divina que tomavam a forma de flores em erupção sobre a pele; o segundo, uma alusão médica a essa alusão religiosa, referia-se a sinais corporais de distúrbio físico. Atualmente o termo é amplamente usado de maneira um tanto semelhante ao sentido literal original, porém é mais aplicado à própria desgraça do que a sua evidência corporal.

No item em que trata das noções preliminares sobre o estigma, Goffman afirma que a sociedade institui os meios de classificar as

pessoas e o total de qualidades consideradas como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas classes. Os espaços sociais fundam as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles encontradas. A prática costumeira de convivência social em espaços estabelecidos nos permitem um relacionamento com “outras pessoas” previstas, sem atenção ou reflexão particular. Goffman demonstra essa afirmação dizendo que: no momento que uma pessoa estranha nos é apresentada, os primeiros aspectos nos possibilitam prever a sua categoria e seus atributos, a sua “identidade social”. Tomando por base essas concepções, nós as transformamos em expectativas normáticas, em exigências apresentadas de modo rigoroso (GOFFMAN, 1980: 12). De maneira geral ignoramos que fazemos tais exigências em relação aos indivíduos com os quais mantemos contato no nosso dia-a-dia, nos diferentes espaços nos quais transitamos. Passamos a nos dar conta destas exigências, que estivemos fazendo o tempo todo, quando surge alguma questão que desequilibre as relações entre nós e o indivíduo que se encontra a nossa frente. A questão que surge daí é a seguinte: “Essas exigências estão sendo preenchidas?”.

As exigências que formulamos poderiam ser mais adequadamente denominadas de demandas feitas “efetivamente”, e o caráter que determinamos ao indivíduo poderia ser encarado mais como uma imputação feita por um retrospecto em potencial – uma caracterização “efetiva”, uma identidade social virtual. A categoria e os atributos que ele, na realidade, prova possuir serão de sua identidade social real. Segundo Goffman, enquanto o estranho encontra-se diante de nós é possível que surjam qualidades que lhe são peculiares, que o convertem num ser diferente de outros que se encontram numa classe em que houvesse possibilidade de sua inclusão.

Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande – algumas vezes ele é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem – e constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real. Observe-se que há outros tipos de discrepância entre realidade social e a virtual como, por exemplo, a que nos leva a reclassificar um indivíduo antes situado numa categoria socialmente prevista, colocando-o numa categoria diferente, mas igualmente

prevista e que nos faz alterar positivamente a nossa avaliação. Observe-se, também, que nem todos os atributos indesejáveis estão em questão, mas somente os que são incongruentes com o estereótipo que criamos para um determinado tipo de indivíduo.

O termo *estigma*, portanto, será usado em referência a um atributo depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso.

A forma como adotamos aqui a noção de estigma, refere-se única e exclusivamente à noção de intertextualidade. Como tem sido visto, até aqui a intertextualidade caracteriza-se pelo entrelaçamento de diversos discursos que constroem um novo discurso, o imenso e interminável diálogo entre obras que formaram e estão a formar a literatura. Cada obra aparece como uma nova voz (ou um novo agrupamento de vozes) que possibilita às vozes anteriores soarem de forma diferente, extraindo delas novas entonações (MOISÉS, 1978: 63). Para nós, a idéia de estigma está ligada às marcas que podemos ler no corpo do texto pós-moderno, as marcas deixadas por essas vozes.

É possível encontrar na ficção pós-moderna uma introversão, um movimento autoconsciente na direção da maneira do próprio ato de escrever; contudo, está também muito além disso. A ficção pós-moderna não concretiza uma relação explícita com esse mundo real que se encontra para além dela, segundo sustentaram alguns críticos. Seu relacionamento com o “mundano” continua localizado no nível do discurso. Segundo Hutcheon, afirmar isso seria afirmar muito. Por fim, só nos é possível “conhecer”, em oposição a “vivenciar”, o mundo por intermédio de nossas narrativas (pretéritas e presentes) a seu respeito, “ou é isso que afirma o Pós-Modernismo” (Ibidem: 168). Da mesma forma que o passado, o presente é inevitavelmente sempre textualizado para nós, “e a intertextualidade da metaficção historiográfica funciona como um dos sinais textuais dessa compreensão pós-moderna.”

O *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis* pode representar o encontro entre duas figuras ilustres da literatura brasileira, o Conselheiro Ayres e o grande mestre e criador da personagem, Machado de Assis. No texto do *Memorial* há um jogo intratextual sendo jogado e proposto pelo narrador ao leitor, bem como um jogo paródico, uma fina ironia sendo destilada pelo título.

Memorial do Fim e a transmissão da experiência

- Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1994, p. 152)

Assim como Brás Cubas, Bentinho e o Conselheiro Ayres, Machado, em seu leito de morte, não transmite a sua experiência individual (*Erlebnis*) a ninguém, pois não há ninguém a quem possa transmiti-la.

Tecendo um comentário à idéia de eternidade em Valéry, Walter Benjamim (1985: 207) chama a atenção para o fato de que o conceito de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Benjamim conclui que se esta idéia está se atrofiando é porque há a possibilidade de que o rosto da morte tenha assumido outro aspecto. Para Benjamim essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu.

Tem-se observado, no decorrer dos últimos séculos, que a idéia de morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Segundo Benjamim esse processo se acelera em suas últimas etapas. Ao longo do século XIX a sociedade burguesa produziu métodos e técnicas higienizantes, a partir de sociedades públicas e privadas, que possibilitaram aos homens evitar o espetáculo da morte. De episódio público e altamente exemplar, a morte passa a acontecimento cada vez mais banido do mundo dos vivos. Benjamim lembra que é na hora da morte que o saber e a sabedoria do homem e acima de tudo sua existência vivida assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Dessa forma, o inolvidável transborda de repente em seus gestos e olhares, imprimindo a tudo o que lhe diz respeito a autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, aos olhos dos vivos a sua volta. É na origem da narrativa que está fundada essa autoridade.

O Conselheiro Ayres/Machado que agoniza no leito improvisado no andar térreo da rua Cosme Velho, dezoito, encontra-se desprovido de qualquer autoridade, enquanto a sua vida se sustenta em uma linha única que se esgarça.

Vejo-os, e não me vêem. Bem posso distingui-los às luzes da sala de jantar, além dos numerosos fulanos e incontáveis beltranos.

Não sabem se durmo; ou se acabei de morrer, o que é dos poucos privilégios dos moribundos. A tudo espreito da penumbra; ignoram se mantenho os olhos abertos ou fechados. Será uma das vantagens de morrer; há outras. O Nabuco e o Azeredo já saberão? Quem será aquele bacalhau espigado e de gravata? O Afrânio! A sua presença trai a boa amizade, mas liga-se também a interesses médicos-legais. Moldará a máscara mortuária? Ou seja, estou a um nada de mudar-me em gesso, e do gesso em bronze, antes de mudar-me em pó (*Ibid.*, p.141).

Ayres não concebe sentido a determinadas visitas, principalmente a súbita visita do Barão, fraturando a placidez do Cosme Velho, mas que o honrava extraordinariamente, pensou o constrangido moribundo, consciente da sua importância, lembrando que a veneração dos grandes homens é uma virtude das cidades.

Duas castas considerações fez de si para consigo o cauto Conselheiro. Primeiramente foi saltar-lhe ao nariz a evidência de que ministro não visita empregado público, ainda que *in extremis*, mesmo a uma braça, ou duas, acima do chapéu do amanuense mais bisonho. Também não visita escritor enfermo por ser escritor, e por estar enfermo. Seriam trabalhos, ambos, a que se não daria ministro, nem sempre ocupado das cousas, altas e baixas, do Estado. [...].

A segunda ponderação remeteu-o à certeza de que terminantemente chegavam ao cabo seus dias; e de que as esperanças eram esperanças aéreas, atado agora à cama até que o encerrassem na urna, como um voto eleitoral frio (M.F.: 29).

Por sua vez, o Barão não vê no homem a quem visita nenhuma autoridade conferida pela situação. A visão do moribundo provoca horror e asco no visitante. O leito de morte está longe de evocar a imagem do trono, em direção ao qual se lançava o povo, na Idade Média, através de portas escancaradas.

O Barão estremeceu de não haver quem não reparasse. Horrорizou-se e vacilou, na instintiva repelência ao morto-vivo. [...].

“Mas este homem ! Apodrece. Fede. E insiste!”, o Barão falou um pensamento sem testemunha. Aquele era o seu pior momento. Se conseguisse, simularia uma síncope, a que o remo-

vessem dali para sempre. O asco cerrou-lhe o rosto, de um gaio passando a cenhoso (M.F.: 40).

Há um grande silêncio no momento em que “os titãs” se defrontam. Ninguém deseja perder uma palavra do que dissessem. Mas nada que represente uma transmissão de uma experiência pessoal, o que Benjamin denomina de *Erlebnis*, é dito .

- Então que é isto, Machado? Está melhor, não é? Amanhã voltarei a vê-lo...

As mãos mal se haviam tocado. O ministro livrava-se do engulho de que era causa a pele alívica, despedindo-se celeremente aquelas palavras de medo e confusão. Não esperou resposta. Voltou as costas ao homem de braços caídos, que olhava para muito além da calva lavada de suor (M.F.: 41).

O contato com a morte gera no Barão tamanha agonia que os seus olhos procuram desesperadamente por algo que possibilite que ele se livre de todo e qualquer sinal de contato com a doença imunda e com a morte.

[...]. Seus olhos buscavam o que logo encontram, para lá decidido rumando: uma pia de lavar mãos, de água corrente. [...].

O Barão abriu a torneira e ensaboou as mãos; e as reensaboou denotando aflição, temente dos salpicos da doença imunda. O moribundo seguiu-lhe cada movimento, a água asseando as rasas do cancro, arrastando-as para a fossa. Alguém reclamou não sem impaciência e levando em mira adular:

- Uma toalha limpa para o Barão! (M.F.: 41).

Antes episódio público de caráter exemplar, o morrer é aqui motivo de humilhação pública. Ao Conselheiro/Machado só resta, nesta perda total de importância, um único gesto: dar as costas para a humanidade. Walter Benjamim diz que a morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar e é da morte que ele deriva a sua autoridade.

É lícito lembrar que no capítulo II, intitulado “O bom uso e o mau uso das portas” o narrador diz:

Ninguém transpõe portas pela razão de que ocasionalmente se mantenham abertas. Quem as inventou teve o propósito de interpor um fácil, leve muro, menos pétreo e quase imaginário, que estipulasse mera separação entre exterior e interior, do que estivesse fora do posto adentro. O arbítrio seria do dono da porta, ou do violador dela; este, indivíduo de malta, a adjudicar-se o poder de abri-la com rudeza maior ou menor, dependendo da qualidade da madeira ou do humor do bruto (M.F.: 15).

A porta aqui encontra-se franqueada apenas a meia folha, entreaberta, ou entrefechada, resultado de um decreto, de quem não se sabe, para não trancá-la a fim de não obstar a visitas indecisas. E com a finalidade de franquear passagem a velantes costumeiros, escassos e pontuais.

Porém a dignidade da morte será recuperada em dois momentos exemplares da narrativa: primeiro, no capítulo intitulado *O Último Abraço*; dá-se a entrada do menino que vacilante caminha em direção ao leito de morte do Conselheiro Ayres:

Na sala compunham-se grupos pequenos e murmurantes. Euclydes da Cunha dizia daquela vida acabando-se sobe a indiferença da cidade e do país. E um escritor de uma altura assim não poderia extinguir-se senão sob uma grande comoção nacional.

O poeta Raymundo Corrêa ausentou-se para dar acesso ao moço hesitante e de óculos que chegava. Não passaria de dezoito anos. Batera levemente a aldraba, embora a porta se conservasse aberta. Os presentes voltaram-se para ele, e calaram. Ele se embaraçava. Não conhecia ninguém e ninguém o conhecia. Ignorava o que dizer e a quem dizer. O poeta sossegou-o e ele revelou haver lido nos vespertinos que a doença do escritor agravava-se. Não passava de um leitor que amava sua obra. Se não pudesse vê-lo, ao menos desejaria obter notícias certas de como estava.

O Conselheiro intrigava-se com os cuidados que dispensavam ao desconhecido. Da penumbra tudo observava, e não compreendia. Àquela hora da noite! Aquele mocinho! Traria mensagem para confiá-la a mim somente; ou um bilhete. O jovem aturdia-se com as pessoas voltadas para ele. Vacilantemente caminhou, parecendo pedir mudas desculpas pelo estorvo. Ora, estorvo. Pobre menino aflito, o Conselheiro comovia-se com a razão crescida, por certo, que o trará a esta casa, motivo maior que

ele, tão magro e ainda crescendo, e no entanto muito determinado em meio das próprias vacilações. Vejo-me a mim na idade dele! Parece que vivia a desculpar-me com os outros, por também viver. Tinha medo de incomodar, e ele parece-me assim. Será um leitor, que se refugia nos livros e neles se encourça das ofensas do mundo. Como está pálido! Treme de susto feito um passarinho capturado. Ah! o homem que quer falar e não consegue falar; desejaria falar, e percebo-lhe na garganta um nó, vedando-lhe as palavras que quisera talvez dizer. Olho-o e entrevejo o filho que não tive; que desejaria ter tido. Ele me olha reverentemente, como a um deus. Ajoelha-se. E me toma a mão tremulamente, e a recolhe com as suas, frias, do muito medo e da muita emoção. Leva minha mão ao seu peito, gesto de um filho ao pai amado. Avança o corpo e atrai o meu peito contra o seu. Abraça o pobre homem que morre. E por uns momentos assim deixa ficar-se. Percebo-lhe os baques do coração. Não tenho forças, não tenho mais nenhuma, para enlaçá-lo com os braços, firmando as amarras do abraço máximo, sem pejo e de um amor largo e sem termo. Ele quisera ficar o tempo de passar-me a sua vida, um bocado dela se pudesse; recebeu magoar-me, roubando-me as sobras de ar que restam nos pulmões. O abraço afrouxou. Ele se despedia. Permaneceu de joelhos fitando-me pela última vez. Beijou-me a mão. Vi que não suportou o peso das lágrimas. Não chegou a perceber que eu também chorava (MARANHÃO, 1991: 176).

No segundo momento, o próprio momento da morte, no capítulo intitulado o *Repelão*:

Morte e alegria não se cosem. Há um enigma e uma crispação que não deixam entrar festejações. A morte é densa; é um *repelão*; é fundamentalmente solene (Ibidem, p. 180-181).

O narrador pós-moderno

Walter Benjamin, em suas considerações sobre a obra de Nikolai Lieskov, elabora a sua teoria do narrador clássico. Benjamin afirma que o narrador se encontra situado entre os mestres e os sábios. Ele é portador da faculdade de dar conselhos: não apenas para determi-

nados casos, mas para diversos casos, conforme o sábio. Pois tem a sua disposição o acervo de toda uma vida, que não incorpora apenas a sua experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador integra a sua essência mais íntima aquilo que conhece por ouvir dizer. Seu dom é poder narrar a sua vida; sua dignidade é poder narrá-la inteira. O narrador é o homem que estaria em condições de deixar a luz tênue de sua narração exaurir completamente a mecha de sua vida.

No ensaio *O Narrador Pós-Moderno* (1989), Silviano Santiago levanta uma das questões básicas sobre o narrador na pós-modernidade: *quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja, é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?* Segundo Santiago, na primeira situação, o narrador transmite uma experiência/vivência; na segunda situação ela passa uma informação sobre um fato [um acontecimento] ou uma pessoa [ou personagem].

Ao discutir a questão da autenticidade da narrativa a partir da posição do narrador em relação ao fato narrado – se ele se coloca dentro ou fora do fato – Silviano Santiago formula uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que procura retirar-se da ação narrada, num gesto semelhante ao de um repórter ou de um expectador. Ele narra a ação como espetáculo a que assiste (literalmente ou não) do assento na platéia, da arquibancada do estádio esportivo ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele narra enquanto atua.

→ Numa segunda hipótese de trabalho, é proposto o seguinte argumento: o narrador pós-moderno é aquele que transmite uma “saberdom” que é consequência da observação de uma vivência alheia a ele, pois a ação que narra não foi estruturada na substância viva da sua existência. Tomando-o desse ponto de vista, ele é o ficcionista na sua essência, pois lhe cabe prover de “autenticidade” uma ação que, por não ser portadora de respaldo da experiência, estaria privada de legitimidade. Esta é proporcionada pela verossimilhança que é resultado da organização da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno tem consciência de que o “real” e o “autêntico” são elaborações de linguagem. }

Silviano Santiago lembra que a perda do caráter utilitário e a retirada do bom conselho e da sabedoria, características do estágio atual da narrativa, não são tomadas por Benjamin como marcas de um processo de *decadência* pelo qual passa a arte de narrar no nosso tempo. Na formulação benjaminiana, a perda e as subtrações referidas são lembradas a fim de que se destaque, por contraste, a “beleza” da narrativa clássica – a sua perenidade. Silviano conclui que o artifício fundamental no raciocínio benjaminiano é a valorização do pleno a partir do que nele se exaure. No que diz respeito ao incompleto – o que não quer dizer que seja inferior – é apenas menos nobre e mais controverso. As mudanças pelas quais passa o narrador são concomitantes com “toda uma evolução secular das forças produtivas”. Não se trata de voltarmos o nosso olhar para o passado com o objetivo de reconstruir o passado no nosso presente – na opinião de Silviano se assim o fizéssemos “seríamos historiadores mais felizes, porque nos restringiríamos ao reino do belo” – mas de avaliar como belo o que foi e ainda o é – no caso o narrador benjaminiano, ou seja, o narrador clássico – e dar conta do que surgiu como problemático ontem – o narrador do romance – e que surge ainda mais controverso hoje – o narrador pós-moderno.

Santiago aponta no narrador pós-moderno uma tendência de subtrair-se da ação narrada, podendo ocorrer uma variação de graus de subtração. Essa sua avaliação é feita a partir da leitura de alguns contos de Edilberto Coutinho. A subtração do narrador ao se realizar possibilita a criação de um espaço onde a ficção dramatiza a experiência de alguém que é observado e muitas vezes encontra-se desprovido da palavra (Machado/Conselheiro Ayres). Subtraindo-se à ação narrada, o narrador passa a identificar-se com um segundo observador – o leitor. Tanto um quanto outro vivenciam uma situação de privação da exposição da própria experiência na ficção e assumem o lugar de observadores desvelados da experiência do *outro*. Na *escassez de vivência* de ambos se manifesta o prestígio que adquire a personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se conceituam como espectadores de uma ação alheia que os arrebatava, emociona e seduz.

Tal arrebatamento podemos sentir na leitura do capítulo LI do *Memorial do Fim, O Último Abraço*. A narração oscilante, variando de Machado ao Conselheiro Ayres, passando por Brás Cubas, está

carregada de sedução nas suas referências, nos seus *estigmas textuais*: “Olho-o e entrevejo o filho que não tive; que desejaria ter tido”, essa é a própria voz de Brás Cubas, reformulação da sua última fala: “- Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (*Brás Cubas*, 1994). Somos meros espectadores juntamente com o narrador, ou melhor, aqui não cabe falar de narrador, mas sim de narradores. Os narradores narram não as suas experiências, mas a experiência do garoto que adentra a casa da rua Cosme Velho, dezoito, e caminha em direção ao Conselheiro que agoniza. Ao rapaz falta tudo, sua segurança é minada pelas pessoas presentes: “Como está pálido! Treme de susto feito um passarinho capturado”; falta-lhe inclusive a voz: “Ah! o homem que quer falar e não consegue falar; desejaria falar, e percebo-lhe na garganta um nó vedando-lhe as palavras que quisera talvez dizer”. Participamos não de uma narrativa literária pura e simplesmente, mas de uma seqüência cinematográfica com todos os seus planos, contra-planos, cortes, movimentos de atores e câmera.

Esse encontro entre o Conselheiro/Machado/Brás Cubas e o menino é um encontro que, na sua mudez, fala da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e da personagem. Para Silviano Santiago a incomunicabilidade está revestida pelo tecido de uma relação que se define por intermédio do olhar.

O Conselheiro intrigava-se com os cuidados que dispensavam ao desconhecido. Da penumbra tudo observava, e não compreendia. Àquela hora da noite! Aquele mocinho! Traria mensagem para confiá-la a mim somente; ou um bilhete (MARANHÃO, 1991: 175).

Uma ponte, elaborada com palavras, recobre a experiência silenciosa do olhar e possibilita a narrativa:

Ele me olha reverentemente, como a um deus. Ajoelha-se. E me toma a mão tremulamente, e a recolhe com as suas, frias, do muito medo e da muita emoção. Leva minha mão ao seu peito, gesto de um filho ao pai amado. Avança o corpo e atrai o meu peito contra o seu. Abraça o pobre homem que morre. E por uns momentos assim deixa ficar-se. Percebo-lhe os baques do coração. Não tenho forças, não tenho mais nenhuma, para enlaçá-lo como

os braços, firmando as amarras do abraço máximo, sem pejo e de um amor largo e sem termo. Ele quisera ficar o tempo de passar-me a sua vida, um bocado dela se pudesse; recebeu magoar-me, roubando me as sobras de ar que restam nos pulmões. O abraço afrouxou. Ele se despedia. Permaneceu de joelhos fitando-me pela última vez. Beijou-me a mão. Vi que não suportou o peso das lágrimas. Não chegou a perceber que eu também chorava (MARANHÃO, 1991: 176).

A retribuição do olhar não se configura como atitude de grande importância. O narrador faz um investimento que não busca auferir lucro, tudo o que deseja é apenas participar, pois o lucro reside no prazer que tem de olhar. O “bom conselho” trocado entre experientes não encontra mais espaço para estabelecer o seu jogo. A narrativa é passível de expressar uma “sabedoria”, porém esta não emana do narrador: é entendida como originária da ação de quem é observado e não se encontra mais em condições de narrar – o jovem. Santiago lembra que a partir dessa situação é possível afirmar que a sabedoria encontra-se numa nova ordem, e, como decorrência dessa nova ordem, ocorre uma desvalorização da ação em si.

O silêncio irá dominar toda a cena transcrita acima, há somente uma troca de olhares, sob o olhar atento do leitor que testemunha este grande momento. Fica patente que não há o que ser dito, pois a personagem encontra-se desprovida da sua capacidade de expressão: “Ah! o homem que quer falar e não consegue falar; desejaria falar, e percebo-lhe na garganta um nó, vedando-lhe as palavras que quisera talvez dizer”. O narrador-moribundo se reconhece desprovido de energia vital que possibilitaria um conselho, a transmissão da experiência: “Não tenho forças, não tenho mais nenhuma para enlaçá-lo com os braços, firmando as amarras do abraço máximo, sem pejo e de um amor largo e sem termo”. E reconhece também que a capacidade de transmissão de “experiência” cabe agora ao jovem que tenta inutilmente, num gesto simbólico, passar-lhe um pouco da sua energia vital.

O gesto do rapaz transforma-se em puro espetáculo diante do narrador e do leitor e será pela voz de um jornalista, Euclides da Cunha, que teremos a dimensão desse espetáculo:

Quando o desconhecido se voltou para sair, houve um grave silêncio à sua passagem. Alguma cousa de muito elevado tangivelmente passava. Ali se dera o momento alto e de consolo.

Euclides da Cunha acompanhou-o com o olhar em que havia respeito; e quando ele sumiu na noite do Cosme Velho, falou como os profetas falavam:

– Qualquer que seja o destino dessa criança, ela nunca subirá tanto na vida. Naquele meio segundo, no meio segundo em que estreitou o peito moribundo de Machado de Assis, aquele menino foi o maior homem de sua terra. Pelos nossos olhos passou a impressão visual da Posteridade (MARANHÃO, 1991: 177)

Parodiando Silviano Santiago, diríamos que no romance pós-moderno amor e morte se encontram na ponte da vida, gerando o espetáculo que transforma a ação em representação. Representação em suas diversas variantes: cinema, teatro, dança etc... esvaziando o campo semântico da “ação” do que nele existe de experiência, de vivência, com o objetivo de conferir-lhe o significado exclusivo de imagem.

No *Memorial do Fim* somos constantemente concitados a olhar, olhar para os fragmentos que passam a nossa frente, olhar para o narrador, pois ele poderá nos escapar a qualquer momento, olhar para o moribundo, pois um outro poderá estar agonizando em seu lugar, tudo isso fruto do entrecruzamento de *realidades* presentes na narrativa. O que é cobrado do leitor ao longo do texto é uma experiência do olhar, do observar, pois somente dotado dessa experiência do ver é que seremos capazes de perceber que o narrador que observa é a representação viva da contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha buscando recobrir o seu olhar de palavra, constituindo, dessa fora, uma narrativa.

O Pós-Moderno no *Memorial do Fim*

Em sua crítica publicada no *Jornal do Brasil*, em 11/09/93, o escritor Autran Dourado classifica o escritor Haroldo Maranhão como pós-moderno, mas essa sua inclusão na pós-modernidade não se processa de uma maneira intencional. Daí o título de sua crítica *Pós-moderno sem querer*.

Autran Dourado expressa uma viva preocupação com o romance de Haroldo Maranhão, que, à época da publicação da sua crítica, era colocado à sombra do que ele chamou de “estrelas do momento”. Essa reflexão tem sua origem a partir da leitura de *Memorial do Fim* e da constatação de que Haroldo Maranhão não é um estreante. *Memorial do Fim* é o sexto romance do autor. O que na opinião de Autran Dourado faz do romance distinto não só na obra de Maranhão, mas na literatura brasileira é o fato de ele ser um “ótimo romance pós-moderno”.

Autran Dourado elenca três fatores principais que caracterizam o romance pós-moderno: paródia (irônica ou a sério), pastiche e embuste. *Memorial do Fim* narra a agonia e morte de Machado de Assis, e o narrador mais presente desse momento é nada mais, nada menos do que Brás Cubas. Para o crítico só essa bossa garantiria ao romance de Haroldo Maranhão a classificação de *novidade*. Mas Autran Dourado faz um pequeno reparo, um lamento, em relação ao que ele chama de “desnecessário *post scriptum*” do livro, no qual Haroldo Maranhão dá explicações e se justifica perante possíveis críticos.

O que Autran Dourado chama de “desnecessário *post scriptum*” é a própria essência do pós-moderno. A revelação de que a construção do texto ficcional dentro da pós-modernidade se processa de forma completamente diversa do Modernismo. Maranhão em seu *post scriptum*, que no caso de *Memorial do Fim* poderia ser lido como prefácio, faz o mesmo que o diretor de cinema italiano Federico Fellini faz em seu filme *La Nave Va*, que ao deslocar a câmera num movimento de correção narrativa, na última seqüência do filme, revela todo o mecanismo que simula o navio que naufraga, toda a equipe técnica, todo o processo de produção de uma ilusão. Esse movimento de câmera, ao contrário do que ocorre normalmente nas narrativas cinematográficas – onde sua função é reintegrar a personagem principal ao cotidiano e ao anonimato de onde foi retirado e fazer com que o espectador vá aos poucos se reintegrando à realidade do espaço da sala de exibição – rompe com a realidade ficcional e cinematográfica que o espectador experimentou até então.

O teórico holandês Dowve Fokkema (sd.: 64), procurando levantar o que ele classifica de impossibilidades pós-modernistas, aponta algumas características diferenciadoras do Pós-Modernismo em

relação ao Modernismo. Enquanto os modernistas almejavam consolidar uma visão de mundo válida e legítima, mesmo que estritamente pessoal, o pós-modernista não demonstra nenhum dispêndio de energia no sentido de estruturar o mundo em conformidade com as certezas e a sensibilidade de um sujeito. O modernista não reivindicava a verdade geral dos seus pontos de vista, mas saía em defesa das suas próprias concepções e do seu juízo de valor. O pós-modernista se coloca em posição completamente oposta, pois mesmo tendo os seus pontos-de-vista particulares não encontra qualquer justificativa para privilegiá-los relativamente aos pontos de vista sustentados pelos outros. Refuga as hipóteses intelectuais dos modernistas como arrogantes e arbitrárias e, portanto, sem nenhuma importância.

Fokkema não vê no Pós-Modernismo nenhuma tendência à discriminação, mas uma ânsia por destronar os intelectuais, que, num tempo de secularização, buscam ocupar o trono vazio de Deus para daí difundirem o evangelho do seu universo semântico particular. Com esse embate do Pós-Modernismo contra o pensamento intelectual, vem abaixo também a capacidade de discernimento de julgar e selecionar. Há uma grande tentação de afirmar que o pós-moderno é impelido por um impulso democrático populista e até iconoclasta, mas Fokkema vê nessa forma de pensar um obscurecimento do fato histórico de que, próximo à eclosão da Segunda Guerra Mundial, o Modernismo já se encontrava enfraquecido. Houve uma incapacidade dos modernistas de preverem a guerra, mesmo participando ativamente de congressos, na Europa, pela defesa da cultura, ou em comissões de intelectuais antifascistas.

É importante lembrar que não foi somente a história política que possibilitou o surgimento do Pós-Modernismo; concomitantemente, as limitações do código sofreram uma crítica interna. Fokkema aponta que James Joyce, em *Finnegans Wake* (1939), se distancia da cautelosa reinstauração de um momento passado para adotar a intemporalidade de um milênio. E Thomas Mann, em *Doutor Fausto*, expôs as limitações do ceticismo e do desprendimento intelectuais, e a publicação marcou em mais de um aspecto o signo de que chegara o ápice para a crítica do Modernismo.

É em Wittgenstein, fonte totalmente inesperada, que Fokkema encontra uma citação para o que poderia vir a ser um programa do Pós-Modernismo. Esse programa poderia dizer o seguinte:

Não é lícito avançar qualquer tipo de teoria. Não deve haver nada de hipotético nas nossas reflexões! Temos de livrar-nos da explicação, só a descrição tem lugar. E esta descrição recebe a sua luz, isto é, o seu objetivo, de problemas filosóficos, que é claro, não são problemas empíricos (WITTGENSTEIN, 1975, seção 109).

Fokkema não vê em Wittgenstein um teórico do Pós-Modernismo, mas ele fornece uma argumentação complementar favorável às hipóteses e processos exploratórios do Pós-Modernismo, por mais que o seu caráter seja provisório e corrigível.

Ao passo que o código modernista fundava-se na seleção de construções hipotéticas, o sócio-código do Pós-Modernismo firma-se numa predileção pela não-seleção ou por uma quase-não-seleção, numa recusa de hierarquias discriminadoras e numa rejeição ao estabelecimento de uma distinção entre *verdade* e *ficção*, entre *passado* e *presente*, entre *relevante* e *irrelevante*. Porém, na condição de código, colabora para textos que, baseados no debate de questões filosóficas essenciais, como a natureza da causalidade, ou a moralidade, ou a evolução, ou o tempo, ou a infinitude, são altamente importantes para o pensamento contemporâneo.

Essa rejeição de distinção entre *ficção* e *realidade*, entre *passado* e *presente* nós encontramos em *Memorial do Fim*, a partir da constatação de que há uma oscilação constante na forma de apresentação da figura do moribundo, pois a cada momento o agonizante é nomeado de forma diferente. O narrador, que no texto também se multiplica, num momento narra a agonia de Machado de Assis, que está inserido no plano do real histórico, ou seja, no plano da *verdade*, no outro, narra os momentos finais do Conselheiro Ayres, que, no correr da narrativa, é tomado como *alter-ego* de Machado.

A constatação de que o Conselheiro Ayres aparece como um desdobramento da figura de Machado de Assis nos remete à teoria dos duplos, formulada em *A morte de Haroldo Maranhão* (1981: 17), onde, a partir do episódio do recital de uma cantora finlandesa (Eija Javela), o narrador tem a oportunidade de reencontrar uma velha amiga (Pérola Nandi), atropelada e morta por um automóvel. Segundo o narrador as pessoas não morrem como se pensa, “um instante calam-se, paralisam, enrijecem, apenas para iludir. Depois, tornam a erguer-se, desembaraçam-se da prisão mortuária, quando ninguém espia”.

Segundo o narrador de *A Morte de Haroldo Maranhão*, em suas conjecturas a respeito do fenômeno do duplo, a ocorrência do duplo não seria a possibilidade de um eco, a imagem refletida, a sombra desdobrada, mas o próprio modelo, a matriz individuada: em uma nova estruturação, em outra dinâmica. A figura do duplo irá aparecer também na novela *Miguel Miguel* (1992), onde o narrador, num espaço de quinze anos, comparece duas vezes ao velório do amigo Miguel dos Arcanos Falbo Quillet. Em *Amanhã embarco para a Basiléia*, Haroldo Maranhão, o narrador, desenvolve a sua teoria a cerca dos protótipos que seriam uma fase anterior aos duplos. Segundo Haroldo Maranhão, a personagem, morrendo a matriz em “duplo transformase o protótipo”. Essa afirmação e certeza estão baseadas em suas observações de que o protótipo nunca, sob hipótese alguma, sobrevive à matriz:

[...] o que é impossível acontecer, sob pena de desestruturar-se das mais coerentes e sentadas teorias desde a da relatividade. Não pode suceder, não realmente a sobrevivência da matriz ao seu protótipo, o que seria a maldição eterna talvez da matriz, eterna, de que chegaram a vagamente suspeitar crentes do vampirismo (Maranhão, 1981: 33).

Aceitando a hipótese do duplo e do protótipo como verdadeira somos lançados na direção do *realismo mágico* como categoria ficcional que incorporaria o texto de o *Memorial do Fim* estruturando-o como um duplo ou protótipo do texto machadiano. Teríamos aí uma metáfora para a realização do texto pós-moderno? A narrativa no século XX é definida em termos semióticos a partir da função estruturante da lógica ficcional do *acontecimento*. Conforme vimos anteriormente distanciando-nos dos três tipos de categorias críticas, *narrativa do absurdo*, *fantástico* e *realismo mágico*, constatamos que todas as correntes da narrativa da modernidade são englobadas pela *narrativa de semiotização do acontecimento*. A partir das considerações tecidas por Fokkema a respeito das características do pós-moderno, é possível assumir o ponto de vista de que a *narrativa do realismo mágico* é perfeitamente aceitável como categoria crítica que possibilita a produção de uma análise em torno da estruturação do processo de ressemiotização do *Memorial do Fim*.

O Conselheiro Ayres, Brás Cubas, Marcela Valongo, Dona Carmo, Aguiar, Lobo Neves etc... são criações ficcionais: suas existências estão restritas ao campo da linguagem que circunscreve a obra machadiana; ao emigrarem para a realidade ficcional do *Memorial do Fim*, onde passam a conviver com a realidade do fato histórico, realizam uma transposição mágica. Como será possível ver adiante, esse deslocamento que é detectado no *Memorial do Fim* irá se constituir numa das convenções do Pós-Modernismo.

O Pós-Modernismo não respeita fronteiras, as personagens pós-modernistas podem se deslocar de um lugar para outro, não importando o espaço que está sendo transitado. Essa interseção entre o universo ficcional e o universo mágico constitui um estado contextual duplamente semiotizável. A situação mágica será justamente o produto desse entrecruzamento. Diferentemente do que ocorre na narrativa fantástica, o acontecimento, proporcionando a interseção dos dois universos, toma para si a condução do investimento mágico, de forma que não acontece a anulação das condições significantes sobrepostas. As duas esferas lógicas se cruzam e seguem inter-relacionadas, possibilitando, dessa maneira, a existência simultânea dos respectivos cursos lógicos. O entrecruzamento das esferas lógicas torna possível o trânsito de um universo para o outro, tornando factível a condição de coexistência que estrutura o estado contextual do realismo mágico. A lógica ficcional do acontecimento no *Memorial do Fim*, tomando para si o investimento mágico, deixa sua condição neutra e assume a condição significativa. O acontecimento, limitado à injunção significativa de sua própria lógica, passa a integrar de forma natural, como expressão e conteúdos mágicos, a condição de significação do estado existencial imaginário, sem fazer cessar o processamento da normalidade existencial. Personagem e espaço, ainda que submetidos à logicidade estrutural mágica, semiotizam normalmente a proposta de realidade ficcional, não existindo, por isso mesmo, lugar para o estranhamento, nem para a experiência insólita. A narrativa do realismo mágico, inter-relacionando as condições significantes de duas esferas lógicas distintas, estrutura a situação imaginária por meio duma ação simultânea e duplamente semiotizante. De maneira que a proposta de realidade ficcional, semiotizada concomitantemente pelas duas condições significantes

inter-relacionadas, se apresenta como real e mágica simultaneamente, daí o *realismo mágico*, neutralizando dessa maneira a ambigüidade estrutural.

Baseados na classificação elaborada por Douwe Fokkema, nomeada pelo teórico como *convenções pós-modernistas*, passamos a analisar o modo como essas convenções interferem na composição do texto (sintaxe do texto e sintaxe do enunciado) e que função desempenham na situação de comunicação. A formulação dessas convenções está baseada no trabalho levado a cabo por vários autores citados por Fokkema, dentre esses autores destacam-se nomes como o de Ihab Hassan, Jerolme Klinkowitz, Jean Ricardou, David Lodge e muitos outros.

A partir da análise dessas convenções é possível afirmar que:

a) a relação entre o texto e o autor aparece muito menos tensa do que no código do Modernismo. O autor parece adotar uma postura de indiferença em relação ao estatuto de seu texto; não é relevante para ele de que forma e a partir de onde se inicia, de que forma se estrutura, como e onde acaba, se consiste em signos lingüísticos ou outros. É possível a ocorrência de um final múltiplo. Gide, em *Paludes* (1895), sugeriu um final alternativo, o que, segundo Fokkema, era ainda manifesta exceção no Modernismo. Porém, no Pós-Modernismo, o procedimento do final múltiplo é plenamente explorado como mostra *A mulher do Tenente Francês* (1969), de James Fowles. *Vida de Cidade* (1975), de Donald Barthelme, serve como exemplo de um texto com ilustrações intercaladas que pertencem ao próprio texto, ou seja, retirando-as estaríamos incorrendo na mutilação do texto. A novela *O Mez da Grippe* (1981), de Valêncio Xavier, é um exemplo de texto cuja essência e sentido estão fundados na própria ilustração. Em seu artigo intitulado *As Vozes Documentais no Discurso Romanesco* (1995), Marilene Weinhardt vê na novela de Xavier a inscrição “numa vertente da criação latino-americana que abre o seu caminho de ‘acesso à universalidade’ buscando, no diálogo que procura estabelecer com a Europa, ‘formulação explícita do autoquestionamento’ como modo de requerer ao Velho Mundo que ‘interrompa o seu silêncio...’”

Enquanto o modernista oferecia o seu texto ao público, acentuando a sua condição não definitiva, o pós-modernista pode findar a sua história em qualquer momento arbitrário; ao passo que o mo-

ernista preservava um modelo de encadeamento apurado de frases, parágrafos e capítulos, o pós-modernista aspira destruir a idéia de coerência, inserindo na narrativa textos que acentuam a descontinuidade, como questionários ou outros fragmentos desconexos.

É importante estar atento para o fato de que muitos textos pós-modernistas se estruturam sob a forma de uma coleção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar sentido. A conexão está sujeita a tornar-se problemática no interior do parágrafo ou da frase: é possível que as frases nem sempre se encontrem terminadas, caso em que o leitor é impelido a criar os suplementos necessários (*Lost in the funhouse*, de Barth). A enumeração estabelece uma opção privilegiada, ainda que seja possível localizar de uma forma moderada nos romances de André Gide, assim como em Thomas Mann, é normalmente utilizada pelos pós-modernistas. À semelhança de outros processos matemáticos, como a duplicação, a enumeração propõe um alto grau de arbitrariedade. Fokkema lembra que duplicação e reflexividade são processos de crucial importância em Borges, a duplicação de objetos perdidos (Hrönir), na história *Tlön, Uqbar Orbis Tertius*, (1972); e em *Todos os Fogos o Fogo*, de Carlos Fuentes. Em *Memorial do Fim* a duplicação e reflexividade desempenham papel de extrema relevância. O constante trânsito da narrativa de uma personagem para outra, de Machado para o Conselheiro, do Conselheiro para Machado, revela um refletir constante de imagens que cabem ao leitor semiotizar ou ressemiotizar, isso irá depender da sua capacidade de apreensão do código narrativo machadiano e do código ressemiotizado por Haroldo Maranhão.

A multiplicação dos moribundos é a configuração dos finais múltiplos de *o Memorial do Fim*. O livro pode ser lido tanto pelo viés da morte do Conselheiro Ayres, que para nós leitores adquiriu uma vitalidade só alcançada por personagens como Ema Bovary, dentre outras, como pelo viés da morte de Machado de Assis, considerado por nós o nosso maior escritor, aquele que instaurou a modernidade no romance brasileiro através do seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). O próprio *Memorial do Fim* é um palimpsesto de *Memórias Póstumas*, construído a partir do alicerce do código machadiano.

A multiplicação surge no final múltiplo, porém a multiplicação que não leva a lugar nenhum é um labirinto. Em *Dans le labirinte* (1959), de Robbe-Grillet ou em *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* (*O Evangelho de O. Corajoso*, 1973), de W. F. Hermans, o desenvolvimento do enredo não possibilita qualquer conclusão. O enredo labiríntico, rompendo as concepções comuns de tempo e espaço, representa um processo composicional nevrálgico da ficção pós-modernista.

b) No que diz respeito à relação entre o texto e o contexto social, os modernistas refugaram qualquer tipo de simulacro de lei esclarecedora da “realidade”, porém o Pós-Modernismo, muito próximo da sugestão de Wittgenstein, abriu mão inteiramente do desejo das explicações. Nos seus delineamentos apresentava antes uma paródia de explicação, produzindo uma lógica que aceita contradições internas, da mesma forma como ocorre na história de Borges *O Jardim dos Caminhos que se bifurcam* (1941), ou garantindo um estatuto ontológico a objetos que têm sua existência garantida somente na imaginação, conforme o hrönir em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, também de Borges. No universo do Pós-Modernismo, as palavras criam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, transformaram-se na única razão para o nosso mundo. É isso que garante a continuidade da fala pós-modernista, ainda que o pós-modernista tenha consciência de que não pode fazer mais do que recuperar significados cristalizados.

O pós-modernista está ciente de que o contexto social consiste em palavras e que todo novo texto é construído a partir dos alicerces de um texto anterior. É a afirmação do *palimpsesto* como referência à própria intertextualidade. Ainda que haja uma crença do pós-modernista sobre a formação do contexto social estar fundada predominantemente por palavras, existe uma exceção para a sua atitude de não-seleção: o pós-modernista prefere, de forma evidente, as palavras ao silêncio, o logocentrismo ao taoísmo. Fokkema lembra que da mesma forma que qualquer outro código, o pós-modernista possui também as suas inclinações: a dúvida ontológica pós-modernista está inserida nas palavras e só por elas se pode expressar.

c) A ênfase posta no código pelo Pós-Modernismo mostra-se mais clara que nos textos do Modernismo. Em certos casos, ocorre uma questão bastante interessante: saber qual a maneira de narrar

uma história é mais importante que a própria história. Isto pode ser aplicado ao filme *Fellini 8½*, de Federico Fellini, ou ao filme de Michelangelo Antonioni *Identificação de uma Mulher*. *Memorial do Fim* e *A Morte de Haroldo Maranhão* revelam que grande parte do sentido de uma história está fundado na aprendizagem da maneira de compreender o código, um código que sinaliza constantemente para que possamos perceber o hábito de repetir, sem que com isso tomemos consciência, o que se desgastou semanticamente. Em diversas passagens de teor metalingüístico o código é discutido e o narrador se revela enquanto autor do texto narrado.

Em casa, quando folhee a revista, é que me saltou a idéia má, que repeli. Afinal, da cabeça saltam-me perversas idéias vez por outra, que utilizo profissionalmente nas minhas histórias (*A morte de Haroldo Maranhão*, 1981: 69).

Já me afastava do litoral e do propósito, adiantando-me a nado barra afóra, a tratar de livros impressos e de padarias, quando a primeira idéia seria tratar de um certo livro, um certo romance de uma certa romancista, na feição ainda de manuscrito. A romancista não se vexa de maçar a paciência alheia pedinchando prefácios! É costume que se instalou no Império, e que prospera na República. Pede-se, a uma vigorosa figura em voga, endosso para letras em cujo desconto o próprio emitente não fia. Já se imaginou *Os Lusíadas* – de prefácio? Não se saberia mais quem fosse o autor do prefácio, conquanto pudesse haver enxergado até com olhos ambos, enquanto o apadrinhado, de olho escoteiro, mais amplamente esquadrinhou os assuntos da poesia, das batalhas e de Goa.

A romancista! Já me escapava, logo a puxo pela barra da saia. Trago-a para o teatro deste romance, que vai em frente, sem ventos que o favoreçam, mas em dados momentos bem que ajudados deles, obra que se deverá menos a qualquer outra causa que não a teimosia (MARANHÃO, 1991: 76).

Nos capítulos XXI e XXII intitulados respectivamente *o que os livros fazem* e *Perpétua Penha Nolasco* o narrador de *Memorial do Fim* discorre acerca da serventia dos livros e do engodo proporcionado por candidatos a autores que buscam abrigo em prefácios de autores consagrados, para seus livros. No capítulo XXIII, intitulado *Mistério despiciendo*, assim como o assunto tratado, o capítulo tam-

bém é *despiciendo*. O narrador discute com o leitor o que vale e não vale a pena ler na história narrada por ele. O que está sendo posto em discussão é o próprio ato da leitura como ato de escolha orientada pelo narrador, que irá aconselhar que determinados capítulos sejam postos de lado em função da pouca ou nenhuma importância que eles assumem na narrativa. Como exemplo podemos tomar o capítulo XXIX, *Lêmures*, nele é narrada a chegada da personagem Perpétua Penha Nolasco acompanhada de lêmures que vêm atazanar o que resta de vida ao moribundo. O narrador considera esse capítulo um capítulo inútil que merece ser estirpado como uma verruga, mas mesmo lhe desgostando imprimi-lo resolve deixá-lo. Tecido morto como as verrugas não causará ao leitor nada além do desconforto de lê-lo.

Ao longo de todo o texto o narrador discute com o leitor o estatuto da sua narrativa, propondo caminhos para a construção do sentido da narrativa. O narrador propõe uma limpeza no texto a fim de livrá-lo de tudo que é excessivo, de tudo que seja tralha, ou até mesmo que se deixe a tralha, os tecidos mortos já que estão mortos, não incomodam em nada.

d) No Pós-Modernismo, o mais “democrático” dos códigos literários, conforme ressalta Fokkema, o papel do leitor é revestido de uma importância maior que a dada a ele pelo Modernismo. O texto frequentemente se dirige ao leitor, dá-lhe instruções, coloca-lhe questões. Se por ventura existirem finais múltiplos, o leitor poderá escolher aquele que for da sua preferência, embora desempenhasse “melhor” o seu papel se colocando mais de acordo com o código do emissor, não manifestando qualquer preferência. Fokkema lembra que, por vezes, se encontra a tentativa de transformá-lo numa personagem principal, ou para descrever uma personagem como se fosse o leitor ou ouvinte. Porém, o mais importante nessa discussão é que não é possível encontrar, para esses textos, uma explicação simbólica que tenha que ser ratificada pela figura do autor ou por uma comunidade de leitores esclarecidos. Lembrando a advertência de Donald Barthelme, feita em seu livro *Snow White*, é necessário que não se leia nada nas entrelinhas, pois não há nada aí, nesse espaço em branco, para ser lido (BARTHELME, Donald. *Snow White apud FOKKEMA*, sd.: 73). Não devemos ler outras coisas nas coisas. Fokkema levanta a seguinte questão: de que maneira poderia um

código que questiona as distinções ocorrentes entre ficção e verdade, entre espírito e matéria, entre o agora e o depois, o aqui e o ali, incitar a qualquer tipo de explicação textual? Nas condições impostas pelo Pós-Modernismo, toda interpretação que esteja fundada em qualquer forma de conhecimento do mundo, na lógica do senso comum, na verificabilidade é dispensável se não mesmo completamente equivocada.

Fokkema ressalta que a semântica do Pós-Modernismo pode ser descrita em contraste com o código modernista. Porém existe uma dificuldade. Esta dificuldade está fundada na questão da não-seleção, princípio básico pós-modernista. A atitude pós-modernista está voltada para uma não distinção do que é relevante e irrelevante; esta postura nos coloca a seguinte questão: se se recusa distinguir entre relevante e irrelevante, de que forma poderemos diferenciar os campos semânticos que para ele são mais importantes dos que são menos? É possível detectar uma certa tendência para a prolixidade no código pós-modernista, porém, se o pós-modernista conservasse o princípio de não-seleção em relação a tudo, estaria, de fato, assumindo uma escolha. Conservando o princípio de não-seleção, o pós-modernista *toma* uma decisão. Fokkema vê nessa postura uma das contradições do código pós-modernista, uma das suas impossibilidades.

Como forma de descrever o universo semântico pós-modernista, podemos acatar a intenção pós-modernista de fazer predominar a não-seleção. Ao fim e ao cabo, essa vontade concretiza-se em ampla medida. Como resultado, encontraremos no centro do universo semântico pós-modernista os campos semânticos da *inclusão* e da *assimilação*. A consideração psicológica do autor e das personagens, característica do Modernismo, é posta em segundo plano. Os campos semânticos da *consciência* e do *desprendimento* estão circunscritos, no Pós-Modernismo, ao que Fokkema chama de terceira zona, não é feito uso polêmico deles, ou são simplesmente desprezados. Em lugar de estabelecer uma discussão, de forma intelectual e desinteressada, como fazia o modernista, das múltiplas opções que se abrem para ele, o pós-modernista incorpora e absorve o mundo que percebe, sem ter idéia ou sem querer saber como organizar esse mundo, a fim de que ele possa ser semiotizado. O campo semântico

da *percepção*, incluindo “observação”, “leitura”, “escuta”, “fala”, encontra-se próximo do centro do universo semântico do pós-modernista, porém trata-se de uma percepção assimiladora e possessiva, não reservada e judicativa como no Modernismo. Todo o sócio-código se revela ao estabelecer a seleção de determinadas palavras (usadas continuamente em contextos importantes), que, por meio de suas características semânticas, referem-se aos campos semânticos centrais do código. Fokkema julga que todas as palavras com o traço semântico (+poli) ou (+pan) estão sujeitas à inclusão no campo semântico da *inclusão*. “Labirinto” é uma dessas palavras que é utilizada por Jorge Luís Borges e também por Alain Robbe-Grillet, porém a noção de labirinto estará presente em todos os pós-modernistas: de John Barth (*Lost in the Funhouse*) a Ítalo Calvino (*As cidades invisíveis*). A palavra “espelho” e outras que remetem à noção de duplicação ou multiplicação são utilizadas de forma extraordinária por autores como Borges, Gabriel Garcia Márquez, Robbe-Grillet, Calvino e outros. O termo viagem é um termo privilegiado em Butor, Borges, Peter Handke e Calvino, dentre outros, em particular assumindo a conotação de viagem sem destino, que expressa a imensidão do espaço e a ineficácia do esforço humano, dando à palavra um sentido diferente do seu uso modernista.

A ficção pós-modernista não respeita fronteiras. O pós-modernista abre mão de se concentrar no eu interior, como faziam os modernistas. As personagens das narrativas pós-modernas podem deslocar-se tão longe quanto o espaço cósmico, ou o futuro distante; fazem experiências com drogas e com a automatização; satisfazem-se com a massa desestruturada das palavras, a biblioteca, a enciclopédia, a publicidade, a televisão e os outros *mass media*. No romance *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), de José Endoença Martins, encontramos vários dos pontos estruturadores do sócio-código do Pós-Modernismo. Na narrativa, a personagem principal é Capitu, que dá um basta nas amarras que a prendem ao *Dom Casmurro* de Machado de Assis e emigra para o *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de Endoença Martins. O deslocamento da personagem se dá de uma narrativa a outra, de uma linguagem a outra. A personagem experimenta de tudo, desde o trânsito de uma narrativa para outra que é realizado com certa frequência, passando pelo uso de

drogas até o seu contato com a cultura de massa personificada na cantora Sula Miranda e sua moda cor-de-rosa. Em *Memorial do Fim* a fronteira do *real histórico* é constantemente rompida pela *realidade ficcional*. Assim como Capitu em *Enquanto isso em Dom Casmurro* busca dar “uma prensa no autor. No Machado como ela gostava de chamá-lo” (ENDOENÇA MARTINS, 1993: 11), O Dr. Lobo Neves irá ter uma conversa com o Machado, conversa essa que não sabemos qual foi porque o narrador desculpa-se por omiti-la, pois ao encontrar a porta do gabinete de Machado fechada abre mão da sua prerrogativa de autor de poder elaborar artifícios que possibilitam a transposição desse tipo de obstáculo.

Os fatos antecedentes andavam muito calmosos, e o autor escusa-se de omitir a palestra que entretiveram Lobo Neves e o Sr. Machado; porque, dando com a porta do gabinete cerrada, não ousaria transpô-la por um dos fáceis arranjos que sabem empregar os autores. Foi importante o que disseram? Não foi? Trataram da organização do gabinete João Alfredo? Soubesse que Lobo Neves se retirou levando no bolso do sobretudo um vidro de *Nux vomica*. Por quê? De que mal terá se queixado, que levasse o hóspede a muni-lo da redução infinitesimal do veneno, que passa a curar quando feito em partícula da partícula (MARANHÃO, 1991: 48)

Um pouco mais adiante percebemos que Machado não está só, mas acompanhado pelo autor da narrativa (possivelmente Brás Cubas).

Já se vê o sr. Machado, e o autor também galgando a escada com os vidros homeopáticos restantes, o *Calcarea* e o *Tribomureto* (Ibidem: 48).

Retomando um pouco a leitura do fragmento anterior, é possível percebermos que o que no início do capítulo dá idéia de ser a casa de Machado de Assis revela-se como sendo a residência do Conselheiro Ayres:

É de crer-se que os deuses que presidem às tormentas só esperassem a saída de Lobo Neves para romper-se no céu uma grave

tempestade. Relâmpagos gizavam o céu e fuzilavam momentâneas luzes no aposento oprimido da penumbra; os trovões anunciavam catástrofes. A ira celeste desabava em obra de um minuto. O Conselheiro correu para a cama, puxou o lençol, recobrindo a cabeça e o corpo soterrado de medos. Tremia e crescentemente agitava-se, a meio ponto do desmaio. Tremia obrigando o lençol a tremer. Logo chegava Dona Carola, para sossegá-lo com escolhidas palavras, impondo-lhe na cabeça a mão espalmada e consoladora. O pavor procedia do morro do Livramento, quando os raios estavam mais próximos e os trovões troavam mais alto. De quem seria a outra mão que em silêncio se acercava, e que sumia quando o menino e o céu haviam sossegado? O menino Joaquim Maria temia descobrir a cabeça para não se expor às descargas do céu que o fariam em carvão (Ibidem, 48-49).

A citação é um pouco longa, porém necessária para que se possa perceber a transmutação de Machado de Assis no Conselheiro Ayres e do Conselheiro em Joaquim Maria. Detecta-se nessa passagem de *Memorial do Fim* a presença da multiplicidade ou a própria construção em espelho onde numa transformação constante nos deparamos ora com a ficção, ora com a realidade, ora com esses dois fenômenos entrecruzados produzindo uma nova realidade ficcional. Este processo de estruturação organizacional da narrativa irá se repetir durante toda a narrativa, seja no espelhamento de um personagem no outro, através da intercalação da imagem do moribundo Machado/Conselheiro Ayres, ou Conselheiro Ayres/Machado, seja no cruzamento de personagem históricas com personagens ficcionais José Veríssimo/Marcela Valongo, seja na multiplicação dos personagens Conselheiro Ayres/Aguiar/Machado, Marcela/Fidélia/Hilda, seja na multiplicidade de narradores Brás Cubas/Conselheiro Ayres/Bentinho/Machado de Assis/José Veríssimo/Mário de Alencar/Medeiros e Albuquerque/Haroldo Maranhão. *Memorial do Fim* estrutura-se como a alma exterior da obra machadiana; a sua construção em fragmentos é uma busca da identidade perdida diante do espelho. Não é gratuita essa forma de construção da narrativa. Por ser um romance de leitor, leitor de uma obra extensa, o que vem à tona nessa escritura são fragmentos. Esses fragmentos são pedaços dessa alma esfacelada, que nunca se fixa, que está sempre oscilando entre ser Ayres ou Machado.

É extremamente tentador aproximar Ayres de Machado, fato este que não é admissível nem acobertado por uma leitura ingênua. Porém, o pós-moderno, com a sua completa ignorância das fronteiras e dos cânones, faz essa aproximação. É possível que ao fazê-lo esteja finalmente proporcionando o encontro de Machado com a sua *alma exterior*. Posto diante do espelho, Machado tem a possibilidade de se reconhecer como o Conselheiro Ayres. É possível que o *acontecimento* na narrativa, a morte de Machado de Assis, se transforme num outro *acontecimento*, a reflexão do criador na criatura e da criatura no criador.

Capítulo 4

A dessemiotização pós-moderna do discurso ficcional

Acusado constantemente de promover uma celebração esquizofrênica do passado, de ser o pastiche de estilos mortos, o pós-moderno se revela um movimento dessemiotizador.

O pós-moderno elabora o seu código a partir da própria linguagem e busca na cultura os signos que irão constituir o seu discurso. Como exemplo, para demonstrar o processo de dessemiotização do signo, utilizamos em nosso trabalho a obra *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis*. O romance, utilizado para demonstrar a forma de estruturação do discurso literário na pós-modernidade, foi totalmente construído a partir de signos cristalizados da obra machadiana.

Todas as personagens de *Memorial do Fim*, apesar de terem como referência a obra de Machado de Assis, em nada mais se ligam a ela. O Conselheiro Ayres, Machado de Assis, Lobo Neves, Brás Cubas, Marcela, Dona Carmo, Aguiar e Fidélia só existem enquanto signos, pois foram todos dessemiotizados. O processo de dessemiotização pelo qual passaram essas personagens resulta numa nova condição, a condição de *signo puro*, signo este que será estruturado de uma nova forma pelo pós-moderno.

O trabalho que o pós-moderno realiza é um trabalho de descodificação que produz uma recolocação dos elementos do discurso literário dentro de uma nova economia ficcional. No romance pós-moderno os elementos do discurso romanesco são reagrupados como linguagem, como signos, livres de qualquer outra referência.

Tomando a noção de signo como aquilo que está no lugar de alguma coisa e entendendo que todo signo está carregado de uma intenção de comunicação, chegamos à conclusão de que o signo pós-moderno, longe de ser um mero pastiche que supera a paródia, conforme o classifica Fredric Jameson (1993: 27), não implicando dessa forma a criação de nada novo, é, na realidade, uma produção.

Machado de Assis exprime em suas obras uma sociedade definida e bem estruturada, característica do seu tempo. O romance machadiano significava um real, um real com uma saudade do passado, por isso é possível constatar uma frequência da memória em seus textos.

Todo signo é um signo *de*: o Conselheiro Ayres é um signo da obra machadiana, mas em o *Memorial do Fim* o signo Conselheiro, enquanto integrante de uma realidade ficcional pós-moderna, anula o seu referente, assumindo dessa maneira a condição de signo do signo.

Toda lembrança é ficcionalizante. Tomando isso como um dos pontos da nossa tese, é possível aceitar a recuperação da memória em *Memorial do Fim* como um processo de reficcionalização, resultado da dessemiotização do texto machadiano. Ao passar pelo processo dessemiotizador (desficcionalização), os signos da obra machadiana são liberados da condição de signos *de* e realocados dentro de uma nova ordem ficcional (reficcionalização).

O texto machadiano só pode ser recuperado enquanto linguagem e como toda recuperação é uma recuperação ficcionalizadora, portanto, dessemiotizadora, pois a nova formulação só é possível a partir do universo da linguagem.

A arte pós-moderna tem como uma das suas características contestar de maneira aberta e franca princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade, que são constituintes das premissas básicas do humanismo liberal. Esses princípios que direcionam o liberalismo burguês ainda desempenham um papel em nossa cultural, porém já não são mais encarados como eternos e imutáveis.

Os paradoxos da teoria pós-moderna e de sua prática posicionam-se no interior do sistema e mesmo assim agem com o objetivo de possibilitar que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficções ou como estruturas ideológicas. Isso não invalida o seu valor de “verdade”, mas determina as condições dessa “verdade”.

Esse tipo de processo revela os percursos dos sistemas significantes que constituem nosso mundo – um mundo formado por sistemas construídos com a finalidade de atender às nossas necessidades.

Roland Barthes (1982), ao discorrer sobre o *Nouveau Roman*, ressalta como uma característica do tempo em que vivemos o fato de hoje a nossa sociedade ser particularmente difícil de compreender. O homem vê-se quase que impossibilitado de analisar. Vivenciamos uma situação de ambigüidade, pois ao mesmo tempo vivemos numa sociedade de classes e sociedade de massas. Os grandes problemas da sociedade apresentam-se de forma embaralhada. A própria cultura política aparece como marca de um tempo de estagnação. Como não poderia deixar de ser, esses fatores díspares influenciam a escrita e traduzem-se nela.

Barthes vê na escrita a arte de levantar questões e não de responder a elas, ou de as resolver:

Só a escrita pode levantar uma questão e, porque carrega consigo uma força, ela pode deixar em suspenso essa questão. Quando as questões levantadas são verdadeiras, elas incomodam (BARTHES, 1982: 15).

Assim como o romance modernista desenvolveu essa consciência de que a literatura era a maneira de levantar questões, entendemos que o romance pós-moderno também a tenha desenvolvido.

Procuramos enfocar é a forma como se constrói o sentido no romance da pós-modernidade. Entendemos que essa pode ser a questão levantada pela literatura pós-moderna. De certa maneira, estamos bastante próximos da questão formulada pelo *Nouveau Roman* francês: “Será que as coisas significam alguma coisa?”.

Até a formulação dessa questão, a literatura não havia posto em dúvida o sentido das coisas. Isso quer dizer que, neste caso, a totalidade do que nos rodeia pode ser tanto um acontecimento ou mesmo um objeto. A literatura tem como função levantar esse questionamento por intermédio da narrativa, do romanesco, da personagem ou do objeto.

A inclusão do objeto nessa série cria um certo estranhamento. É necessário que seja feito um certo esforço a fim de que se possa entender o porquê dessa inclusão. O objeto sempre traz consigo um sentido, ou uma mensagem, pois isso é próprio da sua condição de signo.

Barthes chama atenção para o fato de que, apesar de o homem dotar o objeto de sentido, ele nunca lhe serviu de material literário. Os objetos não eram considerados nos romances: o *Nouveau Roman* mostrou o objeto sem recordações, sem poesia, numa descrição baça, não realista. O objeto aparece agora destituído da auréola dos sentidos, “e é daí que nasce a angústia, que, em si, é um sentimento profundo, metafísico” (Ibidem, p. 16).

A questão do sentido é fundamental para que se possa entender o romance pós-moderno. Na pós-modernidade, a linguagem passa a ser a grande fonte doadora de subsídios para a construção de uma nova linguagem na Arte. Com o impasse a que chegou o Modernismo após alcançar o seu lugar no museu, não restou grande coisa a se elaborar em termos de linguagem. Eis que surge então o pós-moderno, não como proposição salvadora, como criador de uma nova linguagem, mas como reelaborador de todos os signos construídos e cristalizados pelo Modernismo e não só por ele.

O que faz o pós-moderno ao lançar mão da produção cultural do Modernismo é questioná-la enquanto vanguarda que se acomodou e se esgotou enquanto estilo. E nesse questionamento ele dessemiotiza as suas produções. Essa dessemiotização livra a produção modernista da sua significação de vanguarda, restando dessa forma apenas a sua condição de linguagem (signo lingüístico comum) integrada na cultura.

A forma pela qual o pós-moderno realiza essa dessemiotização se configura a partir dos seus procedimentos em relação ao código modernista. Enquanto os modernistas buscam estabelecer uma visão de mundo autêntica e válida, ainda que extremamente particular, o pós-modernista abandonou todo e qualquer esforço no sentido de representar o mundo de acordo com as convicções e sensibilidades de um único sujeito. O pós-modernista não privilegia os seus pontos de vista particulares em relação aos pontos de vista sustentados pelos outros, rejeitando as hipóteses intelectuais modernistas como arrogantes, arbitrárias e irrelevantes.

Há uma opção por parte do pós-modernista pela não-discriminação: aqueles intelectuais que desejam ocupar o trono vazio de Deus e daí propagar o evangelho do seu universo semântico irão encontrar a sua resistência. As hierarquias discriminadoras são completamente rejeitadas e há uma preferência pela não-seleção ou por uma

quase-não-seleção. Essa postura do pós-moderno leva a uma recusa da distinção entre verdade e ficção, passado e presente e entre relevante e irrelevante.

Vimos que o autor pós-moderno estabelece uma relação muito menos tensa com o seu texto. Há uma aparente indiferença em relação ao estatuto do texto, pouco importando como e onde se inicia, como se encadeia ou onde termina, se se constitui de signos lingüísticos ou outros. O texto pós-modernista pode ter o final de uma história decretado a qualquer momento, de forma arbitrária. A idéia de conexão, ainda preservada pelo Modernismo, se encontra ameaçada pelo Pós-Modernismo: frases, parágrafos, capítulos, todos estão sujeitos a serem detonados pelo código pós-moderno.

A descontinuidade e fragmentação encontram total acolhimento dentro do novo código. O código literário é colocado em xeque obrigando o leitor a buscar a coerência, pois o encadeamento pode tornar-se extremamente problemático no interior da frase, do parágrafo ou do capítulo. Surge dessa forma o enredo labiríntico que destrói as concepções comuns de espaço e tempo, que constitui o processo composicional crucial da ficção pós-modernista.

No que diz respeito ao contexto social e sua relação com o texto, os modernista recusavam qualquer tipo de simulacro de lei explicativa da "realidade", mas o Pós-Modernismo deixou completamente de lado o desejo das explicações. "Nas suas descrições apresentará antes uma paródia de explicação, desenvolvendo uma lógica que admite contradições internas" (FOKKEMA, sd.: 69).

No universo pós-modernista cabe às palavras a função de inventoras do nosso mundo. Elas enformam o mundo. Tornaram-se a única justificativa para o nosso mundo. Apoiado nisso é que o pós-modernista continua a produzir o seu discurso, ainda que tenha consciência de que não pode mais do que recuperar significados cristalizados.

O trabalho elaborado com os signos cristalizados revela uma consciência de que o contexto social é formado de palavras e de que todo novo texto tem suas bases assentadas sobre um texto anterior. A relação entre o texto e o código e conseqüentemente a ênfase no código se mostra mais clara que no texto modernista.

Uma das questões surgidas a partir desse centramento no código será a de como a forma de contar uma história se tornar mais

importante que a própria história. Isto aplica-se ao filme de Stanley Kubrick *O Grande Golpe* e também à obra que é objeto de nosso estudo, *Memorial do Fim*. Em diversas passagens da obra, de teor metalingüístico, o código ficcional é posto em discussão:

Certas pessoas assentaram que livros lesam mais que alimentam. Prefiro não opinar, ao menos por ora. Não me proponho a descer às camadas mais fundas da questão. O tédio não me animaria os braços a cavar; sem considerar-se que do esburacar do chão, sendo ele farelento, resulta poeira, e poeira afeta o nariz, e nariz afetado pela poeira espalha espirros e perdigotos. Livros são bem-quistos e malquistos, restando saber em que proporções. Ora, ponhamos cobro aos círculos concêntricos, ao redor da cova onde se sepulta o mistério essencial dos livros (MARANHÃO, 1991: 75).

No código pós-modernista, o leitor ocupa um papel fundamental, ganha maior realce do que no Modernismo. Constantemente, o texto estabelece com ele uma interlocução, dá-lhe instruções, coloca-lhe questões. Na possibilidade de existência de finais múltiplos, o leitor tem autonomia para se decidir pelo caminho que melhor lhe satisfaça, ainda que se espere dele um comportamento mais de acordo com o código do emissor ao optar pela não preferência.

Esses elementos apontados como característicos do pós-moderno arrolados aqui servem para demonstrar a forma como eles exercem sua função dessemiotizadora das intertextualizações (fatos, personagens, contextos), a fim de utilizá-los apenas como linguagem instauradora, numa nova *associação* sintagmática, para a criação de uma nova proposição de realidade ficcional.

No caso de o *Memorial do Fim*, a manipulação das várias personagens machadianas e dos diferentes contextos, inclusive a figura do próprio Machado, seus amigos e o contexto histórico, instaura uma total ambigüidade no universo ficcional machadiano, permitindo recuperá-los como linguagem (signos lingüísticos comuns), para a criação de uma outra proposição de realidade ficcional.

Os modernistas estruturavam as suas proposições de realidade ficcional a partir de mundos concebíveis e possíveis; os pós-modernistas escrevem sobre mundos concebíveis, ao menos imagináveis,

porém irrealizáveis, impossíveis, mundos que só encontram possibilidade de concepção na nossa imaginação. O termo “impossível” está referenciado a uma impossibilidade *empírica* fundada na nossa experiência de mundo (FOKKEMA, sd.: 82).

Essa é uma das características do processo de dessemiotização que o pós-moderno realiza em relação ao Modernismo. Desdobramento de uma mesma realidade, modernidade, Modernismo e Pós-Modernismo diferem fundamentalmente numa questão básica: o tempo. O Modernismo vivenciou uma conquista antecipada do futuro, o que significa dizer que ele viveu no presente o futuro antecipado, enquanto o Pós-Modernismo vive no presente o passado *sido*. Isto porque o presente pós-moderno é o futuro moderno antecipado que, por já ter sido experimentado, é passado.

Na narrativa de semiotização de acontecimento, quando o acontecimento assume seu próprio investimento lógico, ele se liberta da apreensão racionalizante das razões objetiva e subjetiva e conseqüentemente é declarado irracional, absurdo, sem sentido e louco. Baseados nessa formulação podemos concluir que a imagem de mundo da modernidade, sob o efeito da ação organizadora da lógica factual que funciona como princípio racionalizante da razão objetiva, funda-se como uma realidade que o homem não pode moldar, que não o fundamenta nem o integra, daí ser percebida como desprovida de sentido e absurda.

Vasconcelos da Silva (1992) argumenta que, para a modernidade, essa nova condição racionalizante representa o estabelecimento de uma nova razão humana que traz consigo o poder de estabelecer as bases de uma nova consciência universal, integradora de uma nova condição humano-existencial.

A partir do estabelecimento dessa nova condição existencial, tudo que for percebido como estranho, desprovido de sentido, loucura ou absurdo passa a ser considerado como moderno. Dessa forma, o Modernismo, na condição de primeiro estruturador da modernidade, impôs a nova condição racionalizante da imagem de mundo por meio de estruturas arquetípicas de representação histórica e organizadoras do caos.

Com a ordenação do caos, submetido à racionalização estrutural, o Modernismo elaborou a sua representação de mundo. Representação esta, como vimos anteriormente, fundada a partir da idéia

de mundos concebíveis e possíveis, mas que se encontrava aquém do mundo novo planejado.

Para Vasconcelos da Silva, a ordenação do caos operada pelo Modernismo não representou a imposição de uma nova ordem ao caos, a moldagem do caos, imprescindível para o engendramento de um novo mundo. Essa ordenação representou na verdade apenas uma contenção do caos.

Porém, a manipulação do tempo não possibilitou essa visão, porque o mundo representado historicamente era o futuro antecipado, enquanto, ao mesmo tempo, o princípio reificante do caos submetia o presente abstraído. Somente na segunda etapa da modernidade, com o estabelecimento do Pós-Modernismo, é que a racionalização estruturada será denunciada como consequência de uma razão *não humana*. O Modernismo perde a sua força, o seu jogo estrutural já não é mais percebido como absurdo ou sem sentido. O código modernista caiu no domínio público: daí, o seu esvaziamento, sua cristalização e sua aceitação no museu, conseqüentemente a sua acomodação como arte domada.

A segunda etapa da modernidade estabelece-se por meio do mesmo processo da primeira, a partir do princípio reificador do caos. O Pós-Modernismo, enquanto estruturador da segunda etapa da modernidade, impõe, evocando o nome de uma razão humana, a liberação do caos, a partir da denúncia da racionalização estrutural e de uma necessidade de implosão dessas mesmas estruturas, gerando, dessa forma, uma vivência do caos, pois só essa vivência é capaz de humanizá-lo, dotando-o de uma nova consciência humana. Apenas por intermédio da vivência do caos é que é possível humanizá-lo e, como consequência desse processo, se estabelece a possibilidade de transformá-lo em matéria humana, na origem de uma nova consciência humana. Por isso, o forte antiempirismo e a construção de mundos concebíveis, imagináveis, porém impossíveis, mundos que só encontram lugar de sustentação na nossa imaginação. Mundos dessemiotizados que irão se estruturar a partir de uma nova realidade que é a realidade da linguagem.

A linguagem, na pós-modernidade, estrutura-se como mundo doador de signos que, organizados por meio do discurso ficcional, adquirem uma significação livre de qualquer elo referencial. Esses

signos irão compor esses mundos imagináveis e possíveis dentro da nossa imaginação, mas não só aí, pois o processo da dessemiotização, ao realocar os signos, torna o *mundo possível* dentro do próprio universo da linguagem.

Visto tudo isso, há ainda uma impossibilidade *lógica* nos textos pós-modernistas, conseqüência de uma contradição interna do código pós-modernista. Essa contradição se configura na opção pela não-seleção, que é, conseqüentemente, como toda opção, uma escolha.

Em *Memorial do Fim*, no que diz respeito à multiplicidade de narradores, ocorre uma opção pela não-seleção. Caberá ao leitor a escolha de qual narrador seguir, ou optar por não acompanhar nenhum especificamente. Ao se decidir por não seguir nenhum dos narradores, o leitor se integra ao código pós-modernista da não-seleção, deixando-se conduzir, dessa forma, pela sucessão formal dos capítulos e pelo jogo estabelecido na mudança constante de narradores e fatos narrados.

Os narradores de o *Memorial do Fim* não são portadores de um passado – conseqüência da dessemiotização – e não têm um futuro, nem ligações nem preocupações, e não distinguem entre o relevante e o irrelevante, porém, podem responder a qualquer questão, mesmo que, por vezes, de forma tal que os seres humanos não o podem assimilar ou analisar.

Historicamente, o problema da indiferença se mostra inconsistente; se não de todo irrealizável, é pelo menos desprovido de interesse. Esta é uma das principais questões “filosóficas” que o Pós-Modernismo colocou em discussão. A indiferença consistente ou a não-seleção não parecem constituir uma qualidade humana. De uma maneira geral, o Pós-Modernismo demonstra uma opção pelas palavras ao silêncio, opta pela imaginação à experiência, pelo texto verbal ao contexto empírico. É através da exteriorização dessas características que o código pós-moderno revela as suas tendências. No momento em que esse código se tornar domínio de um grande número de leitores e escritores será chegada a hora da sua substituição por um novo código, que necessariamente revelará as suas inclinações para outros aspectos (FOKKEMA, sd.: 83).

O código pós-modernista está ligado a determinado estilo de vida e a uma determinada visão da vida comuns no mundo ocidental. Isso, é claro, inclui a América Latina.

A preferência literária pela não-seleção coincide com a dificuldade de escolha produzida por condições de vida altamente sofisticadas e que possibilitam a uma parcela da população mundial um grande número de opções dentro do chamado mercado de consumo. O apelo pós-modernista não encontra lugar no mundo como um todo. Longe de ser um consenso, ele mostra que, se voltarmos a nossa atenção para outra parte do mundo, veremos que a ênfase antiempírica na imaginação do Pós-Modernismo não nos proporciona, por exemplo, uma resolução para o problema do fanatismo religioso.

O código pós-modernista tem claramente as suas limitações geográficas e sociológicas, o que constitui um fator a mais para que, num futuro próximo, a arte venha a estabelecer um novo código que talvez possa solucionar alguns dos nossos problemas atuais.

Conclusão

O *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis* é um romance pós-moderno em que os signos que o compõem foram dessemiotizados com a finalidade de serem realocados numa nova lógica semiotizante. Pretendemos iluminar alguns índices que se reportam à questão da construção do sentido no discurso ficcional dentro da estética do Pós-Modernismo.

Tratamos, pois, de questões relativas à fragmentação do narrador, que aparece no texto de Haroldo Maranhão como uma imagem refletida num espelho estilhaçado. Conseqüentemente, ele, o narrador, se revela para o leitor também de uma forma estilhaçada. Tratamos ainda da autoria, do entrecruzamento que ocorre, por um processo mágico, entre a realidade histórica e a *realidade* ficcional.

O que resta desse estilhaçamento e desse entrecruzamento são signos que só podem ser recuperados como signos lingüísticos, signos esvaziados de qualquer outro sentido que não o da própria linguagem.

A crítica se tem referido ao pós-moderno como um pastiche de estilos mortos, um museu de grandes novidades. Buscamos analisar se essa afirmação é verdadeira. É em uma narrativa pós-moderna, *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, que é possível encontrar uma definição do passado, que é bastante útil no que diz respeito ao uso que faz dele o pós-moderno:

O passado é apenas um lugar de reflexão que o homem presente pode escolher (ou não) para melhor direcionar a sua posição no hoje e no amanhã. Sendo o lugar da reflexão, o passado não tem um valor em si que deve ser preservado a todo custo, mas pode e deve ter um valor que lhe é dado pelo horizonte das expectativas do presente (SANTIAGO: 1994: 85).

Concordamos com o sentido de pastiche, pois entendemos que o passado vivenciado hoje foi na realidade o futuro do nosso passado, vivenciado no presente do Modernismo. Concordamos com a antecipação temporal, pois, tendo o Modernismo vivido o futuro no presente, pouco ou nada deixou para ser experimentado no nosso presente. Restou-nos então um arsenal cultural cristalizado que é vasculhado com o auxílio da memória, memória fragmentada e fragmentária, que revolve o passado em busca de signos para serem realocados, dessemiotizados. Com esse processo, o pós-moderno abriu mão da sensação de ter chegado tarde no mundo e da sensação de que tudo já tinha sido feito. A sua postura é a de desdesignificar, desficcionalizar para poder ficcionalizar a partir de uma nova lógica que não comporta mais a visão de mundo modernista.

Considerando que o fato de dessemiotizar constitui uma criação, o Pós-Modernismo, manipulando a herança cultural através do pastiche e da intertextualidade, instaura uma nova condição de produção de signos, estabelecendo uma nova relação do homem com o mundo. Apesar de optar pela não-seleção, o pós-moderno rejeita a intuição, o seu projeto é elaborado com a finalidade de problematizar e subverter questões que dizem respeito a noção de sujeito, contestando a noção de um *Eu* unificado e uma consciência integrada por meio de uma subjetividade coerente. A cultura pós-moderna é portadora de uma consciência da qual é impossível escapar ao envolvimento com tendências econômicas e ideológicas de seu tempo. Ela só pode problematizar o *dado* e o *óbvio* em nossa cultura, daí o seu envolvimento com o passado.

O pós-moderno, por não ter o seu código ainda sob domínio público, apesar de estarmos convivendo com ele há pelo menos quarenta anos, ainda é visto com desconfiança. Este trabalho sustenta que essa utilização do passado, longe de ser uma utilização negativa, de pura citação, é na verdade, a produção de uma nova proposta de elaboração ficcional.

Embora tendo limitações geográficas, nada impede que o pós-moderno, pelo menos no mundo ocidental, seja aceito como movimento estético que veio para ficar até que um novo estilo venha destroná-lo. Mas, para que isso ocorra, será necessário que se tenha alcançado o domínio do seu código. Somente a partir da total apreensão do código pós-moderno é que ele poderá ser decretado um estilo morto.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo, In *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução de José Lino Grünneval... [et al.] - São Paulo: Abril Cultural, 1980 . (Os Pensadores)
- ADORNO, Theodor W. E Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*: Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Travessia)
- . *Memorial de Aires*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978
- . *Esau e Jacó*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978
- . *Páginas recolhidas*. São Paulo: W. M. Jackson inc., 1952.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Vol. 1. Tradução: Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. (Coleção Ciências Sociais)
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*: ensaios de crítica. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura/Iluminuras, 1990.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHELME, Donald. *Vida de cidade*. Tradução: Jaime Prado Gouvêa. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*: São Paulo: Perspectiva, 1970.
- . A escrita do acontecimento In *Semiologia e lingüística*: seleção de ensaios da revista "Communications". Petrópolis: Vozes, 1971. (Novas perspectivas em comunicação/2)
- . *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- . *O grão da voz*: entrevistas 1962-1980. Lisboa: Edições 70, 1982. (Coleção Signos, 37)
- . *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- . *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- . *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BELL, Daniel. *O advento da sociedade pós-industrial: uma tentativa de previsão social*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 4a ed. . São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONHEIN, Gerd. Diferença e totalização In *O Idiota e o espírito objetivo*. Porto Alegre: Globo, 1980.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1972.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. (Biblioteca básica)
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Tradução: Carmem de Carvalho, Artur Morão. Lisboa: Edições 70, São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CANIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2a ed., São Paulo: Atual, 1987. (Série Documentos)
- CARVALHO, Maria Cecília M. de (org.). *Construindo o saber: técnicas de metodologia científica*. Campinas: Papyrus, 1988.
- CASTORIADIS, CORNELIUS. *O mundo fragmentado: as encruzilhadas do labirinto 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- CASTRO, Manoel Antônio de . *Geração discursiva: o Pós-Modernismo In Passagens da modernidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982. (69)
- CHALHUB, Samira (org). *Pós-moderno &: Artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: LP&M, 1990.
- COELHO, Nely Novaes. *Literatura e linguagem*. 3a ed.. São Paulo: Quiron, 1980.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CORTAZAR, Júlio. Ler é sempre botar o dedo no gatilho. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro/Secretaria de Ciência e Cultura. Ano 1, n. 2. 1984.
- COUTINHO, Eduardo F. O Pós-Modernismo e a ficção contemporânea: riscos e limites. *Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras - Pós-Gaduação, ano 1, no 1, 1993. 160 p.

- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Semiótica narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- DUROZOI, Gérard, LECHEBONNIER, Bernard. *O surrealismo*. Tradução Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Lisboa: Livraria Almedina, 1976.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da estética*. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução Letizia Zini Antunes e Alvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e Pós-Modernismo*. Tradução: Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. (Coleção cidade aberta. Série megalópolis)
- FOKKEMA, Douwe W.. *História literária, Modernismo e Pós-Modernismo*. Tradução: Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, S.d. (Coleção Vega Universidade)
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.
- GOFFMAN, Erwing. *Estigma: notas a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 3a ed.. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1980.
- GREIMAS, A. J, COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUYSSSEN, Andeas. Mapeando o pós-moderno. In *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série logoteca)
- JAMESON, Fredric. O Pós-Modernismo e sociedade de consumo. In *O mal-estar no Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

- KAPLAN, E. Ann. (org.). *O mal-estar no Pós-Modernismo: teorias e práticas*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- KONDER, Leandro. *O marxismo da melancolia*. 2a ed.. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KOTHE, Flávio R. Paródia e cia. In *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 62, julho-setembro 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. (Rumos da cultura moderna)
- LIMA, Luís Costa. Pós-modernidade contraponto tropical. In *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LÖWY, Michael. *Ideologia e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 4a ed.. São Paulo: Cortez, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Tradução: Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1987. (Coleção Viragem)
- . *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 3a ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MARANHÃO, Haroldo. *A morte de Haroldo Maranhão*. São Paulo: GPM, 1981.
- . *O Tetranelo del-rei*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- MARANHÃO, Haroldo. *Cabelos no coração*. Rio de Janeiro: Rio Fundo editora, 1990.
- . *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- . *Miguel miguel*. Belém: Edições CEJUP, 1992.
- MARTINS, José Endoença. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. Os estilos históricos na literatura ocidental. In *Teoria literária*. 2a ed.. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- . *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* ensaio crítico sobre a escola neo hegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- . *O fantasma romântico: e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- . *Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna*. In *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 2a ed. . Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952. (Coleção "Rex")

- MOISÉS, Leila Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- . *Flores na escrivainha*. São Paulo: Cia. das letras, 1990.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. Vol. II
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Dom Qixote, 1982.
- NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. *Mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural, Casa Romário Martins, 1981.
- PANDOLFO, Maria do Carmo. *A cantiga do texto em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2a ed.. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. 2a ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos)
- PORTELLA, Eduardo. *Passagens do tempo: os nomes da representação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. (n. 80)
- . *As modernidades*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 84, janeiro-março, 1986.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REVISTA TEMPO BRASILEIRO. *Modernidade e pós-modernidade*. 2a ed.. no 84, janeiro-março 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto: ensaios*. 2a ed.. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Do pós-moderno ao neo-moderno*. In *Modernidade e pós-modernidade*. 2a ed.. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.
- . *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- . *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3a ed.. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Cia das letras, 1989.
- . *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 10a ed.. São Paulo: Brasiliense. (Coleção Primeiros Passos)
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.
- . *A Paraliteratura*. In *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. O pós da modernidade. *Revista das FIVA*, Rio de Janeiro, Faculdades Integradas Veiga de Almeida, v. 1, n. 1, p. 13 - 17, jan./jun. 1992.
- SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: UNICAMP, 1994. (Coleção Viagens da Voz)
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4a ed. . São Paulo: Nobel, 1991.
- TRIGO, Luís Gonzaga Godoi. A pedra e a falta. In *Paradigmas filosóficos da atualidade*. Org. Maria Cecília Maringoni de Carvalho. Campinas: Papirus, 1989.
- VESCHI, Jorge Luiz. *Caos sensível*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.
- VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1984. (Coleção Figuras do passado)
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- WEINHARDT, Marilene. *As vozes documentais no discurso romanesco*. Curitiba: UFPR, 1995. (Texto digitalizado)
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Abril, 1975. (Coleção Os pensadores)
- ZAJDSZNAJDER, Luciano. *Travessia do pós-moderno: nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.





Outros lançamentos da Editora UnB

Filosofia da História

G. W. E. Hegel

Amigos traiçoeiros

Thiago de Mello / Sérgio Bath

Religião e ciência no Renascimento

Klaas Woortmann

Acúcar Bruto

Paula Simas

(fotografias)

Roma, democracia impossível?

Norberto Bobbio

Antologia do romance-folhetim

Tania Rebelo Costa Serra

*Biografia e narrativa do ex-escravo
afro-brasileiro*

Mahommah Gardo Baquaqua

A intentona em Nova York

Elizabeth Cancelli

*D. Quixote, um apólogo da alma
ocidental*

San Tiago Dantas

Outros Lançamentos
da Editora Universa / UCB

Socorro... Polícia!

João Manoel Brochado

*Manual de Gladóceros-Limnicos do
Brasil*

Lourdes ElMoor-Loureiro

O Grupo Cooperativo

Débora P. Niquini

O advento da modernidade inseriu o homem num novo contexto, numa nova maneira de se relacionar com a vida e com a arte. Essa nova maneira de se relacionar com a arte chamou-se Modernismo. Ela trouxe para o campo da literatura uma nova forma de estruturar a narrativa e de organizar o pensamento. Vivia-se num mundo que descobria a máquina, a velocidade e os serviços. Uma nova condição humano-existencial se configurou. Porém, o código modernista se esfumou no fim da primeira fase da modernidade. O Modernismo já não causa mais espanto, pelo contrário, a sua consagração pelas instituições oficiais deu o arremate final na sua aceitação.



Em meio a tanta consonância, uma nova voz se organiza num acorde dissonante. Essa voz é batizada de pós-moderno.

Acusado de saudosista, de trazer consigo um museu de grandes novidades, o pós-moderno se mostra, ao contrário do que dizem os seus críticos mais ferrenhos, não um produtor de pastiche servindo-se da produção cultural do passado, mas um renovador da cultura. O pós-moderno não é reformista, ele é dessemiotizador. Ele realoca os signos da cultura dentro de novos parâmetros da linguagem. Ele traz consigo uma nova razão que nos põe numa nova relação com o caos a fim de que possamos humanizá-lo.

ISBN 85-230-0487-4



9 788523 004873

Código EDU: 49654